

*Dirk Hohnsträter (Budapest)***Kállais Stil. Überlegungen zum deutschsprachigen Werk des ungarischen Kritikers Ernst Kállai****0. Einleitung**

Zu den zahlreichen ungarischen Persönlichkeiten, die das kulturelle Leben der Weimarer Republik maßgeblich mitprägten, gehörte der Kunstkritiker und Kurator Ernő (Ernst) Kállai (1890-1954). Von 1920 bis 1935 lebte und wirkte er in Deutschland, vor allem in Berlin. Kállai verfasste einen erheblichen Teil seiner Schriften in deutscher Sprache¹ und war von 1928 (Doppelnummer 2/3) bis 1929 (Nummer 4) Schriftleiter der Zeitschrift „Bauhaus“.²

Sein veröffentlichtes deutschsprachiges Werk liegt neuerdings in einer von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften besorgten Ausgabe vollständig vor.³ Gleichwohl ist Kállais Schaffen außerhalb kunsthistorischer Fachkreise heute kaum bekannt. Zu Unrecht, denn nicht nur handelte es sich bei ihm um eine wichtige Mittlerfigur zwischen dem deutschen und ungarischen Geistesleben der Zwanziger und frühen Dreißiger Jahre. Kállai ist auch als ein Autor in Erinnerung zu bringen, dessen denkerische Dynamik und Differenziertheit ebenso anregend geblieben ist wie seine brillante, zumal rhythmisch virtuose Schreibweise. Die folgende Untersuchung setzt sich ein doppeltes Ziel: Zum einen will sie die gerade

¹ Kállais Mutter war serbischer Herkunft (Wucher 1991, 61); der Vater Siebenbürger Schwabe. 1898 ließ der Vater den ursprünglichen Familiennamen „Kannengießler“ magyarisieren (Gaßner 1986, 574). Kállai selbst verstand sich zeitlebens als Ungar (vgl. dazu die Anekdote in Wucher 1991, 60). Zunächst im Schuldienst als Deutschlehrer tätig, brachte den Dreißigjährigen eine Studienreise nach Deutschland (Frank 1986, 251). Kállai beherrschte das Deutsche mit muttersprachlicher Kompetenz (Forgács 1991, 197).

² Dazu Raupp (1995, 30f). Bauhausdirektor Hannes Meyer begrüßte den neuen Schriftleiter enthusiastisch: „übrigens ist neuestens das wertvollste am bauhaus dieser magyarisierte siebenbürger schwabe ernst kallai“ (zitiert nach Frank 1993, 164).

³ Kállai (o.J., 2003, 2006). Im Folgenden zitiere ich diese Ausgabe lediglich unter Angabe des Bandes in römischen und der Seitenzahlen in arabischen Ziffern. Texte aus dem Nachlass und Briefe wurden in diese Ausgabe nicht aufgenommen, liegen aber vereinzelt vor, z.B. in Gaßner (1986). Dort finden sich auch einige Faksimiles von Kállais Zeichnungen. Übersetzungen von Kállais ungarischen Schriften sind ebenfalls gelegentlich greifbar, so in Frank (1986) und Stanislawski/Brockhaus (1994).

im deutschsprachigen Raum vertretene Sichtweise entkräften, Kállais Kategoriennetz sei von dichotomisierenden Zuordnungen dominiert. Zum anderen soll gezeigt werden, dass der Figurenvielfalt von Kállais Denken eine mit einer Fülle von Registern arbeitende *écriture* entspricht, die bisweilen ans Künstlerische heranreicht.⁴ Bislang in diese Richtung angestellte Überlegungen wie diejenigen von Forgács (1986, 1990-92) und Gaßner (1993) sollen vertieft und literaturwissenschaftlich eingeholt werden. Meine Überlegungen konzentrieren sich auf Kállais deutschsprachiges Werk, zum einen aus Gründen der Zugänglichkeit fürs deutsche Publikum, aber auch, weil ein Vergleich seiner Schreibweisen in beiden Sprachen zunächst eine analoge Studie aus hungarologischer Perspektive erforderte, bevor eine zweifellos reizvolle komparatistische Anstrengung angegangen werden könnte. Leitend für die auf den folgenden Seiten eingeschlagene Lektürierichtung sei die von Éva Forgács (1986, 162) vorgeschlagene Einordnung von Kállais Texten: „Sie sind eigenwillige Aufzeichnungen, die tagebuchartig bestimmte geistige Situationen zu bestimmten Zeitpunkten festhalten und sich dabei selbst an der Grenze zum Kunstwerk bewegen.“⁵

1. Kállais Kategoriennetz

Monika Wucher, die sich um die Kállai-Rezeption in Deutschland besonders verdient gemacht hat, bescheinigt ihrem Autor einen Begriffsapparat, der „relativ statisch“ (1991, 60) sei. Kállai beziehe sich „sehr selten auf konkrete Kunstwerke“ (1992, 191) und vertrete „eine zutiefst polare Weltsicht, die entsprechend auch die Grundzüge seiner Kunstauffassung bestimmt“ (l.c., 192). Zwar scheint Wucher ihre Auffassung auf das Frühwerk des Kritikers zu beziehen, relativiert sie doch ihre Einschätzung dahingehend, dass Kállai „um 1930 (...) zu noch extremerer Polarität und [sic] Synthese“ (l.c., 195) gelangt sei, doch bleibt auch diese Charakterisierung begrifflich unscharf. Ähnlich, wenn sie an anderer Stelle (1993, 216) dem Kritiker „ein fast schematisches“ Repertoire attestiert, das im Spätwerk in „komplexe, synthetisierende Vermittlungsmodelle“ münde. In einem neueren Text, der sich auf die späten 20er und frühen 30er Jahre bezieht, schreibt sie, Kállais Hauptanliegen am Bauhaus habe darin bestanden, „die Fronten durchlässig zu machen“ (2008, 13), denn er „dekonstruierte die vom Bauhaus vertretenen Praktiken und Dogmen auf erfinderische Weise“ (l.c., 11).

⁴ Barthes' Begriff der *écriture* verwende ich in einem erweiterten Sinn als Schreibweise, Machart, Ausdrucksform. Die von Barthes (2006) betonte Dimension der Handschriftlichkeit und mithin des Prozessualen und Körperlichen wird dabei, soweit in diesem Rahmen möglich, in die Betrachtungen einbezogen.

⁵ An anderer Stelle (1990-92) geht sie so weit, Kállais Frühschriften als Konzeptkunst zu bezeichnen.

