

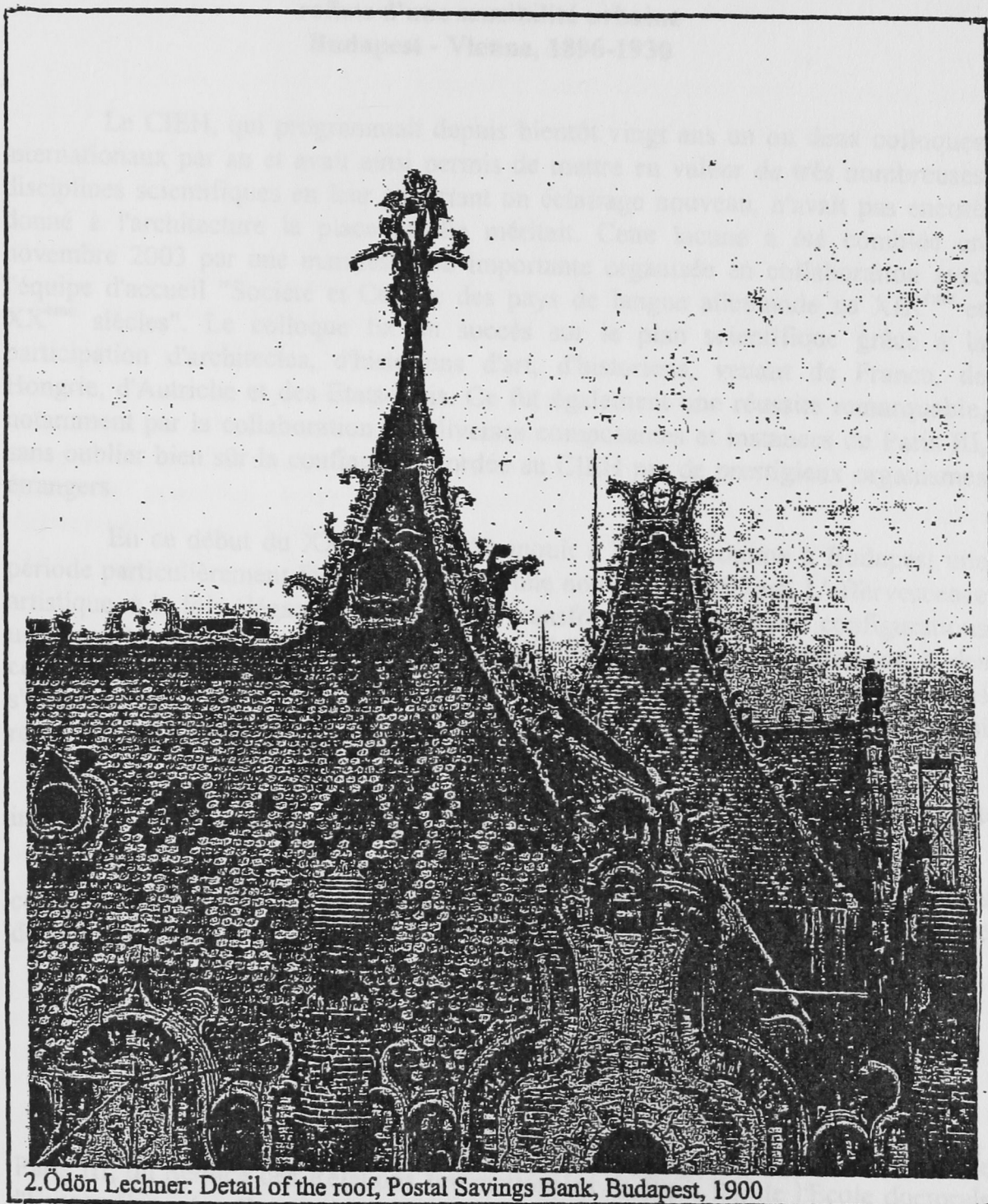
# **LES DEUX FACES DE LA MODERNITÉ EN ARCHITECTURE**

**ORNEMENTALISME ET FONCTIONNALISME,  
REFLETS D'UNE SENSIBILITÉ URBAINE,  
BUDAPEST - VIENNE, 1896-1930**

**Actes du colloque  
organisé par le CIEH et l'Équipe d'accueil  
"Société et culture des pays de langue allemande aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles"  
de l'Université Paris III**

**les 13 et 14 novembre 2003**





2. Ödön Lechner: Detail of the roof, Postal Savings Bank, Budapest, 1900



**Les deux faces de la modernité en architecture :  
ornementalisme et fonctionnalisme,  
reflets d'une sensibilité urbaine  
Budapest - Vienne, 1896-1930**

Le CIEH, qui programmait depuis bientôt vingt ans un ou deux colloques internationaux par an et avait ainsi permis de mettre en valeur de très nombreuses disciplines scientifiques en leur apportant un éclairage nouveau, n'avait pas encore donné à l'architecture la place qu'elle méritait. Cette lacune a été comblée en novembre 2003 par une manifestation importante organisée en collaboration avec l'équipe d'accueil "Société et Culture des pays de langue allemande au XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles". Le colloque fut un succès sur le plan scientifique grâce à la participation d'architectes, d'historiens d'art, d'historiens, venant de France, de Hongrie, d'Autriche et des Etats-Unis. Ce fut également une réussite remarquable, notamment par la collaboration des diverses composantes et instances de Paris III, sans oublier bien sûr la confiance accordée au CIEH par de prestigieux organismes étrangers.

En ce début du XX<sup>ème</sup> siècle s'épanouit à Vienne comme à Budapest une période particulièrement féconde élaborant une nouvelle esthétique. L'effervescence artistique, à la fois élégante et créative, va transformer les anciennes configurations urbaines, la ville, l'habitat et la vie au quotidien. Elle donnera naissance à des courants architecturaux novateurs dans le cadre desquels la pureté des formes s'opposera, non sans ambiguïtés, à la notion traditionnelle d'ornementation, elle aussi renouvelée. Les deux grandes capitales entrent dans la modernité.

Nous livrons ici une partie des interventions à nos lecteurs pour les introduire dans l'atmosphère d'une époque remarquablement productive et créative.

Je ne voudrais pas terminer cette courte introduction sans remercier mes collègues du CIEH ni surtout M. Gerald Stieg sans lequel il aurait été impossible de donner à ce colloque l'ampleur qu'il a connue.

MONIQUE RAYNAUD, responsable du colloque, CIEH

Le colloque a obtenu le soutien du Conseil Scientifique de l'Université de Paris III, du Service des Relations Internationales de Paris III, de l'École doctorale "Espace Européen Contemporain", Université de Paris III, de l'Institut Hongrois de Paris, de la Délégation hongroise auprès de l'UNESCO, du Forum Culturel autrichien et la Ville de Vienne.



## **Budapest - Vienne 1896-1930. Deux métropoles en mouvement ?**

Les deux capitales de la monarchie austro-hongroise sont devenues, dans les dernières décennies du XIX<sup>ème</sup> siècle les deux métropoles de la région centre-européenne. Aucune autre ville, à part Saint Pétersbourg et Berlin ne vient concurrencer leur poids démographique, économique et politique dans cette partie de l'Europe. Elles sont pour les voyageurs une source d'étonnement sans fin, si les Occidentaux se font une certaine idée de Vienne, ils sont en revanche surpris par la modernité de Budapest, inattendue pour eux<sup>1</sup>. Pour les Orientaux, Budapest puis Vienne sont sans conteste une rencontre avec le progrès technique, l'architecture monumentale, la vie urbaine.

S'il est logique que Vienne ait suivi le mouvement de l'époque de la transformation urbaine, cela est en revanche moins évident pour Budapest. Le *Zeitgeist* est en effet dominant dans cette évolution : partout en Europe, on trace, on perce de nouvelles voies pour accommoder les villes à leur croissance démographique. La référence parisienne s'impose dans ce domaine, mais il ne faut pas oublier Londres, ni Berlin, cette dernière surtout, portée par son nouveau rôle de capitale, dont certains bâtiments de Budapest s'inspireront clairement. Il y a donc un décalage chronologique entre nos deux cités habsbourgeoises, même si une loi promulguée par la diète hongroise de 1848 avait déjà prévu l'union des trois communes d'Óbuda, Buda et Pest, l'issue de la guerre d'indépendance bloque le développement de Budapest qui stagne à cette époque autour de cent mille habitants. À Vienne en revanche, la révolution est à la base de la réflexion menée sur le démantèlement du glaci. On avance donc côté autrichien dès les années 1850, alors que Budapest doit attendre le Compromis puis l'unification de 1873 pour se lancer à son tour dans les grands travaux. À partir de là, on peut effectivement parler d'émulation entre les deux villes, la municipalité de Budapest avançant à marches forcées pour réduire son retard face à Vienne. On pourrait dire en plaisantant que la capitale hongroise a toujours eu un métronome de retard, comme l'on dit à Paris, mais précisément pas en matière de transport puisque que chacun sait que le métropolitain a fait son apparition à Budapest en 1896 ! Ainsi dans l'histoire de l'art, la Hongrie n'a plus été à la pointe de l'évolution artistique en Europe centrale depuis Mathias Corvin. Le classicisme est resté aux portes du royaume occupé par les Turcs dont la présence a ensuite retardé l'introduction du baroque. Il en est de même avec la transition de l'historicisme à l'art moderne, notamment dans l'architecture : on sait le lien entre l'affirmation de la conscience nationale et sa traduction dans les arts, c'est pourquoi l'historicisme revêt une telle importance en Europe centrale<sup>2</sup>. Dans les

---

<sup>1</sup>*Vienne-Budapest 1867-1918*, Collection Mémoires, Paris, Autrement, 1996.

<sup>2</sup>*Der Traum von Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, Vienne Künstlerhaus 1996, 2. vol.

parties de l'empire jouissant d'une certaine autonomie, la peinture nationale se développe et vient orner les premiers bâtiments – symboles de cette évolution : c'est le cas en Bohême avec le développement de la municipalité de Prague, à Zagreb plus timidement, mais plus encore à Cracovie où se crée une véritable école de peinture historiciste. À Budapest, la situation politique issue du Compromis donne dans ce domaine toute liberté au gouvernement et à la municipalité de Budapest : les fêtes du Millénaire de 1896 sont donc le point culminant de l'historicisme hongrois tandis qu'à Vienne il est sur le déclin avec la création l'année suivante du mouvement de la Sécession.

Ce léger décalage persistera jusque dans les années 1910 mais à la veille de la Première guerre mondiale, Budapest aura enfin rejoint Vienne et les immeubles construits par Béla Lajta sont contemporains de ceux d'Adolf Loos. Avant de se séparer, les deux capitales auront donc connu une évolution concomitante et elles continueront à montrer des traits communs dans l'entre-deux-guerres, notamment dans leur attitude face au pouvoir en place, et l'on voit un trait se confirmer dans l'opposition de la municipalité au gouvernement, constante, encore valide aujourd'hui. Forte de son rôle politique, la ville continue à être un foyer de création artistique, même si l'environnement a changé radicalement.

### **1. Une dynamique urbaine commune**

Il s'agit avant tout de redessiner la ville suivant des critères pratiques qui répondent aux nécessités de l'époque : elles peuvent être tout d'abord stratégiques comme c'est le cas à Vienne. Dès la fin des guerres napoléoniennes, les bastions sont apparus obsolètes face à une armée moderne, en 1848, c'est le glacis qui prouve son inutilité face aux foules des faubourgs qui envahissent sans difficulté le centre ville et atteignent la Hofburg. Le nouveau visage de Vienne répond donc à deux préoccupations, mieux défendre la ville de l'extérieur, fonction que remplira l'espace créé autour de l'arsenal et de la gare du Sud, empêcher tout débordement à l'intérieur avec la création du Ring donc aucun accès direct ne permet à une foule nombreuse de parvenir jusqu'à l'empereur. Le Ring est bien entendu aussi un axe de circulation qui permet de dégager le centre ville et en même temps la vitrine de la monarchie, il est en cela une parfaite réussite.

L'évolution démographique est aussi à l'origine des grands travaux : abattre le glacis viennois est certes une nécessité stratégique mais aussi une manière de lotir en continu l'espace des faubourgs jusqu'à la ceinture extérieure et ceci ne se fait pas en quelques années, on oublie souvent que la dernière partie du Ring, l'extrémité sud-est, a été terminée dans les premières années du XX<sup>ème</sup> siècle. Il en est de même avec les boulevards extérieurs de Budapest. Les deux métropoles ne cessent d'attirer toujours plus de populations, cet essor ne devant être stoppé que par la guerre. Durant les dernières décennies du XIX<sup>ème</sup> siècle, les deux villes se rapprochent : si en 1848 Vienne est encore quatre fois plus peuplée que Budapest<sup>3</sup>, l'écart tend à s'estomper au fil des décennies. En 1890, Vienne compte 827 000 habitants, Budapest en est alors à un peu plus de la moitié, mais l'essentiel de l'évolution va se

---

<sup>3</sup>Jean-Paul Bled, *Histoire de Vienne*, Paris, Fayard, 1998, 166.

faire entre 1890 et 1910 puisque, lors du dernier recensement impérial, la capitale hongroise compte 880 371, tandis que Vienne passe largement le million avec l'intégration des banlieues<sup>4</sup>. À la veille de la Première guerre mondiale, Budapest atteint également le million d'habitants, alors que Vienne a repris une certaine avance avec l'apport des banlieues, ce qui ne sera réalisé à Budapest qu'en 1950. On est alors dans un rapport de 1,5 entre les deux villes.

Dans les deux cas, la capitale devient gigantesque. L'apport démographique est essentiellement dû à l'immigration : les deux villes attirent les migrants de tout l'empire, même si Vienne tend davantage à recruter hors des provinces autrichiennes proprement dites, tandis que Budapest attire surtout des ruraux des comitats magyars. Malgré son statut de ville-résidence obtenu en 1892, Budapest est victime dans une certaine mesure de la politique de magyarisation du gouvernement et ne séduit que peu les nationalités du royaume. Elle est donc moins cosmopolite que Vienne et l'on n'y vient peu pour étudier et faire une carrière intellectuelle, la langue hongroise est jugée moins utile que l'allemand, d'autant que les jeunes Slaves ont à leur disposition les universités de Prague et de Zagreb. Cette relative absence d'immigration des cerveaux contribue à l'homogénéisation linguistique de la ville. Son dynamisme économique favorise néanmoins l'arrivée de masses de paysans qui viennent constituer le prolétariat naissant, on trouve parmi eux beaucoup de Slovaques, et l'on peut rapprocher leur situation de celle des Tchèques à Vienne : les uns et les autres représentent la plus forte minorité. Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, plus de 460 000 Viennois sont nés en Bohême-Moravie alors que Prague atteint à peine les 500 000 habitants, l'apport tchèque a été multiplié par dix entre 1851 et 1910<sup>5</sup>. Toute proportion gardée, les 20 000 Slovaques de Budapest sont en 1900 deux fois plus nombreux que leurs compatriotes de Pozsony (Bratislava)<sup>6</sup>. Mais dans l'une comme dans l'autre des deux capitales, une proportion énorme de la population n'est pas native de la ville, soit près de 40% à Budapest et 51% à Vienne<sup>7</sup>.

