

Kunstsystem oder Musiksystem – eine Diskussion

von Sebastian Fischer (Stuttgart)

05.09.2009

Wir stehen nun vor einer gleichermaßen schwierigen wie auch interessanten und fruchtbaren Fragestellung, die innerhalb der Systemtheorie, einer wissenschaftlichen Theorie, gestellt wird. Es geht darum, von welcher Systemreferenz wir in Bezug auf Musik auf der Ebene gesellschaftlich-funktionaler Teilsysteme im folgenden ausgehen können. Kann das Medium Musik als eine von mehreren Kunstgattungen sinnvoll und weit gehend innerhalb des Funktionssystems Kunst beobachtet werden, oder ist es günstiger, von einem ausdifferenzierten, gesellschaftlichen Funktionssystem Musik auszugehen?

Wir werden eine Vielzahl von Argumenten pro und contra gegeneinanderzustellen und abzuwägen haben. Dabei geht es weniger um die Eindeutigkeit einer „richtigen“ Entscheidung, sondern stärker um einen Diskussionsprozess, welcher das Verständnis der Relationen zwischen Kunst und Musik vertiefen lässt.

Zur Situation¹ innerhalb der Systemtheorie

Seit Niklas Luhmanns Veröffentlichung „Die Kunst der Gesellschaft“ im Jahre 1995 kann man Kunst als funktionales, autonomes System innerhalb der Systemtheorie als „gesetzt“ bezeichnen. Damit soll ausgedrückt werden, dass die Entscheidung Luhmanns, Kunst als gesellschaftliches Teilsystem zu betrachten, weite Beachtung und mehrfach Anschluss innerhalb der Systemtheorie fand². Dabei fiel diese Entscheidung schwieriger, als sie in diesem Buch kommuniziert zu werden scheint.

Vor der Beschreibung von Kunst als einem gesellschaftlichen, funktionalen Teilsystem stehen

1 Mit Bedacht wollen wir – auf Grund der relativ kurzen Zeitverhältnisse – nicht von „der“ Geschichte der Systemtheorie sprechen. Das bedeutet aber auch, dass wir nicht ohne weiteres von einem abgeschlossenen Prozess sprechen können.

2 Siehe etwa Groys (1996), Hutter (1996), Werber (1996).

mehrere, andere Versuche Luhmanns.

Im bekannten Aufsatz „Ist Kunst codierbar?“ (Luhmann 1976) beobachtet Luhmann Kunst als ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium, das in einer später verwendeten Heuristik als ein Kennzeichen eines ausdifferenzierten Funktionssystems steht.

In „Das Medium der Kunst“ (1986) führt Luhmann erstmalig seine Übertragung der von Heider stammenden Unterscheidung „Ding und Medium“ für die Systemtheorie als Medium/Form-Unterscheidung – am Beispiel der Kunst – vor. Er konstruiert Kunst als eine Einheit: „Das“ Medium „der“ Kunst – wir sehen bewußt von einer Unterscheidung verschiedener Kunstarten ab in der Annahme, daß man gerade mit Hilfe dieser Frage nach dem Medium etwas Gemeinsames beobachten und beschreiben kann.“ (Luhmann 1986: 123)

Peter Fuchs kommt in drei Aufsätzen auf Musik zu sprechen³. Musik wird hier anders beschrieben als etwa „nur“ eine Kunstart im Vergleich zu anderen Kunstarten; es geht hier um spezifische Probleme der Beschreibung – etwa der These der Unbeobachtbarkeit von Musik – welche eine besondere Form der „Beobachtung“ von Musik nahe legt⁴. Dabei spielt die Systemreferenz eine untergeordnete Rolle.

Die Idee von Musik als einem autonomen gesellschaftlichen Teilsystem wird in der Literatur verschiedentlich angesprochen, etwa bei Bühl⁵ (2004: 101):

„Vielmehr ist das „Musik-System“ (ebenso wie das „Wirtschaftssystem“ oder das „Politische System“) nur eines der (hochspezialisierten, nicht mehr hierarchisch zu ordnenden) Teilsysteme der Gesellschaft unter anderen, wobei – nach Niklas Luhmann – alle Teilsysteme soweit selbstreferentiell und selbstläufig sind, dass sie keiner zentralen Steuerung mehr unterliegen.“

Andererseits findet man innerhalb der Systemtheorie vermehrt auch Texte im Kontext Musik mit anderen Systemreferenzen als einem Funktionssystem, etwa der These von Pop als einem weltweiten Funktionssystem⁶.

