

Einleitung: Das Potenzial des Unplanbaren

Nina-Marie Schüchter und Hannah Schiefer

Seit Beginn menschlicher Produktion ist die Vorstellung von Planung eng mit Ideen von Kontrolle, Vorhersagbarkeit und rationaler Steuerung verbunden. Insbesondere Architektur und künstlerisches Schaffen erscheinen häufig als Disziplinen, in denen komplexe Prozesse durch Entwurf, Organisation und technische Mittel beherrschbar gemacht werden sollen. Doch ebenso wie andere Wissens- und Praxisfelder waren auch Kunst und Architektur jederzeit von Momenten der Unsicherheit, des Zufalls und der Unvorhersehbarkeit durchzogen.

So beschreibt auch Hans Körner in seinem Aufsatz über Antoine Watteaus *pastici* eine künstlerische Praxis, die sich einer strikt linearen Vorstellung von Planung entzieht.¹ Watteaus, dem französischen Rokoko zuzurechnende, Gemälde erscheinen bei Körner nicht als von vornherein vollständig konzipierte Kompositionen, sondern als komplexe Gefüge aus Motiven, Figuren und Situationen, die aus unterschiedlichen Kontexten zusammengeführt und im Prozess der Ausarbeitung neu zueinander in Beziehung gesetzt werden. Die Werke entstehen dabei aus einer Art visueller Montage oder Assemblage, in der Wiederholung, Variation und Umordnung eine zentrale Rolle spielen. Gerade in dieser Offenheit des Verfahrens – in der Möglichkeit, vorhandene Elemente neu zu kombinieren und ihre Beziehungen im Verlauf der Arbeit zu verändern – zeigt sich ein produktiver Umgang mit Kontingenz und Unvorhersehbarkeit.

1 Vgl. Körner 2021.

Von hier aus lässt sich eine Perspektive auf künstlerische und architektonische Praktiken entwickeln, die das Unplanbare nicht als Defizit, sondern als konstitutiven Bestandteil kreativer Prozesse begreifen. Planung, Entwurf und Konzept bleiben zwar zentrale Voraussetzungen künstlerischer Produktion, doch sie werden immer wieder von Momenten der Improvisation, der spontanen Entscheidung und des Zufalls durchkreuzt. Das Ergebnis ist weniger die lineare Umsetzung einer zuvor festgelegten Idee als vielmehr ein Prozess, in dem sich Bedeutungen und Formen im Zusammenspiel verschiedener Faktoren in einem Aushandlungsprozess herausbilden. Der Zufall – aktiv organisiert oder strukturiert – fungiert in der Kunstgeschichte, insbesondere seit den Avantgarden des 20. Jahrhunderts, als produktive Kategorie, die etablierte Vorstellungen von Urheberschaft und Intentionalität herausfordert.² Als methodisch eingesetztes Kontingenzprinzip – etwa in der internationalen Fluxus-Bewegung – erzeugen Künstler:innen durch Verfahren oder Regeln bewusst Zufallsoperationen, deren Resultate häufig in iterativen Durchläufen variiert oder seriell erprobt werden. In verwandter Weise wird auch im Kontext urbaner Planung diskutiert, inwiefern künstlerische Praktiken Planungsprozesse bewusst für Unvorhersehbares öffnen können. Unter dem Begriff »Planning Unplanned« schlagen Barbara Holub und Christine Hohenbüchler vor, Kunst als experimentelles Instrument einzusetzen, das innerhalb geplanter Strukturen Räume für kontingente Entwicklungen schafft.³ Während das Zufällige in ästhetischen Prozessen – insbesondere in der Kunstgeschichte – bereits einen intensiv erforschten Bereich darstellt, ist das Unplanbare, als bewusst eingesetzte prozessuale Offenheit künstlerischer Produktion, bislang deutlich weniger systematisch theoretisiert worden. Unplanbarkeit als zentrale künstlerische und architektonische Methode bedeutet, dass materielle, körperliche und situative Dynamiken aktiv in ästhetische Prozesse einbezogen und als wesentliche Gestaltungsfaktoren berücksichtigt werden. Ziel unseres Bandes ist

2 Zum Zufall als ästhetischer Kategorie vgl. etwa Moser 2025, Gendolla/Kampmann 2016, Groos/Froitzheim 2016 und Böhme/Röcke/Stephan 2015.

