

Moderneforschung

Im Betrieb: Subordination nach der Abstraktion

Dr. Sandra Neugärtner
Kunsthistorikerin
Berlin
sandra.neugaertner@gmail.com

Im Betrieb: Subordination nach der Abstraktion

Sandra Neugärtner

I. 1916 formulierte der politische Theoretiker und Jurist Carl Schmitt (1888–1985), der im Nationalsozialismus von Hans Frank und Joseph Goebbels protegiert wurde und nach 1945 wegen seiner juristischen Rechtfertigung des Nationalsozialismus *persona non grata* werden sollte, in seiner Schrift über Theodor Däublers expressionistisches Epos *Das Nordlicht* eine seiner scharfsinnigsten Diagnosen der modernen Welt. Es handelt sich um eine polemische Kritik an den Grundpfeilern der liberalen, technokratischen Gesellschaft: „Dies Zeitalter hat sich selbst als das kapitalistische, mechanistische, relativistische bezeichnet, als das Zeitalter des Verkehrs, der Technik, der Organisation. In der Tat scheint der ‚Betrieb‘ ihm die Signatur gegeben zu haben, der Betrieb als das großartige funktionierende Mittel zu irgendeinem kläglichen oder sinnlosen Zweck, die universelle Vor dringlichkeit des Mittels vor dem Zweck, der Betrieb, der den Einzelnen so vernichtet, daß er seine Aufhebung nicht einmal fühlt und er sich dabei nicht auf eine Idee sondern höchstens ein paar Banalitäten beruft und immer nur geltend macht, daß alles sich glatt und ohne unnötze Reibung abwickeln müsste.“ (Schmitt 1916, 63f.) Schmitts Diagnose greift damit einem fundamentalen Wandel vor, der die Kunstproduktion im Übergang von der Industrie- zur Informationsgesellschaft neu ordnen sollte. Mit der fortschreitenden Trennung von intellektueller Konzeption und materieller Ausführung kristallisierten sich neue Tätigkeitsfelder in Organisation und Verwaltung heraus. Diese erzwangen eine Verlagerung vom greifbaren Material hin zu abstrakten organisatorischen Strukturen – eine Transformation von der Werkstatt zum ‚Betrieb‘.

In der Denkfigur des ‚Betriebs‘ verdichtet sich für Schmitt die Signatur des Zeitalters und der Kern sei-

ner Kritik: eine pathologische Umkehrung, bei der die prozessuale Effizienz über die inhaltliche Substanz triumphiert. Schmitts Perspektive ist dabei keine soziologische, die auf Optimierung zielt, sondern eine genuin politische. Seine Überlegungen hierzu sind nicht in einem einzigen Werk gebündelt, sondern finden sich als verstreute Diagnosen in mehreren seiner Schriften der 1920er-Jahre, in denen er die moderne Arbeitsorganisation als zentrales Symptom für den Verfall des Politischen unter der Herrschaft einer entseelten Technokratie deutet. Seine modernekritische Analyse gipfelt in der Beobachtung, dass dieser Prozess das Individuum nicht gewaltsam bricht, sondern es durch eine subtile ‚Entkernung‘ zum reibungslosen Funktionär – einem Rädchen im Getriebe – degradiert, dessen Wert sich allein an seiner bloßen Zweckmäßigkeit für den ‚Betrieb‘ bemisst.

Die analytische Schärfe dieser Diagnose steht jedoch in einem unauflöslichen Spannungsverhältnis zur politischen Haltung ihres Urhebers. Sich auf einen Denker zu berufen, der als Apologet des Nationalsozialismus zu Recht diskreditiert ist, verlangt eine unmissverständliche methodische Rechtfertigung. Diese erwächst hier nicht aus einer abstrakten Behauptung, sondern unmittelbar aus einem Forschungsprozess. Das diesem Essay zugrundeliegende Habilitationsprojekt – eine Analyse der systemischen Neuordnung der Kunstproduktion im frühen 20. Jahrhundert am Beispiel von Léna Meyer-Bergner – beschreibt ein zentrales Spannungsfeld: die Ambivalenz zwischen dem Streben nach organisatorischer Effizienz und der daraus resultierenden Entmündigung des Individuums; eine Ambivalenz, die durch die nachträgliche Konfrontation mit Carl Schmitts Begriff des ‚Betriebs‘ theoretisch gefasst werden kann. Dessen analytische Kraft und irritieren-

de Virulenz erweisen sich gerade in seiner Anwendbarkeit auf heutige technokratische Prozesse als überaus tragfähig. Die Rechtfertigung für seine Verwendung liegt somit in einer gezielten Operationalisierung: Schmitts scharfsinnige Krisendiagnose wird von ihren antidemokratischen Schlussfolgerungen emanzipiert und als analytischer Hebel gegen die reaktionären Intentionen ihres Schöpfers gewendet. So wird der Begriff zum Instrument, das nicht nur die verborgenen Machtstrukturen innerhalb der modernen Kunst entschlüsselt, sondern zugleich die strukturell generalisierbaren Fallstricke einer Technokratie herausarbeitet, die demokratische Substanz zugunsten reibungsloser Funktionalität aushöhlt.

II. Dieser methodische Zugriff, Schmitts analytische Figuren von ihren Intentionen zu lösen, hat in der Kunst- und Kulturtheorie Tradition. Das paradigmatische Beispiel liefert Walter Benjamin, der in Schmitts Souveränitätslehre zwar die Struktur für seine eigene Theorie des barocken Trauerspiels erkennt, diese aber dialektisch wendet: Wo Schmitt die Machtfülle des Dezisionismus feiert, führt Benjamin dessen innere Leere vor (Benjamin 1928). Diesen Vorgang belegt der intellektuelle Austausch zwischen den beiden Denkern: Benjamin sandte Schmitt 1930 sein *Trauerspiel*-Buch samt einem Begleitbrief (Benjamin 1987, 558f.). Eine direkte Antwort blieb aus; erst 26 Jahre später, lange nach Benjamins Tod, reagierte Schmitt in seiner Schrift *Hamlet oder Hekuba* öffentlich und in abwehrender Haltung auf Benjamins Thesen (Schmitt 1956, 62–67). Dieser asymmetrische Dialog zeigt eindrücklich, dass aus geteilten Diagnosen radikal entgegengesetzte Schlussfolgerungen erwachsen können. Die Fruchtbarkeit dieses Ansatzes zeigt auch Horst Bredekamp (2016) auf, der Schmitt auf dessen eigenem Terrain der politischen Ikonographie widerlegt, indem er die blinden Flecken in dessen Hobbes-Interpretation aufzeigt.

