



Dennis Feser, aus der Serie *colonial/desire*, 2007, Pigmentprint, verschiedene Formate.

Niklas Luhmann ist keine Eintagsfliege. In den letzten zwanzig Jahren haben mehr und mehr Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaftler/innen die Thesen seiner soziologischen Systemtheorie für Fragen nach Kunst, Literatur und Massenmedien fruchtbar gemacht und Luhmanns Texte in den universitären Lehrbetrieb aufgenommen.¹ In der Kunstwissenschaft hingegen war das Interesse an der Systemtheorie lange verhalten und eine disziplinäre Akzeptanz kaum gegeben. Die Skepsis des Faches hat verschiedene Gründe. Die Hauptkritikpunkte seien hier noch einmal aufgelistet:

Zum einen mag die generelle Angst vor als «starr» apostrophierten Theorien eine Rolle spielen, wobei von einer systematisch-theoriegeleiteten Analyse schnell auf eine Bedrohung der Freiheit der Kunst (und ihrer Interpreten) kurzgeschlossen wird. Auch das Alltagsverständnis des Begriffs «System» als etwas Eingengend-Normierendes spielt hier mit hinein. Überdies wird Luhmanns Anspruch, eine «universale Theorie» zu formulieren, die die gesamte Gesellschaft zu beschreiben vermag, gern unter den Verdacht der Hybris gestellt. Die vermeintliche Leugnung des Menschen und dessen Auflösung zugunsten von Kommunikationen stellt einen weiteren Kritikpunkt dar; Luhmanns Denken wird hierbei eine generelle Menschenfeindlichkeit unterstellt – eine Schlussfolgerung, die aus der Umstellung von hermeneutischen Subjekttheorien auf eine kommunikationsorientierte Differenztheorie resultiert.

Trotz all dieser Bedenken gibt es aber auch innerhalb der Kunstwissenschaft einzelne Forscherinnen und Forscher, die die wissenschaftstheoretischen Impulse der luhmannschen Systemtheorie aufgegriffen haben. Dabei zeigt sich stets, dass die Systemtheorie keine für die Kunstwissenschaft anwendungsbereite Theorie ist, die bestimmte Probleme des Faches unmittelbar zu lösen verspricht. Denn den Soziologen Luhmann interessieren die sozialen Prozesse der Erzeugung, Veränderung und Stabilisierung von Systemstrukturen der Gesellschaft. Kunst ist dabei nur ein Bereich seines auf Universalität angelegten lebenslangen Theorieprojekts. Luhmann möchte «Kontext und Kontingenz der Kunst gesellschaftstheoretisch [...] klären»² und betont, dass er das Instrumentarium seiner Theorie nicht aus der Beobachtung von Kunstwerken ziehe, sondern aus der Beobachtung ihres kommunikativen Gebrauchs. Hier liegt ein entscheidender Unterschied zu den bildanalytischen Wissenschaften und zugleich eine Nähe zu jenen differenztheoretischen Ansätzen, die sich für die Existenz von Bildern und Kunstwerken in «Diskursen» interessieren und dabei Begriffe wie Werk, Autor oder Betrachter unterscheidungstheoretisch zu begreifen suchen.

Systemtheoretische Impulse

Was also kann die Kunstwissenschaft von der Systemtheorie «lernen», ohne den eigenen Charakter, ihr «Alleinstellungsmerkmal» einer bildanalytischen Wissenschaft zu leugnen? Wolfgang Kemp hat bereits 1991 in einem Artikel über *Kontexte* das wissenschaftstheoretische Reflexionsvermögen des Faches Kunstgeschichte kritisch befragt und die Perspektive einer an Konstruktivismus (Humberto Maturana, Francisco Varela, Gregory Bateson) und luhmannscher Systemtheorie orientierten Disziplin skizziert.³ Die gängige kunstwissenschaftliche Praxis der Isolation des Einzelwerks sei bereits eine Form des Kontextraubs, der durch eine «Vorstellung struktureller wie dynamischer Komplexität»⁴ zwischen Kunstwerk und Kontext zu ersetzen wäre. Die System/Umwelt-Differenz ist eine für Kemp entscheidende Theoriefigur, die eine zukünftige «andere Kunstgeschichte» leiten könnte.