3 Vgl. Holub/Hohenbüchler 2015.

es daher, das Unplanbare in kunst- sowie architekturhistorische Forschung einzubringen und als eigenständige analytische Kategorie zu etablieren.

Der von Rudolf Schwarz in den 1940er-Jahren im gleichnamigen Aufsatz entwickelte Begriff des »Unplanbaren«⁴ stellt für dieses Unterfangen eine produktive Referenz dar, weil er neben Unvorhersehbarkeit und Zufall auch Momente von Unsicherheit einschließt, die als epistemisches und kulturelles Paradigma Wissenschaft, Philosophie und Kunst gerade in der durch Polykrisen bestimmten Gegenwart prägen. Bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts hat die Einsicht zugenommen, dass solche Momente der Unsicherheit moderne Wissensordnungen, Wahrnehmungsweisen und Disziplinen bestimmen. Auch auf der Mikroebene kreativer Prozesse können sie nicht lediglich als Störungen oder Abweichungen von einem geplanten Ablauf verstanden werden, sondern als integrale Bestandteile. Ähnlich wie wissenschaftliche Konzepte der Wahrscheinlichkeit und Indeterminiertheit eine deterministische Weltsicht infrage gestellt haben, lenken Momente der Improvisation, der Unvorhersehbarkeit und Unsicherheit auch in ästhetischen Praktiken den Blick auf Prozesse, in denen Kontrolle stets mit Offenheit, Planung mit Kontingenz verschränkt bleibt.

Der vorliegende Sammelband widmet sich diesem Potenzial des Unplanbaren in gestalterischen Prozessen. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass zahlreiche zeitgenössische Praktiken gezielt mit Situationen arbeiten, in denen Ergebnisse nicht vollständig vorweggenommen werden können. Ein Grund mag darin liegen, dass es mit der seit den 1990er-Jahren erfolgten kulturwissenschaftlichen Wende zum Aufbrechen des Narrativs einer monolithischen »klassischen Moderne« und der Hinwendung zu einer Darstellung von Pluralitäten, Heterogenitäten und Gleichzeitigkeiten kam. Dies schloss auch einen Wandel hin zu einer Kulturwissenschaft ein, die weniger auf die Würdigung von Einzelleistungen und Autor:innenschaft zielte als auf ein Verständnis von transformativen Prozessen, bei denen materielles Kulturgut über zeitliche, soziale und räumliche Grenzen hinweg angeeignet und

4 Schwarz 1947.

Übersetzungen unterworfen wird. Besonders deutlich wird dies in künstlerischen Werken, bei denen Zusammenarbeit eine konstitutive Rolle einnimmt. In solchen Konstellationen entstehen Werke nicht allein aus der Intention einzelner Autor:innen, sondern aus komplexen Interaktionen zwischen unterschiedlichen Akteur:innen, Aktanten, Umwelten und technischen Systemen.

Für die Beschreibung verschiedener Formen der Zusammenarbeit existieren unterschiedliche Begriffe: »Kollaboration. Kooperation. Komplizenschaft. Partizipation. Kollektiv«⁵, aber auch Ko-Kreativität, Allianz, Netzwerk und Konsortium. Diese Umschreibungen besitzen einen gemeinsamen Nenner, der darin besteht, dass mehr als eine Entität in einen Arbeitsprozess involviert ist, das Produzieren in Gemeinschaft gemeint ist oder, wie Ines Barner, Anja Schürmann, Kathrin Yacavone formulieren, »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«⁶. Dabei haben die einzelnen Bezeichnungen unterschiedliche Bedeutungs- und Funktionsweisen, die nicht immer deckungsgleich erscheinen. Sie lassen sich jedoch durch das Modell der Zusammenarbeit und den Grad der Beteiligung differenzieren. Für den vorliegenden Band stellen wir drei Begriffe ins Zentrum, da sie in besonderem Maße mit Momenten des Unplanbaren verknüpft sind: Kollaboration, Komplizenschaft und Ko-Kreativität.