Einen anderen Weg der Aneignung beschreitet Joseph Koerner (2025). Er nutzt Schmitts Theorie des Ausnahmezustands, um den Bruch der Reformation als unabdingbare, krisengetriebene Neugründung

zu beschreiben. Im ‚Belagerungszustand‘ (*state of siege*) durch den Bildersturm wird der Künstler zur souveränen Figur, die das Bild mit Hilfe einer dezisionistischen Entscheidung rettet, indem sie es als autonomes Kunstwerk neu ‚erfindet‘. Im Zentrum dieser Argumentation steht das Konzept der „feindseligen Malerei“ – Kunst, die den Betrachter als Feind behandelt. Wie Hal Foster (2025) in seiner Rezension jedoch kritisch anmerkt, ist die politische Natur dieses Ansatzes problematisch. Er argumentiert, dass die Reduktion der Welt auf eine Freund-Feind-Logik letztlich rechten Positionen in die Hände spiele und komplexe Realitäten verkenne. Dieser Einwand trifft einen Nerv, der auch für die Analyse des ‚Betriebs‘ entscheidend ist. Denn beide Systeme – das politisch-dezisionistische wie das technisch-prozessuale – ersetzen die komplexe Realität durch eine binäre Logik, in der das auf Begründungen fußende Urteil des Individuums nicht nur überflüssig, sondern zum Störfaktor wird. Diese Entmündigung des Subjekts ist der eigentliche Angriff auf die demokratische Substanz.

Dem Kern der Problematik noch näher kommt Trevor Stark. Er analysiert die Freundschaft zwischen dem Dada-Gründer Hugo Ball und Carl Schmitt, deren gemeinsamer Feind die als entleert und mechanistisch verachtete liberale Welt war (Stark 2013). Obwohl Stark den Begriff selbst nicht explizit verwendet, ist die von ihm beschriebene Verfasstheit der Moderne – eine sinnentleerte, prozessuale Routine – exakt das, was unter dem analytischen Schlüsselbegriff des ‚Betriebs‘ gefasst werden kann. Die Rede vom Kunstsystem als ‚Betrieb‘ ist zwar seit mehreren Jahrzehnten fest im kritischen Vokabular verankert. Signifikant an Popularität gewann der Begriff seit den 1980er-Jahren und wurde insbesondere durch Thomas Wulfens einflussreichen Aufsatz „Betriebssystem Kunst“ (Wulfen 1994) geprägt, der in einem Kunstforum-Band erschien, der programmatisch denselben Titel trug. Bezieht sich diese spätere Begrifflichkeit jedoch vornehmlich auf die Institutionen und Marktmechanismen der Gegenwartskunst, insbesondere der Konzeptkunst, verfolgt die vorliegende

Untersuchung einen historisch-analytischen Ansatz, der an die Wurzeln des Begriffs in den 1920er-Jahren zurückgeht. Sie nutzt Carl Schmitts bereits in dieser Zeit formulierte Gedanken zum ‚Betrieb‘ als analytischen Schlüssel, um die damals neuen Prozesse und Strukturen der Subordination zu fassen, die im Zuge des beginnenden Übergangs von einer Industrie- zu einer Informations- und Dienstleistungsgesellschaft auch in der reorganisierten Kunstproduktion der Moderne virulent wurden.

III. Die Biografie der Textil- und Grafikkünstlerin Léna Meyer-Bergner (1906–1981) erweist sich als geeignetes Fallbeispiel, um die Ausprägungen und ideologischen Implikationen des ‚Betriebs‘ in der künstlerischen Praxis zu untersuchen. Ihr beruflicher Werdegang stellt sich als eine in ihrer Generation einzigartige Reise durch die konkurrierenden Betriebssysteme der Moderne dar. Die Laufbahn der als Bergner geborenen Künstlerin, die seit ihrer Eheschließung mit Hannes Meyer am 29. Mai 1937 als Meyer-Bergner firmierte, führt durch unterschiedlichste Konstellationen der Arbeitsorganisation: von der Koordination von Hauswebereien in Königsberg (1930) über die künstlerische Leitung der hochmodernen Möbelstofffabrik Dekorativkanj mit über 500 Angestellten im stalinistischen Moskau (1931–1936) bis hin zur Etablierung einer eigenen Teppichproduktion in Genf (1936–1939). Anfang der 1940er-Jahre konzipierte sie in Mexiko Pläne zur Organisation von Textilzentren für die indigene Otomí-Bevölkerung. Ihre lebenslange Auseinandersetzung mit Fragen der Organisation der künstlerischen Produktion begann für Meyer-Bergner am Bauhaus, als dieses sich auf einen mit der Industrie konformen und auf wissenschaftlichen Pfeilern begründeten Kunstbegriff stützte. Hannes Meyer, der 1928 die Leitung des Bauhauses von Walter Gropius übernahm, vollzog einen radikalen Bruch mit der bisherigen Ausrichtung: Statt elitäre oder luxuriöse Objekte für eine wohlhabende Minderheit zu entwerfen, forderte er, die „Struktur und die Lebensbedürfnisse der Volksgemeinschaft“ in den Mittelpunkt zu stellen. Für ihn war das Bauhaus

„kein künstlerisches, wohl aber ein soziales Phänomen“. (Meyer 1929) Dieses Anliegen adressierte und mündete in einem umfassenden Organisationsverständnis, die Lebensgestaltung in ihrer Gesamtheit: „wir erkennen in jeglicher lebensrichtigen Gestaltung eine Organisationsform des Daseins. Wahrhaft Wirklichkeit ist jede lebensrichtige Gestaltung ein Reflex der zeitgenössischen Gesellschaft. [...] als Gestalter ist unsere Tätigkeit gesellschaftsbedingt, und den Kreis unserer Aufgaben schlägt die Gesellschaft“ (ebd.).

Indem Meyer das „Bildungsgesetz der Maschine“ anerkannte, folgte er – so der Architekt Hans Schmidt – der Idee, dass sich durch Rationalisierung neue Formen von Gemeinschaft konstituieren lassen (Schmidt 1980, 84). Das industrielle Organisationsmodell avancierte so zum unumstößlichen, wissenschaftlich objektiven Paradigma, dessen Geltungsanspruch sich unweigerlich auch auf die künstlerische Produktion erstreckte.

Meyers Bekenntnis zur Maschine vollzieht damit den Übergang zu einer zweiten Stufe der Industrialisierung, die auf die Logik der Informationsgesellschaft vorausweist. Die entscheidende Zäsur liegt nicht mehr in der physischen Beherrschung der Maschine, sondern in der kognitiven Kompetenz zur immateriellen Anweisung – zur Instruktion, die komplexe Ketten von Akteur:innen und Apparaten steuert. Diese Verlagerung transformiert das Wesen künstlerischer Arbeit: Sie rückt von der Werkstatt ins Büro, vom Artefakt zur Organisation und wird zur administrativen Instanz – zu einer Kunst des Managements, die im Begriff des ‚Betriebs‘ ihre adäquate theoretische Fassung findet.