Cet afflux de populations pose des problèmes considérables aux décideurs locaux et aux gouvernements. Depuis le début du XIX<sup>ème</sup> siècle, des efforts ont été entrepris pour canaliser le Danube, surtout à Budapest où le fleuve est un acteur direct de la vie de la ville. La réalisation de quais et la domestication des flots a permis de réduire les risques de crues, mais en amont il a fallu se préoccuper des canalisations et donc de l'hygiène : le choléra fait une toute dernière apparition à Budapest dans les dernières années du siècle. La plupart des réalisations menées à bien dans les deux villes sont en accord avec le culte du progrès et la découverte de l'hygiène qui caractérisent la deuxième moitié du siècle, les maux qui y sévissent sont identiques à ceux qui accablent toutes les grandes villes européennes : promiscuité dans les logements ouvriers, tuberculose, etc. Mais dans le cas de Budapest, tout apparaît surdimensionné par la croissance exponentielle de la ville. Les autorités ont su réagir en envisageant le long terme : on a donc choisi de faire tout en grand, ce qui ne peut qu'étonner les observateurs.

---

<sup>4</sup>Károly Vörös (éd.), *Budapest története*, vol IV, Budapest, Akadémiai kiadó, 1978, 577.

<sup>5</sup>Walter Öhlinger, *Wien im Aufbruch zur Moderne, Geschichte Wiens Bd.V*, Vienne, Pichler, 1999, 156.

<sup>6</sup>*Magyarország vármegyei és városai*. Pozsony vármegye, Budapest s.d., 138.

<sup>7</sup>Catherine Horel, *Histoire de Budapest*, Paris, Fayard, 1999, 160 ; Walter Öhlinger, *Wien im Aufbruch zur Moderne, op. cit.*, 155.

On trouve en effet derrière ces grands travaux à la fois la nécessité et un souci de prévoyance remarquable, mais aussi la volonté de faire passer un message. Si le Ring et l'avenue Andrassy sont si larges, ce n'est pas uniquement pour faciliter la circulation. Dans les deux cités, l'urbanisme prend une indéniable signification politique. Capitale de l'empire, Vienne veut montrer sa grandeur non seulement à ses sujets mais aussi impressionner le monde : l'image de l'Autriche est alors malmenée, sortie intacte mais exsangue du Printemps des peuples, la monarchie est dans une situation financière et politique déplorable, que les défaites de 1859 et 1866 fragilisent encore. Les grands travaux viennois sont donc l'occasion de prouver à la face du monde que les Habsbourg tiennent leur rang. L'organisation de l'Exposition universelle de 1873, même ternie par le krach financier qui intervient à quelques semaines de l'inauguration, répond à cette volonté de redorer un blason déjà amputé de la Lombardie et de la Vénétie.

Le même souci prévaut quelques années plus tard à Budapest : dès les années 1850, la capitale hongroise relève la tête, les entrepreneurs et les banquiers devançant les politiques. L'Autriche comprend qu'elle ne gagne rien à s'aliéner les Hongrois et que Budapest représente un atout considérable. Le véritable tournant réside bien entendu dans la conclusion du Compromis de 1867, dès lors Budapest connaît un essor exceptionnel : capitale financière, économique et intellectuelle, elle est le principal moteur de la Hongrie dualiste. Les "fondateurs" en ont parfaitement conscience et l'aménagement urbain se trouve investi d'une mission politique. Aux nécessités strictement urbaines vient s'allier la volonté de montrer sa force. Ce n'est plus seulement un boulevard comme le Ring, mais toute la ville qui se met au service de l'intérêt national : chaque nouveau chantier est représentatif, tout fait sens dans cette entreprise d'affirmation de soi. L'avenue Andrassy pour commencer, succès urbain et financier, le grand boulevard, les ponts, l'aménagement de la colline du château, toute la ville est redessinée suivant des objectifs précis et bien compris par les voyageurs étrangers qui la visitent<sup>8</sup>. Deux dates font figure de jalons dans cette ascension de Budapest, l'exposition nationale de 1885, sorte de "test", qui marque la fin de la première période de construction urbaine depuis 1870, mais aussi et surtout la célébration du Millénaire de 1896 durant laquelle Budapest vit une véritable apothéose : l'achèvement de l'avenue Andrassy avec la place des Héros, le métro bien sûr, mais aussi la fin des travaux du château, la place Szabadság, etc. Le contenu du message est clair, il s'articule dans trois directions : vers l'intérieur tout d'abord en montrant la supériorité magyare vis-à-vis des nationalités du royaume (même si la quasi totalité des architectes sont des Autrichiens ou voire des Allemands car comme le dit Gyula Krúdy, les Magyars étaient juste bons à dresser des tentes), vers Vienne ensuite pour s'affirmer comme un partenaire intransigeant et incontournable, vers le reste de l'Europe enfin dans une démarche très moderne de communication particulièrement bien menée. Tout se passe comme si la métropole échappait à ses concepteurs : dans les deux cas la transformation de la capitale est née d'une volonté du pouvoir central et non d'une décision des édiles, rappelons

---

<sup>8</sup>Catherine Horel, *De l'exotisme à la modernité : un siècle de voyages français en Hongrie (1818-1910)* Actes du colloque "Mille ans de contacts. Relations franco-hongroises de l'an mil à nos jours", Études Françaises de Szombathely II, Département de Français de l'École Supérieure Dániel Berzsényi, 2001, 97-117.

simplement que les municipalités de Buda (qu'Óbuda avait déjà rejointe) et de Pest n'étaient pas favorables à l'union. Mais plus tard, lorsque la capitale devient métropole, les municipalités sortent de leur rôle de chambre d'enregistrement des volontés de l'empereur ou du gouvernement. Composés d'élus, les conseils municipaux manifestent des velléités d'émancipation, conscientes de leur importance les villes pèsent finalement sur les autorités de l'État. Vienne et Budapest sont devenues des villes immenses en comparaison de leur hinterland, ce qui sera encore plus évident après 1918, certains de leurs arrondissements sont plus peuplés que les capitales provinciales. Rien d'étonnant alors à ce que des divergences surgissent entre le pouvoir central et la municipalité : l'élection de Karl Lueger à Vienne en est l'un des principaux avatars. François-Joseph refuse de reconnaître le nouveau maire avant de céder. Une fois installé, Lueger va mener une politique municipale très indépendante, dont les choix sont encore sensibles de nos jours. La personnalité des maires prend alors une importance considérable et de la même manière, István Bárczy, tout aussi "médiatique" que Lueger, donne ses lettres de noblesse à la politique municipale. Les habitants deviennent des acteurs de leur cité, la sociabilité urbaine se renouvelle, elle n'est plus seulement animée par la religion ou les clubs de tir, des associations plus politiques se créent qui se préoccupent non seulement de questions nationales mais aussi de la vie quotidienne. Par voie de conséquence, les représentants municipaux acquièrent une dimension presque aussi grande que celle des membres de la diète, le débat politique investit la ville, qui finit par devenir plus dynamique que l'État. Mais la structure monarchique et l'absence quasi totale de démocratie directe ne permettent pas encore à la capitale de faire véritablement œuvre autonome ou de s'opposer franchement au pouvoir central, ce qui deviendra en revanche une constante au XX<sup>ème</sup> siècle. Pour le moment, le rayonnement des deux capitales sert encore largement les intentions du souverain et de ses gouvernements, donnant de la monarchie austro-hongroise une image résolument ancrée dans la modernité.

## **2. Deux pôles de la modernité**

Dans ce domaine, ce sont les transformations profondes du paysage urbain qui sont les plus visibles. Peu de quartiers échappent à ce bouleversement : à Budapest, la colline du château garde certes son aspect hérité des siècles précédents, mais le château lui-même et son environnement ainsi que l'église Mathias sont remaniés en profondeur avec en prime l'ajout du bastion des pêcheurs, un des témoignages les plus éclatants de l'historicisme en architecture. En apparence, le centre-ville de Vienne demeure lui aussi inchangé, mais de place en place, les bâtiments audacieux de la Sécession, puis la "maison sans sourcils" d'Adolf Loos viennent signaler le tournant du siècle : la désapprobation de l'empereur à l'égard du magasin Goldmann & Salatsch est connue, il aurait demandé aux cochers de la Hofburg de ne plus sortir du palais du côté de la Michaelerplatz.

Le triomphe de l'historicisme est manifeste dans toute la construction urbaine de 1870 à 1890 : coïncidant avec les grands travaux, il donne à Vienne et Budapest ce visage si particulier que l'on retrouve à une échelle réduite dans toutes les villes de la monarchie. Pour ne citer qu'un seul exemple : les théâtres de la plupart des capitales régionales de l'empire sont construits par le tandem austro-

allemand Ferdinand Fellner-Hermann Helmer, auteurs entre autres du Volkstheater de Vienne et du Vígszínház de Budapest, inaugurés respectivement en 1889 et 1896 et sensiblement identiques<sup>9</sup>. On retrouve ainsi très fréquemment les mêmes architectes des deux côtés de la Leitha : forts de leur expérience viennoise, nombreux sont les architectes autrichiens ou allemands qui répondent aux appels d'offre et aux concours lancés à Budapest. Cette domination germanique empêche pendant un temps l'affirmation d'une école hongroise d'architecture ; faisant suite aux personnalités de Mihály Pollack et de József Hild, Miklós Ybl reste relativement isolé<sup>10</sup> avant que ne s'affirme le "Hausmann" hongrois, Alajos Hauszmann. Mais il faut attendre Ödön Lechner pour voir surgir une architecture spécifiquement hongroise, caractérisée par l'apport d'éléments folkloriques représentés en céramique Zsolnay, qui constitue la grande originalité de la Sécession en Hongrie.

Durant ces décennies de modernisation, les deux métropoles sont un chantier permanent, les travaux entrepris sont énormes en surface, mobilisent des milliers d'ouvriers et occupent des espaces considérables dans la cité. C'est toute la vie qui s'en trouve modifiée, les axes et les habitudes de circulation changent, l'apparition des transports en commun est une véritable révolution dans une société encore pré-industrielle comme celle de Budapest. Si en définitive les changements sont semblables à ceux qui affectent Paris par exemple, le rythme est beaucoup plus rapide, tant dans la croissance urbaine, comme on l'a déjà vu, que dans la rapidité et la radicalité des opérations entreprises. On en voit une trace dans les photographies de l'époque où nombreux sont les ouvriers et surtout les ouvrières qui portent encore des vêtements traditionnels, comme brutalement transplantés de leurs campagnes vers la métropole.

L'essor économique de la monarchie austro-hongroise, l'ouverture de nouveaux marchés dans les Balkans, la poursuite de l'industrialisation dans les régions les plus reculées de l'empire font accéder à la richesse la bourgeoisie qui sera le principal investisseur de la modernisation urbaine : les maisons de rapport ou plus éloquemment en allemand, les Mietspaläste, qui couvrent le Ring et les boulevards de Budapest, ne lui suffisent bientôt plus : elle se fait construire des villas et devient mécène des arts.

Le foisonnement artistique qui caractérise les deux villes au tournant du siècle est incontestable, il rejoint là aussi une tendance plus largement européenne : les progrès de l'éducation, l'enrichissement substantiel d'une partie de la population qui a besoin d'afficher les signes extérieurs de sa prospérité, tout cela concourt à la naissance d'un marché de l'art jusque là confiné chez les aristocrates. En Hongrie, le mouvement se double de l'affirmation nationale déjà évoquée qui nécessite la création d'œuvres d'art emblématiques, l'État hongrois et la municipalité de Budapest se font commanditaires et assurent ainsi l'existence de nombreux artistes. Mais à Vienne également, l'empereur lui-même sait mobiliser sa cassette personnelle, que ce soit pour le Burgtheater ou pour subventionner directement des artistes comme le peintre Hans Makart, il n'hésitera pas à faire de même au profit de Budapest, payant de sa poche pour l'érection de multiples statues.

---

<sup>9</sup>Fellner & Helmer. *Die Architekten der Illusion. Theaterbau und Bühnenbild in Europa*, Stadtmuseum Graz, 1999, 147 et 203.

<sup>10</sup>Catherine Horel, *Histoire de Budapest*, op. cit, 182.

L'implication publique ou impériale dans l'art maintient la préférence pour l'historicisme, tandis que s'ébauche une réaction des artistes, la Sécession viennoise n'est pas entièrement transposable à Budapest. Seule l'architecture peut faire l'objet d'une comparaison, pour deux raisons essentielles : la capitale demeure au premier rang des préoccupations et c'est donc là que s'édifient les bâtiments les plus importants ; l'origine sinon autrichienne du moins le fait que les architectes ont étudié à Vienne permet la diffusion de l'esprit de la Sécession en Hongrie et au-delà dans tout l'empire. Ces similitudes peuvent s'appliquer aussi aux arts décoratifs dont c'est l'éclosion : accompagnant l'architecture, ils entrent dans une multitude de foyers. La peinture en revanche demeure très spécifique : aucun peintre hongrois ne peut être comparé à Gustav Klimt et à son influence dans la Sécession viennoise. Les grands mécènes hongrois ne s'intéressent que très marginalement à l'art produit à Vienne : ils préfèrent acheter des tableaux impressionnistes, tout comme leurs homologues autrichiens d'ailleurs, constituant des collections remarquables comme celle du baron Hatvany. Les artistes, quant à eux, échappent à l'empreinte viennoise en allant se former tout d'abord à Munich puis, suivant l'exemple de Mihály Munkácsy, à Paris. Il en résulte une peinture impressionniste ou post-impressionniste étrangère à la vie citadine, qui trouve ensuite son apogée dans la fondation des colonies de Szolnok et de Nagybánya qui vont dominer la peinture hongroise jusque dans les premières années du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>11</sup>. Ce n'est qu'alors que le modernisme, les débuts de l'abstraction, l'expressionnisme vont pénétrer tant la peinture viennoise que hongroise.

Le parallèle Vienne-Budapest reprend toute sa validité dans le domaine musical, les amateurs d'opéra de Budapest ont ainsi été plus réceptifs à Wagner que les Viennois et l'influence de Gustav Mahler à la tête de l'orchestre de l'opéra de Budapest a été déterminante à cet égard. Davantage habitués à la musique populaire et aux dissonances par la fréquentation des musiciens tziganes, les auditeurs hongrois semblent avoir été moins choqués que les Viennois par l'arrivée du dodécaphonisme et les audaces de l'École de Vienne. Ils étaient de la sorte mieux préparés à entendre les innovations de Béla Bartók et Zoltán Kodály. La proximité entre les deux villes, la fréquentation commune des deux univers musicaux, la grande qualité de la formation musicale de deux côtés de la Leitha a créé une parenté indéniable. Le genre par excellence qui réunit les uns et les autres est l'opérette, dans lequel deux compositeurs hongrois se sont particulièrement illustrés, Franz (Ferenc) Lehár et Emmerich (Imre) Kálmán, et dont les œuvres continueront de réunir les publics bien après 1918.