Was trifft nun zu? War Kállai ein dichtotomisierender Denker, der Kunstwerke ohne genaueres Hinschauen in ein polares Raster presste? Oder ein Mann komplexer Synthesen? Oder gar ein Dekonstruktivist *avant la lettre*? Hat Kállai sich vom einen Extrem zum anderen entwickelt, vom Schematiker zum Subversiven? Oder liegen die Dinge ganz anders? Wie mir scheint, steht eine differenzierte Darstellung Kállaischer Denkfiguren noch aus. Sie müsste nicht nur mögliche Diskontinuitäten in seinen Schriften in den Blick bekommen, sondern auch durchgängige Linien beachten, die den Wandel übergreifen. Darüber hinaus gilt es, die mit Kállais Denken korrespondierenden Schreibweisen herauszuarbeiten.⁶

1.1. Dialektisches Denken

Wie im Folgenden deutlich werden dürfte, muss die These, Kállais Denken sei schematisch und statisch gewesen, zurückgewiesen werden. Ebenso wenig war er Dekonstruktivist. Allein ein Blick auf seine detaillierte Analyse von Ruttmanns Berlin-Film (IV, 96-98) zeigt, wie genau und differenziert dieser Autor einzelne Kunstwerke beschrieb und beurteilte. ‚Das‘ Bauhaus konnte Kállai schon allein deswegen nicht dekonstruieren, weil es – auch zu seiner Zeit – kein monolithischer Block war, dem der Kritiker heroisch gegenüberstand. Gleichwohl sind Wuchers Einordnungen nicht rundweg falsch. Sie erfassen aber lediglich Facetten eines komplexen Oeuvres, dessen Vielfalt und Beweglichkeit genauere Charakterisierung verdient. Beginnen wir mit dem Aspekt der Polarität und versuchen – auf einer ersten Rekonstruktionsebene – die verschiedenen Nuancen dualer Begrifflichkeit in Kállais Texten zu erfassen. Von dort aus erschließt sich dann, wie sehr diese Dualismen auf den zweiten Blick dialektische Züge tragen und wie sie – in einem dritten Schritt – den Blick auf Denkfiguren freigeben, die quer zum dialektischen Schema verlaufen und dieses bisweilen sogar untergraben.

Polare Züge trägt Kállais Vokabular auf vier Ebenen: philosophisch, nationalstereotypisch, zeithistorisch und kunstkritisch. Grundlegend ist für Kállai „ein Wissen von ungeheuren dialektischen Spannungen im Dasein (...) Wir wissen um das Schöpferische des Widerspruchs“ (IV, 200). Auf der einen Seite sieht er „verankerte Substantialität“ (II, 83), die These, auf der anderen „Lockerung und Labilität“ (II, 94), die Antithese. Interessant und angesichts seiner Aufgeklärtheit irritierend ist es, wie Kállai diese Kategorien völkerpsychologisch auswertet.

⁶ Bereits an dieser Stelle sei auf Gaßner (2003) verwiesen, dem – soweit ich sehe – ersten und bislang einzigen Text, der der hier skizzierten Aufgabe am Leitfaden des Rhythmusbegriffes gerecht geworden ist und der zudem performative Aspekte von Kállais Schreiben berücksichtigt.

Dem deutschsprachigen Publikum präsentiert er sein Geburtsland nämlich als Antithese zu seinem Gastland: Ungarn wird dem (angeblich) feinnervigen und skeptischen Westen als „von übermächtiger Sinnlichkeit“ vorgestellt, als ein Land, dessen Bewohner „gleichermaßen draufgängerisch tatenfroh, wie erstickend träge“ seien (II, 48). „Die Einheit von Pathos, herrischem Selbstbewußtsein und ödem Sichgehenlassen“, erfahren seine Leser, „ist ein tief magyarischer Wesenszug“ (II, 13). Nationalstereotypischer Charakterisierungen entwöhnt, befremden uns Heutige Kállais Versuche, „das ungarische Temperament in seiner Rassengesamtheit“ (II, 84) zu beschreiben und dabei etwa vom „sinnlich blutwarmen Stoffgebiet und Lebensgefühl der magyarischen Erde und ihrer Menschen“ (II, 10) oder von „gärend triebhafter ungarischer Leiblichkeit“ (II, 78) zu sprechen.⁷ War Kállai völkerpsychologischer Essentialist? Immerhin konzediert er Abweichungen, die ökonomische oder soziale Ursachen hätten (II, 84), etwa den Stand der Industrialisierung und Urbanisierung in Ungarn, scheint aber doch von einer Art Temperamentskern auszugehen (II, 142), dem sich beispielsweise zurückgekehrte Auswanderer rasch wieder annäherten (II, 136). In immer neuen Varianten spielt er daher dieses Thema durch: „Die Mitte fehlt uns (...) Der Zwiespalt zwischen asiatischer Herkunft und europäischer Forderung ist bis auf heute unbehoben“ (II, 86). Oder: „Die ungarische Energie verliert selbst auf dem Gipfel ihrer Aktivität nicht den Zug des Gedrungenen und Gedämpften“ (II, 84). Wenn Kállai den „zivilisativ bestimmten“ (II, 10) Westen gegen ein östliches, organisches Heimat- und Naturgefühl ausspielt, muss dies freilich nicht automatisch zu Lasten Ungarns gehen.⁸ Gerade das Naturverhältnis der Magyaren scheint im ‚bioromantischen‘ Spätwerk durchaus als Korrektiv zur westlichen Zivilisation mit ihrer selbstzerstörerisch gewordenen Modernität aufgefasst zu werden (V, 217), was zu untersuchen jedoch eine eigene Studie erforderte.⁹

So weit, so polar – wengleich durch eine gewisse Beweglichkeit in der Bewertung gebrochen. Auch in der Zeitdiagnose lassen sich Dichotomien finden, etwa wenn Kállai von einer Spannung „zwischen technik und seele“ (IV, 128)

⁷ Freilich zeigen historische Vergleiche die Nähe seiner Ansichten zu Wilhelm Wundt und Heinrich Wölfflin. Dazu Wucher (1991, 58f).

⁸ Wengleich zumindest bis Mitte der 20er Jahre eine an Selbstverachtung grenzende Selbstkritik des Ungarischen nicht ganz von der Hand zu weisen ist, etwa wenn Kállai bedauert, dass „unsere Phantasie es nicht vermag, aus abstrakten geistigen Spekulationen derart intensive Erlebnisse zu schöpfen, um diesen eine sinnlich konkrete Gestalt geben zu können“ (II, 147).