IV. Die pädagogische Umsetzung dieses Dogmas war unmissverständlich: Im Wintersemester 1928/29 studierte Lena Bergner nicht nur Grundlagen der Weberei bei Gunta Stölzl und Kurt Wanke sowie Gestaltungslehre für die Weberei bei Paul Klee, sondern besuchte auch den Kurs „Betriebslehre“ bei Johannes Riedel. Riedel war von 1919 bis 1924 Referent für Arbeitsrationalisierung in der Landesstelle für Ge-

meinwirtschaft beim Sächsischen Wirtschaftsministerium und wurde zum Wintersemester 1928/29 von Hannes Meyer als nebenamtliche Lehrkraft berufen. Er unterrichtete regulär Mathematik, Psychotechnik und Betriebslehre (vgl. Kipp 2019, 276). Darüber hinaus hielt er ab 1929 mehrfach Vorträge zur „organisation der arbeit“ (vgl. Meyer 1929; Mengel 1930). Zur Umsetzung seines Postulats, wonach kein Arbeitsverfahren menschliche Kraft durch „ungünstigen Wirkungsgrad“ verschwenden dürfe (Riedel 1919, 56), griff Riedel in seiner Lehre auf das theoretische Instrumentarium der großen Rationalisierungspioniere zurück: Frederick W. Taylor, Frank und Lillian Gilbreth sowie Henry Ford (vgl. Bergner 1929).

Der größte Teil seines Unterrichts widmete sich Taylors System, zu dessen zentralen Elementen die „trennung von geistiger u. körperlicher arbeit“ gehört, die Planung also der Ausführung vorangeht. Die Konsequenzen für die künstlerische Arbeit waren fundamental, denn mit dieser Trennung erlischt die Möglichkeit der Repräsentation im spezifisch Schmitt'schen Sinne. Für Schmitt ist wahre Repräsentation kein mechanisches Vertretungssystem, sondern ein existenzieller, öffentlicher Akt: die Verkörperung einer unsichtbaren, höheren Idee durch eine konkrete Person oder Institution. Sie ist symbolisch und erhaben, nicht rein funktional (Schmitt 1925, 13f). Ebendiese repräsentative Einheit von Idee und Ausführung wird durch die tayloristische Logik zerstört. Dies markiert den entscheidenden Bruch mit der ersten Industrialisierungsphase: Die Rolle der Künstlerin verschiebt sich von der Schöpferin eines materiellen Werks zur strategischen Planerin des gesamten Prozesses. Sie fungiert nun als kontrollierende Instanz, die die vollständige Rationalisierung aller Abläufe denkt, plant und strukturiert. Die Werkzeuge dieser neuen, administrativen Kontrolle waren präzise definiert: funktionale Gliederung der Arbeit sowie ihre Standardisierung und Messung mittels Zeitstudien, mit denen die „normalleistung“ eines „guten arbeiters“ als Basis für das Differenzial-Lohnsystem ermittelt wird, welches Leistung belohnt und Minderleistung bestraft (ebd.). Bergners Mitschriften lesen sich wie die Blaupause

für genau jene Pathologie des modernen ‚Betriebs‘, die Schmitt in *Römischer Katholizismus und politische Form* (1923) als Generalabrechnung mit der Moderne theoretisiert hat (Schmitt 1925, 28). Als radikale Antithese zum modernistischen ökonomischen Denken, das nur „eine Kunstform“ kennt, „nämlich technische Präzision“ (28), dient ihm der Katholizismus: eine symbolische Ordnung, die durch personalisierte Autorität und hierarchische Struktur die Idee der Repräsentation gegen das Diktat der reinen Funktionalität verteidigt. Während der Unterricht von Riedel die „wissenschaftliche Betriebsführung“ als objektive Notwendigkeit zur Effizienzsteigerung präsentiert, beleuchtet Schmitt eben diese Rationalität als entseelte Maschinerie, die den Menschen zum austauschbaren Rädchen im Getriebe nivelliert.

V. Die entscheidende Verbindung zwischen beiden Theorien liegt in der Figur des Funktionärs. Die in Bergners Mitschrift detailreich aufgeführten acht spezialisierten Funktionsmeister des Taylorismus – wie der Geschwindigkeits- oder der Prüfmeister, der die persönliche Autorität des Werkmeisters ersetzt – sind die exakte, praktische Ausformung dessen, was Schmitt als anonyme „Operateure“ oder „Exponenten“ des Systems analysiert. Sie repräsentieren nichts mehr, sondern sind nur noch Bediener der großen Maschine. Ihre Existenz bestätigt Schmitts Diagnose, dass die neue Herrschaft des ‚Betriebs‘ die teleologische Frage nach dem Zweck durch die operative Frage nach der reinen Effizienz ersetzt.

Schmitt weitet diese Beobachtung auf die gesamte Gesellschaft und deren entseelte, rein prozessualen Strukturen aus, indem er den Klassenbegriff nicht als politischen Terminus reflektiert, sondern als die ultimative Vollendung des von ihm diagnostizierten Zerfalls der Repräsentation: „Die konsequente Antwort war der Klassenbegriff des Proletariats. Er gruppiert die Gesellschaft sachlich, also nach der Stellung im Produktionsprozeß, und entspricht deshalb dem ökonomischen Denken. Er beweist dadurch, daß es zu seiner Geistesart gehört, auf jede Repräsentanz zu verzichten. Der Gelehrte und der Kaufmann sind Lie-

feranten oder leitende Arbeiter geworden. Der Kaufmann sitzt in seinem Büro und der Gelehrte in seiner Stube oder im Laboratorium. Beide bedienen, wenn sie wirklich modern sind, einen Betrieb. Beide sind anonym. Sinnlos, zu verlangen, daß sie etwas repräsentieren. Sie sind entweder Privatleute oder Exponenten, nicht Repräsentanten.“ (Schmitt 1925, 27f.) Was Schmitt hier für den Gelehrten und Kaufmann dekretiert – ihre Reduktion zu anonymen Funktionären –, lässt sich idealtypisch auf die Entwicklung moderner Künstler:innen übertragen. Auch sie werden von dieser Logik erfasst. Sie verlieren ihre repräsentative Funktion und werden zu bloßen Gestalter:innen für den ‚Betrieb‘. Hierin liegt auch der entscheidende Unterschied zu Karl Marx: Während dieser in der Organisation der Arbeit den zentralen Bereich des historischen Konflikts sieht, erkennt Schmitt darin den Ort, an dem der Konflikt selbst verschwindet und einer stillen, totalen Funktionalität weicht.