Diese Texte signalisieren weniger ein Ablehnen einer Annahme eines Funktionssystems Kunst, als vielmehr die Schwierigkeit, von einer Einheit eines Systems Musik auszugehen. Es wird in ihnen ein besonderer Differenzierungswille bezüglich Musik deutlich, weniger eine Auseinandersetzung von Kunst als einem Funktionssystem der Gesellschaft. Es finden also verschiedene Tendenzen simultan Ausdruck, die scheinbar eine gewisse Beliebigkeit der Systemtheorie signalisiert.

3 „Die Frage ist: Was hat Musik mit dem eben entwickelten Autopoiesis-Konzept zu tun, wenn man – zunächst – nicht das Musiksystem als soziales System in den Blick nimmt, sondern nur jene akustischen Arrangements, die konsensuell als Musik identifiziert werden?“

4 Vor allem das Verhältnis zu Sprache gibt, wie wir sehen werden, eigene Probleme mit auf den Weg.

5 Vgl.: Bühl (2004: 89 ff.)

6 Vgl.: Fuchs/Heidingsfelder (2004)

Musik als autonomes Phänomen

Zentrales Motiv für eine eigenständige Darstellung von Musik als einem Funktionssystem wären Widersprüchlichkeiten einer Darstellung von Musik als Kunst.

Ein Problem der Musikwissenschaften als der Reflexionstheorie der Musik ist die Frage nach der Einheit von Musik. Eigentlich kann vom Begriff Musik her kein Zweifel herrschen, was als Musik zu betrachten ist, wie Musik als Einheit zu verstehen ist. Jedenfalls fällt eine Definition des „reinen“ Phänomens Musik überraschend leicht.

Andererseits lässt sich ein Hang zu immer weiteren Differenzierungen von Musikstilen immer mehr den Eindruck aufkommen, weit auseinander liegende Stilarten hätten kaum noch überhaupt etwas miteinander gemeinsam. Dazu kommt der Eindruck der „Ubiquität“ (Adorno) von Musik, dem Phänomen, dem man an allen Orten begegnen kann. Wie ist das mit den traditionell distinkten Urteilen gegenüber Kunst/Nichtkunst, Kennerschaft/Nichtkennerschaft, ja mit den teilweise immensen (wirtschaftlichen) Werten, die bestimmten Kunstwerken zugesprochen werden, vereinbar?

Und doch war und ist es teilweise Tradition innerhalb der Musikwissenschaften, die europäische Kunstmusik innerhalb ihrer Forschungen glatt zu bevorzugen. So lässt sich ein allmählicher „turn“ innerhalb dieser Disziplinen – etwa seit den 1990er Jahren – feststellen. Bühl stellt fest, dass ein großer Teil „praktizierter“ Musik lange Zeit wissenschaftlich weit gehend unbeachtet blieb:

„...dass die „fast durchwegs akademischen) „Musiktheoretiker“ nicht unbedingt über die „Musik“ sprechen, die (und wie sie) von der Mehrzahl unserer Mitmenschen gehört wird; selbstverständlich reden sie nur von „ihrer“ Musik, die sie aus irgendeinem Grund für „gut“ („zeitgemäß“, „fortschrittlich“, „wahrhaft“, „einmalig“, vielleicht aber auch nur für „repräsentativ“ oder „prestigeträchtig“) halten. Die kategoriale Hochstilisierung dieser Bewertungskriterien kann zweitens nicht verbergen, dass damit etwa 80 bis 90 Prozent der tagtäglich abgespielten und gehörten Musik aus der Analyse ausgeschlossen bleiben, schlimmer noch: dass mehr als 97 Prozent aller Musik nach den Kriterien einer für eine Minderheit von weniger als 3 Prozent geschaffenen Ästhetik bewertet werden. Soziologisch ist diese Vorgehensweise nur allzu gut verständlich, aber sie ist in keiner Weise wissenschaftlich zu rechtfertigen.“ (Bühl 2004: 8)

Popmusik in all ihren Ausdifferenzierungen, sowie Volks- und Weltmusik, auch Filmmusik waren lange Zeit kaum ein Thema der Musikwissenschaften. Betrachtet man die Musikwissenschaften als eine (zumindest ehemalige) Reflexionstheorie⁷ eines Kunstsystems, werden diese Relationen