⁹ Kállais frühökologische Impulse zur Selbstkorrektur der Moderne sind beispielsweise wegen ihrer Überlegungen zur Faktur der Malerei anregend (vgl. dazu V, 26f). Hier wären viele Bezüge freizulegen, man denke beispielsweise an die ‚heideggernden‘ Passagen in (V, 144). Die Rekonstruktion von Kállais „Bioromantik“ steht im Zentrum der Studien des ungarischstämmigen kanadischen Kunsthistorikers Oliver I. Botar.

spricht, die die westliche Welt beherrsche. Freilich wird das Bild komplexer, wenn er hinter der polaren „Spannung Konstruktivismus-Surrealismus“ (V, 66), die ja auf den ersten Blick derjenigen von Technik und Seele zu entsprechen scheint, die gleiche „Schicksalsmacht unserer Zeit“ (V, 67) ausmacht, nämlich – die Technik. Hier werden also zwei Pole unter dem Vorzeichen einer Superstruktur zusammengespannt und somit zugleich in ihrer Einheit erkennbar. Kállais Standort, so scheint es, ist ein dritter, nämlich der der Kunst. Zu polaren Positionen verhält er sich durchaus äquidistant: „es läuft schließlich auf dasselbe hinaus, ob die Korruption der Kunst privatkapitalistisch oder als staatliches Monopol geschieht“ (IV, 94), schreibt er 1929. Vier Jahre zuvor, in einem Text zum Thema „Organisation, Natur, Gestaltung“, skizzierte er sogar die Vorstellung einer neuen „Klassik der Kunst“ (II, 72), die er als spannungsreiche „Synthese“ (l.c.) zwischen „intellektueller Disziplin und triebhaftem Umgestüm, zwischen Organisation und Natur“ (II, 71) definiert. Zu diesem Zeitpunkt bedauert Kállai „den empfindlichen Rückgang an Vitalität und Eindringlichkeit, den der Konstruktivismus bereits nach wenigen Jahren seines Wirkens erleiden muß, so fruchtbar er auch im übrigen für Typographie, Reklame- und Bühnengestaltung noch sein mag“ (II, 72). Vereinzelt, in Malerei, Plastik und Architektur, entdeckt er bereits Anzeichen der gesuchten Synthese aus „Organik und Abstraktion“ (II, 73). Der ungarische Innenarchitekt Lajos Kozma beispielsweise schaffe „kleine Winkel, Wohnnischen auserwählter Kostbarkeit und besonderer Liebhaberei, bleibt aber trotzdem intellektuell überlegen und großzügig“ (II, 75). Bei Kozma ergebe sich die Ornamentik zwanglos aus der Gebrauchsform. Anfang der Zwanziger Jahre gab sich Kállai noch mit Synthesen *innerhalb* der konstruktivistischen Gefüge zufrieden. 1921 beispielsweise pries er Sándor Bortnyik als einen Künstler, bei dem jeder „Formsplitter (...) pfeilsicher aus dem strengen Einheitsgedanken der Komposition“ hervorsause (II, 9). Jetzt hat er umfassendere Synthesen im Blick. Seine späte Polemik gegen den ursprünglich geschätzten Gefährten und Landsmann Moholy-Nagy erfährt in dieser Verschiebung von innerkonstruktivistischen Vermittlungen zu weitergespannten Versöhnungsleistungen seine Begründung: Moholy-Nagy, dessen frühe Malerei er noch schätzte, war ihm als Lichtkünstler ganz einfach zu haltlos geworden, sein einseitiger „Jubel über die ungezählten Form- und Bewegungsmöglichkeiten der Großstadt und der modernen Technik“ (II, 151) zu affirmativ.

Kállai operiert also in der Kunstkritik durchaus mit gegensätzlichen Kategorien, jedoch nicht ohne sie zu brechen und beispielsweise mit einer Suche nach Synthesen zu verbinden. Gewiß, er kann in ein stichwortartiges Einerseits-Andererseits verfallen, doch dies vor allem dann, wenn er manifestartige Ankündigungen verfasst (vgl. IV, 198). Zumeist jedoch werden duale Begrifflichkeiten auf unterschiedlichste Weise relativiert. Wenn er entwicklungslogisch einräumt, dass Innovationsbewegungen wie das Bauhaus geradezu zwangsläufig übers Ziel hinausschießen müssten (IV, 133); wenn er die Bauhausbühne als

einen Ort analysiert, der die Bauhauspraxis durch seine Exaktheit ebenso bekräftige wie er durch ihre Magie davon befreie (IV, 130) – stets hat die Dualität nur das vorletzte Wort. Wie tief Kállais dialektisches Denken dringt, verdeutlichen besonders eindrücklich seine brillanten Ausführungen zur „Dämonie der Satire“ (IV, 34-39). Am Beispiel von Dix' *Schützengrabenbild* beobachtet er, dass dieses als Antikriegsbild bekannte Werk in Wahrheit „Abscheu nicht mehr von Wollust“ (IV, 36) unterscheide: „Diese Kunst erregt sich an dem, was sie verneint“ (l.c.). Vom Abstoßenden angezogen, gebannt vom Entsetzlichen, seien Dix' Werk und dessen Wahrnehmung weitaus ambivalenter als dessen wohlfeile Zuordnung zur korrekten Seite des kritikritischen Spektrums zugebe. „Jede große Satire“, resümiert Kállai, „ist zugleich Verneinung und innerstes Hingezogensein“ (IV, 38).

Halten wir fest: Wo Kállai polare Begriffsfelder aufmacht, unterläuft er diese zugleich durch flexible Bewertungen, entwicklungslogische Konzessionen, den Hinweis auf ein geteiltes Drittes oder versteckte Verwandtschaften, durch die Suche nach Synthesen und den Ausweis ambivalenter Rückseiten.¹⁰ *Schon da* also, wo bei Kállai Dichotomien hintergrundwirksam sind, zeichnet sich sein Schreiben durch eine Beweglichkeit zwischen den Polen aus. Spannungsfelder entstehen, auf denen sich ein Feld beweglicher Genauigkeiten herausbildet, dessen postpolares Profil im nächsten Kapitel erschlossen werden soll.

1.2. Figurenvielfalt

Ich war damals in jenen sagenhaften Zeiten des Jahres 1923 ein kleiner Bengel, der in Ihre und der anderen Freunde Hände geriet. (...) Erinnern sie sich jener Nächte in Lankwitz? (...) – damals habe ich zuerst die Freude der endlosen Geselligkeit empfunden, die nicht durch doktrinaire Überheblichkeit vergiftet war.

An die undogmatische Geselligkeit des Jahres 1923 erinnert sich Julius Tinzmann 1941 in einem Brief an Kállai (zit. nach Gaßner 1986, 250f.). Im selben Jahr autorisierte Kállai eine Erklärung, die in der ungarischen Zeitschrift „Egység“ (Einheit) abgedruckt wurde:

Gemeinsam mit dem Proletariat müssen wir Künstler um die Verwirklichung der kommunistischen Gesellschaft kämpfen, und deshalb wollen wir unsere persönlichen Interessen denen des Proletariats unterordnen. Dies scheint uns nur innerhalb der kommunistischen Partei (...) möglich zu sein (Kállai 1986, 25).

