

Monika Wucher

Bauhaus-Kritik von innen: Ernst Kállai

In Erinnerung an Béla Kerékgyártó (1949–2018)

Das Bauhaus war der zentrale Ort in Deutschland, an dem sich maßgebliche Kräfte der Avantgarde institutionalisierten und für eine breite Öffentlichkeit sichtbar wurden. Die Bauhaus-Moderne gilt heute als ein „dynamischer geistiger wie konstruktiver Zugang auf die Welt“,¹ deren „Erfolgsgeschichte“ ästhetische Normen und Standards in allen künstlerischen Bereichen dauerhaft und global prägte.² Doch gab es auch Versuche, die Normierungsprozesse bereits am Ort ihres Entstehens zu durchkreuzen. Der Widerspruch setzte mitten im Bauhaus an, im Gefüge der Positionen, die sich in Dessau bis 1928 gefestigt hatten, und zu einem Zeitpunkt, als Walter Gropius als Direktor seinen Abschied nahm.

In diesem Umfeld war die markanteste kritische Stimme die des „Kunstschriftstellers“ Ernst Kállai. Sein Schaffen wird bis heute vielfach als inkohärent und widersprüchlich angesehen. Dieser Beitrag verfolgt es dagegen, die vermeintlichen Konfusionen Kállais als Praxen zu lesen, mit denen er den institutionalisierten Avantgarde-Kanon aus der Innensicht infrage stellte. In die Gemengelage an der Kunstschule mischte sich

eine hybride,³ nicht lineare Kritik. Mit gleichsam strategischen Irritationen und Witz konfrontierte sie die Bauhauswelt mit ihren eigenen Prinzipien.

Kállai Ernő spielte Anfang der 1920er Jahre in der Entwicklung des internationalen Konstruktivismus eine herausragende Rolle. Er trat zunächst als „Ma-ist“⁴ in Erscheinung, unter den Akteuren der ungarischen Künstlerzeitschrift *Ma*. Die Gruppe war bereits 1922 in den Avantgardezirkeln einer der aktivsten und progressivsten Faktoren, als sie eine signifikante Stellungnahme zum „Kongress der Union internationaler fortschrittlicher Künstler“ in Düsseldorf abgegeben hatte.⁵ Aber nicht nur in der *Ma* erwies sich Kállai als scharfsinniger Theoretiker,⁶ sondern auch in zahlreichen anderen Künstlerpublikationen und Zeitschriften, die für Netzwerke, Debatten und Positionierungen der internationalen Avantgarde das entscheidende Medium waren. Vor diesem Hintergrund trat er am Bauhaus an – nachdem dort László Moholy-Nagy aus der *Ma*-Gruppe schon seit 1923 gelehrt hatte.⁷ Von diesem wurde er mit Bauhaus-Drucksachen auf dem Laufenden gehalten; auch Gropius

1 *Große Pläne! Moderne Typen, Fantasten und Erfinder*. Hg. von Claudia PERREN–Torsten BLUME–Alexia POOTH. Berlin–Bielefeld, Kerber, 2016. S. 28.

2 Patrick RÖSSLER: Universalkommunikation. Global gedacht, regional gemacht: zur Diffusion der neuen, funktionalen Typografie. In: *Große Pläne!* a. a. O. 2016. S. 158–159.

3 Zur Hybridität in der Bauhaus-Historiografie, s. Tai SMITH: Das Bauhaus ist nie modern gewesen. In: *Handwerk wird modern. Vom Herstellen am Bauhaus*. Hg. von Regina BITTNER–Renée PADT. Berlin–Bielefeld, Kerber, 2017. S. 144–148.

4 Krisztina PASSUTH: Geometrische Formen in der ungarischen modernen Malerei. In: *Kubismus, Konstruktivismus, Formkunst*. Ausst. Kat. Belvedere, Wien. Hg. von Agnes HUSSEIN-ARCO–Alexander KLEE. München–London–New York, Prestel, 2016. S. 82.

5 Die Stellungnahme erschien 1922 in zwei Varianten, in der hollän-

dischen Zeitschrift *De Stijl* und in der ungarischen Zeitschrift *Ma*. Eine Montage aus beiden ist enthalten in: K. I., *konstruktivistische internationale schöpferische Arbeitsgemeinschaft, 1922–1927. Utopien für eine europäische Kultur*. Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf und Staatliche Galerie Moritzburg Halle. Hg. von Bernd FINKELDEY–Kai-Uwe HEMKEN–Ulrich KREMPPEL–Maria MÜLLER–Peter ROMANUS–Rainer STOMMER. Stuttgart, Hatje, 1992. S. 305–307.

6 Kállai schrieb für die *Ma* (auch unter dem Pseudonym Mátyás Péter) von 1921 bis 1924, s. KÁLLAI Ernő: *Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925* (KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások, 1* / Ernst KÁLLAI: *Gesammelte Werke, 1*). Hg. von Árpád TÍMÁR. Budapest, Argumentum–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1999.

7 Oliver A. I. BOTAR: László Moholy-Nagys Synthesekonzept von 1922. In: *Bauhaus Global* (Neue Bauhausbücher, N. Z. 3). Hg. vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin, Mann, 2010. S. 92.