VI. Nirgendwo wird die Transformation der Kunst zur Dienerin eines Systems, das ohne symbolisches Telos nur noch die Logik von Produktion und Konsum kennt, greifbarer als in der Textilwerkstatt des Bauhauses. Kunsthistoriker:innen wie T'ai Smith, Sabeth Buchmann und Georg Vasold heben die paradigmatische Bedeutung des Textilen für die Moderne hervor, gerade weil es wie kein anderes Medium die wechselhafte Beziehung von Kunst und Arbeit spiegelt. Die Geschichte der Textilproduktion liefert hierfür das entscheidende theoretische Framing. Wie Smith argumentiert, ist sie das Urbild für Karl Marx' Konzept der „formalen Subsumtion“, bei der eine traditionelle Technik von der Logik des Kapitalismus erfasst und gesteuert wird (vgl. Smith 2017). Dieses Prinzip – die Trennung von Idee und Ausführung – ist im Textilen tief verankert und reicht noch vor die Erfindung der Jacquardmaschine um 1800 zurück, deren Patrone (der Lochkartenplan) die immaterielle Anweisung von der materiellen Ausführung löste.

Am Bauhaus unter Hannes Meyer ist jedoch eine zweite, radikalere Form der Subordination zu beobachten. Dominierten in den Anfangsjahren noch ex-

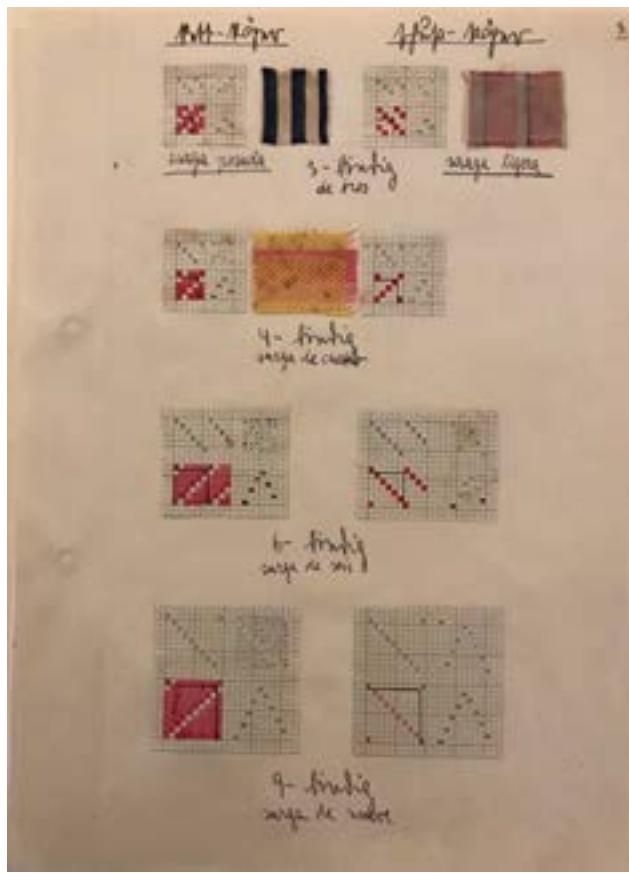


| Abb. 1 | Lena Bergner, Stoffmuster Möbelstoff, 1927. Dessau, Stiftung Bauhaus, Inv.-Nr. 15586 T

perimentelle Materialerkundungen, aus denen sich formal-komplexe, im Prozess organisch generierte Unikate entwickelten, so vollzog sich unter der Ägide Meyers eine radikale empirische Wende. In seinem kollektivistischen Ansatz erklärte der Bauhaus-Direktor das autonome Werk – die Kunst um der Kunst willen – für obsolet. An dessen Stelle trat das Primat der messbaren Effizienz und der wissenschaftlichen Analyse (Smith 2014, 128). Gunta Stölzl beschreibt diesen programmatischen Wandel wie folgt: „Das anfänglich freie, unbefinderte Experimentieren mit Farbe, Material und Fadenverkreuzung, das vorwiegend zum Unikat geführt hatte, trat nun mehr in den Hintergrund. Dafür wurden die Anforderungen, die der Gebrauch an ein Gewebe stellt, methodisch untersucht.“ (Stadler-Stölzl 1967)

Dieser Paradigmenwechsel betraf nicht nur die Abkehr vom Einzelstück zugunsten standardisierter Musterstoffe, sondern kulminierte in einer tieferen Unterwerfung: Die Figürlichkeit selbst wurde geopfert.

| Abb. 1 | Die neuen „funktionalen Strukturstoffe“ repräsentierten kein Objekt mehr. Ihre Bestimmung war nicht mehr symbolisch, sondern rein operativ. In ihrer vorgeblichen Ausschnitthaftigkeit verweisen sie auf ein unendliches textiles Kontinuum und dienten als prozessuales Glied in der Kette der Betriebsorgani-



| Abb. 2 | Lena Bergner, Weblehre. Handschriftliches Skript mit eingeklebten Patronenzeichnungen auf Millimeterpapier und textilen Musterproben, 1927. Dessau, Stiftung Bauhaus, Inv.-Nr. 15589/17D

sation. Seinen abstrakten Ausdruck fand dieser Prozess in der Patronenzeichnung und der ästhetischen Vollendung im Raster. Damit vollzieht sich jedoch ein entscheidender Bruch mit der bisherigen Geschichte der Textilproduktion. Während die Patrone seit dem 19. Jahrhundert die technische Grundlage für die Bildweberei lieferte und somit die Repräsentation von Figürlichem ermöglichte, wird sie am Bauhaus zu einem Instrument der reinen Funktionalität. Das Raster ist nun nicht mehr nur eine unsichtbare, strukturelle Logik im Dienst eines Bildes, sondern es wird zur sichtbaren Form selbst – zur reinen, unpersönlichen Autorität des Systems, die jede symbolische Darstellung auslöscht. **| Abb. 2 |** Die Stoffproben werden zu Chiffren dieser Effizienz: Ihre geringe Größe, die sich

aus der Logik des Rapports als kleinster, sich endlos wiederholender Mustereinheit ergibt, ist kein Mangel, sondern Demonstration der neuen Logik – die vollständige Integration aller notwendigen Informationen auf kleinstmöglicher Fläche. Das symbolische Pramat der Repräsentation weicht damit endgültig dem operativen Diktat radikaler Funktionalität.