¹⁰ Weitere Belege: IV, 81; IV, 124; IV, 230.

Wie passen dieses doktrinäre Statement und die freie Geselligkeit, an die sich Tinzmann erinnert, zusammen? Die wahrscheinlichste Antwort lautet, dass Kállai zwar tatsächlich im Augenblick der Unterschriftssetzung an die Thesen der „Egység“ glaubte, gleichwohl aber kein Dogmatiker und im Gespräch durchaus gedanklich beweglich war. Sein Werk jedenfalls zeugt von enormer geistiger Vielseitigkeit und einer Suchbewegung, die sich von der jeweils aktuellen Kunstentwicklung zu immer neuen Präzisionsanstrengungen und Ausdrucksformen verleiten ließ. Dieses – in den Worten Kállais – ‚impressionistische‘ Moment seines Schaffens kennt andere Register als die Zuordnung von Kunstrichtungen zu prästabilierten Schemata. Nicht erst in Dessau war Kállai ‚komplex‘. So pries er schon früh Lajos Tihanyi als einzigen Maler der Avantgardegruppe der *Acht*, „dessen synthetische Bemühungen zu einwandfreien Ergebnissen führen“ (II, 9), da „organisches Lebensgefühl und logisches Konstruieren sich noch im Gleichgewichte halten“ (II, 12), wenngleich er ihm später lediglich glückliche Kompromisse oder gar „Zusammenstöße katastrophaler Art“ (II, 30) bescheinigte. Bemerkenswert ist nun aber, wie subtil Kállais Vorstellungen solcher Synthesen waren. Wenn er 1928 „ein verkennen des mittelpunktes“ (IV, 77) moniert und die Kultur als „von einem formelhaften gegensätzlichkeitsbewußtsein (...) zerspannt“ (l.c.) beschreibt, gilt sein Interesse eben gerade nicht ruhigstellenden ‚Synthesen‘, die mit „bequemen Weglassungen“ (II, 94) erkaufte werden oder bloß eine „äußerliche Summierung“ (IV, 174) darstellen. Vielmehr verlangt er „vollste eigengesetzlichkeit und bewegungsfreiheit der elemente“ (IV, 79). Synthesen, wenn sie denn überhaupt je gelingen, sind nach Auffassung des Konstruktivisten Kállai „der augenblickliche Ausgleich vieler sich kreuzenden, widerstrebenden Bewegungen im Raum, der im nächsten Augenblick bereits einer grundveränderten Lage weichen könnte“ (II, 152).

Je näher der Nationalsozialismus rückt und je unwahrscheinlicher Utopien umfassender Versöhnung werden, desto ausgeprägter pflegt Kállai eine interessante Sympathie fürs Kleinweltliche und Normale, das er etwa im Werk von Ernst Fritsch entdeckt (IV, 39ff & 42-46). Seine Überlegungen zum Schulunterricht (IV, 213f), sein Lob der „Sonntagsmalerei“ (V, 27ff), sein Sinn für Pflanzenbilder (V, 170ff) – all das wäre als Biedersinn gründlich missverstanden und zeigt einen Kállai, dessen Sensibilität Gerechtigkeit auch gegenüber dem Leisen und Unspektakulären übt. Ergreifend liest sich die Feiningerrezension von 1931, in der das Stille echter Kunstbetrachtung ein letztes Mal über dröhnende Propaganda triumphiert (V, 67f). Die Kunst, schreibt er zwei Jahre später, „muß zwischen *allen* gegenwärtigen Konstellationen staatlicher und gesellschaftlicher Ordnung so gut wie völlig isoliert dastehen (...) Sie kann heute nur im kleinen Kreise, fast nur persönlich, von Mensch zu Mensch wirken“ (V, 145).

Zuvor freilich zieht Kállai, der Synthesen nicht mit Harmonie verwechselte, Register, die Polemik von Dichotomie und Humor von Unernst zu unterscheiden wissen. Zum Spektrum seines Schreibens gehören Polemiken, die bisweilen ins

Bittere spielen können (IV, 85), in jedem Fall aber ‚konstruktivistische‘ und ‚realistische‘ Kunst gleichermaßen treffen können, genauer gesagt: spezifische Nuancen solcher Richtungen, wenn sie ihm denn Anlass dazu geben. „das leben atmet frei und in großen zügen – der magische realismus aber verbaut sich den weg mit einer kleinwelt von empfindsamer und wunderlicher altklugheit“ (IV, 83), liest man etwa 1928 in einem Text, dessen Pointe gerade nicht in der Zuordnung zu einem Pol der ästhetischen Palette, sondern in der viel subtileren Kritik eines vermeintlich ‚realistischen‘ Selbstmissverständnisses besteht.

Kállai, der gut vernetzte Organisator, legt sich an: mit Prominenten (Mart Stam), Förderern (Hannes Meyer) und Freunden wie Moholy-Nagy, dem er „Lichtparfümerie“ (IV, 143) vorwirft. Er riskiert seine sichere Stellung am Bauhaus. Seine Kritik trifft das Idyllisch-Reaktionäre (IV, 198) so sehr wie mondäne Konsumwelten (IV, 147ff). Zumal in den frühen 30er Jahren verfasst Kállai nicht mehr nur kunst-, sondern auch gesellschafts- und zivilisationskritische Publizistik, besonders scharf in der „Weltbühne“.

Satire (z.B. IV, 85f & 147ff) und Ironie (z.B. IV, 79) werden zu bevorzugten Ausdrucksweisen. Auf den Einwand, das Bauhaus sei zu weltanschaulich, antwortet der Schriftleiter: „hoffentlich ist das vorliegende heft geeignet, diesen vorwurf recht nachdrücklich zu bestätigen“ (IV, 84). Man beachte das feine „recht nachdrücklich“, das der Replik erst ihre Eleganz verleiht. Oder sein unübertroffener Rückblick auf „Zehn Jahre Bauhaus“, von dem hier nur zwei Sätze zitiert werden sollen: „Kein Bild an der Wand: Bauhausstil. Bild an der Wand, aber was soll es bedeuten: Bauhausstil“ (IV, 153). In der Zeitschrift der Dessauer Gestalterschule ruft er zum Einsenden von „ödestem akademiekitsch“ (IV, 94) auf, um „eine kitschnummer zusammenzustellen“: „kitschöre aller länder vereinigt euch!“ (IV, 95; im Original kursiv), persifliert er das Kommunistische Manifest. Und so geht es weiter. Kállai schlägt vor, Renger-Patzsch’ provozierenden Buchtitel in „die welt ist *auch* schön“ zu ändern (IV, 251), erzählt Witze (IV, 222f.), nimmt sich selbst auf den Arm (IV, 119) und collagiert sogar Karikaturen wie etwa den „Bauhausbuddha“ aus dem Jahr 1930, der Paul Klee zeigt, über einem Flachdachbau schwebend, links und rechts von knieenden Schülern angebetet (Abb. in Gaßner 1986, 384).