Abb.1. *Bauhaus – Zeitschrift für Gestaltung*, 2. 1928. Nr. 2/3. Titelblatt mit Porträtfotografien, darunter Porträt Ernst Kállai (u. l.)

stand mit ihm hinsichtlich verschiedener Publikationsprojekte in Kontakt.⁸

Ab April 1928 schließlich, mit dem Beginn des Direktorats von Hannes Meyer, hatte Kállai die Schriftleitung der *Bauhaus – Zeitschrift für Gestaltung* inne. Es liegt nahe, dass Kállai von Meyer als neuem Direktor und Herausgeber der Hauszeitschrift engagiert wurde. Deutlich ist ihre Übereinstimmung in konzeptionellen Fragen: „Über das Persönliche hinaus beruht die Gemeinsamkeit zwischen

Kállai und Meyer in der vielfältig geäußerten Auffassung über die soziale Verantwortung der Schule“, stellt eine vergleichende Studie fest.⁹ Am Meyer-Bauhaus war Kállai einer der relevanten „Köpfe“ – wie es die Porträtauswahl auf einem Titelblatt der Bauhaus-Zeitschrift von 1928 anzeigt (Abb. 1).

Worin diese Positionierung gründete, lässt sich an den *Bauhaus*-Nummern ablesen, die Kállai bis zu seinem Weggang Ende 1929 publizierte. Es sind die sechs umfangreichsten Hefte der Zeitschrift, die den Bauhaus-Maximen eine neue gesellschaftliche Verpflichtung abforderten. Dieses Postulat zeigt sich deutlich in Kállais Text- und Redaktionspraxis. In seinen Texten sind die Domänen der Moderne wie Sport, Technik, Jugend oder Reklame mit sozialen Problematiken konfrontiert. Irritative Sprachmittel markieren Gegensätze und Widersprüche bis in einzelne, konträre Wortverbindungen hinein. So bietet der *Bauhaus*-Artikel „Augendemokratie u. dergleichen“ im Schnelldurchlauf einen bunten Querschnitt dessen, was die moderne Gesellschaft bewegte – von der Musterküche bis zu militärischen Kampfmitteln. Dabei dreht sich alles in diesem Kaleidoskop um die prekären Verquickungen mit den neuen Medien. Im Fokus stehen die sozio-visuellen Auswirkungen von Magazin-fotografie und Kino: „wir haben eine augendemokratie: die fotomechanik. das gleiche bild für alle millionenleser des magazins, für alle millionenbesucher des kinos. die klassenlose sehkultur, vielmehr: sehgewohnheit. die kollektivoptik. das standardsehen.“¹⁰ Bereits der Titel bringt den Begriff „Demokratie“ mit dem der „Augen“ zusammen. Fragen der Wahrnehmung und der Gesellschaft verbinden sich zu surrealistischen Metaphern. Schließlich ergeht wie in einem politischen Pamphlet der Ruf: „es lebe die technische demokratie!“¹¹ Die ironische Diktion des Texts unterstreicht die scharfe Kritik an den Techniken der sozialen Standardisierung und Normierung. Deren Fortschritts- und Gleichstellungsversprechen – Mobilität, Ernährung, Hygiene u. v. a. – sind als Farce gekennzeichnet. Denn das eigentliche Motto der „technischen Demokratie“ im Text lautet: „die ganze welt kann uns egal weg zum teufel gehen, wenn nur unsere eigenen geschäftchen gedeihen“.¹²

- 8 László Moholy-Nagy an Ernst Kállai, Brief vom 1. April 1924, Bauhaus-Archiv Berlin. Kállai und Gropius standen spätestens seit 1925 in Kontakt, wie aus ihrer Korrespondenz hervorgeht, s. Walter Gropius an Ernst Kállai, Brief vom 5. März 1926, Bauhaus-Archiv Berlin.
- 9 Tanja FRANK: Hannes Meyer und Ernst Kállai. Eine freundschaftliche Kontroverse am Bauhaus. In: *Bildende Kunst*, 1985. Nr. 10. S. 475.
- 10 O. A. [ERNST KÁLLAI]: Augendemokratie u. dergleichen (1929). In: ERNST KÁLLAI: *Schriften in deutscher Sprache 1926–1930* (KÁLLAI ERNŐ:

Összegyűjtött írások, 4 / ERNST KÁLLAI: *Gesammelte Werke*, 4). Hg. von Monika WUCHER. Budapest, Argumentum–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2003. S. 102.

11 Ebenda.

12 Ebenda. Nach T'ai Smith thematisiert Kállai eine „Irrationalität“ des Neuen Sehens. Seine Sicht lasse sich mit Thesen von Bruno Latour (*Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, 1991) und von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno

Auch Glossen und Satiren kamen in Kállais *Bauhaus*-Nummern zum Einsatz, zu denen er Autoren wie Kurt Tucholsky einlud.¹³ Diese Stoßrichtung verstärkte er mit einer eigenen Zeitschrift, dem *Kunstnarr*. Dort ist Tucholskys Beitrag unter den Randglossen zu einem der populärsten Gestaltungsgegenstände der Moderne platziert, dem Stuhl. Die Rubrik „Kunstnarrenstreife“ führt auf: „Der Stuhl. Ausstellung in Stuttgart. / Der Stuhl. Ausstellung in Frankfurt. / Der Stuhl. Ein Buch von Prof. Schneck. / Der Stuhl. Ein Buch von H. und B. Rasch. / Das Stuhlproblem oder, funktionell: das Problem der Sitzgestaltung oder: Wie plaziere ich meine vier Buchstaben?“ Darauf die lapidare Antwort, unterschrieben von einem „Bauhäusler“: „ich schreibe sie einfach klein und damit basta“. Es folgt eine sarkastische Satire von Tucholsky alias Peter Panter: „Ein problematisches Symbol ist für so viele die sitzende Lebensführung bei ernster Berufsarbeit in Amt und Bureau. Unsere Zeit ist eine Übergangszeit, und trutzig ragt manches deutsche Standbild in die deutsche Geschichte, Erinnerung und Wahrzeichen an harte Kriegsläufe und stolze Kämpfe um städtische Freiheit. Daher sollten auch Sie nicht versäumen, »Lissauers Stuhlzäpfchen« zu gebrauchen, die rassig, edel und einfach in vornehmer Linienführung, dem Geist unserer Zeit entsprechen.“¹⁴ Im Anzeigenstil kommt Tucholsky in aller Kürze von der Büroarbeit der Schreibtischtäter zur Heroik der Kriegsdenkmäler.¹⁵ Die beiden Assoziationen münden reklametyisch in eine Empfehlung: „Stuhlzäpfchen“¹⁶ – ein Laxativum, das der Text in Attribute moderner Formgebung kleidet. Als sinnfällige Verbindung und „Lösung“ der angesprochenen Probleme wird diese zum Zielpunkt der Satire.