VII. Die Ablösung der Repräsentation durch die entseelte Maschinerie des ‚Betriebs‘ offenbarte sich als fundamentaler Wandel, der von der textilen Kunst ausging und im Raster der modernistischen Abstraktion gipfelte. Rosalind Krauss hat dieses Raster als stummes, anti-naturliches, anti-reales Emblem der Moderne identifiziert (Krauss 1979), doch seine Genealogie ist zutiefst materiell geprägt: Das Raster wurzelt in der Grundmatrix des Webens selbst, dem rationalen Schnittpunkt von Kette und Schuss. Von dort transformierte es sich über die Patronenzeichnung und den binären Code der Jacquardmaschine zu einem reinen Verwaltungsprinzip. Im Bauhaus kündigt sich damit bereits an, was Benjamin Buchloh für die Konzeptkunst als einer „Aesthetic of Administration“ diagnostizieren sollte: die Ankunft der Kunst im Informationszeitalter, in dem der verwaltende Prozess die Form endgültig absorbiert (Buchloh 1990). Die angewandten Künste liefern somit die materielle Matrix für jene Prozesse, welche die bildende Kunst anschließend ästhetisch sublimiert. Den theoretischen Schlüssel zu diesem Transfer liefert Irene Smalls Unterscheidung zwischen Kultur- und Kunsttechnik. Small konzeptualisiert Kulturtechniken – die Raster des Webens, der Stadtplanung oder der Buchhaltung – als das prozedurale Fundament, auf dem die Kunsttechnik erst operieren kann. Die genuin ästhetische Operation der Kunsttechnik besteht laut Small nun darin, diese grundlegenden Mechanismen nicht nur zu nutzen, sondern sie reflexiv offenzulegen und zur Bedingung ihrer eigenen Sichtbarkeit zu machen (Small 2024, 11). In der bildenden Kunst manifestiert sich diese reflexive Operation in der Geste des von Regine Prange beschriebenen „bildimmanenten Ikonokasmus“ (Prange 2006). In einem Akt souverä-

| Abb. 3 | Unbekannt,
Paul Klees Atelier
in Weimar 1925.
Fotografie.
Dresden, Staatliche
Kunstsammlungen,
Archiv der
Avantgarden – Egidio
Marzona, Inv.-Nr.
B4162-V030-01



ner Selbstkritik wendet sich das Kunstwerk scheinbar aus sich selbst heraus gegen seine eigene Geschichte und traditionelle Funktionen wie z. B. einer Abbildung der Welt. Es ist eine mediale Feindseligkeit, die sich – anders als bei Koerners politisch-theologischem Konzept – nicht gegen einen externen Feind richtet, sondern gegen die bürgerlich-idealistic geprägte Konvention der Darstellung selbst.

Doch diese Selbstreflexion der bildenden Kunst ist keine Operation im luftleeren Raum. Ihre Rebellion gegen die eigene Geschichte der Repräsentation wäre unverständlich ohne den Referenzpunkt jener angewandten Künste, die bei Small den Kulturtechniken entsprechen. In der Textilwerkstatt des Bauhauses war die Negation der Figur kein souveräner Akt der medialen Selbstkritik, sondern die erzwungene Konsequenz eines selbst oktroyierten, funktionalen Diktats. Unter der Herrschaft des ‚Betriebs‘ wurde die Abbildung nicht infolge ästhetischer Entscheidungen geopfert, sondern als überflüssige Funktion eliminiert. Die angewandten Künste lieferten damit die materielle und prozessuale Realität, die von der bildenden Kunst anschließend als ikonoklastische Geste sublimiert und ästhetisiert wurde.

VIII. Im Kontext der Bauhaus-Textilwerkstatt findet diese innige Verflechtung von operativer Technik und ästhetischer Abstraktion in der Lehre Paul Klees ihre sinnfällige Verkörperung. Klee, der die Werkstatt zwis-

schen 1927 und 1930 maßgeblich prägte | Abb. 3 |, offenbart in seiner „Gestaltungslehre der Weberei“ eine fundamentale Dialektik: Wie Bergners Mitschriften aus diesem Unterricht demonstrieren, diente das von ihm als „spezielle Ordnung“ definierte Raster sowohl als Instrument industrieller Rationalisierung als auch als Folie für künstlerische Autonomie. Einerseits ermöglichte sein grammatisches Regelwerk mittels systematischer Permutation – durch Schieben, Spiegeln oder Drehen – die Herstellung berechenbarer, seriell produzierbarer Musterstoffe. So konnte ein schlichtes zweifarbiges Schachbrettmuster durch die gezielte Hinzunahme einer weiteren Farbe eine „verschiebung des zentrums“ erfahren und zu einer komplexeren Formation gesteigert werden.

| Abb. 4 | Andererseits wurde gerade die bewusste Subversion dieser Regelmäßigkeit zur Quelle ästhetischer Spannung, die sich der reinen „Betrieblichkeit“ entzog.

Meyer-Bergners Werk durchmisst diese Pole idealistisch. Während sie als Leiterin der Ostpreußischen Handweberei und Designerin in der Moskauer Möbelstofffabrik in den 1930er- und erneut in ihrer selbstständigen Hausarbeit in den 1950er-Jahren ihre Entwürfe der operativen Logik der Serie subordinierte, dominierte das monotone Wiederholungsprinzip des Rapports – eine Strukturlogik, die dem Diktat der Wiederholbarkeit gleichermaßen figurative wie abstrakte Motive unterwarf. | Abb. 5 | | Abb. 6 | | Abb. 7 |



| Abb. 4 | Lena Bergner, Mitschrift im Unterricht bei Paul Klee. Reinzeichnung, Blatt 22 „specielle Ordnung“, 1927–28. Kartoniertes Papier, A4-Bogen, 29,8 × 21 cm. LM-B 1/17. Bern, Zentrum Paul Klee, Obj.-Nr. 109332

Ihre Flucht in die Schweiz 1936 stellte einen programmatischen Einschnitt dar. Mit der Hinwendung zum unikalen, handgeknüpften Teppich realisierte sie die autonome Potenz von Klees Lehre, die auf individueller Entscheidung statt auf unabweichbarer Vorgabe gründete. Ihr Knüpfteppich *Lilo* (1937) oszilliert noch zwischen den beiden Systemen: Er zitiert die unendliche Reihung einer Siedlungsplanung, unterläuft diese Logik jedoch durch eine subtile Rahmung, welche die Komposition als begrenztes, in sich geschlossenes Objekt definiert. Diese Setzung als autonomes Kunstwerk wird durch die Signatur unten rechts bekräftigt, die bereits in der Reinzeichnung als singulärem Artefakt zu finden ist. | Abb. 8 | In späteren Entwürfen radikalierte sie diese Abkehr,

indem sie das „Drehen“ dem „Schieben“ vorzieht, um sich noch entschiedener von der Orthogonalität der Rasterlogik zu lösen. | Abb. 9 | Dieser bewusste Bruch mit der industriellen Skalierbarkeit zugunsten des Unikats ist jedoch mehr als eine stilistische Geste: Er stellt eine logistische Inversion dar. Die Umkehrung der Produktionslogik vollzieht sich im Wechsel der Technik selbst – vom seriellen Weben zum singulären Knüpfen als einer fundamental anderen Systematik der Textilerzeugung, die sich dem ‚Betrieb‘ entzieht. Neben der Substitution des Webens durch das Knüpfen wollte Meyer-Bergner als weitere logistische Inversion das vorindustrielle Organisationsmodell der genossenschaftlich verwalteten Handwebereien für Textilzentren im strukturschwachen Hidalgo in Mexiko realisieren. Ihre vom Departamento de asuntos indigenas in Auftrag gegebene Planungsarbeit Anfang der 1940er-Jahre baut auf ihren Erfahrungen mit dem entfremdeten Großbetrieb in Moskau auf und knüpft an jenes Modell an, das sie in Königsberg durch die Integration dezentraler Hauswebereien erprobt hatte. Dieses Modell stellte eine dezidiert materielle Konterkonfiguration zur Logik der Massenproduktion dar.