⁷ „Mit all dem sind noch keine spezifisch *theoretischen* Leistungen in Anspruch genommen, und es scheint, daß die Ausbildung besonderer Reflexionstheorien - unter anderem, aber nicht nur: für die Wissenschaft selbst - erst durch die Umstellung der Gesellschaft auf funktionale Differenzierung ausgelöst wird. Reflexionstheorien unterscheiden sich von bloßen Identitätsbezeichnungen dadurch, daß sie die Identität des Systems, das sich selbst bezeichnet, als *Problem* ansehen und sie damit - *obwohl es sich um die Identität desjenigen Systems handelt, in dem gerade dies stattfindet* - einem *Vergleich* verschiedener Problemlösungen aussetzen.“ (Luhmann 1990: 483)

„Reflexionstheorien unterstellen sich ihrerseits dem Code des Systems, das sie beschreiben, und operieren insofern in dem System. Das ist keineswegs eine Notwendigkeit angemessener Beschreibung.“ a.a.O. 485

„Externe Beobachtungen und Beschreibungen (was für die genannten Beispiele freilich nur auf der Objektstufe der

verständlicher. So geht es im systemtheoretischen Verständnis von Reflexion weniger um eine Selbsterkenntnis im vollumfänglichen Sinne, sondern vielmehr um eine „Bezeichnung (Beobachtung, Beschreibung) des Systems durch das System selbst.“ (Luhmann 1990: 482) Die Reflexionstheorie ist (war) ist in diesem Sinne nicht imstande, unbefangen nach einem grundsätzlichen „Wert“ des Forschungsgegenstandes (hier Musik) so zu fragen, dass die Antwort auch negativ ausfallen könnte.

In unserem Fall ging es um die Reflexionstheorie einer europäisch zentrierten Kunstmusik, also einer Reflexionstheorie des Kunstsystems.

Die „Revolution“ innerhalb der Musikwissenschaften bedeutet dann auch, dass hier – in wertfreier Interpretation – Veränderungen geschehen sind oder zu geschehen scheinen. Werden nach einigen Anläufen Kritik und Veränderungswünsche so offen und vielzählig formuliert, so kann dies im Gegensatz zu den früheren Zuständen kaum ignoriert werden.

Allgemein kann die Veränderung als eine Zunahme von Inklusion (und damit eine Zunahme funktionaler Differenzierung) und eine Abnahme von ober-schichtabhängiger Interaktion in Form von Distinktion erklärt werden.

Inklusion als eine Zunahme der Möglichkeiten jedes Individuums, an jedem Funktionssystem teilzunehmen, kann hier als eine Teilnahme an einer Publikumsrolle betrachtet werden. Dazu gehört nicht nur die Möglichkeit, die Musikstile zu wählen, die man unabhängig von einer eigenen Sozialisation hören möchte, sondern es geht auch um die Form eines problemlosen Bekenntnisses zu jener bestimmten Musikform, eine Möglichkeit zur Identifikation dazu. Damit verliert die klassische Kunstmusik den Status eines elitären und mehrwertigen Kulturprodukts, den es auch durch Unterscheidungen wie e- und u-Musik, komplexer und einfacher Musik oder häufig auf Klassik bezogener guter (richtiger) und schlechter (falscher) Musik bewahrt hatte.

Das bedeutet, dass die Zurechnung bestimmter Musik als Kunst an Bedeutung verliert. Statt dessen tritt keine oppositionelle Haltung mehr, sondern die Fragestellung nach Kunst/Nichtkunst trifft vermehrt auf Indifferenz⁸.

Analyse gilt) halten Distanz zu ihrem Objekt und bagatellisieren damit dessen Code. Sie können sich dem Code des unterstellten Systems nicht unterstellen, *sie können es nicht, weil sie sich eben dadurch dem System einordnen und die Distanz zu ihm aufgeben würden*. Wer den Code seines Gegenstandes akzeptiert, gibt eben damit die Absicht auf, von außen zu beschreiben.“

„Verglichen mit den Normaltheorien etwa der Quantenphysik oder der Biochemie weisen alle Reflexionstheorien, auch die der Wissenschaft, *deutlich höhere Unsicherheiten* auf.“ 486

8 Wir wollen hier den Vergleich wagen mit dem stärker aufkommenden Phänomen des „modernen“ Atheismus. Es geht darum, den Atheisten, für den die Frage Gottglauben/Nichtgottglauben von einiger Relevanz zu sein scheint, sich nicht außerhalb des Sinnsystems Religions zu beobachten, sondern innerhalb. Er negiert lediglich eine bestimmte Sinnform, und identifiziert sich unter Umständen damit. Auch der Hinweis, dass innerhalb der Theologie verschiedene Differenzierungsbegriffe für den Atheisten verdeutlicht dessen spezifische Bedeutung für das System. Ein grundlegend anderes Phänomen ist daher dasjenige der Indifferenz, denn diese billigt der Leitunterscheidung Glauben/Nichtglauben keinen besonderen Stellenwert zu.