Der Begriff Kollaboration wird in der kunst- und architekturwissenschaftlichen Forschungsliteratur oftmals differenziert von den Begriffen Kollektiv und Kooperation.⁷ Zentrale Referenz hierfür ist die terminologische Präzisierung von Nacim Ghanbari, Isabell Otto, Samantha Schramm und Tristan Thielmann. Sie unterscheiden in erster Linie Kooperationen von Kollaborationen: Während Kooperation »von einem identifizierbaren Gegenüber aus[gehe]« und »auf einem Prozess [basierende], der auf Rekursivität und Wechselseitigkeit beruht«,

5 The Collective Eye 2022, 46.

6 Barner/Schürmann/Yacavone 2022, 7.

7 Vgl. Engler/Herold 2022, 9.

ist Kollaboration »geprägt durch den Umgang mit Vielheiten«, die »unterschiedliche Entitäten und Datensätze« umfassen können.⁸ Das Interagieren dieser Vielheiten miteinander ist charakterisiert durch eine »temporäre Zusammenarbeit«, die »anders als Kollektive, Vereine oder feste Netzwerke«⁹ von einer situativen, vorübergehenden Zusammenkunft gekennzeichnet ist. Dieser Unterscheidung folgen wir in diesem Band und sind der Meinung, dass maßgeblich durch diese zeitlich begrenzte Vergemeinschaftung von Vielheiten – insbesondere durch ihre Heterogenität und Unvertrautheit miteinander –¹⁰ spontane und unvorhersehbare Momente ins Spiel kommen.

In »Netzwerken multipler Autorschaft«¹¹ ist die Handlungsmacht dezentriert, und im Sinne von Bruno Latours *Parlament der Dinge* sind auch nicht menschliche Entitäten involviert.¹²

In Abgrenzung zum Kollektiv, das gerade in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts und ihrer Neubetrachtung historische Bedeutung erlangte,¹³ wird das Temporäre des Kollaborativen nochmals deutlicher. Die Bezeichnung Kollektiv wird für Zusammenschlüsse, Gruppen, Gruppierungen und oftmals auch als Selbstbezeichnung verwendet.¹⁴ Bauhütten des Mittelalters dienen dabei als historisches Vorbild für gemeinsame interdisziplinäre Arbeit in Kunst und Architektur. Gerade die Gruppierungen von Künstler:innen des 20. Jahrhunderts – etwa Die Brücke, Der Blaue Reiter, die Situationisten, COBRA oder das Cabaret Voltaire –¹⁵ führten dieses kollektive Prinzip der Zusammenarbeit weiter. Anders als

8 Ghanbari et al. 2018, 14.

9 Ghanbari et al. 2018, 14.

10 Richard Sennett betont vor allem diese zeitliche Komponente, indem er Zusammenarbeit(en) als eine erlernbare soziale Kompetenz beschreibt, die durch Erfahrung, Geduld und wechselseitige Rücksichtnahme entsteht. Vgl. Sennett 2012.

11 Ullrich 2016, 249.

12 Vgl. Latour 2009.

13 Vgl. Geldmacher 2015, 211–272.

14 Vgl. Engler/Herold 2022, 9.

15 Vgl. Mader 2022.

lose Formen der Zusammenarbeit standen sie für eine intensive, langfristige Gemeinschaft, die bis heute in der allgegenwärtigen Idee kollektiver Kunst fortlebt.¹⁶