IX. Von zentraler Bedeutung ist die Art der Intervention gegen die abstrakte Prozessualität, die in der bildenden und der angewandten Kunst fundamental verschieden ausfällt. Die Reaktion der bildenden Kunst – von Donald Judd über Mel Bochner bis Agnes Martin – ist eine der systemimmannten Reflexion. Ihre Geste ist die des von Prange beschriebenen bildimmannten Ikonokasmus (Prange 2006): Sie kommentiert, überaffirmiert oder subvertiert die Logik des ‚Betriebs‘ und seines Rasters, doch ihre Operation verbleibt dabei stets in der diskursiven Sphäre der Kunst selbst. Sol LeWitt markiert den Extrempunkt dieser Kritik, indem er die Systemlogik von zwei entgegengesetzten Polen her an ihre Bruchstelle treibt; einerseits durch die Parodie ihrer Rationalität im seriellen Exzess der *Incomplete Open Cubes* (1974) | Abb. 10 |, andererseits durch die völlige Preisgabe ihrer abstrakten Geometrie zugunsten des Subjektiv-Gestischen in Werken wie *Wall Drawing*



| Abb. 5 | Lena Bergner, Stoffmuster Kleiderstoff, 1930. Canberra, National Gallery of Australia, Inv.-Nr. 88.1683



| Abb. 6 | Lena Bergner, Stoffmuster für Möbelstoff Pagno-Radio, 1932. Dessau, Stiftung Bauhaus, Inv.-Nr. 53627

#46 von 1970 (vgl. z. B. Buchloh 1990, 127; Krauss 1978, 49; Roberts 2024, 13). | Abb. 11 |

Die angewandte Kunst hingegen vollzieht die Inversion auf der Ebene der materiellen Arbeitspraxis selbst. Ihre Leistung ist nicht die symbolische Reflexion, sondern die Etablierung realer, alternativer Produktionskonfigurationen, welche die prozessuale Effizienz des Systems unterlaufen. Im Akt des Knüpfens wird diese materielle Intervention manifest. Die sequenzielle, zeitintensive Setzung individueller Knoten vollzieht die Umkehrung des Systems zurück zum singulären Objekt. Dieser Prozess greift bewusst nicht auf skalierbare Raster zurück. Er stellt damit einen Angriff auf die technokratische Machtsystematik

dar, der nicht auf der symbolischen Ebene verbleibt, sondern die Logik des Betriebssystems selbst materiell und prozessual konterkariert.

Während die angewandte Kunst also einen Pfad der materiellen Gegenproduktion beschreitet, schlägt die bildende Kunst eine weitaus ambivalentere, ja paradoxe Richtung ein. Anstatt alternative materielle Prozesse zu schaffen, eignet sie sich die rationalen Verfahren des ‚Betriebs‘ selbst an, um diesen von innen heraus zu befragen. Durch die mimetische Übernahme und hypertrophe Anwendung der Werkzeuge des Systems bleibt sie letztlich in dessen eigene Logik verstrickt. Die konzeptuelle Wendung der bildenden Kunst zur Nutzung administrativer Verfahren – von der Dokumentation bis zur Datenverarbeitung – ist Teil jenes Prozesses, den Benjamin Buchloh, in Anlehnung an Max Weber, als unauflösliche Verstrickung



| Abb. 7 | Léna Meyer-Bergner, Reinzeichnung Vorhangsstoff, 1951–53. Privatsammlung



| Abb. 8 | Léna Meyer-Bergner, Reinzeichnung für Knüpfteppich Lilo, 1937. 44,8 × 22,4 cm. Privatsammlung



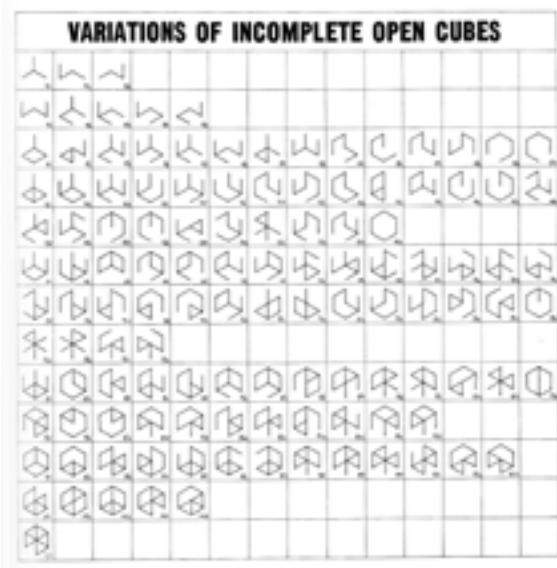
| Abb. 9 | Léna Meyer-Bergner, Reinzeichnung für Knüpfteppich Gartenteppich, 1938. 41,5 × 27,6 cm. Privatsammlung

der Kunst in die „Entzauberung der Welt“ beschreibt (Buchloh 1990, 142).

Doch während Weber der Rationalisierung durch Bürokratie im Sinne einer Verantwortungsethik noch positive, rechtssichernde und vor Willkür schützende Aspekte abgewinnen konnte, diagnostiziert Carl Schmitt in dieser die Antithese zum Politischen: eine Neutralisierungsmaschinerie, die jede souveräne Entscheidung erstickt (Schmitt 1932, 70f.). In seiner Geschichtsphilosophie beschreibt Schmitt den Übergang von einem moralisch-humanitären Zeitalter zu einem rein technisch-ökonomischen als finale Stufe der Entpolitisierung. Der Begriff des Fortschritts wird dabei seiner moralischen Dimension beraubt und auf reine Effizienz reduziert: „In einer Zeit ökonomischen oder technischen Denkens wird der Fortschritt stillschweigend und selbstverständlich als ökonomischer oder technischer Fortschritt gedacht, und der

humanitär-moralische Fortschritt erscheint, soweit er überhaupt noch interessiert, als Nebenprodukt des ökonomischen Fortschritts.“ (Schmitt 1932, 72)