Moins visible mais tout aussi dynamique est la modernité scientifique qui touche les deux métropoles, certains domaines sont même communs et l'on pense à la psychanalyse à travers les deux personnalités de Sigmund Freud et Sándor Ferenczi. D'une manière générale, on assiste à un renouveau de la pensée politique, l'apparition de nouveaux groupements : chrétiens sociaux, socio-démocrates, pensée fédérale, austro-marxisme, dont les partisans se rencontrent dans les mêmes cafés de Vienne et de Budapest. La société elle-même devient l'objet de réflexion et la toute

---

<sup>11</sup>Anna Szinyei Merse, *Réalisme, peinture de plein air, naturalisme*, Budapest 1869-1914. Modernité hongroise et peinture européenne, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Adam Biró. 1995, 52-54.

jeune sociologie s'épanouit à Budapest dans les revues *Nyugat* et *Huszadik század*, elle suit les progrès de la statistique, science dans laquelle les Hongrois ont été en pointe et dont l'office de statistique de Budapest est un fleuron internationalement apprécié. L'insatisfaction devant l'ordre établi, les blocages sociaux, nationaux de la monarchie suscitent débats et controverses qui agitent les deux partenaires du Dualisme, les deux métropoles elles-mêmes font problème pour certains : trop grandes, elle se révèlent incapables d'héberger tous les miséreux de l'empire, vitrines de la modernité, elles sont aussi des foyers d'insalubrité et d'insécurité, en somme elles sont devenues les égales de Paris ou de Londres.

La vision *a posteriori* a voulu voir dans ces difficultés l'annonce du déclin voire de la décadence, on a souvent représenté la société austro-hongroise dansant sur un volcan, on a parlé d'"apocalypse joyeuse", mais on oublie trop souvent le contexte issu de la Première guerre mondiale et de la défaite de 1918. La monarchie austro-hongroise n'est pas la seule à s'être écroulée alors que le Reich wilhelminien paraissait tellement plus solide, plus homogène, et que dire de l'empire tsariste. Il est probable au contraire qu'elle contenait autant de forces vitales que les autres belligérants et si l'on en juge par la modernité de ses deux capitales, relayée dans toutes les villes importantes de ses Kronländer.

### **3. L'entre-deux-guerres : une fausse impression de déclin**

Après la Première guerre mondiale, le rôle politique de la ville s'affirme pour plusieurs raisons : la chute de l'empire tout d'abord qui crée deux États indépendants dont les deux cités deviennent les capitales incontestées, le resserrement du pays autour de ces deux centres hypertrophiés, la polarisation de la vie politique dans la capitale avec la disparition des diètes locales, la place prise par les deux métropoles dans les bouleversements de l'immédiat après-guerre avec les mouvements révolutionnaires qui s'y développent. Plus encore qu'avant 1914, la ville devient un enjeu politique majeur : déjà au lendemain de la mort de Karl Lueger, la lutte des socio-démocrates contre les chrétiens sociaux s'était envenimée, mais lors des élections du 4 mai 1919<sup>12</sup>, les premiers l'emportent et s'installent durablement à la tête de la municipalité et la ville est bientôt surnommée "Vienne la rouge".

À Budapest, la confrontation est encore plus marquée après les années de troubles consécutives à l'effondrement de la monarchie et au démembrement du pays : foyer de la révolution des asters, la ville tombe ensuite aux mains des bolcheviques de Béla Kun. Malgré l'arrivée des forces réactionnaires de l'amiral Horthy en novembre 1919, Budapest reste un bastion de la social-démocratie : jusqu'en 1925, la gauche préserve la parité au sein du conseil municipal<sup>13</sup>, mais en 1929, le gouvernement parvient à imposer une loi sur les municipalités, très clairement dirigée contre la capitale, qui marque un tournant dans l'équilibre des forces politiques. Tout au long des années trente, le pouvoir central ne va avoir de cesse d'assurer ses positions au sein de la municipalité, mais ce n'est que durant la guerre

---

<sup>12</sup>Walter Öhlinger, *op.cit.*, 196.

<sup>13</sup>Catherine Horel, *Histoire de Budapest, op. cit.*, 237.

que le mouvement fasciste des Croix fléchées s'immisce vraiment dans le conseil municipal.

La municipalité de Vienne perd toute son autonomie au lendemain de l'Anschluss : il est frappant de constater, tant chez Horthy que chez Adolf Hitler, la méfiance voire la haine que chacun professait vis-à-vis de la capitale, elle était considérée comme une pécheresse (bűnös város) par le premier, et stigmatisait l'échec pour le second. Les deux capitales étaient des symboles de cosmopolitisme et de décadence aux yeux des deux hommes. Or, elles avaient toutes deux perdu une grande partie de leur caractère de melting pot (Schmelztiegel) depuis 1918 : déjà partiellement homogénéisée, Budapest s'est encore magyarisée avec l'arrivée massive de population venant des régions perdues, et Vienne a vu une partie de ses habitants rejoindre les pays successeurs. Elles n'attirent plus les migrants étrangers et drainent très peu à l'intérieur de leurs frontières, Vienne faisant même l'objet de l'hostilité des autres Länder. La capitale autrichienne est en outre marquée par la violence à plusieurs reprises, résultante de l'affrontement politique : la manifestation du 15 juillet 1927, que le maire social-démocrate Karl Seitz n'est parvenu ni à empêcher ni à contrôler, dégénère en émeute et annonce pour la gauche viennoise les catastrophes de février puis de juillet 1934<sup>14</sup>. Vienne devient le terrain privilégié de la confrontation entre militants socio-démocrates du Schutzbund et conservateurs de la Heimwehr, que les vautours nationaux-socialistes observent en attendant de se partager les dépouilles de la démocratie autrichienne puisque leur parti est depuis 1932 la troisième composante de la municipalité viennoise<sup>15</sup>. Le climat de guerre civile qui règne à partir de 1934, la suspension du parlement et l'élimination de l'opposition de gauche à tous les niveaux de la vie politique contribuent à geler toutes les initiatives en matière de gestion municipale. La situation à Vienne est alors bien pire qu'à Budapest où pourtant le pouvoir du régent Horthy semble total.

L'interprétation qui consiste à faire des années 1920 et 1930 une marche irrémédiable vers le Second conflit mondial en se basant sur la seule analyse politique, est erronée. Certes le contexte international et l'ordre européen issu des traités de paix, que vient aggraver la crise mondiale, contribue à la montée des fascismes et à la crispation nationale en Europe centrale. Mais les deux capitales ne sont pas uniquement le reflet de la lutte politique, même si cette dernière est sensible aussi dans le monde de la création. L'entre-deux-guerres montre aussi une permanence de l'innovation, que ce soit dans le domaine de la gestion et l'on pense ici au socialisme municipal hérité de Lueger et perfectionné par les socio-démocrates à Vienne, dont les résultats sont réels dans le domaine du logement qui était, au lendemain de la guerre, le principal problème auquel étaient confrontées les deux villes. Les efforts consacrés aux questions d'hygiène, de santé, d'éducation et de culture sont considérables à Vienne, mais aussi à Budapest où l'on avait pris quelque avance avec la création de cités-jardins dès avant la Première guerre mondiale mais qui seront achevées dans les années 1920. Certes ils ne suffisent plus au milieu des années 1930 qui voient les effets ravageurs de la crise, la montée du chômage et l'extension de la misère urbaine.

---

<sup>14</sup>Jean-Paul Bled, *Histoire de Vienne*, op. cit., 457.

<sup>15</sup>*Ibid.*, 458-459.

Paradoxalement, Budapest fait preuve de dynamisme tant dans l'aménagement urbain que dans l'architecture proprement dite, alors que l'État hongrois se caractérise par le conservatisme, l'exaltation des valeurs morales et la glorification de l'héritage baroque à tel point que Gyula Szekfű peut qualifier cette époque de "néo-baroque". Si de nombreux bâtiments sont construits selon ces préceptes, tels que le complexe cistercien de la rue Villányi comportant l'église, le couvent et le lycée<sup>16</sup> ou des villas, une autre architecture est possible. Ainsi l'influence de l'Italie mussolinienne ne se fait-elle pas seulement sentir sur le terrain politique, mais aussi, et c'est là que réside le paradoxe, à travers l'adoption par certains architectes du modernisme contenu dans le mouvement futuriste entre-temps récupéré par le parti fasciste. La création du Collegium Hungaricum et les séjours qu'effectuent les artistes et les architectes à Rome donnent naissance à des constructions audacieuses qui sont en flagrante contradiction avec l'idéologie du régime. Cette souplesse permet aux architectes de se nourrir du fonctionnalisme et de revendiquer l'héritage de Loos et de Lajta, tout en se familiarisant avec les nouveaux courants de pensée tels que le constructivisme et le Bauhaus dont un des animateurs est le Hongrois László Moholy-Nagy, tout comme dans les autres domaines artistiques, les contacts sont maintenus avec l'émigration. Ils profitent également de commandes de la municipalité et de l'État : le rythme de la construction est relancé à partir de 1923 mais il faut attendre la relance de la fin des années 1920 pour que Budapest rejoigne Vienne pour le nombre de logements bâtis<sup>17</sup>. Dans la décennie suivante, la capitale hongroise continue à innover tandis que Vienne entre dans une période de stagnation due aux événements évoqués plus haut et aux effets de la crise mondiale. C'est alors que la tendance néo-baroque s'efface définitivement, n'ayant jamais vraiment pu s'affirmer.

Le paysage urbain de Budapest évolue également, alors qu'à Vienne, le visage de la ville va rester globalement inchangé. C'est Buda qui profite le plus de ces travaux, elle qui avait été quelque peu négligée par les urbanistes du tournant du siècle : on se préoccupe de l'axe qui relie le pont Marguerite, la place Kálmán Széll (actuelle Moszkva tér), la gare du Sud et le rond-point Horthy (actuel Zsigmond Móricz körtér). Cette percée a pour conséquence un réaménagement complet du quartier du Tabán qui perd son caractère rural<sup>18</sup>. Dans l'ensemble, les travaux se poursuivent tout au long des années 1930 et même jusqu'en 1940 ; à Pest, les projets de désengorgement de la rue Király par la création d'une artère parallèle dont l'entrée seule s'est matérialisée par la construction de l'ensemble de la place Madách n'ont été interrompus que par l'entrée en guerre de la Hongrie en avril 1941. On les retrouve dans les récents plans d'urbanisme visant à revitaliser ce quartier sous la forme d'une percée menant du petit au grand boulevard<sup>19</sup>.

Comme le montre la publication d'un récent livre de photographies<sup>20</sup>, Budapest connaît dans l'entre-deux-guerres mais surtout dans les années 1930 une sorte de regain. Elle n'échappe à aucun des phénomènes qui définissent la modernité occidentale durant cette période : l'engouement pour le sport, encouragé même par la

---

<sup>16</sup> *Építészeti kalauz. Budapest építészete a századfordulótól napjainkig*, Budapest, 6BT kiadása, 1997, 103.

<sup>17</sup> Catherine Horel, *Histoire de Budapest*, op. cit., 240-241.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 244.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 242.

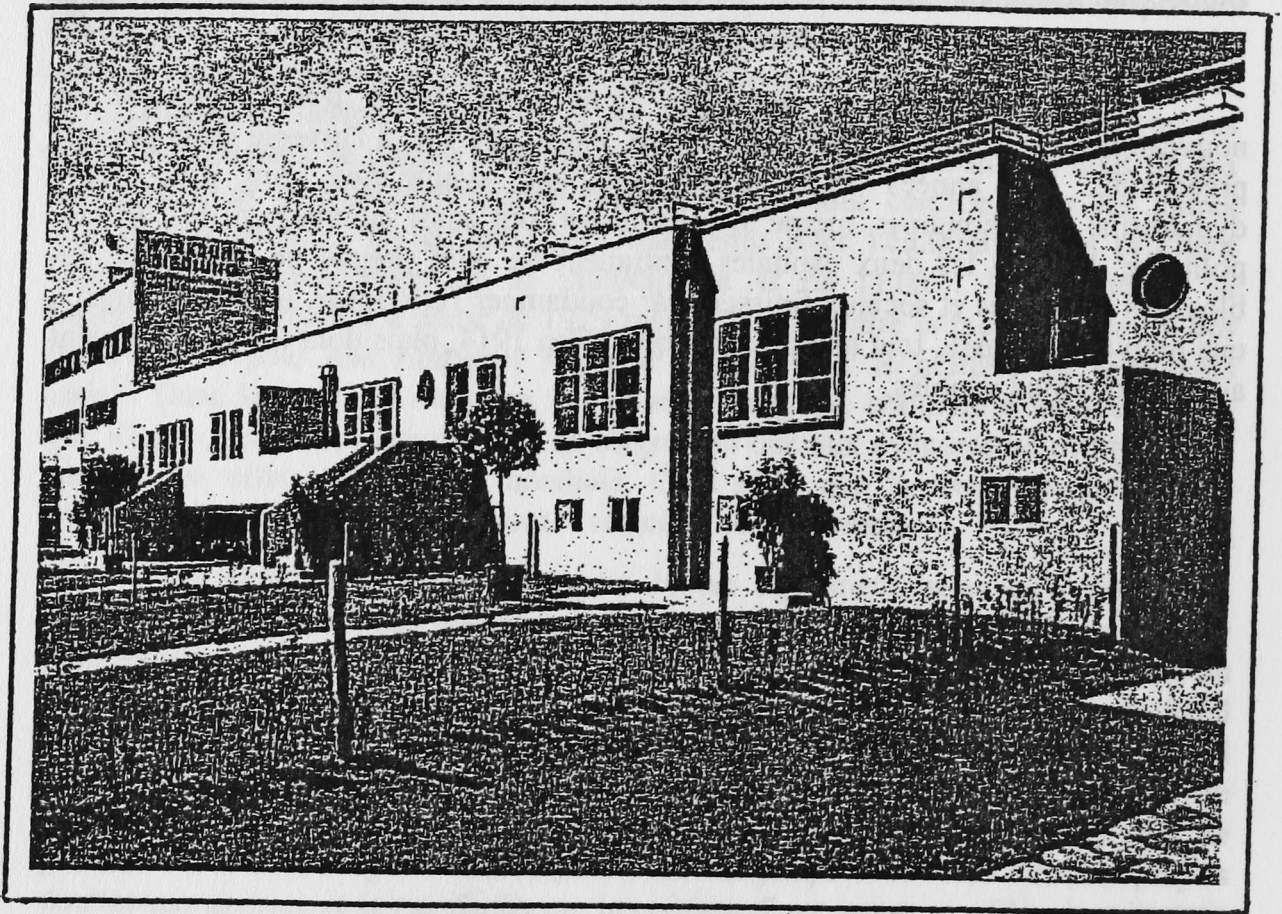
<sup>20</sup> *Budapest. A Duna gyöngye. Magyarország fővárosa a két világháború között*, Budapest, Helikon, 2001.

présence des bains thermaux et des espaces verts, la poursuite de l'innovation technique, l'intérêt pour l'aéronautique et la construction d'un aérodrome à Budaörs en 1937, ou encore les débuts de la radiodiffusion et le développement d'une industrie cinématographique portée par le goût des habitants pour les spectacles et le divertissement. Enfin la municipalité promeut le tourisme : les prémises datent certes de l'exposition nationale de 1885 et plus encore des fêtes du Millénaire de 1896, mais le véritable essor peut être vu dans la création d'un bureau municipal du tourisme, la naissance d'une compagnie aérienne et enfin dans l'illumination à partir du printemps 1937 du bastion des pêcheurs, des quais et du Lánchíd<sup>21</sup>. En mai 1930, c'est toute la ville qui s'expose lors de la Foire internationale de Budapest dont la dernière édition aura lieu en mai 1941 avec la participation remarquable de l'Union soviétique. Renouant avec la pratique des expositions de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, la foire est l'occasion de prouver au monde la modernité de la Hongrie.