Kállai und Tucholsky stimmten in ihrer Kritik an formalen Bauhaustrends überein. In der Fotografie

beispielsweise zeigten sie Stilmittel einer klaren Geschlechterrollenverteilung und klischeehaften Ästhetik auf. So kommentierte Tucholsky ein Bauhausfoto im Sportreporterton, „auf dem Blatt [...] von Hinrich [sic!] Scheper – schwimmt die neue Zeit; selbstverständlich Bauhaus Dessau; eine zweidimensionale Frau [...] Frau: Platz; Stil: Sieg“.¹⁷ Kállai stellte in der Zeitschrift *Die Weltbühne* fest, wie die Bildwelt des Neuen Sehens Stereotype bediente: „Mätzchen der Perspektive von unten oder oben, der Überschneidung, der Belichtung, der Kopiertechnik, der Vergrößerung. [...] Mondän und snobistisch, wie geschaffen für »Vogue«, »Die Dame«, »Sport im Bild«.“¹⁸

Der Stil-Begriff aus der Welt der Mode und Distinktion erfuhr eine kritische Umnutzung. In der *Weltbühne* zog Kállai so ein nüchternes Fazit aus dem Bauhaus: „Heute weiß jeder Bescheid. Wohnungen mit viel Glas- und Metallglanz: Bauhausstil. Desgleichen mit Wohnhygiene ohne Wohnstimmung: Bauhausstil. Stahlrohrsesselerippe: Bauhausstil. Lampe mit vernickeltem Gestell und Mattglasplatte als Schirm: Bauhausstil. Gewürfelte Tapeten: Bauhausstil. Kein Bild an der Wand: Bauhausstil. Bild an der Wand, aber was soll es bedeuten: Bauhausstil. Drucksache mit fetten Balken und Grotesklettern: Bauhausstil. Alles kleingeschrieben: Bauhausstil. ALLES GROSSGESPROCHEN: BAUHAUSSTIL.“¹⁹ Die Bauhaus-Historiografie deutet diese Art Stilkritik in erster Linie als Kritik an der Gesellschaft der Weimarer Republik. Der Erfolg der Bauhaus-Exklusivität und der „Besonderheit“ ihrer Produkte sei auf Verbraucherinteressen zurückzuführen und habe „mit den bereits in den 1920er-Jahren einsetzenden Konsumpraktiken und Stilierungsbedürfnissen der neuen urbanen Mittelschicht zu tun“.²⁰ Der „Bauhausstil“ sei das Ergebnis einer gewis-

(*Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 1944) vergleichen, vgl. SMITH. a. a. O. 2017. S. 146–147, 152.

- 13 S. Peter Panter [Kurt TUCHOLSKY]: *Bauhaus*, 3. 1929. Nr. 3. S. 10.
 14 O. A. [Ernst KÁLLAI]: *Kunstnarrenstreife* (1929). In: KÁLLAI: a. a. O. 2003. S. 117–118.
 15 Zu Tucholsky, s. Burkhard MEYER-SICKENDIEK: *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*. München, Wilhelm Fink, 2009. S. 266, 370–411.
 16 Vermutlich ist der Markenname Lissauers eine Satire auf den Zeitgenossen Ernst Lissauer und dessen literarische Verehrung des heroisch-militaristischen Preußentums.
 17 Peter Panter [Kurt TUCHOLSKY]: *Neues Licht*. In: *Das deutsche Lichtbild. Jahresschau 1930*. Berlin, Schultz, 1929. o. S.
 18 Ernst KÁLLAI: *Schöne Photos, billige Photos* (1929). In: KÁLLAI: a. a. O. 2003. S. 141. Übersetzt von Béla Kerékgyártó in: KÁLLAI Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok*. Hg. von Éva FORGÁCS. Budapest, Corvina, 1981. S. 136.: „A felső vagy alsó perspektí-

va, az átfedés, a megvilágítás, a másolótechnika, a nagytítás minden kiprobalható fogására. [...] Nagyvilági és sznob, mintha csak a »Vogue«, a »Die Dame«, a »Sport im Bild« számára teremtettk volna.“