Kállais schonungsloser, stets präziser, der Kunst immer treu bleibender Humor findet seinen Höhepunkt 1929 – in der ersten und einzigen Nummer seiner eigenen Zeitschrift: „Der Kunstnarr“. Auf eigenes Risiko lanciert er dieses Heft, das neun Texte aus eigener Feder enthielt, vom großen Programmartikel über kleinere Besprechungen bis zur bissigen Fußnote. Wenn sich Vielseitigkeit und Elan seiner Bauhausbeiträge noch steigern ließen – hier gelang es Kállai, vom Standpunkt der Kunsterfahrung aus an vielen Fronten mit Witz und Ironie für Bewegung zu sorgen. „wie placiere ich meine vier Buchstaben?“, fragt er beispielsweise mit Blick auf unbequeme Stühle, und antwortet: „ich schreibe sie einfach klein und damit basta. ein bauhäusler“ (IV, 117f). Die stilistischen Register, die Kállai

geradezu feuerwerksartig im „Kunstnarren“ zieht, sollen im nächsten Kapitel analysiert werden. An dieser Stelle sei lediglich erläutert, warum Kállais Humor zwar undogmatisch, aber nicht dekonstruktiv war. Denn trotz aller Infragestellungen entzieht er bestimmten ästhetischen Prämissen an keiner Stelle den Grund. Die Kunst als solche bleibt unangetastet. Zunächst einmal wendet sich Kállai gegen die Kommerzialisierung der ursprünglich utopisch gedachten Moderne: „Das also ist aus dem Konstruktivismus geworden: der Satan hat ihm diese Welt von kostbaren Gebrauchsgegenständen gezeigt, und der Konstruktivismus hat zugegriffen“ (IV, 112). Kállais Vorwurf: „Ihr Konstruktivisten schöpft der technischen Zivilisation nur den ästhetischen Rahm ab“ (IV, 114). Entsprechend kritisiert er Fassadenarchitektur, neuen Snobismus und minderwertige Massenproduktion. Freilich ohne im anderen Extrem einer „Schrebergartengenügsamkeit“ (IV, 126) oder „künstlerischen persönlichkeitslaunen“ (IV, 133) die Alternative zu sehen.¹¹ Das moderne Bauen, moniert er, schaffe lediglich „praktische Fiktionen der Ordnung“, „nur zerbrechliche, dünne Sicherungen“ (IV, 113) und übersehe menschliche Risse, Sprünge und Abgründe. Die Kunst aber, so Kállai, brauche „das hemmende, hintergründige Element des inneren Widerspruchs, des Schattens“ (IV, 113) und müsse, „an Stellen in uns zu rühren vermögen, die jedem primitiven Lied, jeder Kinderzeichnung zugänglich sind“ (IV, 114). Es ist genau dieser Standpunkt der Kunst, in dem Kállais bewegliche Figurenvielfalt ihren Fluchtpunkt findet und an dem sich sein Schreiben ausrichtet.

2. Kállais *écriture*

Aus der künstlerischen Entwicklung der Moderne, vor allem der Avantgarden, zieht Kállai die semiotische Konsequenz: Jene „außergewöhnliche Erweiterung und komplizierte Zerschichtung des Formgefühls“ (II, 76), die er 1925 als Resultat einer ideologisch ernüchterten Moderne betrachtet, verlangt nach Genauigkeit und Beweglichkeit im Ausdruck. So sehr seine Ordnungsversuche von Rasterungen nicht frei sind, das singuläre ästhetische Erlebnis entzieht sich immer wieder der Einordnung und entbindet innovative, kunstkonforme Beschreibungsweisen. Im Folgenden sollen sie Schritt für Schritt rekonstruiert werden.

¹¹ Vgl. auch, außerhalb des „Kunstnarrens“, aber zeitlich wie inhaltlich nah, Kállais Kritik der neuen Generation: „Eine Jugend, der weiter nichts fehlt – nur die Jugend (...) Nur keine Härte, nur keine Distanz, nur nichts Heraufbeschwörendes, Gewalttames, Aufwühlendes, Überschwengliches. *Juste-Milieu-Stimmung*, sanfte Müdigkeit, Reaktion“ (IV, 165); ebenso seine Ablehnung sozialistischer „Schinkenmalerei“ (IV, 228) und der Unterschätzung formaler Aspekte in der marxistischen Kunstkritik (IV, 229).

Vorab sei daran erinnert, dass Kállais Deutsch nicht nur fehlerfrei, sondern sein Sprachgefühl hochfein war. Immer wieder etwa verweist er auf den emblematischen Wert des in der Weimarer Republik zirkulierenden Begriffs der ‚Sachwerte‘: „das ominöse Wort aus der Inflationszeit passt wie angegossen auf die ganze moderne Lage: mechanistische Betriebsamkeit plus seelische Entwurzelung“ (IV, 112).

2.1. Semantische Aspekte

So simpel es klingen mag: Eines der stärksten Argumente gegen die Meinung, Kállais Kritik erfolge durch polare Zuordnungen, ist seine Wortwahl. Denn dort, wo er dem Handwerk des Kritikers nachgeht und seine Urteilskraft sprachliche Gestalt annimmt, liegen die Attribuierungen quer zu jedweden Dualismen: be- zwingend, dilettantisch, drollig, erkünstelt, fade, fesselnd, herrlich, hinreißend, mickrig, pedantisch, preziös, ungenießbar oder gar „wulstig danebengeraten“ (II, 60) – welches dieser Wörter wäre schematisch, statisch, einem polaren Welt- bild zuzuordnen? Der Platz dieser Attribute liegt vielmehr zwischen den Polen, quer zu ihnen, sie durchlaufend, auf einer anderen Ebene der Zustimmung oder Ablehnung. Wo, wenn nicht jenseits der Dualismen, hätte etwa die Formulierung Platz, Naum Gabos Plastik entfalte „sich mitunter graziös fächerartig“ und erinnere „an die Flügelstellung ruhender Schmetterlinge“ (IV, 63)? Es ist jenes „spontane Sicherheitsgefühl im Stilistischen“ (II, 75), von dem er an einer Stelle spricht, der untrügliche Instinkt für Qualität, der ihn Kunstwerke unabhängig von ihrer ideologischen Zuordnung beurteilen lässt. „Die vorlauten Theorien ermüden uns und wir achten nur mehr auf das Werk“ (II, 158), schreibt Kállai 1925, am Ende seines Buches über „Neue Malerei in Ungarn“. Denn nach den Utopien tritt für den Kritiker das Handwerkliche¹² in den Vordergrund, und hier bewährt sich, „daß er einzigartig ausdrucksvoll über die Materialien der bildenden Kunst, die Faktur, die Pinselführung schreiben konnte“, wie Markója im Nachwort zur Werkausgabe bemerkt (II, 173). Kállai erkennt sehr klar, dass „große Kunst bleibt, auch wenn alle Erlöserträume ausgeträumt sind“ (IV, 120) und wählt entsprechende Worte. Mehr noch: Sein Deutsch ist nicht nur fehlerfrei und äußerst nuanciert, sondern sogar sprachschöpferisch, von einer logothetischen Suchbewegung getrieben.¹³ Neologismen wie „struktiv“ (IV, 70 u.ö.) oder „vielspältig“ (II, 45), polemische Treffer wie „Radioten“ (IV, 138), Komposita wie „formverlassen“ (IV, 49) oder „fakturbelebt“ (IV, 49) zeigen den Kritiker Kállai als „einen Sprachschöpfer mit unbestechlichen Augen“ (Gaßner 1993, 162).