Komplizenschaft bezeichnet eine Form produktiver, häufig temporärer Zusammenarbeit, ähnlich wie kollaborative Zusammenkünfte. Im Gegensatz zur Kollaboration beschreibt Komplizenschaft jedoch eine spezifischere und intensivere Form der Interaktion. Der Begriff entstammt ursprünglich Kontexten des Militärs, der Kriminologie und des Rechts, in denen er mit gemeinsamer Verantwortung beziehungsweise gleicher Haftung für eine Handlung verbunden ist und daher auch negative Konnotationen besitzt.¹⁷ In kulturwissenschaftlichen Ansätzen wird diese Bedeutung jedoch produktiv gewendet. In Anlehnung an Gesa Ziemer werden Kompliz:innen als Akteur:innen verstanden, die sich in einem subversiven Unternehmen zusammenschließen, um bestehende Ordnungen zu irritieren und alternative Organisationsformen handlungsorientiert zu erproben. Charakteristisch ist ihre häufig temporäre und flüchtige Struktur: »Flüchtigkeit rückt damit als soziale Figuration ins Zentrum und wird zu einer wirkungsvollen Qualität innerhalb der Komplizenschaften, da sie Aktionsspielräume eröffnet, die homogene, auf lange Zeit ausgerichtete und zu Trägheit neigende Bindungsformen nicht ermöglichen würden.«¹⁸ Ist das gemeinsame Ziel erreicht, lösen sich Komplizenschaften in der Regel wieder auf und lassen sich nicht ohne Weiteres reproduzieren. In diesem Sinne markieren sie zugleich einen Berührungspunkt mit Konzepten kollektiver Autor:innenschaft, insofern beide – wenn auch mit unterschiedlichen Zielsetzungen – bestehende rechtliche, soziale oder ästhetische Regeln

16 Vgl. hierzu etwa die Ausgaben von *Texte zur Kunst Collectivity* (2021) und *Kunstforum International All together now!* (2022).

17 Beispielsweise wird auch Design als potenzieller Komplize gesellschaftlicher ›Ismen‹ – etwa Rassismus, Klassismus oder Sexismus – verstanden, insofern gestalterische Praktiken bestehende Ungleichheitsverhältnisse reproduzieren können. Anna Unterstab zeigt das etwa am Beispiel rassistischer Diskriminierung durch Design auf. Vgl. Unterstab 2024.

18 Ziemer 2013, 63–64.

temporär außer Kraft setzen können, sei es im Kontext krimineller Handlungen oder im Namen künstlerischer Innovation.¹⁹

Ko-Kreativität richtet den Fokus vor allem auf das gemeinsame Schaffen und den produktiven Moment des Entstehens. Der Begriff Kreativität sowie die verwandten Formen kreativ, kreieren, Kreation, Kreator, Kreatur lassen sich etymologisch auf das lateinische Verb *creare* (hervorbringen, erschaffen, zeugen, gebären, ins Leben rufen) sowie auf die Substantive *creator* (Schöpfer, Erzeuger, Vater) und *creatix* (Mutter) zurückführen.²⁰ Kreativität entsteht aus Kreation, einer schaffenden Tätigkeit, die sich sowohl physisch als auch psychologisch verorten lässt.²¹ Kreation führt nach Frank Popper zur Kreativität, die er mit einem zweifach gearteten Problem verbunden sieht, »insofern [sie] zwischen dem offenen Schaffen (Unternehmung ohne festgelegtes Ziel) und dem geschlossenen Schaffen (der Künstler weiß im voraus [sic!], worin sein Werk bestehen wird)«²² angesiedelt ist. In dieser Gemengelage eröffnet sich, so unsere Auffassung, Raum für das Unplanbare, insbesondere wenn »andere« Akteur:innen in den Prozess eingebunden werden oder unabsichtlich Einfluss nehmen und zu Ko-Kreator:innen werden. Das Unvorhersehbare tritt somit besonders hervor, wenn auch nichtmenschliche Partner:innen berücksichtigt werden, etwa Natur, Tiere, Dinge, Maschinen oder KI. Die Vorsilbe »Ko-« signalisiert das aktive Herstellen eines gemeinsamen Zusammenhangs zwischen den beteiligten Akteur:innen – in diesem Fall der Kreativität.²³ Kreativität entfaltet sich folglich in einem ko-produktiven Prozess zwischen unterschiedlichen Entitäten.