Ebenfalls Anfang der 1990er Jahre erschienen die Entwürfe einer systemtheoretisch inspirierten Kunstwissenschaft der Leidener Kunsthistorikerin Kitty Zijlmans.⁵ Ihr Ansatz einer *Kunstgeschichte als Systemtheorie* greift die besondere Radikalität der Theorie Luhmanns auf, indem etwa das Kunstwerk als «Kommunikationsangebot» aufgefasst wird und demzufolge die Annahme einer feststehenden und dechiffrierbaren Bedeutung in Zweifel steht. Zum anderen – auch dies eine Folge des radikalen Fokuswechsels auf «Kommunikationen» – befragt sie das kunsthistorische Denken in Stileinheiten, abgegrenzten Epochen und zusammenhängenden Œuvres auf seine erkenntnistheoretische Substanz. Hiermit verbunden ist auch Zijlmans Plädoyer für eine konsequente Reflexion der eigenen Position als Wissenschaftler/in und der spezifischen Perspektive aus dem Funktionssystem Wissenschaft heraus, das dem Code «wahr»/«unwahr» folgt und sich damit von anderen Prämissen als die Kunst leiten lässt. Zijlmans geht in ihrer, wie sie selbst schreibt, «pragmatischen Variante» der Luhmann-Interpretation in den Humanwissenschaften bereits über die «reine» soziologische Lehre hinaus, wenn nach dem Leidener Modell das Kunstwerk als «Einheit» diverser Differenzen beschrieben und damit dem für die Kunstwissenschaft zentralen Werkbegriff Rechnung getragen wird.⁶

Dieses Hinausgehen über orthodox-soziologische Konzepte kennzeichnet auch die Texte Hans Dieter Hubers, der seit seinem 1989 publizierten Buch *System und Wirkung* konsequent an einem systemtheoretischen Ansatz für die Kunstwissenschaft arbeitet.⁷ In seinen neuesten Publikationen erweitert er seinen systemtheoretischen Entwurf in Hinblick auf bildwissenschaftliche Fragestellungen und verbindet Luhmanns Denken mit zusätzlichen Perspektiven, unter anderem durch den Begriff «Milieu».

Betrachten wir nun Zijlmans nicht-ontologischen Begriff des Kunstwerks als «Kompaktkommunikation», bei dem Bedeutung erst durch die Kommunikation erzeugt wird, und Hubers Auffassung des Bildes als System, das sich durch verschiedene Bildelemente und Interaktionen strukturiert und dabei als «geschlossen» vorzustellen ist, so werden zwei Pole innerhalb der Diskussion von Kunstwissenschaft und Systemtheorie sichtbar: Gilt es für eine systemtheoretische Kunstwissenschaft die Kunstwerke «selbst» zu beobachten oder zeigt sich dem Beobachter lediglich ihr kommunikativer Gebrauch? Horst Bredekamp warnt in dieser Hinsicht vor einer «Spezialisierung gegenüber Epiphänomenen», die durch eine konsequente Fokussierung auf «Kommunikation über Kunst» forciert würde.⁸

Auch wenn er Luhmanns Gedanken zur Evolution des Kunstsystems und dessen differenztheoretisches Denken schätzt⁹ – eine Auflösung des Werkbegriffs in Kommunikationen lehnt er ab.

Allein die Diskussion über eine Re-Formulierung des Werkbegriffs entlang systemtheoretischer Konzepte zeigt, wie sie einerseits die wissenschaftstheoretische Reflexion des Faches Kunstwissenschaft beflügeln kann und andererseits grundlegende Paradigmen der Disziplin zu bedrohen scheint. Diese Gleichzeitigkeit von produktiver Perspektiverweiterung, gerade in Hinblick auf eine deutlichere Ausrichtung der Kunstwissenschaft auf kultur- und bildwissenschaftliche Fragestellungen, und empfindlicher Infragestellung von Kernthemen des Faches charakterisiert die aktuelle Auseinandersetzung von Kunstwissenschaft und Systemtheorie.

Arbeit am Zettelkasten

Indem die *kritischen berichte* ein eigenes Themenheft zu Niklas Luhmann anbieten, stellen sie sich dieser kontroversen Diskussion um die Relevanz systemtheoretischer Konzepte in der Kunstwissenschaft. Dass die hierzu versammelten Beiträge dabei recht heterogene Ansätze verfolgen, spiegelt den gegenwärtigen Diskussionsstand wider und ist zugleich programmatisch gemeint: Kein Handbuch oder gar Luhmann-Brevier soll mit diesem Heft vorgelegt werden. Vielmehr sind die einzelnen Beiträge wie Karteikarten innerhalb eines Zettelkastens zu verstehen, dessen systematische Nummerierung noch aussteht.