- 19 Ernst KÁLLAI: *Zehn Jahre Bauhaus* (1930). In: KÁLLAI: a. a. O. 2003. S. 153. Nach der Übersetzung von Béla Kerékgyártó: „Ma már mindenki tudja. Üveg- és fémcsllogású épületek: Bauhaus-stílus. Lakáshigiéniá lakályosság nélkül: Bauhaus-stílus. Csővázas karosszékek: Bauhaus-stílus. Nikkelezett állványú tejüvegbúrás lámpa: Bauhaus-stílus. Kockás tapéták: Bauhaus-stílus. Nincs kép a falon: Bauhaus-stílus. Van kép a falon, de mi is akar lenni?: Bauhaus-stílus. [...] Minden kicsivel írva: Bauhaus-stílus. Minden [nagyszájú]: BAUHAUS-STÍLUS.“ In: KÁLLAI: a. a. O. 1981. S. 112.
 20 Regina BITTNER: *Das Bauhaus auf dem Markt. Zum schwierigen Verhältnis zwischen Bauhaus und Konsumkultur*. In: *Modell Bauhaus*. Hg. von Bauhaus-Archiv Berlin, Museum für Gestaltung–Stiftung Bauhaus Dessau–Klassik Stiftung Weimar. Ostfildern, Hatje Cantz, 2009. S. 336. Bittner bezieht sich auf Siegfried Kracauers *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland* (1930), s. ebenda, S. 333.

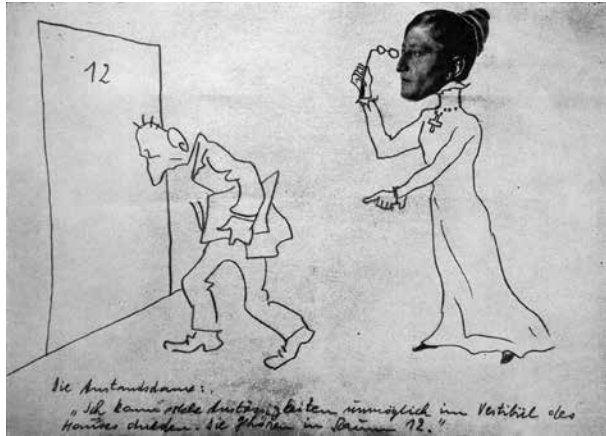


Abb. 2. **Ernst Kállai:** Karikatur auf Josef Albers, 1928/29
Zeichnung/Collage, Verbleib unbekannt

sermaßen feindlichen Übernahme der Bauhaus-Ideale durch die Gesellschaft.²¹ Demgegenüber macht aber schon allein der Adressatenkreis der Zeitschriften, für die Kállai schrieb, kenntlich, dass er mit seiner Kritik nicht die aufstrebende Mittelschicht und nicht die Gesellschaft als solche konfrontierte, sondern das Fachpublikum und vor allem das Bauhaus selbst.

Mit dem künstlerischen Rollenverständnis und dem Habitus am Bauhaus setzte sich Kállai humorvoll auseinander. Er zeichnete und collagierte eine ganze Reihe von Karikaturen auf Bauhaus-Lehrer. Vertreten sind unter anderen Wassily Kandinsky als stolzer Künstler-Gockel, Paul Klee als Bauhaus-Buddha, angehimmelt von gläubigen Studierenden, und Hannes Meyer als Bauhaus-Kater mit Hang zur Romanze oder auf einem anderen Blatt als Schutzengel der Ethik am Bauhaus.²² In einer Karikatur auf Josef Albers ist unter dem strengen Blick des Bauhaus-Meisters ein geknickter Kállai skizziert, der mit sei-

nem Bündel an Blättern der Tür verwiesen wird (Abb. 2). Welcher Raum sich hinter der angedeuteten Tür mit der Nummer 12 verbarg, muss offen bleiben. Zur repräsentativen Eingangshalle konnte er jedenfalls nicht gehören. Denn Albers als „Anstaltsdame“ – wie im Bild ausgewiesen – sind die Worte in den Mund gelegt: „Ich kann solche Anstößigkeiten unmöglich im Vestibül des Hauses dulden. Die gehören in Raum 12.“²³ Wie die dargestellte dialogische Situation zu erkennen gibt, karikiert das Blatt nicht nur die Rolle von Albers am Bauhaus, sondern stellvertretend auch die Reaktionen des Lehrkörpers auf die Aktivitäten des Schriftleiters Kállai.

Die mit dem Türverweis angedeuteten Ausgrenzungs- und Regulierungsvorgänge betrafen zweifellos seine unkonventionellen Fragen an die Kunstschule. Noch während seiner Zeit am Bauhaus startete er seine Zeitschrift *Der Kunstnarr* als institutionell unabhängiges Projekt. Aus dem Editorial ist zu erfahren: „Er [der *Kunstnarr*] erscheint ohne Verlag, ohne Kapital, einzig und allein auf die hoffentlich recht langmütige Geduld eines gläubigen Druckers und die freundschaftliche Mithilfe einiger Künstler und Literaten gegründet.“²⁴ Erschienen ist nur eine Nummer, diese bietet jedoch reichlich Material, das als Indiz gelten kann für „Widersprüche“ im gängigen Narrativ der Moderne.²⁵ Im Leitartikel „Das Bauen und die Kunst“ konfrontierte Kállai das Bauhaus mit einem ernüchternden Resümee der konstruktivistischen Ästhetik. Sie habe letztlich „gleichsam Signale nur, Verkehrszeichen für den leerlaufenden Rotationsbetrieb“ hervorgebracht. Ihre Bilder belegten dies wie „treffsichere Signets [...]“, und vom Signet zum Warenzeichen schlechthin, zum Plakat und zur Nutzenwendung bei allen anderen Formalobjekten dieser Zivilisation ist es nur ein Schritt.“²⁶ *Der Kunstnarr* fragte nach dem Stellenwert der freien Kunst „in dieser guten neuen Zeit technischer Segnungen und profitgepeitschter Zahlenrekorde“.²⁷ Der umfassenden Ökonomisierung und kommerziellen Verwertung etwas

21 Éva FORGÁCS: *The Bauhaus idea and Bauhaus politics*. Budapest–London–New York, CEU Press, 1995. S. 149. S. a. FORGÁCS Éva: *Bauhaus*. Pécs, Jelenkor, 1991. S. 178: „Gropius eszméje, úgy tűnt, pürrhoszi gyözelmet aratott: maga az elv oly módon hódította meg a társadalmat, hogy felszívódott benne [...]“

22 Eine Auswahl der zumeist verschollenen Karikaturen ist abgebildet in: *La Bauhaus de festa 1919–1933*. Hg. von Mercedes VALDIVIESO–Wolfgang THÖNER. Barcelona, Fundació La Caixa, 2005. S. 16–17, 22.