L'entre-deux-guerres montrerait donc d'une façon très paradoxale un nouveau décalage entre Vienne et Budapest, mais cette fois à l'inverse de la période précédente. Les années 1930 notamment sont synonymes d'un plus grand dynamisme côté hongrois, même si celui-ci est tout aussi étonnant vu le contexte politique. Mais si les deux capitales continuent de faire preuve de modernité, les blocages politiques et sociaux finissent par condamner l'ensemble, on aboutit ainsi à une nouvelle impasse, tout aussi dramatique qu'en 1914, mais dont les signes étaient au contraire bien visibles.

---

<sup>21</sup>Catherine Horel, *Histoire de Budapest*, op. cit, 244-245.



**Is Life a form of Art?**  
**Remarks on the mentality of two Central-European architects**

The two houses on the slide were built as a part of model housing estates, one at the outskirts of Vienna, the other in a hilly garden suburb of Budapest. The Siedlung of the Austrian Werkbund and the Napraforgó Street development aimed alike at making the authorities and the public familiar with new ways of living and diverse modern housing types. These colonies also made it possible for a number of architects to manifest various modern attitudes. The houses I have chosen to begin with are apparently modern yet cannot be considered radical. The Vienna house is a late work of the 62 years old Austrian architect, Josef Hoffmann, while the Budapest one was designed by a 14 years younger Hungarian, Lajos Kozma, who at that time only reached the middle of his career. Hoffmann is world-wide famous, Kozma, though well-known in his homeland, only has a local relevance. The reason for selecting just these two men for presentation is that before Modernism, they experienced other styles and manners, their life-work links the turn-of-the century period with the modern movement, and unites the two faces of modernity: ornamentalism and functionalism. Therefore, we are rather interested in what separates their houses from other modern buildings of the model housing estates. It seems to be a slight difference but actually it is not. To understand the nature of this difference, we need to examine the course the two architects had run prior to the 1930s, and we'll see their approach bears curious similarities in spite of the fact that they belonged practically to another generation.

Hoffmann (1870-1956)<sup>1</sup> started his career at the end of 19th century as the founder member of the Sezession group. His designs for furniture and interiors were conceived first in an animated, floral version of Art Nouveau, and in the spirit of the English Arts & Crafts and the geometric style of Mackintosh then. Parallel to his architectural practice, he also worked as a graphic designer and book illustrator. Lajos Kozma (1884-1948)<sup>2</sup>, though graduated as an architect in 1906, first became famous for his graphics and engravings, largely influenced by the Vienna Sezession. Both architects were trained to design in nearly all branches of applied arts. They founded guild-like workshops: Hoffmann was a co-founder of the Wiener Werkstätte in 1903, Kozma followed him ten years later with his Budapest

---

<sup>1</sup> About Hoffmann see Eduard F. Sekler: *Josef Hoffmann, the architectural work*. Princeton, N.J. 1985. Princeton University Press.

<sup>2</sup> About Kozma see Judith Koós: *Kozma Lajos munkássága* [The Work of L.K.] Budapest. 1975. Akadémiai Kiadó.

Workshop, a manufacture and showroom to sell all kinds of products he himself designed for the home. These luxury products, meant primarily for the upper middle-classes, were somewhat more abstract in Vienna, and more directly influenced by folklore in Budapest.

Hoffmann reached the peak of his career as an architect rather early: the Purkesdorf Sanatorium of 1904 and the Palais Stocklet in Brussels 1905-11, both furnished by the Wiener Werkstätte, are deservedly considered to be the most significant works in his oeuvre. After these pure, sophisticated and innovative buildings, Hoffmann returned to a sort of traditionalism, in which reminiscences of Classicism and Biedermeier took the leading part. A similar change can be discerned in the work of Kozma during the war years, when his interest turned to the provincial Baroque style. The completely furnished villas and country houses Hoffmann designed and built throughout the 1910s and 1920s, and Kozma all over the 1920s are, in my view, of primary importance in understanding the ambivalent attitude of the two architects towards tradition.

Strange though it may appear, there lived a profound nostalgia in these cosmopolitan artists for the provinces they came from. Hoffmann was born in Pírnitz, Moravia, while Kozma originated from a small village in Somogy, a south-west county of Hungary, thereby they knew well and esteemed high the folklore and vernacular architecture. Motifs of the rich Slavic and Hungarian folklore were transposed mostly in ornamentation, coupled with simple and functional forms. On the other hand, the revival of traditional styles such as Classicism and Baroque was a general trait of the *Zeitgeist* from around 1910 all over Europe, and our artists were very sensitive to changes. There is another factor that helps to explain why they turned to the past especially in the post-war years. The war and the dissolution of the Austro-Hungarian Empire confronted peoples again with the problem of identity, on both national and personal level. Living in the capital city, Hoffmann and Kozma responded in a way to the desires of the alienated city-dwellers. They shared the belief that the artistic work must have a distinct character. „Today we know definitely, argues Hoffmann, that the labor of a people counts in the world on the condition that it is not only good but also characteristic. It must spring from the soil and sentiments of our homeland and in this manner enrich the total image of the world“.<sup>3</sup> This sounds as if we heard a *Heimatstil* manifesto. It is clear, however, that, in spite of all traditionalism of their work, both Hoffmann and Kozma opposed the cult of ancient models and historic styles.<sup>4</sup> The style, in which they worked, never existed before, and by recycling the old stuff, they produced brand-new, in which aristocratic and vernacular traditions were interpreted so freely and individually that these traditions became acceptable for the well-to-do urban clients<sup>5</sup>. Who were these clients?

---

<sup>3</sup> Eduard F. Sekler: *Josef Hoffmann, the architectural work*. Princeton, N.J. 1985. Princeton University Press, 209.

<sup>4</sup> András Komor writes about Kozma „The baroque character of Kozma’s art is not a variation of the elements of Baroque style: his whole work strictly opposes historic styles... He makes his own style”. Komor A.: „Kozma Lajos” *Magyar Iparművészet* 1927. 1., 23.

<sup>5</sup> In Kozma’s view, Hungarian tradition was to continue what his ancestors had done, i.e. „to merge, standing on the bridge between East and West, our eastern flavour, rural freshness, peasant haughtiness and decorative skills with the refined knowledge of the West. (...) For the new always comes from the

Hoffmann and Kozma worked alike for the upper middle classes, above all for the mercantile and financial bourgeoisie. These social strata were rich enough to commission completely furnished apartments and houses, and also susceptible to luxurious and sophisticated artistic solutions, so they were ideal clients for the *Gesamtkunstwerk* Hoffmann and Kozma were inclined to produce. Individual demands as opposed to standard needs of a mass-society, crafts against the industrial process of production, and finally, the emotional needs of this social class. Bourgeoisie to a great extent was of foreign origin (Jewish in Austria, Jewish and German in Hungary), hence it balanced between the poles of assimilation and dissimilation, the compliance with an hierarchic society and the expression of a distinct ethos. This tension is obviously expressed in the interiors Hoffmann and Kozma designed, particularly in the latter's works where the cosmopolitan luxury is set against a rural, eastern, not to say barbarian character. The playful, often frivolous handling of traditions, as Ernő Kállai, theorist and critic of the Berlin avant-garde argued in an essay on Kozma,<sup>6</sup> makes one feel how bourgeoisie became detached from the past. In this way, the armchair of a merchant pretends to be the throne of a chieftain, the cupboard of an art-lover is like a winged-altar or an idol, and the dressing-room of a modern woman like a profane shrine.

By the end of the 1920s, the style of Kozma, as well as of Hoffmann, became far more simple and almost undecorated. To come to terms with the Modern Movement was not a problem for them. The continuous experimentation and acceptance of new forms, as we have seen, was a constituent element of their basic attitude as a designer. Nevertheless, in the reception of modern architecture, there was a certain difference between the two. Kozma accepted the theoretical underpinnings of the new system of form, while Hoffmann, as his monographer claims, was unable to show the same enthusiasm for new ideas as for forms.<sup>7</sup> „If I were to build a house now, I would decorate it from top to bottom“,<sup>8</sup> he is recorded to tell a former student around 1930. Kozma, who was to look forward to the second most fertile period of his career during the 1930s, seemed to entirely adapt himself to Functionalism. In his book, he wrote on the new house and published in 1941 in Zürich<sup>9</sup>, he described architecture as the art of organizing the ground-plan, mass and space. Despite the modern phraseology and the appearance of the buildings, his approach basically remained the same. As some critics predicted, he never could detach himself from the „space-moulding, decorative way of designing“, and the „baroque essence of his art“. <sup>10</sup> He continued to design middle-class houses as individual entities, mostly based on traditional building techniques and crafts, simply ornaments were replaced by noble and decorative materials. Everything looks modern, but actually, it does not differ from the totally aesthetized environments of former periods. From this angle, Kozma is closer to Hoffmann than

---

Zeitgeist, and every contemporary speaks the same language, only the speech, the idiom is different“. Lajos Kozma: „Magyar tradíció“ [Hungarian Tradition] *Magyar Iparművészet* 1926. 1., 1-2.

<sup>6</sup> See the preface of Ernő Kállai for the book *Möbel und Raumkunst von Ludwig Kozma*. Leipzig und Wien. 1926. Ernst Hübschl Verlag.

<sup>7</sup> Sekler *op.cit.*, 208.

<sup>8</sup> Sekler *op.cit.*, 213.

<sup>9</sup> Ludwig Kozma: *Das neue Haus*. Zürich. 1941. Verlag Dr. H.Girsberger.

<sup>10</sup> Gyula Háy : „Kozma Lajos ahogyan ma látjuk“ [L.K. as we see him today] *Tér és Forma* 1929. 278-287.

to the Hungarian CIAM-members or Josef Frank, who criticized Hoffmann for the old Arts & Crafts mentality which strives „to unify formally everything that exists“.<sup>11</sup> For Hoffmann, life was a form of Art. Unlike Loos who recognized the schizophrenia of modern society where „our intimate being has split from our social being“ and expressed this rupture by the autism of his houses, Hoffmann tried to conceal this uprootedness, and design the houses to be in harmony with the character of its inhabitants, and to be able to initiate a dialogue with their environment.<sup>12</sup> But this proved to be an illusion: the individual could not leave his traces on his own house, because the house did not embody a personal but a social character, and spoke the language of not existing but invented conventions.

When Kozma speaks of „seeing everything in a whole“ and that „the plan is no other than organized human life“,<sup>13</sup> he comes dangerously close to Hoffmann's concept of art. It is very easy to confuse means and ends, and subordinate life to art. The opinion of a fellow architect seems to support this assumption: „The apartments he designed became like a picture, from which one cannot take out a piece or change its elements without the risk of losing its unity, its sense. And the sense did not come from the life of their inhabitants but from Kozma's mind... Time somehow was not calculated in these sophisticated apartments“.<sup>14</sup>

### Captions :

Josef Hoffmann : Row-house at the Vienna Werkbund-Siedlung. 1932.

Lajos Kozma : Semi-detached house at the Napraforgó Model Housing Estate, Budapest. 1931.

Josef Hoffmann : Interior of the Villa Primavesi, Vienna. 1913-15.

Lajos Kozma : Interior of the Villa Kálmán, Budapest. 1925.

Josef Hoffmann : Elevation of a decorated block of flats (project). 1932.

Lajos Kozma : Living room in the Villa Havas, Budapest. 1931.

---

<sup>11</sup> Josef Frank's critic addressed to Hoffmann in the Werkbund. Sekler, *op.cit.*, 209.

<sup>12</sup> Beatriz Colomina: „On Adolf Loos and Josef Hoffmann“. *9H* N°6. London. 1983, 52-58.

<sup>13</sup> Kozma, Lajos: „A ház mint használati tárgy“ [The House as a Useful Object] *Tér és Forma* 1933. 12. 369-381, 396.

<sup>14</sup> Granasztói, Pál, Vallomás és búcsú. [Confession and Farewell] Budapest. 1965. Magvető, 356.

**WIEN UND BUDAPEST**  
**(Ein asymmetrischer Vergleich,**  
**den mir meine ungarischen Freunde verzeihen mögen)**

Ich möchte in diesem Referat nicht einen topographischen, städtebaulichen, ökonomischen, politischen oder wie immer gearteten Vergleich zweier verwandter Städte machen, sondern eher den Versuch unternehmen mich auf die Analogie von Sprache und Architektur einlassen. Dabei geht es einerseits um die Vielsprachigkeit im Habsburger Vielvölkerstaat und andererseits um die Dominanz bestimmter Sprachen (also deutsch und ungarisch) und speziell um die Rollen sprachlicher Aspekte in der Architektur, im komplexen und konfliktreichen Beziehungsnetz der Nationen in der Doppelmonarchie.

Dazu sind allerdings einige Vorbemerkungen notwendig : Die Konkurrenz war beiden Donaustädten in die Wiege gelegt. Sieht man sich die Karte der ehemaligen Donaumonarchie an, so hat Wien, die Kaiserstadt, eine Randlage, Während im Dreieck Wien-Prag-Budapest letztere das geographische Zentrum besetzt. Wien hatte im Jahr des Ausgleichs 1867 (der staatlichen Verselbständigung Ungarns) rund 500 000 Einwohner, Budapest im Jahr der Vereinigung von Buda, Pest und Óbuda (1873) rund 280 000.

Im gleichen Jahr erlebte Wien den Börsenkrach (ausgelöst durch die Pleite der Weltausstellung und die Cholera) und mit dem Zusammenbruch vieler Banken und Firmen das Ende der Gründerzeit. Einige Großleistungen des Liberalismus wie Ringstraße (ausgenommen wenige Monumentalbauten wie Hofmuseen, Parlament, Burgtheater oder Rathaus), Hochquellenwasserleitung, Donauregulierung, etc. Waren fertiggestellt.

Budapest veranstaltete schon 1871 (vor der Zusammenlegung der Städte) einen internationalen Städtebauwettbewerb, der eine großzügige "Hausmanisierung", eine an Paris orientierte Stadtplanung mit der Anlage von Plätzen, Radialstraßen und Ringen anstrebte. Während man in Wien die Donau am Stadtzentrum vorbeireguliert, wird sie in Budapest zur Lebensader ausgebaut. Die Folge ist neben großartigen Brückenbauten eine Hinwendung wichtiger Monumentalbauten (etwa des Parlaments) zur Donau und eine bis heute bewundernswerte Stadtlandschaft. WÄHREND Wien um 1910 mit rund 2 Millionen Einwohnern den Zenit an Population erreicht (seither geht die Einwohnerzahl zurück bzw. stagniert bei rund 1,6 Millionen) befindet sich Budapest seit den dreißiger Jahren auf der "Überholspur".

Zum Thema, Behauptung : Es war offenbar eine politische Absicht des Hauses Habsburg, nach Gegenreformation, josephinischer Aufklärung, Vormärz und

Metternich'schem Polizeistaat, Revolution und Restauration, besonders die nonverbalen Künste wie Musik und Architektur zu bevorzugen, zu fördern und gleichzeitig Philosophie und Literatur zu kontrollieren und als politisch wirksamere Instrumente zu unterdrücken. Damit wurde aber, so vermute ich, ungewollt die Sprache, ja das Sprachliche an sich, zu einem Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit, zum Objekt der Forschung in Philosophie, Psychologie und Psychoanalyse gemacht und vielleicht ein besonderes Interesse an sprachlichen Aspekten von Architektur und Musik geweckt. Diese Fragestellung wird den Hintergrund dieses Referates abgeben. Wobei man natürlich nicht vergessen darf, dass es sich bei der Architektur fraglos nicht um Sprache, sondern eher um analoge Ausdrucksbereiche handelt oder eben um "sprachliche Gebrauch" eines nonverbalen Mediums. Die Unschärfe des zu Lesenden wird durch die Lesenden noch potenziert.