19 Vgl. Ziemer 2012, 130.

20 Vgl. Herles 2011, 230.

21 Vgl. Popper 1991, 130.

22 Popper 1991, 131.

23 Vgl. Thomä 2025, 40.

Die Beiträge

Die Beiträge dieses Bandes untersuchen anhand verschiedener künstlerischer Strategien und Praxen, wie unerwartete und nicht kalkulierbare Elemente in solchen kollaborativen, komplizenhaften und ko-kreativen Prozessen produktiv werden können. Das Unplanbare tritt dabei nicht als Störfaktor auf, sondern als Moment der Ko-Produktion, das neue ästhetische Dimensionen eröffnet.

Den Auftakt bildet der Beitrag von **Hannah Schiefer**, der das Unplanbare als poetische Kategorie untersucht. Ausgehend von gegenwärtigen ökologischen und epistemischen Krisenerfahrungen fragt der Text nach den produktiven Leerstellen, die entstehen, wenn Raum- und Landschaftsplanung an ihre Grenzen stößt. Im Anschluss an Rudolf Schwarz wird das Unplanbare dabei nicht als bloßes Defizit von Planung verstanden, sondern als Bedingung von Gestaltung, in der Wahrnehmung, Materialität und Zeitlichkeit aufeinandertreffen.

Sarah Czirr und **Jonas Keck** nähern sich dem Thema des Ungeplanten aus skulpturhistorischer Perspektive. Anhand von Beispielen aus Kunst- und Kulturgeschichte – von architektonischen Fehlplanungen bis zu eskalierenden Kunstereignissen – zeigen sie, dass ungeplante Momente keineswegs bloße Störungen darstellen. Vielmehr können sie Dynamiken freisetzen, die Prozesse der Formbildung, Rezeption und Bedeutungsproduktion prägen. In diesem Sinne lässt sich das Ungeplante als kulturelle Entsprechung jener offenen Prozesshaftigkeit lesen, die bereits Rudolf Schwarz für raumplanerisches Handeln beschrieb.

Der Beitrag von **Nina-Marie Schüchter** befasst sich ebenfalls mit dem Spannungsverhältnis von Planung und Offenheit in künstlerischen Prozessen und erweitert die Perspektiven des Bandes um eine Untersuchung malerischer Arbeitsweisen am Beispiel der Künstlerin Vivian Suter. Im Fokus steht das materiell, gestisch und strukturell Unplanbare in Suters Praxis, wobei Malerei als offener, ko-produktiver Prozess begriffen wird, an dem aktiv auch nicht-menschliche Akteur:innen beteiligt sind.

Ines Röckl untersucht das Zusammenspiel von Planung und Unplanbarkeit am Beispiel der Architekturpraxis von Anna Heringer. Anhand konkreter Bauprojekte und Lehrsituationen zeigt der Beitrag, wie kollaborative Prozesse, lokale Wissensformen und materielle Bedingungen – vor allem beim Bauen mit Lehm – Planungsprozesse kontinuierlich verändern. Architektur erscheint dabei als ko-kreativer und dynamischer Prozess, in dem das Unplanbare zu einer zentralen Ressource gestalterischer Praxis wird.

Robin Nagel richtet seinen designwissenschaftlichen Blick auf Handlungs- und Interaktionsstrukturen und untersucht, wie Planung und Unplanbarkeit in mikrostrukturierten Abläufen des Handelns ineinandergreifen. Ausgehend von Überlegungen zu Gewohnheiten, digitalen Interaktionen und situativen Anpassungen zeigt der Beitrag, dass selbst stark strukturierte Handlungsprozesse von impliziten Entscheidungen, Erwartungen und Abweichungen geprägt sind. Das Unplanbare erscheint hier weniger als Ausnahme denn als konstitutiver Bestandteil situativer Orientierung.

Der Beitrag von **Svetlana Chernyshova** verortet das Unplanbare im Kontext postdigitaler Kunst und verbindet kunstwissenschaftliche Fragestellungen mit philosophischen Konzepten wie Emergenz und Kontingenz. Ausgehend von der antiken Figur des *clinamen* entwickelt der Text eine Perspektive, in der kreative Prozesse als Systeme verstanden werden, deren Ergebnisse nicht vollständig vorhersagbar sind, was anhand von drei Arbeiten – *r/place* auf der Online-Plattform Reddit, *Multipainter* von Pascal Sender und *Myriad (Tulips)* von Anna Ridler – veranschaulicht wird. Chernyshova markiert insbesondere auch die hier zu beobachtende Differenz zu (prä-)digitalen Arbeitsweisen: Beteiligte Akteur:innen handeln nicht mehr in räumlicher und zeitlicher Nähe, sondern innerhalb verteilter, multiskalarer und geblackboxter Systeme.

