

7. Kunstwissenschaft

Kunstwissenschaft und Systemtheorie sind zwei Partner, die sich nicht besonders nahestehen. In der traditionellen Kunstwissenschaft gibt es immer noch ein großes Misstrauen gegenüber universalistischen Konzeptionen, die versuchen, Kunst in ein theoretisches Korsett zu zwingen. Kunstwissenschaft geht in der Praxis meist vom Einzelwerk, seiner Beschreibung und Interpretation aus. Die eigene Tätigkeit als wissenschaftliche/r Autor/in wird nur in Ausnahmen reflektiert. Sie läuft oft als blinder Fleck des eigenen wissenschaftlichen Handelns in der Interpretationsarbeit mit. In diesem immer noch weitgehend historisch und positivistisch orientierten Feld haben es Theorien, die einen universellen Geltungsanspruch erheben, traditioneller Weise schwer.

Chronologie der Ereignisse

Die Rezeption der Systemtheorie durch die Kunstwissenschaft ist in ihren Anfängen eine Sache von Grenzgängern wie Hans Dieter Huber, Michael Lingner oder Kitty Zijlmans gewesen. Im Jahr 1980 hat Huber erstmals das Kunstwerk als ein System aus Elementen beschrieben, zwischen denen Wechselwirkungen von Materialien, Formen, Farben und Flächen zu beobachten sind (Huber 1982). Dies dürfte der erste Text im deutschsprachigen Raum gewesen sein, der auf dem Gebiet der Kunstwissenschaft systemtheoretisch argumentierte. 1989 veröffentlichte er dann seine Dissertation *System und Wirkung. Rauschenberg – Twombly – Baruchello. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst. Ein systemtheoretischer Ansatz* (1989). Nach einer Kritik der traditionellen, kunsthistorischen Forschungsmethoden von Ikonographie und Ikonologie, Semiotik, Strukturanalyse und Ikonik wird das Kunstwerk als ein System aufgefasst, das aus heterogenen Elementen unterschiedlichster Art besteht. Ihre Beziehungen werden als Relationen, Kopplungen oder Interaktionen beschrieben. Die Systemanalyse der Elemente und ihrer Beziehungen ergibt die strukturelle Beschreibung des Kunstwerks (Huber 1989, 45 f.). Huber unterscheidet drei verschiedene Schichten eines Kunstwerkes, nämlich eine materielle, eine syntaktische und eine semantische Ebene. Er relativiert die Beschreibung und Interpretation von Kunstwerken in Bezug auf einen impliziten Betrachter, den er der Rezeptionsästhetik entnimmt und auf

die Interpretation von Kunstwerken überträgt. In diesem Zusammenhang entwickelt er ein Modell ästhetischer Wahrnehmung, das vom ersten Eindruck über die allmähliche Verfestigung der wahrgenommenen Gestalt bis hin zur sprachlichen Benennung und der Wirkung ästhetischer Erfahrung reicht. Im Gegensatz zu Luhmann kommt der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk selbst, seinen materiellen, syntaktischen und semantischen Elementen, eine zentrale Bedeutung zu.

Ein Jahr später folgt die Publikation der holländischen Kunstwissenschaftlerin Kitty Zijlmans mit dem Titel *Kunst, geschiedenis, kunstgeschiedenis* (1990). Sie stammt aus dem Umfeld des *Leidener Instituts für Systemtheorie und Humanwissenschaften* (LISH), einer interdisziplinären Arbeitsgruppe von Literaturwissenschaftler/innen für Deutsche Literatur. Ihre Arbeit ist stark an die konstruktivistische Systemtheorie Niklas Luhmanns angelehnt. Die Dissertation beginnt mit einer Problematisierung des Verhältnisses zwischen Kunst, Geschichte und Betrachter. Die Autorin diskutiert die wichtigsten Interpretationsmethoden der Kunstwissenschaft. Das zweite Kapitel setzt sich kritisch mit der kunsthistorischen Hermeneutik auseinander, wie sie insbesondere von Hermann Bauer, Gottfried Boehm und Oskar Bätschmann entwickelt wurde und legt dann die Position von Niklas Luhmann dar. Im dritten Kapitel entfaltet Zijlmans Kunst als ein soziales System. Sie versteht das Kunstwerk als eine Kompaktkommunikation, die auf einem Prozess von Selektionen basiert (Zijlmans 1990, 47). Sie thematisiert ausführlich den Prozess der Musealisierung von Kunst und bringt ihn mit dem Konzept des Kunstsystems in Verbindung. Ihren Geschichtsbegriff entwickelt sie in Auseinandersetzung mit Theoretikern wie Robin George Collingwood, Quentin Skinner, Hermann Lübbe und Thomas Nipperdey. Ihr Einwand lautet, dass das systemtheoretische Denken Luhmanns ahistorisch sei (Zijlmans 1990, 58). Der Begriff der geschichtlichen Objektivität ist Gegenstand von Überlegungen zu einem überzeugenden, zeitgemäßen Begriff geschichtlicher Abläufe. Gibt es Epochen-schwellen? Handelt es sich um eine linear fortschreitende Geschichtsauffassung? Von welchen gesellschaftlichen oder historischen Verhältnissen ist das Kunstwerk ein Ausdruck? Man spürt in diesem Kapitel das Ringen um ein Geschichtsverständnis, das dem Ende des 20. Jahrhunderts angemessen erscheint und das Zijlmans nicht bei Luhmann findet, sondern bei Thomas Nipperdey, Max Imdahl oder Martin Warnke. Eine Interpretation der Künstler-