Um das Gedankengebäude der Systemtheorie in Hinblick auf seine Relevanz für die Kunst- und Kulturwissenschaften zu strukturieren und zu befragen, haben die Autorinnen und Autoren des Heftes quasi lexikalisch jeweils ein Stichwort bearbeitet. Leitende Fragen dabei waren: Inwieweit kann der jeweilige Begriff, das Theorem, die Denkfigur für den wissenschaftlichen Umgang mit Kunst und visueller Kultur nutzbar gemacht werden? Welche produktiven Perspektivwechsel ergeben sich daraus? Wie kann eine Anwendung innerhalb kunst- und kulturwissenschaftlichen Arbeitens aussehen? Dass die Beiträge dabei oft mehrere Begriffe und Denkfiguren aus Luhmanns Universum miteinander verknüpfen, war angesichts seiner komplex vernetzten Theoriearchitektur erwartbar und erwünscht. Denn ebenso wie sich die Schriften Luhmanns über die Jahre hinweg entwickelt und die Begriffe zum Teil verändert haben, soll auch das Luhmann-Heft der *kritischen berichte* eine Auseinandersetzung von Kunstwissenschaft und Systemtheorie im Wandel markieren und zu Erweiterungen und Neusortierungen des Zettelkastens anregen.

Der Systemgedanke als zentraler Baustein des luhmannschen Theoriegebäudes hat dabei die meisten intellektuellen Anschlussmöglichkeiten erzeugt beziehungsweise kann bei keiner Adaption außen vor bleiben. Bei Luhmann durchziehen *«Systeme»* bekanntlich diverse Ebenen seiner Theorie – von den physischen über die psychischen bis hin zu den sozialen Systemen. Wie konkret soll oder darf nun ein Übertrag dieses Begriffs auf die Kunst und ihre gesellschaftlichen Institutionen aussehen? Hans Dieter Huber, der sich entschieden hat, das Bild selbst als ein System zu begreifen,¹⁰ interessiert sich in seinem Beitrag zu diesem Heft insbesondere für die materiellen Gegebenheiten von Kunst und Bild. Mit dem Terminus der *«Sichtbarkeitsisolierungsmaschinen»* beschreibt er dabei den eigentümlichen Charakter von Bildern, uns das Sehen beziehungsweise Wahrnehmen bewusst zu machen.

Ebenso nimmt Michael Fehr einen direkten Übertrag des Systembegriffs vor, wenn er das Museum als ein System begreift und dabei Luhmanns Verständnis erweitert, für den das Museum «Form» ist.¹¹ Für den Kunsthistoriker Fehr ist jedoch, anders als für den Soziologen Luhmann, die Unterscheidung zwischen der «Sammlung» des Museums und dem gesamten technisch-wissenschaftlich-institutionellen Apparat, dem «Museumsgehäuse», zentral. Denn mit Hilfe dieser Begriffe können auch die Prozesse beschrieben werden, in denen Dinge im Museum symbolisch bearbeitet und somit «musealisiert» werden.

Autopoiesis, Beobachtung, Differenz

Weniger eng an den Untersuchungsgegenständen, aber dafür am Begriff selbst orientiert sind Florian Lipperts Gedanken über eine (kunst)soziologische Nutzbarkeit des Sammelbegriffs «Autopoiesis». Lippert beschreibt die Herkunft und Entwicklung des Autopoiesis-Gedankens der Selbstproduktion und -reproduktion bei Humberto Maturana und Francisco Varela sowie dessen spezifische Verwendung bei Niklas Luhmann. Dort manifestiert sich die Autopoiesis der Kunst einerseits am einzelnen Werk, andererseits auch am Sozialsystem Kunst. Allerdings betont Lippert mit Luhmann, dass das Werk als Form nicht autopoietisch sein kann wie Nerven-, Bewusstseins- oder Sozialsysteme, aber – und das ist entscheidend – die besondere Art der Kommunikation des Werks die Autopoietizität eben dieser Systeme beobachtbar machen kann.¹² Auch hier geht es also wieder um das besondere Potenzial von Bildern, Sichtbarkeiten als solche auszustellen beziehungsweise Beobachtung zweiter Ordnung zu garantieren.