23 Das Blatt ist im Kapitel „Alltag und Feste“ abgebildet in: Hans M. WINGLER: *Das Bauhaus 1919–1933. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Köln, DuMont, 20024, S. 497.

24 Ernst KÁLLAI: Der Kunstnarr? (1929). In: KÁLLAI: a. a. O. 2003. S. 104. Zum Publizisten als Narren, s. Heide PILARCZYK: *Der literarische Narr: seine historische Entwicklung und moderne Adaption in Alfred Jarrys*

Faustroll und Albert Cohens Solal-Zyklus. Münster, LIT, 2004. S. 87–175. Anleihen bei Jarry liegen für Kállai auch aus biografischen Gründen nahe. Im Freundeskreis trug er den Übernamen Ubul, der an die Hauptfigur in Jarrys Ubu-Trilogie erinnert.

25 Die Konferenz „Die Bauhaus-Moderne und ihre Mythen“ diskutierte die Widersprüche der Moderne, s. v. a. Sigrid SCHADE: *Widersprüche – Mythen der abstrakten Moderne zwischen der „Immaterialität“ der Kunst und der „Materialität“ des Kunsthandwerks*. In: *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enttheroisierung*. Hg. von Anja BAUMHOFF–Magdalena DROSTE. Berlin, Reimer, 2009.

26 Ernst KÁLLAI: Das Bauen und die Kunst (1929). In: KÁLLAI: a. a. O. 2003. S. 112.

27 Ernst KÁLLAI: Der Kunstnarr? (1929). In: KÁLLAI: a. a. O. 2003. S. 104.



Abb. 3. *Der Kunstnarr*, 1. 1929
Titelblatt mit Xanti Schawinsky: Marine

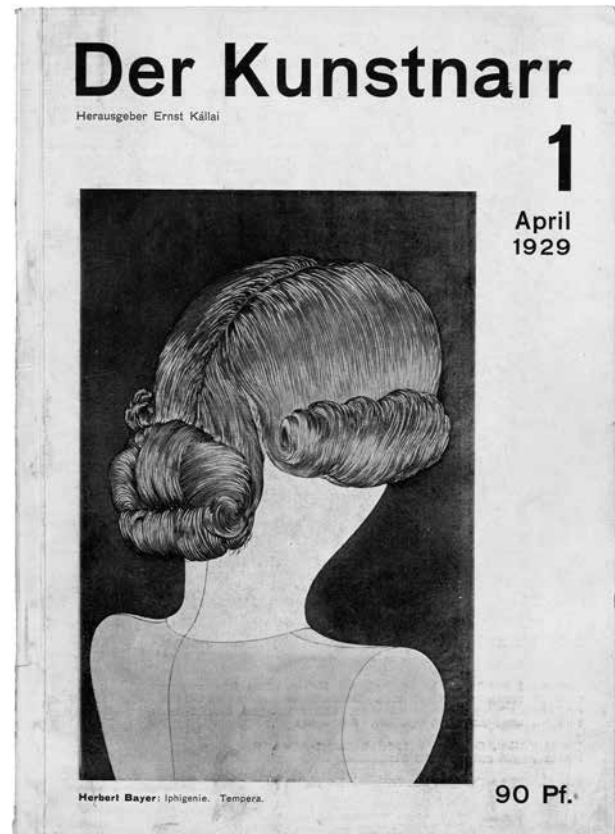


Abb. 4. *Der Kunstnarr*, 1. 1929
Titelblatt mit Herbert Bayer: Iphigenie

entgegenzuhalten, käme einem närrischen Unterfangen gleich, so der Herausgeber. Die Beschreibung der Lage fiel drastisch aus: „Das also ist aus dem Konstruktivismus geworden: der Satan hat ihm diese Welt von kostbaren Gebrauchsgegenständen gezeigt, und der Konstruktivismus hat zugegriffen. Er ist der künstlerische Geschäftsteilnehmer und Beirat geworden.“²⁸

Begleitend zu den Texten erschienen Werkabbildungen u. a. von Studierenden des Bauhauses wie Ise Bienert und Fritz Winter. Sie standen dafür, nicht am „Götzendienst zu Ehren und Nutzen kapitalistischer Warenproduktion“²⁹ teilzuhaben und andere Wege der Kunst zu

beschreiten. Auch von „omnipräsenten Bauhäuslern“³⁰ wie Xanti Schawinsky waren Arbeiten abgebildet, die vom Profil des Bauhauses abrückten. Auf dem Titelbild „Marine“ von Schawinsky sinkt ein aus geometrischen Elementen konstruierter Aufbau, der an die Kommando- brücke eines Flaggschiffs erinnert, in Schräglage an den rechten unteren Bildrand (Abb. 3). Mit „Iphigenie“ von Herbert Bayer brachte *Der Kunstnarr* auf seinem Umschlag ein weiteres Bild eines prominenten Bauhäuslers.³¹ In Rückansicht ist das Brustbild einer Figur zu sehen, die einer Schneiderpuppe ähnelt. Durch ihre Binnenzeichnung erscheint sie sowohl zusammengesetzt als auch

28 Ernst KÁLLAI: *Das Bauen und die Kunst* (1929). KÁLLAI: a. a. O. 2003. S. 112.

29 Ebenda.

30 So die Charakterisierung auf <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/koepfe/meister-und-lehrende/xanti-schawinsky/>,

Aufruf v. 23. 7. 2019.