¹² Vgl. II, 63ff & 76f.

¹³ Übrigens auch im Ungarischen. Vgl. dazu Bajkay (1993).

2.2. Das Satzbild

Früh war Kállai klar, dass der ungarische Konstruktivismus „dem dämmernden und stammelnden Ungefähr der Gefühlsseligkeit des Expressionismus“ (II, 150) keinen bloßen Formalismus entgegensetzte, sondern mit utopischer Energie in den Raum ausgriff und einen kräftigen „Drang nach Tiefenausdehnung“ (II, 155) zeigte. „Wir haben auch tatsächlich keinen einzigen Konstruktivisten, in dessen Werk die dritte Dimension nicht von entscheidender Bedeutung wäre“ (II, 154), schreibt er 1925 und verleiht damit seinem Sinn für die wirklichkeitsschaffende Dimension der Form Ausdruck. Kassáks und Bortnyiks „Bildarchitekturen“ oder Péris Konstruktionen waren nur „durch einen Schritt von der Baukunst getrennt, die mit realen Raumbeziehungen gestaltet“ (II, 156). Kein Zufall, dass diese Künstler die moderne Typografie mitbegründeten, und wohl auch kein Zufall, dass Kállai in ihrem Geiste bisweilen typografische Überschreitungen des konventionellen Satzbildes erprobte und damit die Grenzen textueller Wirksamkeit ausreizte.

Während seiner Bauhauszeit benutzt er die gemäßigte Kleinschreibung, spielt mit dem Zeilenbruch und neigt zu nahtlosen Übergängen zwischen Überschrift und Text (IV, 84 u.ö.). Gerade dieser lebendige Umgang mit dem Satzbild widerlegt performativ den immer lauter werdenden Akademismusvorwurf gegen das Bauhaus und sorgt somit für eine Verflüssigung vermeintlich sicherer Zuschreibungen. Kaum hat er das Bauhaus verlassen, enttäuscht darüber, dass man in Dessau die soziale Utopie zugunsten stilistischer Distinktion vernachlässigte und lediglich „das historische Kostüm mit technoider Schnittigkeit ersetzt“ (IV, 154), setzt Kállai im „Kunstnarren“ die Typographie zur Typographiekritik ein: „Drucksache mit fetten Balken und Grotesklettern: Bauhausstil. alles kleingeschrieben: bauhausstil. ALLES GROSSGESPROCHEN: BAUHAUSSTIL“ (IV, 153)

Einen Schritt weiter geht er, wenn die Texte gewissermaßen aus dem Text herausgreifen: Da werden fiktive Gespräche geführt¹⁴, ‚Briefe‘ geschrieben (IV, 116: „Lieber Mart Stam“), Freunde (IV, 113: „Moholy-Nagy, Du mußt als Beispiel herhalten“) und Leser (IV, 109) direkt angeredet, mit großgeschriebenem Personalpronomen. Kállai stellt rhetorische Fragen, eröffnet imaginäre Dialoge und aktiviert mit den Konventionen des Schreibens die Resonanz seiner Rezipienten.

Es wäre lohnend, diese skizzenhafte Darstellung visueller Schreibstrategien um eine Analyse der Bild-Text-Relationen in Kállais Briefen und Zeichnungen zu

¹⁴ Z.B. IV, 147 & 223: „Halt, Herr Doktor der Kunstgeschichte, der Sie nur Altbewährtes und Sie, Herr Kollege vom Feuilleton, der Sie jedes Jahrfünft etwas Neues haben wollen.“

ergänzen. In einem Brief an Naum Gabo beispielsweise kombiniert er Schreibmaschinenschrift mit Strichzeichnungen, verbindet horizontale und vertikale Zeilenverläufe (Abb. in Gaßner 1986, 159).

Die verborgene Einheit von Schrift und Strich leitet zugleich zum nächsten Kapitel über, betont doch Barthes, ganz im Sinne Kállais, dass „am gemeinsamen Ursprung von Schrift und Kunst der Rhythmus gestanden hat“ (2006, 181).

2.3. Rhythmisches Schreiben

Es ist auffällig, dass Kállai auf dem Höhepunkt seiner Stilkunst den Rhythmus entdeckt, als „zugleich erregende und regelnde Intensität“ (IV, 202), als „Quelle der Natur und Ziel des Geistes“ (IV, 208).¹⁵ Es ist der Rhythmus, der die These vom dichotomischen und statischen Kállai endgültig widerlegt und die Einheit der Differenzen im Schaffen dieses Kritikers erkennbar werden lässt. Sein rhythmisches Schreiben nimmt „die feinsten Erregungen auf“ (V, 7), tastet seine Gegenstände ab und schmiegt sich ihnen an. „Viele Künstler“, bemerkt Gaßner, „mögen die Resonanz der inneren Schwingungen ihrer eigenen Bildwerke in den Texten Kállais deutlich vernommen haben“ (2003, 162).

Tatsächlich ist der Rhythmus für Kállai die eigentliche Synthese: „Extreme untergraben den Rhythmus des Lebensgefühls und enden im Uferlosen, Unartikulierten“ (II, 83) heißt es gleich auf der ersten Seite seiner deutschsprachigen Monografie „Neue Malerei in Ungarn“ aus dem Jahre 1925. Das gilt auch umgekehrt: was artikuliert ist, hat Rhythmus.