Katharina Weisheit untersucht Strategien des Unplanbaren in der tänzerischen Praxis und iterativen Stückentwicklung von Pina Bausch. Indem Bausch Tänzer:innen befragte, Bewegungsmaterial sammelte, kombinierte und ergänzte, wurden Offenheit und Unplanbarkeit – materiell, choreografisch und partizipatorisch – zu zentralen Elementen ihrer Arbeitsweise. Auch die Aufführung stellte nur eine vorläufige und

keine finale Etappe dar. Nach dieser blieb das jeweilige Stück weiterhin dynamisch und offen. Mit Improvisationen, kollaborativen Entwicklungsformen und prozessualen Vorgehensweisen machte Bausch das Unplanbare gezielt produktiv.

Aaron Lazar Birgel widmet sich in seinem Beitrag einer besonderen historischen und performativen Konstellation: dem sog. *Führerzimmer* im Wiener Volkstheater und seiner späteren künstlerischen Aneignung durch Jonathan Meese im Zuge der dreistündigen Performance *DR. NO'S FÜHRERZIMMER* (2025). Die Analyse verbindet kunsthistorische, politische und performative Perspektiven und fragt, wie historische Räume, ideologische Aufladungen und künstlerische Interventionen ein Spannungsfeld bilden, in dem Bedeutungen nicht vollständig kontrollierbar sind. Kunst erscheint dabei als autopoietisches System, dessen Prozesse sich planender Verfügung entziehen.

Den Abschluss bildet der Beitrag von **Anna Grelik** und **Timo Skrandies**, der sich in quasi-wittgensteinscher, durchaus provokativer Form dem Unplanbaren in der Fotografie widmet. In einer Reihe kurzer, programmatischer Sätze wird Fotografie als Medium beschrieben, in dem sich Materialität, Wahrnehmung und Zufall überlagern. Das Unplanbare zeigt sich hier sowohl im Moment der Aufnahme als auch in der späteren Bildwirkung und Erinnerung als eine Dimension, die fotografische Bilder grundlegend prägt.

Indem die Beiträge nicht kalkulierbare, spontane und oft zufällige Aspekte kreativer Praktiken aus unterschiedlichen Sichtweisen beleuchten, verschiebt sich zugleich der Blick auf die Bedingungen von Produktion und Rezeption. Das Werk erscheint weniger als abgeschlossenes Objekt denn als Resultat eines offenen Zusammenspiels. Daraus eröffnen sich neue methodische Zugänge zur Analyse gestalterischer Prozesse, in denen Kontingenz, Prozessualität und unterschiedliche Formen der Zusammenarbeit zentrale Rollen spielen.

Der Sammelband versteht sich damit als Beitrag zu einer Diskussion, die kreative Praxis als dynamische Aushandlung zwischen Planung und Offenheit begreift. Er fragt danach, welche ästhetischen, methodischen und epistemischen Perspektiven entstehen, wenn das Unvorher-