31 Bayer gilt als Bauhaus-Gestalter, der „das Erscheinungsbild der Dessauer Phase“ prägte, s. <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/koepfe/meister-und-lehrende/herbert-bayer/>, Aufruf v. 23. 7. 2019.

beschnitten, ihre barockisierende Perückenfrisur wirkt steif und getrimmt. Dieser absurde Torso scheint auf seine kulturelle Zurichtung zu verweisen; in der Mythologie ist die „Iphigenie“ ein Sühneopfer, im *Kunstnarr* ein von den Prozeduren der Konfektionierung und Konvention gezeichnetes Covergirl (Abb. 4).

Die Reproduktionen im *Kunstnarr* ergeben ein ambivalentes Bild der Moderne. Zusammenfassend heißt es: „Die Abbildungen [...] zeugen für eine Kunst, die Bauge-setz, Vision und seelischen Ausdruck vorherrschen lässt. Das Geistige in diesen Bildern und Bildwerken reicht von tiefsten Erfüllungen der Natur bis zur reinsten Selbstgestaltung der Form. Die Grenzen sind fließend. Eine schroffe Trennung von gegenständlicher und abstrakter Kunst wäre konstruiert.“³² Wie an den Praxen der Bauhauszeit zu erkennen, war es für den Querdenker Kállai ein zentrales Anliegen, institutionalisierte Grenzziehungen der Moderne zu überwinden und die Fronten durchlässig zu machen. Sein Unterlaufen verfestigter Kunstdogmen wurde fraglos als Irritation empfunden. Nach Auffassung des Bauhaus-Direktors Meyer etwa war der Schriftleiter an seinem Hause ein „Konfusions-nist“.³³ Die Risiken seiner Konfusionen, wie er sie in den Jahren 1928 und 1929 am Bauhaus betrieb, nahm Kállai offenbar in Kauf. Die Begründung seines Abschieds ist ungewiss, aber um die Mitte des Jahres 1929 schrieb er an den befreundeten Naum Gabo: „Es ist jetzt offiziell fest, dass ich am 1. Oktober aufhöre. Ich habe genug vom Bauhaus. Adieu.“³⁴ Dass ihn sein Kurs in Schwierigkeiten brachte, wurde ihm noch im Nachhinein von Bauhäuslern vorgehalten. So attestierte ihm Oskar Schlemmer: „Vom Mütchen-kühlen allein kann man ja nicht leben.“³⁵

Mit „Mütchen-kühlen“ zielte Schlemmer auf den Essay, der anlässlich des zehnjährigen Bauhaus-Jubiläums in der Zeitschrift *Die Weltbühne* erschien.³⁶ Kállai stellte dort eine allgemeine kommerzielle Verwertung

der Bauhausentwicklungen fest. Willentlich oder nicht habe man den „geschäftstüchtigeren Mitläufern“ gearbeitet. Die Stilisierung formaler Elemente von Bauhausarbeiten sei so weit gegangen, dass sie zu Insignien gehobenen Wohllebens zugunsten einer neuen „Konjunkturmache“ wurden, so Kállai. „Die Schaustellung von kalter Pracht ist wieder da. Sie hat sich bloß verjüngt, das historische Kostüm mit technoider Schnittigkeit ersetzt. [...] Das neue Berlin verschmäh die geschwollene Marmor- und Stukkoprotzerei wilhelminischer Staats- und Kirchenbauten, aber es schwelgt in dem reklameschreienden Blendwerk größtenwahnsinniger Lichtspielpaläste, Konfektionshäuser, Autosalons und Feinschmeckerparadiese.“³⁷ Mit dem „neuen Berlin“ war nicht nur das Stadtbild gemeint, es war auch ein Hinweis auf die so betitelte Publikation des Berliner Stadtbaurats von 1929 und deren Redakteur Adolf Behne, einem renommierten Verfechter des Neuen Bauens.³⁸

Aus Kállais Sicht vertrat Behne die Anpassung der Avantgarde an Erfordernisse von Politik und Wirtschaft. Deutlich wird das in einem satirisch-fiktiven Fachgespräch, das Kállai mit dem „Kunstgelehrten“ Behne im *Kunstblatt* führte.³⁹ Sie debattierten darüber, ob die neuen Berliner Einkaufsstraßen wegweisend für die Kunst seien. Ob die Fassaden der Geschäftshäuser, die Plakate und Lichtreklamen, das Design der vorbeifahrenden Autos die wichtigsten ästhetischen Erfahrungen böten. Im „Neuen Berlin“ hatte Behne bekundet, die „schönste Kunstausstellung Berlins“ sei die Einkaufsstraße. Durch ihre moderne Gestaltung hebe sie das Publikum auf ein „Kunstniveau“, wie es die Kunst selbst nie geschafft habe.⁴⁰ Kállai hielt die Berliner Tauentzienstraße eher für eine „neue Siegesallee der Handelsdemokratie“.⁴¹ Ausgebildet seien „Arbeitslosigkeit, Wohnungselend, Reaktion, Korruption, Giftgaskriegsrüstung [...]“⁴² Behne als „Realkunstpolitiker“ in dem fiktiven Disput beschwichtigte solche Einwände mit „keep smiling“.⁴³

32 O. A. [Ernst KÁLLAI]: Die Abbildungen in diesem Heft (1929). In: KÁLLAI: a. a. O. 2003. S. 268.

33 Hannes und Lena MEYER: Bibliographie. In: Claude SCHNAIDT: *Hannes Meyer: Bauten, Projekte und Schriften / Buildings, projects and writings*. Teufen, Niggli, 1965. S. 116.