### *Zum Sprachenproblem der k.k. und der k.u.k. Monarchie*

Auf dem Staatsgebiet der Österreichisch-Ungarischen Monarchie gab es allein zehn anerkannte Landessprachen : deutsch, italienisch, magyarisches (ungarisch), böhmisch (tschechisch), polnisch, ruthenisch (ukrainisch), slowenisch, serbokroatisch (mit lateinischen Lettern und in serbischer "Cicil-Schrift") und rumänisch.

Diese Vielsprachigkeit war eine kulturelle Realität – in manchen Ländern, etwa in Galizien, gab es in Schulen bis zu vier Unterrichtssprachen – es muß also, mit den damit verbundenen Konflikten, so etwas wie ein kollektives Sprachbewusstsein entstanden sein. Es wäre sicher falsch, für die Architektur eine Art von Spiegelbild zu konstruieren, aber es gibt für den "Gebrauch" von Architektur sicher analoge Phänomene. Allein die Tatsache einer Mehrsprachigkeit in einem Staatsgebilde erzeugt ein anderes "Leseverhalten". Weiters hat diese Mehrsprachigkeit mit Sicherheit die Bedeutung der Einzelsprachen als Identifikationsfaktor gestärkt, gleichzeitig aber, in Verwaltung oder Militär, die Notwendigkeit einer Universal – oder Staatssprache betont.

Schon 1784 versuchte Joseph II. mit einer Verordnung für Ungarn und Siebenbürgen die "Einführung des Gebrauchs der deutschen Sprache bei allen Ämtern des Königreiches Ungarn", dieses musste aber wieder zurückgenommen werden. Unter Franz II./I. (Ära Metternich) waren die Geschäftssprachen Deutsch, Latein und Italienisch. Die ungarischen Adeligen und Landstände sprachen Latein, auch die Kanzleisprache war bis 1848 lateinisch. Es wurde zwar (vor allem 1848/49) in zahlreichen Erklärungen, Manifesten, Eröffnungen, ja Verfassungsurkunden die Gleichheit aller Sprachen erklärt und beschworen, aber ab 1851 im Neoabsolutismus der "Primat der deutschen Sprache" wieder festgeschrieben. Während auf der cisleithanischen (also österreichischen) Seite deutsch als Universal – oder Staatssprache durchgesetzt wurde, war es auf der transleithanischen Seite nach 1867 das Ungarische. Als großer politischer Fehler sollte sich erweisen, dass damit die slawischen Sprachen (trotz aller Rechte auf Muttersprachen) nicht nur symbolisch, sondern auch faktisch unterdrückt wurden.

In der Architektur bestanden naturgemäss andere Verhältnisse : Hier gab es zunächst durch die humanistischen Ideale eine klare Rangordnung und eine

unangefochtene Dominanz jener von der griechischen und römischen Antike abgeleiteten Stile. Gottfried Sempers Ausspruch als Juror beim Wettbewerb zum Wiener Rathaus, er müsste sein ganzes Lebenswerk verleugnen, wenn er dem neogotischen Projekt Friedrich von Schmidts (das schließlich ausgeführt wurde) seine Stimme gäbe, zeigt noch die angefochtene Position einer Gotik-Rezeption um 1868 in Zentraleuropa. Ákos Moravánszky verweist darauf, dass die noch nicht "nobilitierte" Gotik vielfach als Träger für Entwürfe von Nationalarchitekturen benutzt wurde. Wenn Loos noch um 1900 den Architekten als "einen Maurer, der Latein gelernt hat" bezeichnet, verweist das auf eine ähnliche Akzeptanz der kulturellen "Vorherrschaft" von Athen und Rom. Diese wurde erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch eine Verlagerung des Interesses der Kunstgeschichte von Rom auf Byzanz (etwa durch Josef Strzygowsky) und auch durch den verstärkten Einfluß der angelsächsischen Architektur auf den Kontinent angefochten.

Hatte der Gebrauch der Sprachen eine enorme gesellschaftliche und politische Bedeutung, so ist die Vermutung nicht zu verwerfen, dies auch für die Architektur anzunehmen. War die Sprache der Beamten und des Militärs deutsch, so waren auch die Stile der Bürokratie (Gerichtsgebäude, Gefängnisse, Bezirksämter, Museen, Schulen, etc.) und des Militärs (Kasernen, Casinos, etc.) in ihren trockenen, formelhaften, sorgfältig ausgeführten Renaissancevarianten eine Art architektonische Universalsprache für alle Kronländer. In diesem Zusammenhang ist besonders die Bautätigkeit der Staatsbahnen von Interesse : Man kann etwa heute noch an den Bahnöfen das ehemalige österreichische Territorium erkennen. Die Staatsbahnen stellten nicht nur ein "geschlossenes System" dar, sondern auch das perfekte Symbol einer technischen Landnahme, das auch als staatliche Präsenz einer deutschen, also gründliche Solidität signalisierende Verwaltung gelesen werden konnte. Orientierungsmuster lieferten die großen, "ewigen" Stile, die eben durch die Geschichte legitimiert waren und denen zunächst im "Vielvölkerstaat" auch nichts vordergründig Nationalistisches unterstellt werden konnte. Österreich brachte es als multinationaler Staat zu keinem National -, sondern nur zu einem ärarisch dominierten Universalstil.

### *Die architektonischen Sprachen der Reichs-, Haupt- und Residenzstadt Wien*

In diesem Zusammenhang ist es unumgänglich einen kurzen Blick auf die Entwicklung des sogenannten Historismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu werfen. Die Wiener Situation entspricht schon im Liberalismus, der Gründerzeit und der ersten Welle der Industrialisierung nicht einem linearen Entwicklungsschema in Richtung Moderne. Das Verhalten der Architekten zur Architekturgeschichte ist, trotz ihrer intimen Kenntnis, ein distanziert sprachliches. Die Kalkulation von Wirkungen ist erlaubt, ja Tugend. So ist es erklärbar, dass derselbe Heinrich von Ferstel die Votivkirche (als religiös eingefärbtes Erinnerungsmal) modellhaft hochgotisch konzipiert, das Universitätsgebäude in eine prunkvolle Renaissance kleidete (Verherrlichung der humanistischen Tradition der Wissenschaften) und ein Chemisches Institut zwar vordergründig in Renaissanceformen, aber eigentlich als eine Schinkelsche Rezeption der englischen Industriearchitektur und als Vorwegnahme eines "Nutzstils". Die Neogotik des

Wiener Rathauses (als Verpackung einer Flandrischen "Bürger-Renaissance") hat eine ebensolche semantische Logik, wie die Argumentation Theophil von Hansens für die Griechische Antike als die Wiege der Demokratie und der Lesbarkeit von "Gesetzmäßigkeit und Freiheit". So kann man vermuten, dass es sich bei den Wiener Stilen von 1848 bis 1900 weniger um gesellschaftspolitische Konzepte als um pragmatische Personalstile und "Individualsprachen" mit einer großen Adaptierfähigkeit handelte.

In Budapest ist zunächst eine ähnliche Situation, im strengen Historismus handelt es sich vorwiegend (allein schon durch die Herkunft der Architekten – hier das Beispiel der Synagoge von Ludwig von Förster aus Wien) um einen internationalen Stilpluralismus der, je nach Bauaufgabe, mit unterschiedlichen Argumenten ausgestattet wurde. Im Gegensatz zum Wiener Parlament (dies dürfte nicht zufällig sein) hat Imre Steindl 1881 den Wettbewerb mit einem gotisierenden Projekt gewonnen. Seine spätere Rechtfertigung (nach Moravánszky) :

*Beim Entwurf des Parlaments wollte ich keinen neuen Stil schaffen, weil ein solches für Jahrhunderte bestimmtes, monumentales Gebäude keine vergänglichen Einzelheiten enthalten darf. Ich war vielmehr bestrebt ein einer vorsichtigen und bescheidenen Weise, wie dies die Kunst immer erfordert, einen nationalen und individuellen Geist in diesen herrlichen Stil des Mittelalters zu verpflanzen.*

Einfacher, und genauso denkbar, wäre ein Hinweis auf eine andere Wiege der europäischen Demokratie, auf das britische Parlament gewesen.

Obwohl in Budapest die politischen Verhältnisse anders (und vielleicht komplizierter) waren, gibt es Parallelen zu Wien : Die regierungstreue "Freisinnige Partei" (vergleichbar mit den Wiener Liberalen) die mit einem französisch-österreichischen 24 Million Gulden-Kredit den Ausbau Budapests zur Hauptstadt vorantrieb, herrschte bis 1905 und wurde durch den "liberalen Luegerismus" eines Vilmos Vázsonyi und István Bárczy (große Kommunalisierungsprojekte) abgelöst.

### *Die Situation um 1900*

Was die Söhne und Erben der Gründerväter, die sich mit der ersten Generation der Otto Wagner-Schüler deckt, in den neunziger Jahren als einen "Karneval der Stile" bespöttelt haben, ist für uns heute ein interessantes Phänomen der Koexistenz verschiedener Kulturen, Schichten, Gruppen, Sprachen und politischen Positionen. Dass es gleichzeitig das Phänomen der "Mischung" gab, war vielleicht charakteristisch für die tragende bürgerliche Schicht, die als neuer, zu Macht und Ansehen gekommener Stand eben ihre kulturellen Orientierungsprobleme hatte. In diesem Zusammenhang wären auch die Assimilierungsphänomene zu untersuchen, in Wien vor allem jene der Juden. Während die Otto-Wagner-Schule offenbar jüdische Studenten nicht besonders anzog, sammelten sich um Carl König jene jungen Intellektuellen und Doktoren der Architektur (wie etwa Josef Frank oder Oskar Strnad), die später eine besondere Rolle in der Kritik der Moderne (der deutschen Avantgarde) spielen sollten. Carl König (1841-1915) war ein Vertreter des Neobarock, also jenes "Maria-Theresianischen Stils", der um 1900 knapp daran war, sich zu einem "Nationalstil"

zu entwickeln, was man aus seiner Position (als erster jüdischer Architekturprofessor) auch als einen Assimilationsstil (betonte Loyalität gegenüber dem Hause Habsburg) deuten könnte.

### *Die rolle Otto Wagners und seiner Schule*

Otto Wagner begann seine Lehrtätigkeit an der Akademie der bildenden Künste mitten im sogenannten Sprachenstreit im Wiener Parlament. Man kann annehmen, dass diese Talentschmiede der Monarchie, die sich selbst als die modernste Architekturschule des Kontinents feierte und die talentiertesten Köpfe aus den Kronländern anzog, von diesen Ereignissen nicht unbeeinflusst blieb. Dabei stellte Wagners Architektur, die Tradition mit Fortschritt verband, zweifellos eine kulturell stabilisierende und einigende Kraft dar, mochte sie sich auch, mit dem Aufbruch der Wiener Secession, noch so sehr als treibende, verändernde deklarieren. Wagners Architektur versuchte noch einmal einen imperialen Universalstil, mit einer Fokussierung auf technische und ästhetische Neuerungen, mit dem Blick auf eine sogenannte "Moderne Gesellschaft", die sich gerade anschickte, den Zusammenbruch der Monarchie als technologisches Inferno zu inszenieren.

War also Wagner kulturpolitisch noch eine zentripedale Kraft, so wurden seine Schüler, allen voran die Tschechen, durch die heftig einsetzende Diskussion um Nationalstile, zur dominanten zentrifugalen Bewegung. Man könnte auch die These riskieren, ob nicht die Nichtanerkennung des Tschechischen als dritte Staatssprache gerade diese "Ersatzhandlung" der Schaffung eines architektonischen Nationalstils besonders förderte.

### *Zur Konstruktion von Nationalstilen*

Während es sich bei der Ausbildung von "Volkssprachen" zu National – oder "Hochsprachen" um kollektive Prozesse der Entdeckung (alter Texte), der Restauration, der Forschung und Verfeinerung handelte, war die Entwicklung architektonischer Nationalstile meist das Konzept einzelner Künstler oder kleiner Gruppen. Diesen Versuchen haften Merkmale des Willkürlichen und Zufälligen, extrem Zeitgebundenen an. Anders sieht es allerdings aus, wenn es um die spätere Perzeption dieser Individualstile geht, eben um ihre Anerkennung als Nationalstile, wenn also ein neuer nationaler Bezugsrahmen oder eine Basis für eine kollektive Identifikation geschaffen werden konnte.

Das visionäre Potential (bei der Konstruktion dieser Stile) lag in der Rückbesinnung auf die Lebens – uns Ausdrucksformen des "einfachen Volkes" (im Herder'schen Sinne), also etwa auf das ländliche Leben, das Handwerk und seine Traditionen, in der Suche nach authentischen Symbolen (etwa Nationalfarben) und volkstümlichen Ornamenten, die möglichst aus der *Tiefe der Geschichte* kommen sollten. Modelle waren bäuerliche Bauten und Bautechniken. Diese Ressourcen waren verständlicherweise klein und als Vorbilder (oder Prototypen) für neue, repräsentative städtische Bauaufgaben ungeeignet oder nur als "Lieferanten" dekorativer Details brauchbar.

Ungarn war durch den Ausgleich von 1867 die Konstruktion eines eigenen Staates mit ungarischer Amtssprache und die Herrschaft über beachtliche Minderheiten (Slowaken, Kroaten, Rumänen, Deutsche) gelungen. Natürlich ist damit auch die Entwicklung Budapests zur mit Wien konkurrierenden Großstadt von Bedeutung. Während aber im Wiener Pluralismus der Stile eher eine Beliebigkeit und Schlampigkeit herrscht (man lese Loos und Frank) profiliert sich in Budapest mit Entschiedenheit eine dominante Nationalromantik. Die politische Schubkraft ist beachtlich : Nach einer Statistik von Zoltán Tóth sprachen um 1850 in Budapest 22,9 % ungarisch, 35,7 % deutsch, 3,2 % slawische Sprachen und immerhin 38,2 % andere Sprachen. 1920 sprachen 90,2 % ungarisch, 6,5 % deutsch, 2,8 % slawisch und 0,5 % andere Sprachen. Wie immer solche Statistiken (mit ihren gesellschaftspolitischen Relationen) zu beurteilen sind, ist eine andere Frage, die Architektur scheint jedoch diesen "Trend" zu bestätigen. Mit einem Wort, in Ungarn gab es (vergleichbar mit Katalonien oder Finnland) einen nationalromantischen Schwerpunkt der Architekturentwicklung, verkörpert vor allem durch Ödön Lechner, Károly Kós, Lajos Kozma, Aladár Árkay, István Medgyaszay und vielen anderen Architekten, aber es gab auch, analog zu einer Großstadtkultur Tendenzen, die sich freier mit der Moderne auseinandersetzen (etwa Béla Lajta, József Vágó u.v.a). Lechners Konstruktion einer Nationalarchitektur findet absolut unabhängig von Wien statt, zunächst von Paris ausgehend (Studium, frühe Arbeiten) geht er auf "Quellensuche" in die "ornamentalen Kulturen" des nahen und fernen Ostens. Die Mythen der Herkunft der Ungarn sind dabei Hilfe und Irrlichter zugleich. Lechners Konstruktion ist eine synthetische und höchst individualistische Erfindung in einem. Man könnte auch sagen, sie ist der Versuch, analog der ungarischen Sprache (ihrer Ursprungsmythen) eine Architektur zu entwickeln, die die gleiche Außenseiterposition einnimmt, wie etwa das Ungarische in den europäischen Sprachen. Maßstab und Hintergrund bleibt aber im räumlich-typologischen die "lateinische" Kultur des Französischen. Also insgesamt eine gigantische künstlerische Anstrengung, die ihresgleichen sucht. Sicher ist es kein Zufall, dass Lechner zu repräsentativen Aufträgen kommt, die auf hohem Niveau eine neue ungarische Kultur symbolisieren.