sehbare nicht vermieden, sondern bewusst in künstlerische und architektonische Prozesse integriert wird.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Barner, Ines/Schürmann, Anja/Yacavone, Kathrin (Hg.): Kooperation, Kollaboration, Kollektivität: Geteilte Autorschaften und pluralisierte Werke aus interdisziplinärer Perspektive. *Special Issue Journal of Literary Theory* 16/1 (2022).
- Böhme, Hartmut/Röcke, Werner/Stephan, Ulrike C. A. (Hg.): *Contingentia. Transformationen des Zufalls*. Berlin/Boston: De Gruyter 2015.
- Engler, Harald/Herold, Stephanie: Kollektiv und Kollaborativ. Positionen gemeinschaftlichen Arbeitens in Architektur und Planung. Eine Einführung. In: Engler, Harald/Herold, Stephanie/Wilks, Scarlett (Hg.): *Kollektiv und Kollaborativ. Positionen gemeinschaftlichen Arbeitens in der Architektur und Planung vom 20. Jahrhundert bis zu Gegenwart*. Bamberg: University of Bamberg Press 2022. 9–14.
- Gendolla, Peter/Kampmann, Thomas (Hg.): *Die Künste des Zufalls*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016.
- Geldmacher, Pamela: *Re-Writing Avantgarde: Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*. Bielefeld: transcript 2015.
- Ghanbari, Nacim/Otto, Isabell/Schramm, Samantha/Thielmann, Tristan: Einleitung. In: Ghanbari, Nacim/Otto, Isabell/Schramm, Samantha/Thielmann, Tristan (Hg.): *Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit*. Paderborn: Fink 2018. 1–20.
- Groos, Ulrike/Froitzheim, Eva-Marina (Hg.): *(Un)erwartet – Die Kunst des Zufalls*. Ausst.-Kat. Köln: Wienand 2016.
- Hausladen, Katharina/Lipinsky de Orlov, Genevieve (Hg.): *Texte zur Kunst* 124 (2021).

- Herles, Diethard: Kreativität. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. 2. erweiterte und aktualisierte Aufl. Stuttgart: Metzler 2011. 230–235.
- Holub, Barbara/Hohenbüchler, Christine: Planning Unplanned – Towards a New Positioning of Art in the Context of Urban Development. Wien: Verlag für moderne Kunst 2015.
- Körner, Hans: Antoine Watteau's pasticcio. In: Over, Berthold/Nieden, Gesa zur (Hg.): Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics. Bielefeld: transcript 2021. 71–102.
- Latour, Bruno: Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
- Mader, Rachel: Das Kollektive in der Kunst zwischen Autor*innen-schaft, Arbeitsorganisation, Systemkritik und Gesellschaftsentwurf. In: *Journal of Literary Theory* 16/1 (2022). 174–195.
- Moser, Aloisia: Einleitung. In: Moser, Aloisia (Hg.): Zufall und Einfall. Medien der Kreativität und Wissenschaft. Bielefeld: transcript 2025. 7–15.
- Popper, Frank: Kollektive Absichten und Ausführungen in den Bildenden Künsten der Gegenwart. In: *Kunstforum International* 116 (1991). 130–147.
- Schülke, Jasmin/Chischosch, Katharina: Kunst im Kollektiv. Was geht zusammen besser? Alles! In: *Journal Frankfurt* (17.06.2022). https://www.journal-frankfurt.de/journal_news/Kultur-9/Kunst-im-Kollektiv-Was-geht-zusammen-besser-Alles-39317.html (Zugriff: 12.03.2026).
- Schwarz, Rudolf: Das Unplanbare. In: *Baukunst und Werkform* 1 (1947). 80–90.
- Sennett, Richard: Zusammenarbeit – was unsere Gesellschaft zusammenhält. München: Hanser Berlin 2012.
- The Collective Eye: Editorial. In: *Kunstforum International* 285 (2022). 46.
- Thomä, Dieter: Post-. Nachruf auf eine Vorsilbe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2025.
- Ullrich, Jessica (2016): Jedes Tier ist eine Künstlerin. In: Wirth, Sven/Laue, Anett/Kurth, Markus/Dornenzweig, Katharina/Bossert, Leo-

nie/Balgar, Karsten (Hg.): Das Handeln der Tiere. Bielefeld: transcript, 245–265.

Unterstab, Anna: Die Komplizenschaft von Design in intersektionalen Diskriminierungsprozessen. In: Hartmann, Tina/Köstner, Elena (Hg.): Patrix. Patriarchale Systematik und ihre Verdinglichung. Bielefeld: transcript 2024. 287–310.

Zierner, Gesa: Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität. Bielefeld: transcript 2013.

Zierner, Gesa: Komplizenschaft. Eine kollektive Kunst- und Alltagspraxis. In: Mader, Rachel (Hg.): Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell. Bern: Peter Lang 2012. 123–138.