34 Ernst Kállai an Naum Gabo, Brief vom 7. Juli 1929, Bauhaus-Archiv Berlin.

35 Oskar Schlemmer an Ernst Kállai, Brief vom 15. August 1930, Oskar Schlemmer-Archiv, Staatsgalerie Stuttgart.

36 Ernst KÁLLAI: Zehn Jahre Bauhaus (1930). In: KÁLLAI: a. a. O. 2003. S. 153–158.

37 Ebenda, S. 153–154.

38 Zu Behne, s. *Adolf Behne. Essays zu seiner Kunst- und Architekturkritik*.

Hg. von Magdalena BUSHART. Berlin, Gebr. Mann, 2000.

39 Ernst KÁLLAI: Kunst liegt auf Straße, lächelt Dr. Behne an. Das neue Berlin, happy-end, keep smiling (1929). In: KÁLLAI: a. a. O. 2003. S. 147–149.

40 Adolf BEHNE: Kunstausstellung Berlin. *Das neue Berlin*, 1. 1929. Nr. 8. S. 150–152; wieder abgedruckt in: *Adolf Behne. Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus, Texte 1913–1946*. Hg. von Haila OCHS. Basel, Birkhäuser, 1994. S. 153–155.

41 Ernst Kállai, Kunst liegt auf Straße, lächelt Dr. Behne an. Das neue Berlin, happy-end, keep smiling (1929). In: KÁLLAI: a. a. O. 2003. S. 147.

42 Ebenda, S. 148.

43 Ebenda.

Einen Seismografen der Gegenwartskonflikte sah Kállai in der Malerei am Bauhaus: „Je mehr in den Bauhauswerkstätten und der Baupraxis eine lediglich zweck- und konstruktionsbestimmte, massen-wirtschaftlich-typisierte Sachlichkeit angestrebt wird“, schrieb er in seinem Beitrag zum Bauhaus-Jubiläum, „um so radikaler schlägt die Bauhausmalerei ins entgegengesetzte Extrem. [...] Interessant und merkwürdig genug, dass [eine] solche Kunst [...] der skeptisch-spielerischen Widerspruchsfreude grade in engster Fühlung mit der modernen Tagespraxis des Zweckhaften am Bauhaus erwachsen konnte“.⁴⁴ Mit der Kunst der „Widerspruchsfreude“⁴⁵ verband Kállai eine inhärente kritische Auseinandersetzung mit dem Bauhaus. Die Stärke seines eigenen ästhetischen Schaffens lag in der Abweichung, der Paradoxie und im Humor, die er in Stellung brachte. Unübersehbar waren seine Methoden dafür verantwortlich, dass sein scharfsichtiges, analytisches Herausstellen ausgeblendeter sozialer und humanistischer Fragen an der Kunstschule für einige Zeit zum Tragen kam. Sie formierten nicht nur Zweifel und Kontroversen, zeigten nicht nur Brüche und Konflikte auf, sondern forderten von den Bauhauskreisen

auch ein Weiterdenken und Ändern ihrer Perspektiven. Nicht zuletzt eröffneten Kállais Praxen Zugänge zu einer marginalisierten Kunst am Bauhaus, die ein widerständiges Potential barg und ihre Freiheit vertrat. *Der Kunstnarr* vermerkte anerkennend, dass unter Hannes Meyer das Abseits der Kunst ein gutes Stück aufgehoben worden sei.⁴⁶ Meyers Ziel, als Leiter am Bauhaus auf die „zusammenfassung aller lebendigen kräfte zur harmonischen ausgestaltung unserer gesellschaft“⁴⁷ hinzuarbeiten, war für Kállai ein Programm, in dem die freie Kunst am „ausgleich der individual- und kooperativkräfte, der seelischen bedürfnisse und der materiellen zwangsläufigkeiten“⁴⁸ teil hatte. Meyer bedeutete für Kállai ein „Versprechen“, das allerdings, wie er bedauerte, „Stückwerk“ blieb.⁴⁹

Monika Wucher
Kunsthistorikerin, Hamburg
mw@projektgruppe.org

44 Ernst KÁLLAI: Zehn Jahre Bauhaus (1930). In: KÁLLAI: a. a. O. 2003. S. 157. In der Übersetzung von Béla Kerékgyártó: „Minél jobban erőltetik a Bauhaus-műhelyekben és a Bauhaus gyakorlatában az elsősorban cél és konstrukció megszabta, a nagykereskedelem szempontjai szerint tipizált tárgyiasságot, annál inkább az ellenkező végletbe csap át a Bauhaus festészete. [...] Érdekes és elég figyelemre méltó, hogy a befelé fordulásnak ez a művészete, a szkeptikusan játékos ellenkezőkedv, amely a legszorosabban összefügg a célszerűség modern, napi gyakorlatával, épp a Bauhaus-ban fejlődhetett ki.“ In: KÁLLAI: a. a. O. 1981, S. 115.