gruppe ›Der Blaue Reiter‹, aus einem systemanalytischen Ansatz heraus gesehen, und die exemplarische Analyse des Bildes *Die Nacht* von Max Beckmann runden die Dissertation ab.

Ab 1990 erscheinen dann in schneller Folge eine Reihe von Aufsätzen von Huber und Zijlmans, in denen es entweder um eine Erweiterung des systemtheoretischen Ansatzes oder seine Anwendung auf Fallbeispiele der modernen und zeitgenössischen Kunst geht (Huber 1991; 1993; 1994; 1999; Zijlmans 1991a; 1991b; 1995a; 1995b). In der ersten Hälfte der 1990er Jahre hat Huber zahlreiche systemtheoretische Interpretationen ausgeführt, in denen er das Modell einer systemischen Kunstwissenschaft ausbaut und weiter entwickelt. Mitte der 1990er Jahre entstand in den deutschsprachigen Ländern ein neues Interesse an der Rolle von nicht-künstlerischen Bildern. Der *pictorial turn* wurde verkündet. Aus der Unzufriedenheit an dem begrenzten Kanon der Hochkunst und seiner immer währenden Interpretation entwickelten einige Kunsthistoriker bildspezifische Fragestellungen, die außerhalb der klassischen Bereiche der Kunstwissenschaft lagen. Sie öffneten dadurch das Fach in Richtung Kulturwissenschaft und Visual Studies (z. B. Kampmann u. a. 2004).

Ab Mitte der 1990er Jahre erweiterte Huber seinen systemtheoretischen Ansatz einerseits in den Bereich der Neuen Medien wie Internet, Netz- und Medienkunst, auf der anderen Seite aber auch in den Bereich der alltäglichen Bildsysteme, ihrer spezifischen Materialität, ihrem sozialen Gebrauch und ihrer adäquaten Interpretation. Es wurde der Versuch unternommen, eine Systemtheorie des Bildes zu entwickeln, die auch auf nicht-künstlerische Bilder anwendbar erschien und vor allem die soziale Differenzierung des Bildgebrauches durch verschiedene Beobachter- oder Benutzergruppen betonte, die sich hinsichtlich ihrer sozialen Lage, ihrer Milieus und ihrer ästhetischen Präferenzen grundlegend voneinander unterscheiden (Huber 2004).

2005 hat Huber das in seiner Dissertation an Beispielen zeitgenössischer Kunst entwickelte Modell auf einen klassischen kunsthistorischen Gegenstand übertragen, nämlich auf das Werk des venezianischen Malers Paolo Veronese (Huber 2005). Darin wurde die Werkstatt als ein komplexes soziales System aufgefasst, in dem die einzelnen Mitarbeiter mit Hilfe verschiedener Medien wie Skizzen, Zeichnungen, Wachsmodellen, Stichen und sog. *ricordi*, großformatigen Hell-Dunkel-Reproduktionen nach ausgeführten Gemälden, miteinander kommunizierten. Wenn Kunst Kommunikation ist, dann muss man

beobachten, mit welchen Medien kommuniziert wird, lautete eine der zentralen Einsichten, die zu einer stärkeren Betonung von Kunst als einem Mediensystem führte. Als eine weitere Innovation wurde die soziale Umwelt Paolo Veroneses in Venedig genauer untersucht, die Organisation der Malerzunft, die soziale Schicht seiner Auftraggeber sowie die Selbstbeschreibung des venezianischen Kunstsystems.