X. Den Katalysator für diesen Übergang identifiziert Schmitt in der Romantik des 19. Jahrhunderts. Sie fungiert als historische Zwischenstufe, die durch die Ästhetisierung aller Lebensbereiche den Weg für die Ökonomisierung ebnet. Indem sie sämtliche Lebensbereiche – von der Politik bis zur Religion – zu einer Frage des subjektiven Geschmacks und Genusses macht, entkernt sie – so Schmitt – jeden objektiven Wahrheits- oder Moralanspruch. Sobald alles nur noch eine Frage des ästhetischen Konsums ist, wird der Weg frei für eine rein ökonomische Denkweise. Der Mensch wird vom moralischen Wesen zum ästhetischen Konsumenten und schließlich zum reinen Funktionsträger des Systems (70).



| Abb. 10 | Sol LeWitt, Variations of Incomplete Open Cubes, 1974. San Francisco, Museum of Modern Art.
Foto: © San Francisco Museum of Modern Art

In diesem System ist die bildende Kunst nun gefangen. Ihre Kritik, so rational und entzaubert sie sich auch gibt, wird selbst zu einem Element in einem Code, der jene Logik des ‚Betriebs‘ reproduziert, die er zu attackieren vorgibt. Dieser Code ist das Endstadium des von Schmitt beschriebenen Neutralisierungsprozesses: eine rein prozedurale Sprache, deren Funktion nicht mehr in der Entscheidung, sondern in der endlosen administrativen Verwaltung liegt und so zur Lähmung des Politischen führt (vgl. hierzu die historische Herleitung bei Schmitt 1932, 79f.; zur Kritik an der Diskussion als Mittel der Neutralisierung vgl. Schmitt 1923).

Die strukturelle Ursache für diese paradoxe Verstrickung liegt in der Neuordnung der Kunst nach dem kapitalistischen Tauschprinzip, wie Kerstin Stakemeier analysiert. Sie beschreibt die Hegemonie des Tauschwerts über den Gebrauchswert als eine direkte Folge dessen, dass die Kunst „zunehmend [...] außerhalb ihrer spätfeudalen Produktionsweisen“ operiert (Stakemeier 2013, 495; Übers. d. Verf.). Der Tauschwert ist nicht länger im Gebrauchswert des Objekts verankert; er wird extern und rein semiotisch

konstituiert – in der diskursiven Sphäre von Kunstkritik, Kunstgeschichte und kuratorischer Praxis. Die Kunst verliert damit ihren symbolischen Charakter und wird zu einem bloßen Zeichen, dessen Wert und Bedeutung sich nur noch aus seiner Position innerhalb dieses selbstreferenziellen Systems ergibt. Diese Verstrickung ist kein rein diskursives Phänomen; sie wird durch die technologischen Werkzeuge selbst materiell zementiert. Mit anderen Worten, die sprachbasierte Kritik der Kunst operiert auf einer technologischen Basis, die selbst nicht neutral ist. Wie Matteo Pasquinelli darlegt, folgt die operative Logik algorithmischer Systeme exakt dem Schema der industriellen Arbeitsteilung und reproduziert so die Machtstrukturen des Industriezeitalters (Pasquinelli 2023, 6f.). Damit ist die Kritik der Kunst doppelt gefangen: Diskursiv ist sie in die Logik des Tauschwerts verstrickt, materiell in technologische Werkzeuge, in denen Code die Trennung von geistiger und materieller Arbeit bereits eingeschrieben ist. Die zirkuläre, letztlich entleerte Logik dieses Systems, in dem das Zeichen an die Stelle des Objekts tritt, beschreibt Charles



| Abb. 11 | Sol LeWitt, Wall Drawing #46, 1970 (Detail). Ausstellung „Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective“. North Adams, Massachusetts Museum of Contemporary Art. Foto: © Massachusetts Museum of Contemporary Art

Levin: „As we ‚consume‘ the code, in effect, we ‚reproduce‘ the system. Thus, the alleged ‚consumer society‘ surrounds itself with signs of abundance, but abolishes wealth itself, annihilates the experience of abundance, by aborting the ‚concrete, relational dialectic‘ of social interchange through which real abundance comes into existence, and wealth can be lived.“ (Levin in: Baudrillard 1981, 5)

XI. Dieser Prozess findet seinen Endpunkt in Buchloh's (1990) Diagnose, wonach die Kunst die letzten Reste künstlerischer Transzendenz einer rigorosen Ordnung administrativer Sprache unterwirft. Die Kunst, die angetreten war, die Welt zu entzaubern, wird am Ende selbst zum perfekten Abbild einer durchrationalisierten, entfremdeten Ordnung, in der die symbolische Kritik die materielle Realität nicht mehr erreicht. Dieses Fazit lässt sich als die Desillusionierung jener beiden großen, antagonistischen Visionen der Moderne lesen, die von Carl Schmitt sowie Walter Benjamin (1991) in dem wegweisenden „Kunstwerk“-Aufsatz von 1935 entwickelt wurden. Obwohl aus entgegengesetzten politischen Lagern stammend, diagnostizieren beide denselben historischen Bruch: die Zerstörung der auratischen Kunst durch die technische Rationalisierung. An diesem Nullpunkt jedoch scheiden sich ihre Wege. Für Schmitt ist dieser Prozess eine reine Verlustgeschichte. Dabei bleibt in seinem elitären Dezisionismus jedoch unreflektiert, dass die autoritäre Entscheidung, die er der technokratischen Verwaltung entgegenstellt, ihre Legitimation aus ebenjener theoretischen Anerkennung individueller Urteilsfähigkeit bezieht, deren reale Abwesenheit sie erst zur Voraussetzung der Herrschaft des ‚Betriebs‘ erklärt. Er beklagt den Verlust der Repräsentation, den Einbruch der Technik als letzte Stufe der Neutralisierung, die das Politische vernichtet. Für Benjamin hingegen birgt genau dieser Zerfall ein revolutionäres Potenzial: Der Verlust der Aura ist eine Emanzipation, welche die Kunst aus ihrer rituellen Abhängigkeit befreit und zu einem Instrument politischer Praxis für die Massen machen

kann (Benjamin 1991, 439–442). Wenn Buchloh Jahrzehnte später nicht mehr die Prognose, sondern das Resultat analysiert, tritt eine Dialektik des gemeinsamen Scheiterns dieser beiden Visionen zu Tage. Die Geschichte wurde weder restaurativ zurückgedreht, noch führte sie zur erhofften Politisierung. An ihre Stelle tritt eine paradoxe Synthese, in der das emanzipatorische Potenzial, das Benjamin im Aura-Verlust durch die technische Reproduzierbarkeit erkannte, in jene totale Administrierung mündet, die Schmitt als Schreckensvision entworfen hatte. Diese als „Aesthetic of Administration“ (Buchloh 1990) bezeichnete Vollendung impliziert die Selbstneutralisierung der Kunst. Sie gibt ihre symbolische Funktion auf, indem sie die Logik des ‚Betriebs‘, den Code selbst, zu ihrem Inhalt erhebt. Der Künstler wird vom Repräsentanten zum Funktionär, zum Operator in einem selbstreferenziellen System von Zeichen, das die Hegemonien einer durchtechnisierten Gesellschaft lediglich reproduziert. Benjamins Hoffnung auf ein Werkzeug der Massen verkehrt sich damit in ihr Gegenteil: Die entauratierte Kunst implodiert als hochgradig kodifiziertes, elitäres System, dessen politische Energie in institutioneller Kritik verpufft.