Indifferenz in Bezug auf Fragen des Kunstsystems bzw. der Leitunterscheidung Kunst/Nichtkunst mag man hiermit vergleichen (Auch sonst sehen wir einige Parallelen in den Systemstrukturen zwischen Religion und Kunst). Unabhängig von den zu diskutierenden Folgen geht es hier darum festzustellen, dass hiermit nicht die Existenzfrage

Musik und die anderen Kunstformen

„Kaum ein Funktionssystem spannt so heterogene Operationsweisen in einen autopoietischen Funktionszusammenhang zusammen wie das Kunstsystem. Das liegt an der unterschiedlichen Materialbasis - zum Beispiel von bildender Kunst und Textkunst und Musik. Die Annahme einer ursprünglichen Einheit der Kunst, die sich dann in verschiedenartige Realisierungsformen aufgelöst habe, ist reine Spekulation.“ (Luhmann 1995: 289)

„Die“ Einheit „der“ Kunst ist offensichtlich die Konstruktion eines Beobachters.

Auf einer semantischen Ebene stellt man schnell fest, dass mit Kunst häufig die bildende Kunst gemeint ist, und nicht etwa Musik oder Literatur. Die Bezeichnungen der jeweiligen Reflexionstheorien der Kunstarten machen dies deutlich: „Kunstgeschichte“ ausschließlich für die bildende Kunst, dagegen spezifischer Musikwissenschaften, Literaturwissenschaften, Theaterwissenschaften. Dies soll nicht als Wertung missverstanden werden, bedeutet aber auch, dass unter „Kunstwissenschaften“ keineswegs ein interdisziplinärer Zusammenschluss der „Künste“ verstanden wird⁹.

Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts kommt es zur „Vorstellung einer Systemeinheit“¹⁰, die sich vor allem in wechselnden Führungsansprüchen äußert und allmählich auf „Fragen der Gleichheit und Verschiedenheit“ (294) einstellt.

Auch die wenigen Beispiele von Musik als Kunst, die Luhmann in „Die Kunst der Gesellschaft“ heranzieht, wirken im ersten Moment nicht immer überzeugend. Es ist nicht vergleichbar mit einer allgemein gewohnten Kommunikation über Musik, so dass wir hier – im Sinne der Beobachtungsprobleme bezüglich des Mediums Musik und deren Folgen – Schwierigkeiten mit der Beschreibung von Musik als einer Kunstart konstatieren.

des Systems an sich gestellt wird, sondern eher Fragen sozialer Veränderungen sich als begriffliche Veränderungen zu manifestieren scheinen. Das bedeutet, dass wir auch weiterhin von einem Kunstsystem ausgehen können, auch für den Sonderfall Pop etc., denn ohne Zweifel ist Pop ein Kunstprodukt (ein künstliches Produkt), auch wenn die mit Kunst zusammenhängenden Distinktionsformen enorme Veränderungen erfahren haben.

9 „Die überlieferte Kunstgeschichte vermittelt eher den Eindruck, daß man von der Artverschiedenheit ausgeht und gar nicht auf die Idee kommt, »die« Kunst als übergreifende Einheit zu sehen.“ (Luhmann 1995: 289)
„Noch heute findet, angesichts offenkundiger Verschiedenheiten, die Vorstellung eines einheitlichen Kunstsystems skeptische Ablehnung, wenn es etwa um die Frage geht, ob das Literatursystem als Teilsystem des Kunstsystems anzusehen sei. Damit werden zugleich akademische Distinktionen, Fächer, Akademien und Fakultäten verteidigt, die es nicht zulassen, daß jemand zugleich zum Maler und Bildhauer und Dichter und Musiker und Tänzer und Schauspieler ausgebildet wird.“ (A.a.O. 290)

10 Man vergleiche hier und im folgenden Luhmann (1995: 289 ff.)

Die Einheit der Kunstberufe

Auf einer anderen Ebene, die für die Thematik dieser Arbeit wesentlich erscheint, ist die Einheit der Kunstarten leichter zu erreichen. Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems vollzieht sich parallel mit der Bildung künstlerischer Berufe. Trotz aller praktischer Schwierigkeiten im Leben der Künstler gehen wir hierbei von einem tatsächlichen Broterwerb als zentraler Eigenschaft einer Profession aus. Auf dieser Ebene ist es gerade die Kunstkommunikation und damit verbundene Distinktion, welche die Bildung von Kunst- und Musikberufen mit hervorbrachte.