2006 entwickelt der Schweizer Kunstwissenschaftler Beat Wyss eine Kunstgeschichte als Systemgeschichte (Wyss 2006). Sein Ziel besteht darin, den historischen Prozess der Ausdifferenzierung des Bildes als einen Vorgang zunehmender Autonomisierung der Kunst zu beschreiben. Seiner Ansicht nach wird das Kunstsystem vom Stammsystem ›Herrschaft‹ ausgebrütet und bleibt auch nach dessen Ausdifferenzierung in ein weltliches und ein geistliches System beiden gegenüber jahrhundertlang tributpflichtig (Wyss 2006, 149). Kunst autonomisiert sich im Laufe ihrer Geschichte mit Hilfe benachbarter Anlehnungskontexte wie der Wissenschaft, der Ökonomie, der Literatur und der öffentlichen Meinung.

Im selben Jahr erscheint die Dissertation von Sabine Kampmann (2006). Sie wendet die Systemtheorie von Niklas Luhmann auf die Figur des Künstlers an. Die Begriffe der Kommunikation und der Polykontextualität sind ihr wichtig, um ein multikausales und dynamisches Modell künstlerischer Autorschaft entwickeln zu können. Sie nimmt dabei Anregungen aus der polykontextualen Literaturwissenschaft von Gerhard Plumpe, Ingo Stöckmann und Niels Werber auf. Nach einer Einführung in die wichtigsten Grundbegriffe Luhmanns stellt sie die Positionen anderer, systemtheoretisch argumentierender Autoren dar und kritisiert sie an den Stellen, an denen es notwendig erscheint. ›Der Künstler‹ ist nach Luhmann ein Kondensat oder Sediment von Dauerkommunikationen des Kunstsystems (Kampmann 2006, 92). Mit Hilfe des Formbegriffs ›Person‹ gelingt es ihr, die Person des Künstlers als eine aktuelle Auswahl der Beschreibung eines Menschen vor dem Hintergrund anderer, ungenutzter Möglichkeiten zu konzipieren (ebd., 100). Ihre zentrale Frage lautet, wie Autorschaft durch Kommunikation im Kunstsystem entsteht. Sie stellt den Ausgangspunkt für genauere Untersuchungen dar, die sie am Beispiel von Christian Boltanski, Eva & Adele, Pippilotti Rist und Markus Lüpertz entwickelt.

In *Kunst als soziale Konstruktion* (Huber 2007) entfaltet Huber die Kunst in drei Beobachtungsperspektiven als ein System. Zu Beginn wird das Kunst-

werk selbst, im Gegensatz zu Luhmann, als System beschrieben. Es besteht aus verschiedenen Elementen, die miteinander interagieren. Die Bedeutung des Kunstwerks entsteht aus der Beschreibung und Interpretation dieser Interaktionen. Sein Verhältnis zur Umwelt wird mit Hilfe der Begriffe der operationalen Schließung und der strukturellen Kopplung bestimmt. Im zweiten Abschnitt wird Kunst als Mediensystem aufgefasst. An Beispielen aus der Bildenden Kunst wird das Verhältnis zwischen Form und Medium erörtert. Die spezifische Medialität der Kunstkommunikation ist von entscheidender Bedeutung für die Schnittstelle zwischen Materialität und Sinn. Ein Kapitel über die Einheit der Differenz von Selbstwahrnehmung und Weltwahrnehmung sowie die grundlegende Sozialität des Beobachtens durch ihre Versprachlichung leiten über zur Konzeption des Kunstsystems als eines Funktionssystems der Gesellschaft. Anders als Luhmann unterscheidet der Verfasser mehrere heterogene Komponenten im Kunstsystem, nämlich Kunstwerke, Individuen und Institutionen. Er beschreibt die Interaktionen zwischen den einzelnen Einheiten, ihre Organisation, Struktur und historische Ausdifferenzierung. Das Buch schließt mit einem Ausblick auf die Möglichkeiten einer zukünftigen, systemischen Kunstwissenschaft.