Während Lippert mit Maurits Cornelis Escher oder René Magritte auf Beispiele verweist, die dieses Beobachtungsverhältnis in ihren selbstreflexiven Verschachtelungen innerbildlich sehr deutlich visualisieren, ist in den Beiträgen Peter Bells und Alexandra Karentzos' der Anspruch zu lesen, den spezifischen, Autopoiesis beobachtbar machenden Charakter von Kunstwerken auch auf weniger augenfällige Bildbeispiele anzuwenden. Karentzos macht das Potenzial der Beobachtung zweiter Ordnung und den Luhmanns Theorie zugrunde liegenden konstruktivistischen Ansatz stark. Das besondere Potenzial des luhmannschen Differenzbegriffs liegt, diesem Beitrag zufolge, in der Möglichkeit zur Deontologisierung und Enthierarchisierung und bietet somit Anwendungsmöglichkeiten im Kontext kunstwissenschaftlicher Gender und Postcolonial Studies. Am Beispiel von Kunstwerken Kara Walkers, die insbesondere den Gebrauch der Unterscheidung Schwarz/Weiß reflektieren, wird dies deutlich. Peter Bells Beispielkunstwerke stammen aus der Frühen Neuzeit und somit aus einer stratifikatorisch zu nennenden Gesellschaft – eine funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft und somit auch die Herausbildung des modernen Kunstsystems steht hier noch aus beziehungsweise ist, Beat Wyss folgend, gerade im Gange.¹³ Bell sieht in den Bildern unterschiedliche Modi von Inklusion/Exklusion visualisiert (etwa die Differenz zwischen Individuum und Person) und er analysiert Grenzen: die Grenzen der materiellen Bildträger, Grenzen des Blicks oder den Medienwechsel von Text zu Bild.

Hier drängt sich erneut die Frage auf, in welcher Form eine systemtheoretische Kunstwissenschaft auf Einzelwerke eingehen kann und darf. Folgt man dem durch Luhmann auf Kommunikationen zugespitzten Werkbegriff, ist klar, dass sich diese nicht wie etwas fraglos Vorhandenes «im» Bild finden lassen, sondern vielmehr immer Beobachtungen eines spezifischen Betrachters und als solche

kontingent sind. Ein vorläufiger Gradmesser in der Diskussion um die Nähe zum Werk könnte es sein zu fragen, was die systemtheoretischen Begrifflichkeiten zur Schärfung der konkreten Bildanalysen sowie zur Reflexion der eigenen Beobachterposition als Wissenschaftler/in beitragen.

Differenzen nicht im Werk selbst, sondern an der Schwelle zwischen Werk und Welt nimmt der Beobachter Gerhard Plumpe mit dem für den kunstwissenschaftlichen Kontext wichtigen Begriff des «Rahmens» in den Blick. Phänomene des *framings* finden bei Luhmann vor allem im Kontext des *re-entry*, der Differenz von Kunst und Umwelt im Kunstsystem selbst Beachtung. Anders als bei Georg Simmels Begriffsbestimmung, die den Rahmen als eine materielle Schwelle der Differenzierung und Entdifferenzierung zwischen Werk und Welt versteht, kann der systemtheoretisch begriffene Rahmen allein System oder Umwelt, Element des Werks oder Teil der Welt sein. Nimmt man also an, dass sich Kunstwerke in dieser Hinsicht zeitlich und räumlich selbst «rahmen», so ergeben sich gerade für zeitgenössische Kunstformen jenseits des gerahmten Tafelbildes neue Analyse-möglichkeiten, auch bezogen auf den Kontextbegriff.