Auch heute werden die Klassifikationen der Berufsstatistiken auf unterschiedliche Weise vollzogen, keinesfalls aber etwa zugunsten einer Sicht im Hinblick auf Musik als einer Einheit.

Die Künstlersozialkasse etwa definiert einen Künstler als jemanden, der „Musik, darstellende oder bildende Kunst schafft, ausübt oder lehrt.“ Damit spiegelt sie die gesellschaftliche Sicht auf Kunst – man könnte auch sagen den gesellschaftlichen Wunsch hinsichtlich einer Einheit von Kunst – wieder.

Damit wird Kunst in einer spezifischen Perspektive zu einem evolutionären Attraktor, einem „intrinsic persuader“ für die Bildung und Erhaltung von Musikberufen.

Fazit

Zur Erinnerung: Wir befinden uns inmitten einer hochabstrakten Theorie, deren „Geschichte“ noch recht kurz ist. Die für diesen Abschnitt relevanten Texte wurden in den 1980er und 1990er Jahren geschrieben.

Niklas Luhmann war in seiner immensen Produktivität ein andauernd Suchender. Er kam auf zahlreiche Themenstellungen wiederholt zurück, viele Texte leben geradezu von gelungenen Variationen und Ergänzungen. Dies betrifft insbesondere diejenigen Darstellungen systemtheoretischer Theoriefiguren.

In gewisser Weise geht es dabei um die „Freiheiten“, welche der Konstruktivismus bietet. Geht man vom Konstruktionscharakter aller Unterscheidungen und Begriffe aus, so liegt es näher, nach „wirksamen“, „fruchtbaren“ oder für die „Theoriearbeit“ „nützlichen“ Unterscheidungen selbst zu suchen, und diese dann auch „auszuprobieren“.

Insgesamt geht es um drei grundsätzlich unterschiedliche Möglichkeiten, das Ordnungsangebot der Systemtheorien auf Musik zu übertragen.

Zum einen Musik als ein „Phänomen sui generis“ zu beobachten, das – unabhängig vom Kunstbegriff – existiert, und selbst „Systeme (oder ein System“) auswirft.“¹¹

Zum zweiten Musik als Subsystem der Kunst zu beobachten. Dies würde einerseits bedeuten, dass von diesem Musiksystem eine auf Musik und Kunst bezogene Kommunikation stattfinden würde. Eine schwierige Frage dabei wäre diejenige, mit Musikstilen umzugehen, die sich nicht als Kunst kommunizieren lassen oder lassen wollen. Die grundsätzlichere Problematik bestünde jedoch darin, das Musiksystem in Bezug auf die systemtheoretische Heuristik zunächst zu beschreiben, mit einer spezifischen Funktion, einer Codierung, einem symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium, einer Kontingenzformel u.a.

Eine solche Beschreibung wurde bisher nicht geleistet, und ist in der „Kürze“ dieser Arbeit kaum zu leisten. Dies bedeutet nicht, dass es sich nicht um einen höchst sinnvollen Akt handeln würde, zu dem hier vielleicht geringe Vorarbeiten erkennbar werden.

Und dies führt zur (alten) dritten Möglichkeit, nämlich Musik als Kunstart innerhalb des Kunstsystems zu akzeptieren¹², und – entgegen distinkten Gepflogenheiten – Musik auch generell als Kunstart aufzufassen. Die Frage, ob es gelungene oder mißlungene Kunst sei, um die es sich jeweils handelt, sei dahin gestellt, ebenfalls die Frage nach relativ aktuellen Veränderungen dieses Befunds – möglicherweise im Zusammenhang mit der computerisierten Gesellschaft.

Der functional turn der Musikwissenschaften signalisiert Veränderungen, die vielleicht auf die Darstellung von Kunstsystem oder Musiksystem Auswirkungen haben könnten. Der Bezug auf Kunst bzw. „Kunstmusik“ wirkt indifferenter, die Fragestellung nach Kunst/Nichtkunst in vielerlei Hinsicht antiquiert.