Um die Jahrtausendwende trat eine jüngere Generation von Kunsthistoriker/innen auf die Bühne, die nun sehr intensiv die luhmannschen Theorien rezipierten. Sabine Kampmann, Alexandra Karentzos, Peter Bell, Florian Lippert, Carsten Zorn oder Inge Hinterwaldner öffneten die Türen für eine neue Rezeption systemischer Theorien in der Kunstwissenschaft. Einige Impulse setzte zwischenzeitlich auch die Zeitschrift *kritische berichte*. Eine erste Anfrage der Herausgeber an den Verfasser, einen kurzen Überblick über die Brauchbarkeit systemtheoretischer Methoden in der Kunstwissenschaft zu schreiben, stammte aus dem Jahr 1994 (Huber 1994). 2008 gab Sabine Kampmann ein Sonderheft zu Niklas Luhmann heraus, in dem einige Autoren aus der Kunstwissenschaft ausgewählte Grundbegriffe der Systemtheorie skizzierten und ihre Verbindung zu den kunstgeschichtlichen Methoden darlegten (Kampmann 2008).

Kritik an Luhmann – warum?

Die Kunstwissenschaft hat die Theorie von Niklas Luhmann nie unkritisch geteilt oder übernommen.

Die Konzentration auf Kommunikation als grundlegender Einheit sozialer Systeme und den binäre Code schön/hässlich, der darüber entscheiden sollte, ob ein bestimmtes Kommunikationsangebot Bestandteil des Kunstsystems sei oder nicht, wurde schon frühzeitig kritisiert. Genauso wie ›der Mensch‹ aus der Systemtheorie herausfiel, wurde ›das Werk‹ aus dem Kunstsystem ausgelagert und drohte, in Vergessenheit zu geraten.

Man sollte die Hauptkritik an der luhmannschen Systemtheorie an diesem Punkt beginnen, nämlich an seiner mangelhaften Konzeption des Kunstwerks (Kampmann 2006, 80). Die Kunstwissenschaft ist neben der Archäologie und der Denkmalpflege eine der wenigen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, die es mit bedeutenden materiellen Artefakten zu tun hat, die als kulturelles Erbe für die Nachwelt erhalten werden sollen. Wäre Kunst nur Kommunikation, könnte man Urkunden, Gemälde, Skulpturen oder Gebäude reproduzieren und die Originale dann entsorgen. Dieser Punkt zeigt jedoch, dass es auf die originale Materialität auf entscheidende Weise ankommt; das authentische Original gilt in der Gesellschaft als wichtiger Wahrheitswert. Luhmann lässt jegliche Überlegungen zur Materialität des Kunstwerkes vermissen. Sie ist aber die Bedingung der Möglichkeit von ästhetischer Erfahrung. Denn sie erzeugt seine spezifische Präsenz (Gumbrecht 2004). Luhmann scheint als Soziologe primär am Zirkulieren von Sinn, Bedeutung und Kommunikation in der Gesellschaft interessiert zu sein. Die Objekte, die diese sozialen Prozesse auslösen, stehen nicht im Mittelpunkt seiner Theorie.

Auch der binäre Code schön/hässlich, der darüber entscheiden soll, ob eine bestimmte Kommunikation eine Kommunikation des Kunstsystems ist oder nicht, stellt ein großes Problem dar. Die Vorstellung ist zu einfach, um die mehrdimensional komplexen Vorgänge und Funktionen im Kunstsystem erfassen zu können. Dass Kommunikationen, die nach dem binären Code wahr/falsch operieren, dem Wissenschaftssystem zugehören sollen, Kommunikationen, die nach dem Code Recht/Unrecht funktionieren, dem Rechtssystem zugehören, ist theoretisch interessant, aber diese Idee ist eine Schreibtischgeburt. Luhmann selbst hat die Schwierigkeiten erkannt, den Codewerten der Kunst einen überzeugenden Begriff zu geben, aber aus prinzipiellen Gründen an der binären Codierung festgehalten (KdG, 306 f.). Wenn man sich die Heterogenität der Akteure im Kunstsystem ansieht, wird deutlich, dass die Unterscheidung schön/hässlich eine reichlich akademische Idee ist.