Produzenten, Werke, Interpreten und das Kommunikationssystem Kunst

Niels Werber widmet sich in seinem Beitrag der Medium/Form-Unterscheidung in Hinblick auf die Generierung und Rezeption von Kunstwerken und arbeitet dabei die Unterschiede von Luhmanns Konzept zu demjenigen Fritz Heiders heraus. Die Anwendungsmöglichkeiten der Medium/Form-Unterscheidung bewegen sich dabei auf verschiedenen Ebenen: in historischer Hinsicht kann sie die Epochen der Kunstgeschichte in Bezug auf die zur Verfügung stehenden Medien neu diskutieren. Aber auch die generelle Frage, was Kunst als Kunst im Wechsel kultureller Kontexte, Epochenstile und Genres ausmacht, kann mit Hilfe dieser Differenz neu gestellt werden, ebenso wie die Unterscheidung von Medium und Form für die konkrete Analyse von Kunstwerken nutzbar gemacht werden kann.¹⁴

Thomas Dreher nutzt demzufolge unter anderem die Differenz von Medium und Form zu seiner Reformulierung des künstlerischen Schaffensprozesses. Dass bei ihm Kunstwerke allein in den Kommunikationen über ihre Formen beobachtbar sind, ist dabei zum einen eine wissenschaftstheoretische Entscheidung, rührt zum anderen aber auch aus seinem Fokus auf Werkformen der *Intermedia Art*. Wenn Dreher Werke auch als «Modelle zur Problematisierung von (Weisen der) Weltbeobachtung» begreift, knüpft dies an die Vorstellung an, dass Kunstwerke Wahrnehmung, Beobachtung oder Sichtbarkeiten isolieren und reflektieren, und geht darüber hinaus.

Setzen wir die systemtheoretische Brille in der Beobachtung sozialer Systeme im Umgang mit Kunst und Bild auf, so ergeben sich neue Sichten auf die Evolution, ebenso wie auf strukturalistische Beschreibungen des Kunstsystems. Beat Wyss schätzt, dass die Systemtheorie es ermöglicht, Epochenbegriffe jenseits stilistischer Charakterisierungen zu formulieren. In seiner Beschreibung der Kunstgeschichte als einer Funktionsgeschichte sind Epochen schärfer als in Luhmanns Schriften selbst skandiert und der Prozess der Ausdifferenzierung des Kunstsystems wird vordatiert. Überdies arbeitet Wyss «Epoche» als ein Kriterium transkultureller Komparatistik heraus und regt an, jenseits politisch korrekter Sprachregelungen zu analysieren, unter welchen Bedingungen Westkunst zu Weltkunst werden kann.

Ähnlich wie diese Perspektive auf das Kunstsystem als ein immer schon westlich codiertes gerade den Blick auf das Andere und Ausgeschlossene lenkt, entdeckt auch Carsten Zorn in der Anlage des Kunstsystems ein politisches Potenzial: in seiner Fähigkeit, neue, alternative Ordnungen zu bilden, sei auch die Möglichkeit der Veränderung der aktuellen Gesellschaftsordnung enthalten. Zorn hebt hervor, wie im Rahmen des Funktionskonstruktivismus der luhmannschen Theorie jeweils «Probleme» der Gesellschaft gelöst werden sollen und wie das Problem des Nicht-Wahrnehmen-Könnens innerhalb von Sozialsystemen zur evolutionären Herausbildung des Kunstsystems führte.

Eine ähnliche Frage, nämlich nach dem Nutzen von Kunst für die Kommunikation, beschäftigt David J. Krieger in seinen Überlegungen zum Begriff der «Kunstkommunikation». Dabei kommt er auch auf jene Besonderheit zu sprechen, die auch andere Autor/innen in Hinblick auf Rahmungen oder die System/Umwelt-Differenz beobachtet haben: Das Paradox einer Systemgrenze, die zugleich im System selbst konstruiert wird und sich in der Weltgesellschaft als Kunst entparadoxieren lässt. Kriegers Ansatz einer Erweiterung der luhmannschen Überlegungen für kunstspezifische Fragen besteht dabei in einer Verknüpfung von Systemtheorie mit Semiotik.

Der für die Abgrenzung der Kunst gegenüber ihrer Umwelt zentrale Begriff der «Autonomie» steht im Blickpunkt des Beitrags von Thomas Küpper. Anhand der Systemtheorie nimmt er einen Perspektivwechsel vor: Wenn Küpper, statt von «der» Gesellschaft zu sprechen, das Augenmerk auf Prozesse der verschiedenen Funktionssysteme richtet, in welche die moderne Gesellschaft ausdifferenziert ist, dann nimmt er den Blickpunkt der «Polykontextualität» ein. Autonomie wird so in den wechselseitigen Beobachtungen der Funktionssysteme sichtbar. Küpper diskutiert, ob Autonomie tatsächlich als Befreiung aus jeglichen sozialen Funktionszusammenhängen verstanden werden kann oder ob nicht vielmehr die große Unabhängigkeit der Kunst zugleich auf großer Abhängigkeit fußt. Der Anspruch von Kunstwerken auf Autonomie wäre somit im sozialen Zusammenhang zu verorten.