Károly Kós, aus deutscher Familie aus dem Siebenbürgen (sozusagen ein naturalisierter und begeisterter Ungar), arbeitet näher "am Volk", er sucht, ähnlich wie Béla Bartok später in der Musik, seine Wurzeln im Karpatenbogen, sein Architektur bleibt sozial gebunden, sie orientiert sich am Leben des "einfachen Menschen" und versucht auch (siehe "Wekerle-Siedlung", 1909-12) in seinen diensten zu bleiben. Also weniger der Versuch eine Nationalarchitektur zu konstruieren, als eine Erneuerung aus nationalen Bedingungen zu unternehmen. Wie schon erwähnt, Ungarn ist um 1900 bereits zu groß und kulturell stabilisiert, besitzt in Budapest schon eine potente Großstadtkultur und kann in den zwanziger Jahren, stärker als Wien, seine Avantgarden entwickeln.

Ich muß in diesem halbstündigen Überblick auf die Darstellung der zwanziger und dreißiger Jahre verzichten, dies wäre ein zweiter Vortrag. Nur eine abschließende Bemerkung : Budapest entwickelt, vielleicht gerade auf dem Hintergrund der starken Nationalromantik, eine radikale Avantgarde, die mit Marcel Breuer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár oder Fred Forbát mit dem Bauhaus oder De Stijl synchron geschaltet ist.

Dies Erste Republik Österreichs, der Reststaat "Deutsch-Österreich", der "Staat den keiner wollte" entwickelte keine so frischen, optimistischen Avantgarden, Dies lag einerseits an der ausweglosen wirtschaftlichen Situation des Kleinstaates mit dem "Wasserkopf" Wien und andererseits an der verzweifelten Identitätssuche der "Alpenrepublik", also schlicht an keinem Bedarf an ästhetischer Zukunft, Schließlich erbte Österreich mit 7 Millionen Menschen nicht nur die Metropole der Donaumonarchie, sondern auch den Trümmerhaufen einer um 1900 stattgefundenen ästhetischen Revolution. Budapest hatte immer noch, so scheint es mir, ein Zukunftsperspektive, Wien nur eine, wenn auch glänzende, Vergangenheit.



ANNE LAMBRICHS  
Architecte et historienne, Paris

## **L'œuvre de József Vágó : une tentative de synthèse entre les objectifs des Sécessions hongroise et viennoise**

József Vágó est né en 1877 en Transylvanie, à Nagyvárad (auj. Oradea, Roumanie). En 1900, à 23 ans, il obtient son diplôme d'architecte à l'école polytechnique de Budapest. En 1902, il s'engage dans la Sécession hongroise, ouvre sa propre agence avec son frère László, et construit, à Budapest et dans d'autres villes de l'Empire austro-hongrois, des bâtiments qui sont considérés, aujourd'hui encore, comme des emblèmes de la Sécession magyare<sup>1</sup>.

Pourtant, si son oeuvre architecturale est le fruit de ce mouvement — elle s'est en effet développée en son sein jusqu'à la Première Guerre mondiale —, elle peut aussi être considérée comme une tentative de synthèse entre les aspirations des Sécessions hongroise et viennoise.

### **Sous la bannière de Lechner**

Comment le chef de file de la Sécession hongroise, Ödön Lechner, a-t-il acquis une telle popularité parmi les jeunes architectes au début du XX<sup>ème</sup> siècle et pourquoi József Vágó l'a-t-il considéré jusqu'à la fin de sa vie comme l'un de ses guides spirituels ?

Comme la plupart des pionniers de l'Art nouveau à la même époque, Ödön Lechner s'était donné pour mission de créer une nouvelle architecture, adaptée aux programmes et aux matériaux modernes, et délivrée des modèles académiques. Mais il désirait aussi, et c'est ce qui le distinguait des autres tenants de l'Art nouveau (du moins, en Occident), donner à cette nouvelle architecture un caractère national. Il voulait créer dans son pays une nouvelle architecture spécifiquement hongroise, capable de fonder durablement l'identité de la Hongrie, dont la souveraineté avait été maintes fois bafouée au cours de l'histoire par l'occupation de puissances étrangères turques puis autrichiennes.

---

<sup>1</sup> Au sujet de l'œuvre de József Vágó, voir Anne Lambrichs, *József Vágó, 1877-1947, un architecte hongrois dans la tourmente européenne*, éditions AAM/IFA/Cité de l'architecture et du patrimoine, Bruxelles/Paris, 2003.

Il préconisait, pour cela, de recourir à un nouveau type d'ornementation, inspirée non pas tellement de la nature, de la ligne, de la courbe, du mouvement et autres leitmotifs, courants à l'époque, mais de l'art populaire hongrois, et notamment, de l'artisanat originaire de Transylvanie, cette région «mythique» que ses compatriotes considéraient, à l'époque, comme le berceau de l'âme hongroise. Il espérait que ces nouveaux ornements inspirés des broderies des manteaux de paysans ou d'autres décorations d'objets d'usage de la région — par exemples des coffres de mariage, des portails en bois, des vases ou des tapisseries — raviveraient le souvenir des origines orientales du peuple hongrois et que l'architecture redeviendrait ainsi un art non seulement accessible à tous mais aussi capable de régénérer la culture hongroise.

Lechner proposait en outre, pour donner à cette nouvelle architecture «nationale» un caractère monumental, d'utiliser la majolique en guise de parement ou de couverture, car c'était, à son avis, un revêtement peu onéreux, lavable et particulièrement adapté à l'architecture des grandes villes.

C'est dans cet état d'esprit qu'il avait réalisé à Budapest le Musée des arts appliqués, inauguré en 1896, à l'occasion du Millénaire de la Hongrie, puis l'Institut de Géologie, édifié en 1897, puis, enfin, en 1901 — pour ne mentionner que ses oeuvres majeures —, la Caisse d'Épargne de la Poste, qui, d'une certaine façon, couronnait le genre.

Séduit par les enjeux proposés par Lechner, József Vágó s'est efforcé de réaliser, au début de sa carrière à Budapest, des bâtiments capables de symboliser, eux aussi, l'avènement d'une «nouvelle» architecture spécifiquement «magyare».

Comme le montre par exemple le Salon national, un pavillon d'exposition construit en 1906 et aujourd'hui démoli, l'architecture de Vágó ne ressemblait pas vraiment à celle de Lechner, mais elle s'inspirait cependant des mêmes principes.

Elle était tout à fait «nouvelle», puisqu'elle ne présentait aucune référence au vocabulaire de l'architecture classique, colonnes, frontons, métopes, triglyphes ou autres ornements issus des ordres de l'architecture : son apparence formelle ne se rattachait plus à aucun modèle préexistant. Certains détracteurs de l'époque ont d'ailleurs surnommé ce bâtiment, qui devait jouer un rôle essentiel dans la diffusion de l'art moderne en Hongrie : «le fourneau de ma grand-mère»...

Ce quolibet montre bien, de façon paradoxale, en quoi cette nouvelle architecture était aussi «hongroise» : comme Lechner, Vágó utilisait un répertoire formel inspiré de la culture populaire, un revêtement en majolique et une ornementation inspirée de l'art folklorique. Il s'inspirait, par exemple, pour orner les plinthes en pyrogranit du Salon National exécutées par la fabrique Zsolnay, de motifs courants dans l'art populaire transylvain : le croissant, qui évoque l'Orient ; le cœur, qui représente la nation ; le bourgeon et la feuille, qui symbolisent le printemps artistique. Cependant, il ne renonçait pas pour autant à faire une œuvre de créateur : comme Lechner, il s'imprégnait de la tradition et de l'art folklorique pour recréer quelque chose de nouveau.

Mais le Salon national a encore une autre dimension : il est une œuvre d'art total. En effet, en bon héritier de Ruskin, de William Morris et des Arts & Crafts, Vágó désirait également que l'architecture redevienne un guide pour les autres arts, qu'elle favorise l'épanouissement des arts majeurs — la sculpture, la peinture — et de tous les arts «appliqués» : la mosaïque, le vitrail, la tapisserie, les meubles, etc. C'est la raison pour laquelle il a demandé à plusieurs artistes de la colonie de Gödöllő — Áladár Kriesch Körösfői et Sándor Nagy — de collaborer à la décoration du bâtiment.

La connivence de Vágó avec les artistes de la colonie de Gödöllő était aussi d'ordre politique. Il ne s'agissait pas, en effet, de n'importe quels artistes : au tournant du siècle, Áladár Kriesch Körösfői et Sándor Nagy avaient quitté Budapest pour fonder une colonie artistique dans le village de Gödöllő et enseigner aux enfants le tissage, la reliure, la tapisserie, le mobilier et le vitrail dans l'espoir de régénérer l'artisanat populaire et d'améliorer le sort des paysans hongrois. Comme pour William Morris ou pour Ruskin, leur entreprise de revalorisation de l'artisanat était sous-tendue par des convictions socialistes : ils oeuvraient pour une redistribution équitable des richesses mais aussi de la culture.

Or l'une des raisons pour laquelle Vágó avait adhéré à la Sécession, c'est qu'il estimait qu'une architecture nationale, inspirée dans ses formes et dans son ornementation par l'art populaire, favorisait la socialisation de l'architecture, c'est-à-dire la création d'une architecture compréhensible pour tous. Dans son esprit, l'un des rôles majeurs de l'ornementation «nationale» était de rapprocher l'architecture du peuple, d'accroître sa lisibilité grâce à des signes ou à des symboles faciles à déchiffrer.

József Vágó était non seulement un architecte engagé, mais qui croyait au pouvoir créateur que suscite l'engagement : «Le Stabat Mater de Pergolèse, écrivait-il par exemple, la Passion selon St Matthieu de Bach ou la messe en ré de Beethoven me rendent bien plus sensible au christianisme que toutes les stupides brochures de propagande religieuse».

Grâce au Salon national, qui a été suivi par plusieurs autres édifices qui ont été édifiés dans le même état d'esprit — notamment le Théâtre du Parc, lui aussi démoli, ou l'immeuble Gutenberg, rénové il y a quelques années —, József Vágó est devenu, dès le début de sa carrière, l'une des figures de proue de la Sécession hongroise.

### **Sous l'égide de Wagner et d'Hoffmann**

Et pourtant, bien que József Vágó soit, aujourd'hui encore, considéré comme l'un des représentants essentiels de la Sécession hongroise, ses réalisations à Budapest avant la Première Guerre mondiale ne sont pas toutes «orthodoxes», si l'on peut employer ce terme, par rapport à la caractéristique majeure de ce mouvement, à savoir l'affirmation du caractère national. En effet, certaines œuvres témoignent

ostensiblement d'autres influences, des influences «étrangères», et donc sans doute «regrettables», des influences qui, en tout cas, avaient des chances d'être mal vues, à l'époque, par les patriotes hongrois soucieux de créer une culture résolument magyare.

Comme le montre par exemple l'immeuble de logement construit en 1908, dont le rez-de-chaussée et l'entresol étaient occupés par un magasin de jouets connu sous le nom d'Árkád Bazár, l'ornementation de l'édifice, typiquement hongroise, servait de publicité au magasin : les représentations populaires de jouets ou les jouets eux-mêmes ont servi de modèles pour toute la décoration en majolique sur la façade de l'immeuble.

Mais József Vágó, tout en donnant à son bâtiment cette connotation nationale, se référait aussi au modernisme qui triomphait alors à Vienne, l'éternelle rivale de Budapest, le symbole de l'occupation habsbourgeoise. En effet, les rivets revêtus de majolique qui semblent fixer les plaques de majolique de la façade, évoquent ouvertement le rationalisme constructif d'un des édifices les plus célèbres de la Sécession viennoise : la Caisse d'Épargne de la Poste d'Otto Wagner.

La plupart des bâtiments que József Vágó a construits à Budapest jusqu'en 1919, date à laquelle il a émigré en Italie, après la chute de la République des Conseils, se rattachent à la fois à la Sécession hongroise et la Sécession viennoise.

Cette double influence est perceptible, par exemple, dans la villa Schiffer, une œuvre d'art total construite en 1910 pour un riche collectionneur et aujourd'hui transformée.

Dans cette demeure, dont la magnificence et l'esprit évoquent certaines réalisations d'Hoffmann, et notamment le Palais Stoclet, Vágó a dessiné tous les meubles, objets, vitraux, céramiques qui faisaient partie de la maison. Mais, selon son habitude, il s'est aussi entouré d'artistes d'avant-garde pour l'aider à parachever son entreprise : Károly Kernstock a dessiné et réalisé les vitraux du grand hall d'entrée ; Vilmos Femes Beck a sculpté les statues placées de part et d'autre du bassin central dans la même pièce ; József Rippl-Rónai a peint la toile autrefois placée dans le grand salon ; Béla Iványi Grünwald et István Csók ont réalisé les tableaux jadis intégrés dans le mobilier de la chambre de Madame Schiffer et du bureau de Monsieur Schiffer.

Mais, hormis ces œuvres, qui sont aujourd'hui des pièces de musée, les photos d'époque montrent combien l'ameublement de la villa Schiffer — les lustres, les fauteuils, les tables, les cache-pots pour les plantes, la rampe d'escalier, les cache-radiateurs du grand salon — avait un caractère viennois.

Ce double visage de Vágó, hongrois et viennois, est également manifeste dans le Casino de Lipótváros, un club d'été construit en 1911, et aujourd'hui hélas démoli. Composé sur le thème du noir et blanc, et parsemé de références à Hoffmann (les encadrements des fenêtres, le dallage, les bacs à plantes), ainsi qu'à Loos (la toiture de la terrasse), cet édifice pourrait passer pour l'une des réalisations

les plus abouties de la Sécession viennoise... s'il n'était ornementé, c'est vrai, de mille détails typiquement hongrois... et sis... à Budapest.

On peut toutefois se demander si ce mélange des deux Sécessions était vraiment au goût du jour, à l'époque, dans la capitale magyare... En effet, les petits fichus hongrois, qui sont mis en évidence dans une photo de détail du grand hall, n'ont-ils pas pour mission d'atténuer le caractère trop viennois des fauteuils de Josef Zotti, un élève d'Otto Wagner ?

La dernière grande réalisation de Vágó à Budapest avant son émigration en Italie, la villa Grünwald, construite entre 1914 et 1916 puis bombardée pendant la Seconde Guerre mondiale, recourt aussi aux deux facettes du modernisme : viennois et budapestois.