Wir haben es im Kunstsystem mit Künstlern, Sammlern, Galeristen, Sponsoren, Mäzenen, Kuratoren, Kustoden, Konservatoren, Restauratoren, Elektrikern, Lichttechnikern, Wachleuten, Transporteuren, Kurieren, Kritikern, Moderatoren, PR-Managern, Controllern und Registraren zu tun. Für die allerwenigsten von ihnen ist die Einheit der Differenz schön/hässlich von Bedeutung. Hier ist eine Erweiterung durch Pierre Bourdieus Distinktionstheorie, Anthony Giddens Konzeption der Routine, Gerhard Schulzes milieuspezifischen Präferenzen und Thierry de Duves regulativem Urteil ebenso hilfreich wie Peter M. Hejls systemtheoretische Konzeption von sozialen Akteuren und rekursiver Konnektivität, die einen Konsens produziert.

Der dritte Einwand gegen die Systemtheorie Luhmanns lautet, dass sie unhistorisch sei. Zwar bringt Luhmann gerade in den vier Bänden zu *Gesellschaftsstruktur und Semantik* (GS1–4) zahlreiche historische Beispiele. Sie sind aber meist willkürlich gewählt und besitzen nur den Status, seine Thesen zu untermauern. Historische Zusammenhänge, die nicht hundertprozentig in den Theorieplot passen, werden weggelassen. So kann man behaupten, dass die historische Grundierung einseitig ist.

Kritik an der kunsthistorischen Rezeption von Luhmann

Wenn man sich die systemtheoretischen Beiträge, die aus der Kunstwissenschaft zu stammen scheinen, einmal genauer ansieht, stellt man fest, dass es sich in vielen Fällen um Ausflüge von Literaturwissenschaftlern in die Nachbardisziplin handelt, z. B. bei Henk de Berg, Oliver Jahraus, Siegfried J. Schmidt oder Niels Werber. Häufig ist von Kunst die Rede, ohne dass genauer gesagt wird, welche Epoche oder welche Art von Kunstwerken gemeint ist. Bei einem genaueren Blick stellt man wiederum fest, dass mit dem Wort ›Kunst‹ nicht unbedingt Gemälde, Skulpturen oder Grafiken gemeint sind, ja nicht einmal die Bildende Kunst oder die Darstellende Kunst als Ganzes, sondern literarische Texte. Gemälde oder Skulpturen mit literarischen Texten über den Begriff des Kunstwerks in einen Topf zu werfen, unterschlägt aber genau diejenige spezifische Differenz, die Bilder zu einem der wirkungsmächtigsten Mediensysteme aller Zeiten gemacht hat.

Mit einem so weit gefassten Kunstbegriff kann man relativ wenig erklären. Die Gefahr, ein philosophisches Scheinproblem zu konstruieren, also wis-

enschaftliche Artefaktbildung zu betreiben, ist sehr groß. Der Kunstbegriff ist selbst innerhalb von Kunsttheorie und Kunstwissenschaft sehr schwer zu definieren und umstritten. Denn er ist historisch kontingent und verändert sich permanent an den Rändern der Gegenwart. Als ich Niklas Luhmann einmal fragte, an welche Art von Kunstwerken er denn denken würde, wenn er von Kunst spreche, antwortete er zu meinem Erstaunen: »An Literatur!« Man müsste daher *Die Kunst der Gesellschaft* noch einmal kritisch daraufhin durchlesen, an welchen Stellen, an denen er von Kunstwerken spricht, er in Wirklichkeit eigentlich literarische Kunstwerke meint.

Systemtheoretische Methoden in der Kunstwissenschaft sind nur dann sinnvoll, wenn sie einen historisch spezifizierten und keinen universal aufgeblähten Kunstbegriff verwenden. Des Weiteren muss der Kunstbegriff unbedingt medienpezifisch gefasst werden. Denn nur dadurch entsteht die Möglichkeit, die Sinn- und Bedeutungspotenziale von bildender Kunst an die Materialität ihrer physischen Objekte zu binden. Auf diese Weise ließe sich dann erklären, wie sich aus den materiellen und medialen Bedingungen von Kunst die Möglichkeit ihrer ästhetischer Erfahrung generiert, welche die Voraussetzung für eine spezifische Kommunikation und die Ausbildung eines Funktionssystems ist.