Seit 1930 berichtet Kállai – sicher nicht zufällig nach seiner Entdeckung des Rhythmus als Leitkategorie – regelmäßig für die „Sozialistischen Monatshefte“ über „Bewegungskunst“. Dabei offenbart er eine überraschende Liebe zu Varieté und Tanz. Einmal mehr erweitert Kállai sein Beschreibungsrepertoire, bewegt sich virtuos zwischen stenogrammarter Präzision und kalkulierter Publikumschelte, kritisiert „Geziertes, Erkünsteltes, Krampfhaftes“ (IV, 217) und ist während der nächsten Vorführung in elliptischer Atemlosigkeit hingerissen: „Toll“ (IV, 172), „Herrlich“ (IV, 171).

¹⁵ Die folgenden Ausführungen profitieren von Hubertus Gaßners vorzüglichem Text zum Rhythmusbegriff in Kállais kunstkritischen Texten (Gaßner 2003), der auch schon darauf hinwies, „wie sehr der Sprachduktus und Schreibfluß von Kállais Texten selbst rhythmisch gegliedert ist“ (l.c., 162). Die Kernthese dieses Aufsatzes lautet: „entscheidend für Kállais Konzeption ist nicht die Bevorzugung der geometrisch-konstruktiven oder der organisch-geschwungenen Formen, sondern die Kontinuität seines Rhythmusbegriffs, der sowohl seiner Konstruktivismustheorie als auch seiner bioromantischen Lehre zugrunde liegt“ (l.c., 159).

Seine Urteile widersprechen der Mehrheitsmeinung. Der Palucca beispielsweise attestiert er „Seele“, „doch nur als braves Gemüt, ohne Lyrik, ohne Verzückungen, ohne Abgründe“, sie tanze „ohne Eros“, mit einer „ernüchternden Hausbackenheit“ (V,9). Helga Normann hingegen findet seinen Beifall: „Was andere, minder begabte, aber ehrgeizige Tänzerinnen durch emsiges Herumlaufen und –hüpfen einfangen möchten: den Raum nämlich, der war hier durch ein zuhöchst intensiviertes Minimum an tänzerischem Geschehen so elementar und gewaltig zu erleben wie in einer verlassenen Wohnung, in der nur das Summen einer einsamen Fliege zu hören ist“ (V, 7). Es ist gerade die eigenwillige Rhythmik des Normannschen Tanzes, die ihn begeistert: „Ihre Bewegungsfolgen verlaufen in einer gewissen Spannung zu den Klangfolgen. Es ist sozusagen ein wechselseitiges Ziehen und sich dagegen Spannen zwischen den beiden Reihen zu spüren, die jedoch eben deshalb mit einander erst recht zu innerst verbunden erscheinen“ (V, 90).

Der Rhythmus bildet das Bindeglied zwischen Kállais Themen und seinen Texten. Virtuos geht er mit wechselnden Satztlängen um, auf lakonischen Verbverzicht folgt begeistert Exklamatives. Doppelpunkt, Gedankenstrich und Semikolon werden souverän genutzt. Man achte auf den stockenden Fluss der Adjektive, wenn Kállai Moholy-Nagys Photogramme abtut: „Kalt, kalt wie Glanzpapier“ (IV, 143). Oder die feinen Alliterationen bei seinen Ausführungen über den Kubismus (II, 45: „Sie haften an dem Gedränge sich gegenseitig durchkreuzender anarchistischer Energien, Fragmente und Fragwürdigkeiten“) und den Impressionismus, bei dem er von einer „behenden Leichtwendigkeit seiner Launen“ (II, 91) spricht. Die Sätze fliegen dahin, wenn Kállai den „Bewegungswitz der Trickzeichentonfilme“ lobt: „Der Film jagt, hüpfet und tanzt über Stock und Stein, und alles, was ihm in den Weg kommt, wird karikaturistisch verdreht, umgestülpt, auf den Kopf gestellt und verzaubert. Der reinste Jazz im Bild“ (IV, 208). Und die Freiheit in René Clairs „A nous la liberté“ fängt er kongenial mit folgenden Worten ein: „In unaufhörlichen überraschenden Wendungen springt die Handlung von Ton zu Bild, von Bild zu Ton, wie ein Ball, der durch tausend Hände hüpfend seinem Ziel zugespielt wird“ (V, 91).

Kállai achtet sensibel auf Rhythmik und schreibt selber rhythmisch. Sein Schreiben gewinnt an Schwung und Elan. In immer neuen Anläufen schwingt er sich zu gegenstandskonformen Textbewegungen auf, versucht, mit semiologischer Phantasie der Kluft zwischen Kunsterleben und Textgestaltung ein Schnippchen zu schlagen. Wiederholungsformen werden nicht nur eingesetzt, sondern dieser Einsatz wird selbst in den Blick gebracht und damit reflexiv. Fassen wir mit Gaßner zusammen: Die rhythmische Struktur von Kállais Texten steht „in Analogie zu den von ihm beschrieben Bildformen“ (1993, 153), während die Werke wiederum „zum Modell eines uneingeschränkt Lebendigen, eines gelebten Lebens“ (l.c., 156) werden. Kállais Rhythmusästhetik versteht sich „zugleich als Formenlehre der Kunst und als Lebenslehre für den Menschen“ (l.c., 159). Sie

will ‚übertragen‘, in Schwingung versetzen; Kállais *écriture* versucht – jenseits polarer Schemata – künstlerische Faktur und kritischen Text in die Einheit einer rhythmischen Bewegung zu bringen.

3. Epilog

Nach 1933 werden deutschsprachige Texte rarer, erscheinen immer seltener in Deutschland; die kulturellen Impulse, aus denen heraus, mit und von denen Kállai lebte, verebben. Inhaltlich besinnt er sich mehr und mehr auf ungarische Künstler, deren ‚Erdegebundenheit‘ seiner Bioromantik entgegenkommt. Stilistisch werden Kállais Texte konventioneller. Von 1937 bis 1944 Mitarbeiter und Redakteur der deutschsprachigen Budapester Zeitung „Pester Lloyd“ (Frank 1986, 270), entstanden in Kállais letzten Lebensjahren lediglich Übersetzungen ungarischer Belletristik in Deutsche (l.c.).