45 Ebenda.

46 Ernst KÁLLAI: Das Bauen und die Kunst (1929). In: KÁLLAI: a. a. O. 2003. S. 107.

47 Zit. n. Ernst KÁLLAI: Das Bauhaus Dessau. Zur Einführung (1929). In: KÁLLAI: a. a. O. 2003. S. 133.

48 Ebenda, S. 134.

49 Ernst KÁLLAI: Zehn Jahre Bauhaus (1930). In: KÁLLAI: a. a. O. 2003. S. 158.

Bauhaus-kritika belülről

Az avantgárd művészet meghatározó erőit intézményesítő és azokat a széles közönség számára láthatóvá tevő gyűjtőhelye Németországban a Bauhaus volt. Modernizmusát ma „a világ dinamikus szellemi és konstruktív megközelítéseként” tartják számon, melynek globális és tartós „sikertörténete” befolyásolta a legkülönfélébb művészeti területek esztétikai normáit és szabványait. Ugyanakkor voltak olyan kísérletek is, amelyek e normaalkotási folyamatokat már a keletkezésük helyén igyekeztek megghiúsítani. A szembenállás magában a desszai Bauhausban kialakult, éppen akkor, amikor Walter Gropius távozott az igazgatói székből.

E környezetben a legmarkánsabb kritikai hang Kállai Ernőé volt. Munkásságát sokan mind a mai napig inkoherensnek és ellentmondásosnak ítélik. Ezzel szemben e tanulmány arra a következtetésre jut, hogy Kállai ezen állítólagos zavarodottságát inkább kritikai gyakorlatként, az intézményesült avantgárd-kánon megkérdőjelezéseként kellene értelmeznünk. Hibrid kritikája a stratégiái irritálás és vicc eszközeit felhasználva szembesítette a Bauhaus világát önnön elveivel.

1928 áprilisától, Hannes Meyer igazgatóságának kezdetétől Kállai foglalta el a *Bauhaus – Zeitschrift für Gestaltung* című folyóirat szerkesztői székét. Kézenfekvő, hogy Meyer mint új igazgató és egyben az iskola saját folyóiratának felelős kiadója szerződtette Kállait. A legfőbb koncepcionális kérdésekben ugyanis egyezett a véleményük. Meyer Bauhausában Kállai volt az egyik meghatározó „koponya”. Hogy e rang min alapult, az jól látható a *Bauhaus* folyóiratnak azon számain, amelyeket Kállai az 1929 végén bekövetkező távozásáig megjelentetett. Ez volt a folyóirat hat legterjedelmesebb száma, amely új társadalmi kötelezettségvállalást követelt a Bauhaustól. Ennek posztulátuma érthető Kállai szövegalkotási és szerkesztői gyakorlatán. Szövegeiben a modernizmus területeit különböző társadalmi problémakörökkel szembesíti. Irritáló nyelvi eszközei az ellentéteket és ellentmondásokat jelzik.

Így a *Bauhaus*-ban megjelenő „Augendemokratie u. dergleichen” (A szemek demokráciáról és más hasonló dolgokról)

című cikk távirati stílusban sokszínű keresztmetszetét kínálja mindannak, ami a modern társadalmat mozgatja. E „kaleidoszkópban” ugyanakkor minden az új médiumokhoz fűződő kétes viszony körül forog. A fókuszban a fotózsurnalizmus és a mozi szociovizuális hatásai állnak. A szociális szabványosítás és normaalkotás technikáit érintő éles kritikát a szöveg ironikus kifejezésmódja hangsúlyozza. E technikák haladással és társadalmi egyenlőséggel kapcsolatos ígéreteit ugyanakkor csalódással fogadja.

Kállai a *Bauhaus* általa szerkesztett számaiban glosszákat és szatírákat is alkalmazott. Ezt az irányvonalat a *Der Kunstnarr* (A művészet udvari bolondja) névre keresztelt saját folyóirattal is erősítette. Ott jelent meg Kurt Tucholsky széljegyzete is a modernizmus alkotóművészeinek egyik legkedveltebb tárgyáról, a székről.

Kállai és Tucholsky egyaránt kritizálta a Bauhaus formális trendjeit. A fényképészetben például mindketten rámutattak a nemi szerepek közötti határozott különbségtétel és a klisészerű esztétika stílus eszközeire. Kállai a divat és az előkelőségek világához kapcsolódó stílusfogalmat is kritikai módon alakította át. Összegzését a *Die Weltbühne* folyóiratban tette közzé, a Bauhaus 10. jubileumi évének alkalmából. Ezt a fajta stíluskritikát a Bauhaus történetírása elsősorban a Weimari Köztársaság társadalmának kritikájaként értelmezi. Ezzel szemben a jelen tanulmány érthetővé teszi, hogy Kállai a kritikáját nem a társadalomnak, hanem mindenekelőtt a szakmai közönségnek szánta.

[A tanulmány első részének magyar nyelvű fordítását ld. Monika Wucher: Kállai Ernő, a Bauhaus belső kritikusa. In: *Az Új Művészet elméleti melléklete, Bauhaus 100*, 1. 2019, 10-14.]

Monika Wucher
művészettörténész, Hamburg
mw@projektgruppe.org

TÁRGYSZAVAK

Bauhaus, Kállai Ernő, Hannes Meyer, Kurt Tucholsky, modernizmus, kritikai elmélet, kritikai gyakorlat, vita, humor, társadalmi kötelezettség, folyóiratok

KEYWORDS

Bauhaus, Ernst Kállai, Hannes Meyer, Kurt Tucholsky, modernism, critical theory, critical praxis, controversy, humour, social commitment, journals