Die totalisierende Immanenz dieses technokratischen Geistes wird in Schmitts früher Diagnose mit beunruhigender Schärfe erfasst, wenn er schreibt: „Wo irgendetwas sich nicht ganz glatt abwickelt, weiß eine scharfsinnige und flinke Analyse oder zweckmäßige Organisation den Mißstand zu beheben. Selbst die Armen dieser Zeit, die Menge Elender, die nichts ist, als ‚ein Schatten, der zur Arbeit hinkt‘, Millionen, die sich nach der Freiheit sehnen, erweisen sich als Kinder dieses Geistes, der alles auf die Formel seines Bewußtseins bringt und keine Geheimnisse und keinen Überschwang der Seele gelten lässt.“ (Schmitt 1916, 64)

Schmitts Analyse ist hier so scharf, dass sie sich gegen ihren Autor wenden lässt: als Instrument zur Kritik einer technokratischen Logik, die er selbst nur diagnostizierte, ohne ihr einen demokratischen Ausweg zu weisen.

Bibliographie

Quellen

Bergner 1929: Lena Bergner, *Mitschrift Unterricht Betriebslehre*, 1929. Original, Tinte, Rotstift, 9 beschriebene Seiten, A5. LB-79/3, Inv.nr. N/54/85.5, Archiv der Moderne der Bauhaus-Universität Weimar.

Mengel 1930: Bauhaus Dessau, Sekretariat, Margret Mengel. Mitteilung an Friedrich Engemann: Unterrichtsverlegung auf Bitten von Dr. Riedel, 5.6.1930, Inv.Nr. 8142 D, Sammlung Stiftung Bauhaus Dessau.

Meyer 1929: Hannes Meyer, junge menschen kommt ans bauhaus! Bauhaus-Werbebrochure, Schriftleitung Hannes Meyer, 1929, NL HM. Inv.nr. I 761 D, Sammlung Stiftung Bauhaus Dessau.

Schmidt 1980: Hans Schmidt, Gibt es den Funktionalismus wirklich? Gespräch mit Hans Schmidt, 1980. TS. NL Witwer, Inv.nr. Bu-02-20.31, Archiv der Moderne.

Stadler-Stölzl 1967: Gunta Stadler-Stölzl, Bauhaus Weimar Herbst 1919. Werkmanuskript, 1967, TS, 2 Bl. NL Stölzl, Gunta (1897–1983), Mappe 18, Bauhaus Archiv Berlin.

Literatur

Baudrillard [1972] 1981: Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St. Louis 1981 [frz. EA 1972].

Benjamin 1928: Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt a. M. 1928.

Benjamin 1987: Walter Benjamin, Gesammelte Briefe, Band 3: 1925–1930, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 1987.

Benjamin 1991: Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (dt. Fassung 1939), in: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1991.

Bredekamp 2016: Horst Bredekamp, *Der Behemoth: Metamorphosen des Anti-Leviathan*, Berlin 2016.

Buchloh 1990: Benjamin Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in: *October* 55, 1990, 105–143.

Foster 2025: Hal Foster, *Pinstripes Tycoon*, in: *London Review of Books* 47/10, 2025. ↗

Kipp 2019: Martin Kipp, Arbeitspsychologe und Arbeitspädagoge Johannes Riedel, in: Philipp Oswalt (Hg.), *Hannes Meyers neue Bauhauslehre: Von Dessau bis Mexiko*, Basel 2019, 276–288.

Koerner 2025: Joseph Leo Koerner, *Art in a State of Siege*, Princeton 2025.

Krauss 1978: Rosalind Krauss, *LeWitt in Progress*, in: *October* 6, 1978, 47–60.

Krauss 1979: Rosalind Krauss, *Grids*, in: *October* 9, 1979, 50–64.

Pasquinelli 2023: Matteo Pasquinelli, *The Eye of the Master: A Social History of Artificial Intelligence*, London 2023.

Prange 2006: Regine Prange, *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbtkritik der Malerei*, Paderborn 2006.

Riedel 1919: Johannes Riedel, *Arbeitsrationalisierung. Veröffentlichungen der sächs. Landesstelle für Gemeinwirtschaft*, H. II., Dresden 1919.

Roberts 2024: Victoria Roberts, *Converging Lines: Eva Hesse and Sol LeWitt*, in: Dies. (Hg.), *Converging Lines: Eva Hesse and Sol LeWitt*, Austin/New Haven 2024, 12–25.

Schmitt 1916: Carl Schmitt, *Theodor Däublers „Nordlicht“*. Drei Studien über die Elemente, den Geist und die Aktualität des Werkes, München 1916.

Schmitt 1923: Carl Schmitt, *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus*, München 1923.

Schmitt 1925: Carl Schmitt, *Römischer Katholizismus und politische Form*, 2., erw. Aufl., München 1925.

Schmitt 1932: Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen. Mit einer Rede über das Zeitalter der Neutralisierungen und Entpolitisierungen neu hg. von Carl Schmitt*, München 1932.

Schmitt 1956: Carl Schmitt, *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Düsseldorf/Köln 1956.

Small 2024: Irene Small, *The Organic Line: Toward a Topology of Modernism*, Princeton 2024.

Smith 2014: T'ai Smith, *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design*, Minneapolis 2014.

Smith 2017: T'ai Smith, *Textile. A Diagonal Abstraction: Glass Bead in Conversation with T'ai Smith*, in: *Site 1. Logic gate: The politics of the artifactual mind*, 2017. ↗

Stakemeier 2013: Kerstin Stakemeier, *Deartification This Side of Art: Ideology Critique, Autonomy and Reproduction*, in: Warren Carter, Barnaby Haran und Frederic J. Schwartz (Hg.), *ReNew Marxist art history*, Woodbridge 2013, 494–503.

Stark 2013: Trevor Stark, *Complexio Oppitorum: Hugo Ball and Carl Schmitt*, in: *October* 146, 2013, 31–64.

Wulffen 1994: Thomas Wulffen, *Betriebssystem Kunst: Eine Retrospektive*, in: *Kunstforum International* 125, 1994, 49–58.