Wissenschaftstheoretische Ausblicke

Soll es in diesem Heft der *kritischen berichte* um die Frage gehen, was die Systemtheorie Niklas Luhmanns für die Kunstwissenschaft leisten kann, so lohnt auch der Blick in benachbarte Fachdiskurse. Interessiert man sich über die Kunst mit ihrem dezidierten Werkbegriff hinaus für visuelle Kultur, so geraten die Massenmedien in den Blick. Thomas Morsch widmet sich der akademischen Konkurrenz von Systemtheorie und Medientheorie in den 1980/90er Jahren, bei der es darum ging, wer die jeweils überzeugendere Beschreibung der basalen Mechanismen von Kultur und Gesellschaft formulierte. Anders verhält es sich laut Michael Dürfeld mit dem Austausch von Systemtheorie und Architektur, der bislang kaum stattgefunden hat. Dürfeld bietet mit seinem Beitrag an, den Anschluss der Systemtheorie an die Architekturtheorie über ein kleines und konkretes Detail der luhmannschen Systemtheorie zu vollziehen: den Ornamentbegriff. Mit diesem Begriff, der bei Luhmann eine Prozessqualität und nicht eine Gestaltqualität beschreibt, propagiert er einen Wechsel von einer kategorialen zu einer operativen Architekturtheorie.

Nachdem gleich zu Beginn dieses Textes gleichsam prophylaktisch die Missverständnisse und Probleme mit der Systemtheorie aufgelistet wurden, sollen

abschließend auch die Vorteile und Potenziale eines Übertrags systemtheoretischer Konzepte auf kunstwissenschaftliche Fragen skizziert werden. Die zuletzt genannte Umstellung auf eine prozessorientierte Perspektive ist ein entscheidender Vorzug des Theorietransfers. Denn in der Loslösung von substantialisierten Werkkonzepten wie auch subjektzentrierten Autorschaftsbegriffen und der gleichzeitigen Konzentration auf die Prozesse, in denen Werke, Künstler, Betrachter oder Interpreten entstehen, eröffnet sie für die Analyse bisher unbeachtete Aspekte. Ihrem Charakteristikum einer Beobachtertheorie zufolge, ermöglicht es die Systemtheorie, jene differenztheoretischen «Aushandlungsprozesse» zu sehen, die nur dann im Blickfeld erscheinen, wenn man die jeweils andere Seite der Differenz, die Umwelt, das Medium beziehungsweise andere gesellschaftliche Funktionssysteme beachtet. Auf welchen Ebenen systemtheoretische Ansätze besonders ergiebig sind – in Beschreibungen der Evolution des Kunstsystems, in der Frage nach dessen Funktionsweisen in historischer wie zeitgenössischer Hinsicht oder beispielsweise auf der Ebene des einzelnen Kunstwerks – wird sich in den kommenden Arbeiten zu einer systemtheoretischen Kunstwissenschaft erweisen. Die *kritischen berichte* wollen hierzu anregen.¹⁵ Der beobachterreflexive Aspekt der Systemtheorie markiert dabei eine für die Kunstwissenschaft wichtige Grundhaltung, nämlich die wissenschaftstheoretische Reflexion des eigenen Status als Forscherinnen und Forscher. Allerdings bekommt man es mit Paradoxien zu tun, wenn man die eigene Position als Wirklichkeit produzierenden Teil der Kunst-Debatte reflektiert und dabei bemerkt, dass auch das eigene Schreiben über Kunst zu Bedeutungsstiftungen beiträgt, diese wie etwas Vorfindbares ausgibt und so gleichsam stillstellt. Aber vielleicht liegt gerade in dieser Selbstverunsicherung das eigentliche Potenzial der Theorie.