Inwieweit die in diesem Aufsatz aufgestellten Thesen auch auf Kállais ungarisches Werk zutreffen, muss, wie gesagt, offen bleiben, ebenso die Frage danach, ob Kállais rhythmischer Stil im ungarischsprachigen Spätwerk eine Fortsetzung oder zumindest ein Echo fand.¹⁶

Interessant ist aber, dass Kállai gegen Ende seines Lebens zuweilen weder Ungarn noch Deutschland als Referenzland anführte. Durch Nationalsozialismus und Stalinismus gleichermaßen vom Puls kultureller Lebendigkeit abgeschnitten, kommt für Kállai ein Land in den Blick, das er schon früh bewunderte: Frankreich. Bereits 1925 attestierte er den Franzosen, dass diese inmitten einer höchst „verfeinerten Flüchtigkeit der Sinne“ eine „Haltung“ zu bewahren vermögen (II, 91) und monierte an Budapest, dass die ungarische Hauptstadt zwar „den Leichtsinn von Paris“ habe, doch „ohne die aus Revolutionen hervorgegangene große bürgerliche Tradition und Kultur dieser Stadt zu besitzen“ (II, 146). Vielleicht sah der

¹⁶ An dieser Stelle sei lediglich darauf hingewiesen, dass Kállai Textpassagen bisweilen doppelt verwertete und gewissermaßen wörtlich von einer Sprache in die andere übertrug (Markója in II, 175). Dagegen argumentiert Wucher (1992, 194), dass Kállai im Ungarischen über Schlüsselbegriffe verfügte, die im Deutschen keine Entsprechung hätten. Ihr Beispiel ist das Kunstwort „életesség“ (Lebhaftigkeit, Lebendigkeit, Lebensfülle). Aber warum sollte eine analoge Wortschatzvielfalt hinter dem in ungarischer Manier agglutinierenden Ausdruck zurückbleiben? Man kann auch umgekehrt argumentieren und vermuten, dass das Herantasten an die jeweils richtige Nuance Kállais stilistischer Dynamik viel eher entsprach als die gleichsam sprachmagische Verdichtung im Ungarischen, die eben ein Polaritätsmodell nahelegt. War Kállai „in immer neuen Paraphrasierungen des Erschauten und in wiederholten Abwandlungen der Beschreibungsbegriffe“ (Gaßner 2003, 163) seinen Gegenständen nicht besonders nah?

späte Kállai, aus Deutschland vertrieben und in Ungarn verfolgt, in der Grande Nation das Wunschbild jener Synthese aus Rationalität und sinnlicher Raffinesse verwirklicht, die er zeitlebens suchte und zumindest schreibend bisweilen auch fand. 1937 preist er unter dem Titel „Reisekleinkram Budapest – Paris“ im „Pester Lloyd“ die Lebenskunst der Franzosen, „die Sinnenfreude mit Geistesklarheit, Temperament mit Maß, Anmut mit Stolz, Beweglichkeit mit Würde zu vereinen weiß“ (V, 228). Und schon 1932 seufzte er: „Freiheit: wie sehr sie in Frankreich zu Hause ist (...) Beneidenswertes Land, beneidenswertes Volk“ (V, 121f).

Literaturverzeichnis

- Bajkay, Éva 1993: Ernst Kállai und sein erstes Buch: Neue Malerei in Ungarn. In: *Acta Historiae Artium Hungaricae* 36, 192-196.
- Barthes, Roland 2006: *Variations sur l'écriture / Variationen über die Schrift*. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- Forgács, Éva 1986: Der Konstruktivismus von Ernő [sic] Kállai. In: Gaßner (1986), 158-163.
- Forgács, Éva 1990-92: New Perspectives on Ernő Kállai's Concept on Constructivism. In: *Acta Historiae Artium Hungaricae* 35, 29-33.
- Forgács, Éva 1992: Seifenblasenausgleich. Der Konflikt zwischen Kállai und Moholy-Nagy in der Diskussion um das Verhältnis von Malerei und Fotografie in i 10, 1927. In: Gaßner, Hubertus; Kopanski, Karlheinz; Stengel, Karin (Hg.): *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*. Marburg: Jonas, 197-202.
- Frank, Tanja 1986: Nachwort. In: Kállai, Ernst: *Vision und Formgesetz. Aufsätze über Kunst und Künstler von 1921 bis 1933*. Hg. von Tanja Frank. Leipzig und Weimar: Kiepenheuer, 251-273.
- Frank, Tanja 1993: Ernst Kállai und Hannes Meyer. Ein freundschaftlicher Disput in der Bauhaus-Zeitschrift. In: *Acta Historiae Artium Hungaricae* 36, 164-168.
- Gaßner, Hubertus (Hg.) 1986: *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. Marburg: Jonas.
- Gaßner, Hubertus 1993: „Die Richtung wechselte, aber das Visionäre blieb“. Zum Rhythmusbegriff in Kállais kunstkritischen Texten. In: *Acta Historiae Artium Hungaricae* 36, 153-163.
- Kállai, Ernst 1986: *Vision und Formgesetz. Aufsätze über Kunst und Künstler von 1921 bis 1933*. Hg. von Tanja Frank. Leipzig und Weimar: Kiepenheuer.
- Kállai, Ernst (o.J.): *Gesammelte Werke*. Bd. 2: *Schriften in deutscher Sprache 1920-1925*. Hg. von Csilla Markója. Budapest: Argumentum.
- Kállai, Ernst 2003: *Gesammelte Werke*. Bd. 4: *Schriften in deutscher Sprache 1926-1930*. Hg. von Monika Wucher. Budapest: Argumentum.
- Kállai, Ernst 2006: *Gesammelte Werke*. Bd. 5: *Schriften in deutscher Sprache 1931-1937*. Hg. von Monika Wucher; Csilla Markója und Árpád Tímár. Budapest: Argumentum.

- Raupp, Juliana 1995: Architektur und Anekdoten: Die Zeitschrift „bauhaus“ - vom Fachperiodikum zum Publicityorgan. In: Brüning, Ute (Hg.): Das A und O des Bauhauses. Leipzig: Edition Leipzig, 27-32.
- Stanislawski, Ryszard; Brockhaus, Christoph (Hg.) 1994: Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarden in Mittel- und Osteuropa. Bd. 3: Dokumente. Zusammengestellt von Hubertus Gaßner. Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik.
- Wucher, Monika 1991: Zwischen „Internationalismus“ und „nationaler Identität“. Aspekte der Kállai-Rezeption. In: kritische berichte 19, 2, 54-61.
- Wucher, Monika 1992: Attribute des Konstruktivismus. Die Ordnungsversuche des Ernő [sic] Kállai. In: Gaßner, Hubertus; Kopanski, Karlheinz; Stengel, Karin (Hg.): Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren. Marburg: Jonas, 190-196.
- Wucher, Monika 1993: Von der Lebenskonstruktion zur Bioromantik-Konzeption. In: Acta Historiae Artium Hungaricae 36, 216-223.
- Wucher, Monika 2008: Gesammelte Mitte. In: Friedrich, Julia; Güllicher, Nina; Roth, Lynette (Hg.): Form & Gesellschaft. Symposium zur Ausstellung „kölN progressiv 1920-33“. Köln: Museum Ludwig, 9-18.