Eine Antwort auf die Ausgangsfrage kann deswegen nicht eindeutig ausfallen. Kunstsystem und Musiksystem „entstehen“ jeweils durch die Operationen eines oder mehrerer Beobachter. Es handelt sich durchaus nicht um richtige oder falsche, schon gar nicht um einzig richtige Entscheidungen. Der für uns wichtige Unterschied besteht in den verschiedenartigen, entstehenden Ordnungsangeboten, welche die Systemtheorie konstruieren hilft, und die neuartige Wissensbildungen auf komplexen Niveau erwarten lassen.

Bestehen wir auf Musik als einer gesellschaftlichen Realität, die mit Kunst nur zu einem kleinen Teil zu tun hat, verlieren wir einiges an Erklärungsmöglichkeiten. Möglicherweise sind „neue“ und wirksame Ansätze im Entstehen begriffen, vielleicht befinden wir uns (musikwissenschaftlicher „turn“) in Zeiten eines Umbruchs und entstehenden Neuordnungen, aber weder sind diese Strukturen klar erkennbar, noch kann man dadurch auf die älteren Erklärungen verzichten. Auf der anderen Seite erkennt man, dass Kunst als distinktes Erklärungsmodell deutlich an Boden verloren hat. Ob etwas als Kunst gilt oder nicht, wirkt im ganzen viel indifferenter als je zuvor.

11 Fuchs

12 Unabhängig davon, ob Musik selbst als Subsystem beobachtet wird.

Natürlich kann es nicht mehr wirklich um eine Oberschichtenkommunikation und/oder damit verbundenen Kommunikationen von Kennerschaft.

Wenn ein weiter Kulturbegriff an Bedeutung gewinnt, dann tut dies ein weiter Kunstbegriff genauso.

Somit geht es wieder verstärkt um den Kern des Begriffes Kunst, die Benutzung eines bestimmten Materials (Mediums) zur Erstellung „nicht natürlicher“ Formen, welche anderen Sinnsystemen wie Religion, Recht, Wirtschaft und Wissenschaft nicht zugerechnet werden können.

Historisch spielte Kunst die Rolle eines symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums, eines evolutionären „Türöffners“, welcher auch die Entstehung von Kunst- und Musikprofessionen begünstigte.

Was Musik nun immer auch ist – wir werden sie im nächsten Kapitel als Medium innerhalb der Medium-Form-Unterscheidung beschreiben – sie ist kein funktionsloses Phänomen, das auf Grund seiner Dematerialität, für die Beschreibungen seelischer Vorgänge besonders geeignet, aus einer anderen Welt zu kommen scheint. Sie wird im Sinne eines gesellschaftlichen Unternehmens von Menschen für Menschen produziert, und dafür braucht es Professionen.

Literatur:

Bühl, Walter Ludwig (2004): Musiksoziologie; Bern.

Fuchs, Peter (1987): Vom Zeitzauber der Musik. Eine Diskussionsanregung; in: Baecker, Dirk u.a. (Hg.): Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag; Frankfurt am Main.

Fuchs, Peter/Markus Heidingsfelder (2004): MUSIC NO MUSIC MUSIC; Zur Unhörbarkeit von Pop; in: Soziale Systeme 10 (2004); Stuttgart.

Groys, Boris (1996): Die dunkle Seite der Kunst; in: SOZIALE SYSTEME. ZEITSCHRIFT FÜR SOZIOLOGISCHE THEORIE, Jahrgang 2 (1996); Stuttgart.

Hutter, Michael (1996): Wie der Unterschied zwischen Ornament und Figur in die Welt kam; in: SOZIALE SYSTEME. ZEITSCHRIFT FÜR SOZIOLOGISCHE THEORIE, Jahrgang 2 (1996); Stuttgart.

Luhmann, Niklas (1976): Ist Kunst codierbar? In: Luhmann, Niklas (2008): Schriften zur Kunst und Literatur; Frankfurt am Main.

Luhmann, Niklas (1986): Das Medium der Kunst; in: Luhmann, Niklas (2008): Schriften zur Kunst und Literatur; Frankfurt am Main.

Werber, Niels (1996): Nur Kunst ist Kunst; in: in: SOZIALE SYSTEME. ZEITSCHRIFT FÜR SOZIOLOGISCHE THEORIE, Jahrgang 2 (1996); Stuttgart.