Anmerkungen

1 Vgl. u.a. Dietrich Schwanitz, *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*, Opladen 1990; Niels Werber, *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992; *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, hg. v. Siegfried J. Schmidt, Opladen 1993; *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, hg. v. Henk de Berg u. Matthias Prangel, Opladen 1993; Gerhard Plumpe, *Ästhetische Kommunikation der Moderne*, 2 Bde, Opladen 1993; *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontextuellen Literaturwissenschaft*, hg. v. Gerhard Plumpe u. Niels Werber, Opladen 1995; *Art & Language & Luhmann*, hg. v. Institut für soziale Gegenwartsfragen Freiburg i. Br./Kunstraum Wien, Wien 1997; *Widerstände der Systemtheorie. Kulturtheoretische Analysen zum Werk von Niklas Luhmann*, hg. v. Albrecht Koschorke u. Cornelia Vismann, Berlin 1999; *Was konstruiert Kunst? Kunst an der Schnittstelle von Konstruktivismus, Systemtheorie und Distinktionstheorie*, hg. v. Stefan Weber, Wien 1999; *Gender Studies und Systemtheorie. Studien zu einem Theorietransfer*, hg. v. Sabine Kampmann, Alexandra Karentzos u. Thomas Küpper, Bielefeld 2004.

2 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 9.

3 Wolfgang Kemp, «Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität», in: *Texte zur Kunst* 2 (1991), S. 89–101. *Die Kunst der Gesellschaft* (1995) war noch nicht erschienen, aber Luhmann hatte mit dem Buch *Soziale Systeme* (1984) bereits die autopoietische Wende innerhalb seiner Theorie vollzogen.

4 Ebd., S. 89.

5 Kitty Zijlmans, «Kunstgeschichte als Systemtheorie», in: *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, hg. v. Marlite Halbertsma u. Kitty Zijlmans, Berlin 1995; Dies., «Kunstgeschichte der modernen Kunst: Periodisierung oder Codierung?», in: *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, hg. v. Henk de Berg u. Matthias Prangel, Opladen 1993; Dies., «Differenztheorien in der Kunstgeschichte», in: *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*, hg. v. Henk de Berg u. Matthias Prangel, Tübingen/Basel 1995.

6 Kitty Zijlmans, «Das Kunstwerk als Einheit von Differenz», in: *Interbellum und Exil. Liber amicorum für Hans Würzner. Zum Abschied von der Rijksuniversität Leiden*, hg. v. Sjaak Onderdelinden, Amsterdam/Atlanta 1991.

7 Hans Dieter Huber, *System und Wirkung. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst*, München 1989; Ders.: *Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bild-*

wissenschaft, Ostfildern 2004. Ders., *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, München 2005. Vgl. auch den Beitrag in diesem Heft.

8 Horst Bredekamp, «Die Kunst der Paradoxie», in: *Rechtshistorisches Journal*, Bd.17, 1998, S. 415–421, hier S. 418.

9 Und in dem Text zur *Kunst der Paradoxie* für eine Re-Lektüre der Klagen Hans Sedlmayrs über den «Verlust der Mitte» und das «Ende der Kunst» nutzbar macht, vgl. ebd. S. 416–417.

10 In Differenz etwa zu dem Artikel zu «Medium/Form» von Niels Werber in diesem Heft.

11 Vgl. Luhmann 1995 (wie Anm. 2), S. 212–213.

12 «Werk» ist in diesem Sinne als «Struktur», als eine besondere Art der «Kommunikation» zu verstehen.

13 Vgl. Beat Wyss, *Vom Bild zum Kunstsystem*, Köln 2006.

14 vgl. zu letzterem Sabine Kampmann, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft*, München 2006, bes. S. 93–98.

15 Zum Einstieg in systemtheoretische Welten für Kunstwissenschaftler/innen zu empfehlen: Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995 sowie die neu erschienene Sammlung der bisher zum Teil schwer greifbaren Schriften Luhmanns zur Kunst: *Niklas Luhmann. Schriften zur Kunst und Literatur*, hg. v. Niels Werber, Frankfurt am Main 2008; zur weiterführenden Lektüre insbesondere folgende Primärtexte Luhmanns: *Soziale Systeme* (1984); *Die Wissenschaft der Gesellschaft* (1990); *Die Realität der Massenmedien* (2. Aufl. 1996). Immer noch empfehlenswert sind diese Einführungen: Georg Kneer u. Armin Nassehi, *Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Eine Einführung*, München 1993; Claudio Baraldi, Giancarlo Corsi u. Elena Esposito, *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, Frankfurt am Main 1997.