L'aspect général du bâtiment, avec ses grands volumes cubiques en briques, qui font penser à Olbrich, à Van de Velde ou même à la villa Schwob de Le Corbusier, contraste fortement avec certains détails du bâtiment, comme le portique en grès devant la façade principale, dont les éléments décoratifs sont, une fois encore, réalisés par la fabrique Zsolnay. Certaines parties du projet ont par ailleurs un aspect extrêmement dépouillé, comme le grand toit terrasse qui donne sur Pest et la petite maison construite de l'autre côté du jardin.

Vágó n'a cessé de chercher à faire la synthèse entre les deux Sécessions. Il a en effet toujours combattu sur deux fronts : celui de l'économie fonctionnelle et de la simplicité, qui devait mettre fin au gaspillage sous toutes ses formes et permettre l'avènement d'une architecture sociale, et celui de l'ornementation inspirée de l'art populaire, qui devait permettre, selon lui, de conférer à l'oeuvre un caractère artistique compréhensible par tous. Loin de concevoir ces deux fronts comme antinomiques, József Vágó les considérait, au contraire, comme des compléments.

### **L'entremetteur**

C'est sans doute parce qu'il avait cette intuition profonde de la complémentarité des objectifs énoncés à Vienne et à Budapest qu'il a organisé, à Budapest, en 1911, une rencontre entre les deux chefs de file de la Sécession : Ottó Wagner et Ödön Lechner.

Bien sûr, cette tentative de confronter ces deux grands maîtres, issus de la même génération et qui avaient tous deux rompu avec l'éclectisme pour devenir les guides de la jeune génération, n'était pas sans arrière-pensée : József Vágó désirait aider Lechner à créer à Budapest une véritable école d'architecture, au sein de laquelle il pourrait enseigner ses vues aux jeunes architectes hongrois, comme Wagner le faisait à Vienne.

Dans un article écrit à la même époque, et publié dans la revue hongroise *A Ház* (La Maison), Vágó compare les démarches d'Ödön Lechner et d'Ottó Wagner,

en soutenant que, malgré leurs différences, leurs oeuvres avaient le même esprit : «Les travaux du premier [Ottó Wagner] sont comme son caractère : des lignes décidées, sévères, quasi puritaines. L'autre [Ödön Lechner] est délicat, fin, quasiment féminin, capricieux dans le choix des couleurs et des formes. Le premier s'est enraciné dans les traditions de la Renaissance ; il est conséquent comme un chêne ; il marche avec décision vers son propre objectif. Il élimine, avec une inflexible sévérité, les ornements inutiles, tout en en trouvant de nouveaux pour son propre art. L'autre, comme un poète ambulancier dont l'âme est éternellement jeune, erre à travers les arts, cueille çà ou là une rose parfumée, en forme un bouquet, mais finalement, arrive lui aussi au même objectif que le premier en étant, comme lui, conséquent [...]. Dans leurs cœurs, l'esprit de l'époque a pris vie [...]. Dans leurs mains, les merveilles de la technique ont produit des fleurs artistiques et le travail sans vie des machines s'est animé. Ils ont fait retrouver leur unité à tout ce qui avait jusqu'ici été exploré par la technique, par l'hygiène, par l'esthétique, par les sciences sociales, et ils ont offert cette unité à l'humanité comme on offre un cadeau lors d'une fête : Voici, homme, ceci c'est toi, c'est toi qui a conquis tout cela, tout t'appartient ; l'air et la lumière qui pénètrent dans ta chambre bien construite t'appartiennent ; le gaz, l'électricité et le téléphone t'appartiennent. Toutes les conquêtes de la technique ont un seul but : rendre ta vie plus facile et plus agréable. [...] Tu es pauvre ? Tu ne dois pas pour autant vivre au milieu d'objets sans goût, l'art n'est pas aristocratique : il prend ses trésors au peuple pour les restituer à nouveau au peuple. [...]

### **La fidélité de Vágó à ces deux écoles**

Dans son œuvre ultérieure, József Vágó est resté fidèle à ces deux écoles. Il a toujours cherché à suivre un principe d'économie rigoureuse dans le plan et dans la construction, ce qui allait de pair, selon lui, avec le développement d'une architecture «sociale» et «moderne», mais il a toujours défendu le caractère artistique de l'œuvre et l'ornementation.

Il attachait bien sûr une grande importance à la structure du bâtiment, qu'il comparait au squelette d'un être vivant — «Le squelette, disait-il, permet déjà de dire si l'animal sera un oiseau, un chien ou un homme, et également si ce sera une femme ou un homme, petit ou grand, maigre ou gros, handicapé ou élancé, etc».<sup>2</sup> —, mais il ne pouvait se résoudre à réduire l'architecture à des questions de structure ou d'ossature interne. Il pensait que la charpente ne pouvait en aucun cas suffire à donner «un portrait complet de la beauté de l'être à venir». Selon lui, le travail de l'architecte concernait aussi l'apparence du bâtiment : «Les muscles contribuent aussi à la beauté du corps. Le visage, les yeux, la bouche, le nez et les sourcils, qu'on découvre tout de suite, sont des accessoires importants pour la beauté. Ces détails corporels ne sont pas uniquement décoratifs, mais des parties de la structure, comme le squelette. [...] Non seulement le nez, la bouche, les yeux, etc. sont des éléments

---

<sup>2</sup> József Vágó, lettre X à György Bölöni, Archives IFA, trad. fr. Hajnalka Boulet-Stefan et Anne Lambrichs.

«constructifs», mais les muscles, les vaisseaux, la peau, et même la couleur de la peau sont indispensables et ne représentent pas seulement des décorations agréables pour les spectateurs. Pour un bâtiment, la peau extérieure et sa couleur importent aussi».<sup>3</sup>

Il ne pouvait même se satisfaire d'une unité dans la pensée, d'une globalité dans le travail de conception qui aurait couvert tous les domaines et assuré une cohérence, du général au particulier, de l'ossature à la décoration. Pour trouver grâce à ses yeux, l'architecture devait être une incarnation : «Lorsque tous les organes intérieurs sont faits, le squelette, les muscles, les poils, la peau, il n'y a qu'un beau cadavre devant nous jusqu'à ce qu'on lui donne une âme, comme le Dieu de la Bible en a insufflé une dans son œuvre de boue. Un bâtiment ne vaut rien s'il est seulement impeccable d'un point de vue technique. Pour qu'il paraisse avoir des formes excellentes, il faut lui donner une âme et imprégner ses masses inertes d'une teneur sociale. C'est cette teneur sociale qui est essentielle».<sup>4</sup>

Il n'a jamais cessé non plus de travailler sur la particularité de l'expression architecturale ou, si l'on préfère, sur le caractère national de l'édifice.

En effet, il considérait le caractère national comme une sorte d'émanation naturelle de l'architecture, comme une résultante des sources, des références culturelles, du climat, du mode de pensée, du mode de construction, bref, de la tradition. Cependant sa conception de l'esprit national n'avait aucun caractère restrictif. Il considérait le nationalisme comme l'expression la plus noble du patriotisme, c'est-à-dire comme un mouvement d'identification à la Nation issu de la Révolution française et symbolisant l'appartenance du peuple à la Nation. Ce mouvement qui, à ses yeux, était indissociable des notions d'égalité, de fraternité et de communauté, coïncidait avec ce qu'il estimait être la mission suprême de l'architecture : exprimer l'âme du peuple, l'âme d'une collectivité.

Cette conception du nationalisme — ouvert à tous, contrairement au nationalisme xénophobe et fondé sur l'exclusion qui s'est développé un peu partout en Europe dans l'entre-deux-guerres — était si large que, dans les années 30, il n'hésitait pas à affirmer, par exemple, que le Karl Marx Hof était l'incarnation de l'esprit viennois ou que Notre Dame de Raincy était l'émanation du génie français.

Vágó n'a jamais prôné le particularisme ou la couleur locale, et sa conception du nationalisme n'a rien de commun avec le régionalisme, qu'il méprisait.

Par exemple, quand il s'est installé en Italie en 1920, il estimait que Rome, la toute récente capitale de l'Italie, ne pouvait pas rester axée sur des particularités locales, que ce soit l'Antiquité ou le baroque, mais qu'elle se devait désormais de représenter toute l'Italie, c'est-à-dire aussi bien l'architecture des Pouilles, que celle de Capri ou de Marconi.

---

<sup>3</sup> József Vágó: *À travers les villes*, manuscrit, Archives IFA.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Et c'est ce que lui-même a cherché à faire en Italie : il a étudié, déchiffré, s'est imprégné de la diversité de l'esprit italien, en prenant appui sur les mille facettes de la tradition, et non pas sur une seule qui serait considérée comme plus authentique que les autres. Il a italianisé son nom, sans doute pour mieux s'imprégner de l'esprit de la péninsule, et a commencé à travailler sur un projet de cité-jardin romaine, dans lequel il proposait une nouvelle typologie de logements sociaux adaptée aux recherches de forte densité expérimentées à l'époque dans les cités-jardins en construction à la périphérie de Rome et en travaillant sur le caractère italien des bâtiments, accentué par des surfaces murales massives, des doubles arcades jumelées, des terrasses, des toitures plates. Il a étudié des tas d'autres solutions dans ses petits immeubles collectifs, dans ses projets de villas romaines, d'école élémentaire, ou encore, de maisons économiques. Et il a atteint son but puisqu'il a été salué à plusieurs reprises, dans la revue turinoise *Architettura italiana*, comme un «maître d'architecture italienne».

Il serait fastidieux de montrer ici tous les projets de Vágó qui partent ainsi d'une idée ou d'une forme inspirée de la tradition nationale et qui aboutissent à une création originale qui n'a rien à voir avec le pastiche, la copie ou même l'imitation. Il est clair qu'il a continué à pratiquer en Italie le mode de création que l'école de Lechner a développé en Hongrie. Sans doute, d'ailleurs, ce mode de création est-il universel : les architectes, dans les grandes époques de création artistique, ne se sont-ils pas toujours emparés d'un certain type de «vocabulaire» pour créer des formes nouvelles ?

József Vágó s'est pour la première fois trouvé démuné de son mode de création habituel lorsqu'il a été confronté au programme du Palais des Nations au concours de Genève de 1926 : un Palais des Nations ne devait-il pas, par définition, se situer au-delà du génie national ? Or comment exprimer la quintessence d'une architecture supra-nationale ? Vágó a avoué à son fils Pierre qu'il n'avait pas réussi à trouver une expression architecturale satisfaisante pour son projet de concours. Et en effet — cela n'a pas échappé à Le Corbusier ou à Giedion —, il s'est inspiré, en allant presque jusqu'au pastiche, chose qu'il n'avait jamais faite auparavant, de différents monuments emblématiques de l'histoire de l'architecture construits dans différents pays : Sainte-Sophie, le Palais des Doges, etc.

On peut donc imaginer à quel point il a dû être mortifié des accusations de passéisme que Le Corbusier a lancées contre lui lorsqu'il s'est trouvé lauréat du concours ex-aequo avec huit autres candidats. Lui, un architecte passéiste, alors qu'il n'avait cessé de se trouver à l'avant-garde dans son pays natal et de lutter contre l'académisme ?

Il a travaillé comme un forcené, de 1926 à 1931, pour trouver l'expression architecturale «moderne» du Palais des Nations, dessinant des projets de plus en plus expressionnistes qui lui auraient valu la célébrité, s'ils avaient été réalisés.

Après son épopée genevoise, Vágó a publié à Budapest, en 1930, un ouvrage théorique, *À travers les villes*, dans lequel il a développé une véritable philosophie de l'architecture ; il a dessiné un immense projet d'urbanisation de Budapest ; il a construit des immeubles sous le manteau, — il n'était pas admis à l'Ordre des architectes hongrois créé en 1923 — ; et il a passé les dernières années

de sa vie, pendant la Seconde Guerre mondiale, à Salies-de-Béarn, à dessiner un contre-projet de la Ville radieuse de Le Corbusier, intitulé the City of To-Morrow, dans lequel toutes les habitations, organisées en duplex, comme dans son projet romain, jouissaient d'un jardin ou d'une terrasse...

## Épilogue

József Vágó, défenseur de l'ornement et du caractère national, n'a jamais partagé la conception de la modernité de Le Corbusier, qu'il jugeait sectaire et réductrice. Mais il n'était pas pour autant un architecte passéiste ou rétrograde, comme l'a prétendu Le Corbusier !

Toute sa pensée s'articule en réalité autour d'une interrogation sur la notion même de progrès. Il n'a jamais pu ni voulu se résigner à ce que le progrès engendre des pertes de savoir et de civilisation. Il a défendu la création artistique mais il n'a jamais cessé de se battre pour que demeurent vivaces les valeurs culturelles de ceux qu'il nommait les hommes civilisés.

En un mot, s'il était socialiste et s'il défendait une architecture accessible à tous, il n'était pas partisan d'un nivellement par le bas : il avait une opinion précise sur ce qu'est « le propre de l'homme » et sur les valeurs à préserver pour que l'on puisse encore parler de civilisation européenne du XX<sup>ème</sup> siècle. Comment pourrait-il être question, sous prétexte d'économie ou de rationalité, de supprimer le « superflu » du domaine de l'architecture ? « Même le plus pauvre mendiant a droit au superflu », écrivait-il, en citant Shakespeare.

L'œuvre construite et théorique de József Vágó, au-delà de ses qualités architecturales et de son intérêt en regard de son époque, tourne ainsi autour de questions qui me semblent encore fondamentales aujourd'hui : l'architecte a-t-il une mission qui dépasse le caractère de la construction proprement dite ; est-il encore concevable de considérer l'architecture comme un art ; l'architecture doit-elle conserver son caractère pérenne, c'est-à-dire être conçue pour « l'être humain » en général, et non seulement pour répondre à des programmes d'urgence destinés à ses contemporains ? Et enfin : peut-on encore accorder de l'attention au « superflu » ?



Budapest, Kunstgewerbemuseum, Treppengeländer im Eingang, 1891—1896

1. Ödön Lechner: Detail of the entrance, Museum of Applied Arts,  
Budapest, 1896

### Ornament and function in unity

It can be summarily said of the architecture of Budapest in the target period of the conference that on the one hand it was part of a longer process of urban planning and construction similar to that in Paris, launched under the supervision of the Council of Public Works of the capital after the Austrian-Hungarian Compromise of 1867, and on the other, it contains the highly complicated period following World War I. By 1896, the Avenue (Sugárút) had been constructed (and a new one was soon required) ; the greater circular road (boulevard), a new bridge over the Danube, and the water pipe network had been completed, the electric network began to be installed, and in addition to trams, the first underground of the continent was also in operation. The city continued to expand : beyond the circular road in Pest and south of Castle Hill and up the hills in Buda. Separate districts emerged for government offices, banking and entertainment in Pest ; schools and universities, palaces of culture, were wedged in amidst the multitude of tenement buildings, the public buildings of the new middle-class way of living, the department stores and market halls of new building types, and the buildings of social functions as well as in the residential areas of detached houses and suburbs (*Magyar művészet 1890-1919*. Budapest, Akadémia Kiadó, 1982). The style of architecture shifted from historicism to eclecticism, more and more frequently including elements of different trends of the art nouveau just like in all other metropolises, before the attractive spaces and forms of vernacular architecture came to ascendancy as well. Since classicism, architectural engineering was also on the rise : iron structures were created independently or with masonry in a variety of building types containing domes, halls (cathedrals, railway stations, exhibition and market halls).