Literatur

- Fehr, Michael: »Understanding Museums. Ein Vorschlag: Das Museum als autopoietisches System«. In: Ders. u. a. (Hg.): Platons Höhle. Das Museum und die elektronischen Medien. Köln 1995, 11–20.
- Filk, Christian/Simon, Holger u. a. (Hg.): *Kunstkommunikation. Wie ist Kunst möglich? Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft*. Berlin 2010.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M. 2004.
- Halsall, Francis: *Systems of Art. Art, History and Systems Theory*. Oxford u. a. 2008.
- Hinterwaldner, Inge: *Das systemische Bild. Ikonizität im Rahmen computerbasierter Echtzeitsimulationen*. München 2010.
- Huber, Hans Dieter: »Das Kunstwerk als System«. In: *Ausstellungskatalog Hans Dieter Huber. Städtische Kunstsammlungen Augsburg* 21.10.-5.12.1982, 42–46 (auch unter http://www.hgb-leipzig.de/artnine/huber/aufsaetze/kunstwerk_als_system.pdf).
- : *System und Wirkung. Rauschenberg – Twombly – Baruchello. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst. Ein systemtheoretischer Ansatz*. München 1989.
- : »Interview mit Niklas Luhmann«. In: *Texte zur Kunst* 1. Jg. (1991), 121–133.

- : »Installation und Modell. Systemanalytische Interpretationen zum skulpturalen Œuvre von Joseph Beuys«. In: Klaus Güthlein/Franz Matsche (Hg.): BEGEGNUNGEN. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag. Worms 1993, 300–324.
- : »Systemische Kunstwissenschaft – ein neues Paradigma?« In: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 22. Jg., 2 (1994), 87–93.
- : »Lets mix all feelings together!« – Ansätze zu einer Theorie multimedialer Systeme«. In: Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämper (Hg.): Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungssysteme. Magdeburg 1999, 297–314.
- : Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft. Ostfildern-Ruit 2004.
- : Paolo Veronese. Kunst als soziales System. München 2005.
- : Kunst als soziale Konstruktion. München 2007.
- Kampmann, Sabine: Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pippilotti Rist, Markus Lüpertz. München 2006.
- (Hg.): Niklas Luhmann. Sonderheft von kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 36. Jg., 4 (2008).
- /Karentzos, Alexandra/Küpper, Thomas (Hg.): Gender Studies und Systemtheorie. Studien zu einem Theorie-transfer. Bielefeld 2004.
- Lingner, Michael: »Kunst aus Kunst. Autopoiesis – die aktuelle Autonomieproblematik aus systemtheoretischer Perspektive«. In: Wolkenkratzer Art Journal 6. Jg., 5 (1988), 30–34.
- : »Die Krise der ›Ausstellung‹ im System der Kunst«. In: Kunstforum international 125 (1994), 182–187.
- Schmidt, Siegfried J.: Kunst: Pluralismus, Revolten. Bern 1987.
- Weber, Stefan (Hg.): Was konstruiert Kunst? Kunst an der Schnittstelle von Konstruktivismus, Systemtheorie und Distinktionstheorie. Wien 1999.
- Wulffen, Thomas: Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive. In: Kunstforum international 125 (1994), 50–58.
- Wyss, Beat: Vom Bild zum Kunstsystem. Köln 2006.
- Zijlmans, Kitty: Kunst, geschiedenis, kunstgeschiedenis. Methode en praktijk van een kunsthistorische aanpak op systeemtheoretische basis. Leiden 1990.
- : »Das Kunstwerk als Einheit von Differenz«. In: Sjaak Onderdelinden (Hg.): Interbellum und Exil. Liber amicorum für Hans Würzner. Zum Abschied von der Rijksuniversität Leiden. Amsterdam/Atlanta 1991a, 72–89.
- : »Kunstgeschichte der modernen Kunst: Periodisierung oder Codierung?« In: Henk de Berg/Matthias Prangel (Hg.): Kommunikation und Differenz. Opladen 1991b, 53–68.
- : »Kunstgeschichte als Systemtheorie«. In: Marlite Halbertsma/Dies. (Hg.): Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute. Berlin 1995a, 251–277.
- : »Differenztheorien in der Kunstgeschichte«. In: Henk de Berg/Matthias Prangel (Hg.): Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus. Tübingen/Basel 1995b, 131–152.
- /Hoogeveen, Jos: Kommunikation über Kunst. Eine Fall-

studie zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des ›Blauen Reiters‹ und von Wilhelm Worringers ›Abstraktion und Einföhrung. Leiden 1988.

Hans Dieter Huber