Apart from the most representative buildings hence made of stone (e.g. the Parliament) and the halls of iron structure housing large masses of people, the city was built of plastered brick masonry. Every building had ornaments : architectonic elements, ornamental sculpture, graffiti or most often plasterwork.

There were new and old ideas in the background of this phenomenon. Frigyes Spiegel, architect and critic in the periodical *Magyar Iparművészet* (Hungarian Applied Art) in 1897 wrote that „in future decorative art will take first place” since in a century of a „*practical bent*” it also addressed itself to the utensils and declared it to be the task of art (instead of creating pictures and statues). Learning the lesson from the style art of secessionism, he thought in terms of a new

architectural style which he anticipated to emerge on the basis of decorative wall creation. On the other hand he deemed this idea referring back to the renaissance.

It is intriguing to list some other Central European analogies, as they touch on a specific question of Central Europe : that of the *national style* the discussion of which is beyond the scope of this paper.

Modernist Czech architect Antonín Balsánek contributed an article entitled „Modernism or national trend” to a dispute in the periodical *Volné Smery* in 1898, contending that there was no contradiction between the two that would call for an either-or choice. The architectural tasks rooted in the local conditions and dictated by the time were namely different all over. Balsánek proposed his contemporaries should take the renaissance as the starting point of the modern style, especially Czech renaissance, the peculiarities of which could be the basis for a peculiar Czech modernism. This can be tied to the material used in the Czech renaissance : the plaster.

Obviously, in the architecture of the region, the concept of national style based on a country's own traditions and needs, and applied art as a constitutive factor of the prevalent style of the period also affected the concept of modern architecture in that it also implied an interest in ornamentation in addition to the known modes of spatial arrangement and forms.

A contrary approach adopted upon the influence of the Paris World Fair of 1889 was an earlier statement by Czech Hugo Gordon Schauer (*The architecture of the future, Národní listy*, 1890). In Schauer's view, the precondition for the still unborn *modern style* in architecture was a return to the „inherent simpler elements” of architecture, reduction to the Vitruvian foundations : four walls and ceiling. The next step towards a modern style was to stress and define structure and the function it embodied. Then came the clarification of the question of form. In Schauer's opinion, new architecture based on the *harmony of function and form* was basically different from historical and revival architecture created by the harmony of thought and form. He conceived of *style as decoration* in architecture. That – „the fact of ornamentation – is pushed into the background” in modern architecture, he claimed.

That this puritanic logic was no mere fiction is proven by Polish Wladyslaw Matlakowski's book *Podhale's folk architecture* (Krakow, 1892) who took a close look at these questions. He described the orientation and apertures of the Tatra mountain cottages as functionally dependent on need as well as geographical and meteorological conditions, while **ornamentation derived from the nature of the material (wood) and the manner of construction (structure)**. In other words, there were living traditions for the reductionist and vernacularist practice of basic elements discovered just at the time of the demand for such architecture being articulated, and in this tradition ornamentation was an organic part of housing.

They did not think in terms of dualities, having to be either pro-functional or pro-ornamentalist. Between the two poles of style-architecture and reductionism there was living peasant architecture in the territory of the Austrian-Hungarian Monarchy. How familiar society in the broad sense was with this and with folk art is aptly illustrated by professor Gombrich's personal recollection in the introduction to his book *The Sense of Order* (1978).

Peasant architecture belonged to traditional constructively based architecture, as discovering the Zakopane culture in 1886, the Polish painter Stanislaw Witkiewicz was convinced and as it was later explicated by Hungarian Károly Kós, too. (National art. Magyar Iparművészet 1910) „Some of the ornaments follow from the nature of the material and the manner of construction,” Matlakowski noted. In other words, the structure and the material were „artistic” by themselves. However, ornamentation also had its role, precisely on the most important structural element. In his article „Zakopane” the architect Wladyslaw Ekielski (Architekt, 1900) called it **structural-decorative motif**. Regarding the new building material, Spiegel who failed to see in the structural potential of iron the conditions for a genuinely new variant of **constructively** based architecture spoke about its ornamentation in the same way as he said it was the architect’s job – just as the artist’s with Schauer – to decoratively finish the iron structure. That is, nor reductionism necessarily rejected ornamentation.

The dilemma of function versus ornamentation, or its evasion with reference to peasant architecture cannot be demonstrated in the Monarchy in the 1890s. Budapest's architecture was upset in those years by an architect of extraordinary influence who drew on a variety of sources to knead them into a highly specific individual style, thus determining the new face of Budapest : Ödön Lechner. He studied in Budapest and at the Bauakademie in Berlin (also style and iron construction), then worked in France on the restoration of rural chateaux in 1874-78. He got acquainted with both the sumptuousness of the late gothic-early renaissance castles as well as the puritanism of contemporary Paris architecture (Bibliothèque Nationale, Bon Marché department store, the iron and glass hall of Trocadero built in 1878). In Budapest, the French influence is reflected by his tenement building along the Avenue across from the Opera House (1883) and the Thonet business centre downtown (1889). (See in Zsuzsa Mendöl's chapter on Lechner in the above mentioned book *Magyar művészet 1890-1919*). The former presents a rich variety of positive and negative spaces and spatial forms. The latter has a steel structure and it is faced with **ceramic** on the front.

In a statement of 1903 ("About the master school", *Az Újság*) Lechner named iron, glass and also pyrogranite as the new structural materials. Ceramic came into the repertory of the architect upon the impact of Hungarian manufacturing and home crafts in the Great Plain, when he was working on the reconstruction of a town hall (Szeged, 1882-84). His autobiographic recollections of 1911 reveal that his attachment to ceramic primarily as a facing material was reinforced by the knowledge of that environment, need for colour and functionalism apart from tradition : "A washable, non-porous material keeps a building hygienic and preserves its original pleasant colours. Colour was also an argument for ceramic, as was the thinness and small volume of the tiles." Besides, „None of the stones quarried in the country are suitable to be used for structural construction." Ceramic is ornamental in character, hence Lechner used it as the material for secondary structural elements and facing. He designed the primary structures – overtly or covertly – in metal.

He covered the Thonet house in pyrogranite elements produced by the Pécs-based Zsolnay factory celebrating its 150th anniversary this year, which played a peculiar role in the architecture of the Monarchy with its architectural ceramics. In the '80ies, Lechner visited London and Paris two times with Vilmos Zsolnay, the factory founder. In addition to the Indian building ceramics at South Kensington Museum, the forms and ramifying non-linear, open spatial relations of the Indo-Gothic or Anglo-Indian style (discussed by Raymond Head in his book *The Indian Style*, 1986) captured his imagination. Using ceramics, he created a colourful specific new form of ornamentation of 19th century architecture, which is regrettably not discussed in the excellent summary of Peter Collins (*Changing Ideals in Modern Architecture*) and which is usually compared to Gaudi's art.

At this point one cannot avoid touching on two specifically Hungarian questions that influenced the survival of ornamental architecture. One was that of flourishing peasant art, the other was Hungary's relation to India.

It is well known that the Vienna exposition of 1873 gave a boost to the popularity of **folk art** so much so that together with homecraft growing out of it, it was now evaluated as art. (Jacob Falke : *Die nationale Haus-industrie*, Wien, 1878 ; Alois Riegl : *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*, 1894) The "discovery of folk art" became an unrivalled "success story" in Hungary. Via architects, fine and decorative artists, artisans and businessmen, it transformed the country's general visual culture from intimate trifles to cities. It lent a specific idiom to the modernizing country that used it proudly for representation. (*The discovery of folk art. Studies on folk and applied arts 1875-1899*. Ed. Hedvig Szabolcsi. Budapest-Szolnok, 1973. Hung. Academy of Sciences, Art Historical Research Institute - Ethnographical Research Group - Damjanich János Museum) Collection and systematization of folk art concentrated on motifs at that time, while scholars were absorbed in a debate of little relevance to our subject now : the national or international, primeval or historical character of Hungarian folk art. Although the richness of folk art was extraordinary, they were little interested in its causes and functions.

The polemic was triggered off by József Huszka's Hungarian ornamental style in 1885. Professor of art history Gyula Pasteiner immediately responded, calling the motifs planar ornaments hence primitive (*The national element in old Hungarian art*, Művészi Ipar, 1885/86), and stressing that both in architecture and in applied arts the purposeful structure is the essential point : "the creative spirit is manifest in the structure ; the ornament... is merely additional," enhancing the beauty implied by the functional structure. This division of structure and decoration was presumably an outcome of the practice of historicism and the survival of traditional spatial forms and relations in it. Although Huszka emphasized that the ornaments he divided into three categories (clothing, woodworking, ceramics) including architectonic elements and modelled pieces obviously contained other than planar ornaments as well (Hungarian peasant and renaissance ornaments, Művészi Ipar 1888), scholars failed to realize that ornamental folk art was a complex and all-inclusive art type different in function from autonomous grand art. The creative artists (perhaps also Lechner) drew inspiration from the ornaments. Lechner, for example, relied on them for his peculiar ceramic **ornaments which were functional elements** at the same time (stair-railing) as well as **sign-like**

**meaningful forms, and forms of embellishment of the traditional architectonic elements** (forms of apertures, columns etc.) which were thus placed greater stress on. But he was also inspired to create a lot of **functionless elements** as well (roof crest and peak ornaments). When asked whom he made them for, as they were perfectly invisible, he is rumoured to have answered : „for the birds”. (At this point, too, it is important to stress the antithesis between the analytic character of scientific thinking and the synthetic, and also donative, character of creation.)

In addition to the planar ceramic ornaments, Lechner also used these types for details of the Museum of Applied Arts of a steel structure (1896). His motifs are animal and plant figures similarly to folk art, as well as rhythmic and fluctuating forms. This building also displays a novel system of spaces and spatial forms, which was made possible by the metal structure. The horizontally and vertically open spaces and space linkages, the forms, proportions and rhythm of spaces are basically ornamental in character. (See Gaudi's Güell palace!) Thereby he created a unity of structure and ornament that eliminated the difference between academic (artistic) and polytechnical (engineering) architecture, the dichotomy of structure and decoration. His spaces are functional ; multifunctional spaces are united in an **ornamental whole**.

Huszka also noted that the Hungarian floral ornaments compare well with the "flower language" of folk poetry, suggestive of an idiosyncratic taste. Scholars overlooked this cultural anthropological question, but architects, decorative designers and artists (e.g. József Rippl-Rónai, a member of Les Nabis group of Paris who adopted flower symbolism) hailed this flower language and its liveliness. With the spread of floral Art nouveau (a term introduced by Tschudi Madsen) it became obvious that folk art was not alien to "modern style" also applying natural motifs (see teacher of the school of applied arts, István Gróh's article in the periodical *Magyar Iparművészet* 1899 : Our future style.) Even the foreign eye acknowledged the presence of the "characteristically Hungarian feeling" in the international style (Walter Crane : *A few words about Hungarian decorative arts*. *Magyar Iparművészet* 1900).

Let me mention here some key concepts of that time! Lechner himself named **vitality** as the characteristic of architecture in his Autobiographic sketch. He referred to his French experiences, saying : in France, a family flourishes as long as they have buildings erected ; French architecture „remained in the perpetual motion of life”. One may contend that the vitality of folk art is close to Lechner's biologism-based vitality. Frank Lloyd Wright's notion of conventionalization was based on the Egyptian lotus and the Greek acanthus motif, postulating the ability of architecture to express the life principle inherent in the flower. Worringer's notion of empathy clearly declared that the value of any artistic form was the function of its life value. Somewhat later, of course, than Lechner, they were also touched by the vitalism of the turn of the century, which permeated a wide spectrum of phenomena in the studied period, and which constitutes the precondition for the emergence of **organic structures**. In this sense, it can be stated that Lechner was characterized by thinking in terms of connections : by the organic unity of the functional ground-plan, structure and ornamentation, or conversely, by ornament, ornamental structure and ground-plan. His architecture was utterly new in this sense and can be labelled as organic.

Lechner's spatial forms and systems were also influenced, apart from the French experiences, by a kind of **Indianism**. An indication of this is the password he used to submit his plan of the Museum and School of Applied Arts for the competition : „To the East, Hungarians!” In Huszka's opinion, the tied bunch of flowers characteristic of the Hungarian floral ornaments is of oriental origin, too. Regarding India, in Hungary it was the passionate historical researches of Orientalists which formed the basis of the recognition of Hungarian prehistory. At the end of the 19th century, the Asian relations of traditional arts, especially of peasant ornamentation and architecture, were also referred, first and foremost to India. The wealth of the forms of Ödön Lechner shows that in the '90s he had been deeply fascinated by the forms and colours of Persian and Indian decorative arts. Ceramics became the equivalent to the carved and inlaid stone patterns of the monumental Mughal buildings of India. One tends to think first of all of the multicolour planar ornaments and of the sculpted pseudo-domes of Indo-Islamic architecture. But Lechner picked motifs for his two-dimensional decoration in the half-open entrance-hall of the Museum of Applied Arts from József Huszka's collection, „The Hungarian Decorative Style”. He particularly favoured different variants of the rose. In Huszka's opinion the rose (or heart) motif is the Hindu indraju itself, the motif of fold art is symbol of the Sun. This is an example of how Hungarians found special national values in a typical motif of both of the European Modern Style and Indian art.

The ceiling of the entrance covered with coloured glazed tiles is divided by irregular ribbing giving the pattern of huge intertwining flowers, adorned with hanging rosettes. The pillars, openings of the entrance-hall and the interior architecture all rest on the form of Indo-Islamic palacial architecture. The outward appearance of the building represents the Indo-Islamic trend alloyed with Venetian Gothic, that is, the Indo-Gothic style which bears a close relation to the Islam style of the one-time Royal Panopticon in London, to its facade covered with coloured tiles by Minton. The elements applied include foiled framing of openings, battlements, ribbed Indian dome with high-rising pinnacle and a “pavilion” on the top. (Lechner had never visited India but maybe he met the 19th century cult of Alhambra in the architecture of London and the iron-glass constructions in Islam style of the different exhibition halls there which are well discussed in the book of John Sweetman : *The Oriental Obsession*.) However, the flowers adorning the facade, the coloured tiles and lace-like ornaments of the roof attest to Lechner's inexhaustible **ornamental imagination**.

In this building and later, the individual application of the ornamentation, its colourful, planar and spatial variants earned Lechner's life-work a separate place in the history of Indo-Gothic style. His style became “Indo-Hungarian”. (K.Keserü : “Indian influence on Hungarian Architecture”, in : *Hungarian Scholars on India and Indology*, New Delhi 1992) Later he abandoned the Gothic and Islamic elements on the facade of Postal Savings Bank (1900-1901) and used “national” and individual sculpted motifs in the roofing. Among the latter is a probably “dancing” variation of the tied bunch of flowers.

Lechner went on producing unities of structure and ornament. In his Geological Institute (1896-99) the structure is partly of iron-concrete enhanced by the decorations : the undulating and riveted stucco covering of the supporters (Márta

Nemes : *Ödön Lechner's Geological Institute in Budapest*. 1993), without determining the ground-plan. Next was the concrete and iron structure of the Postal Savings Bank (1899-1901) ; its plain facade enlarged by gable and battlement, and its structure partly concealed by wire-lattice walls inside allowed for a wealth of planar floral ornamentation supplemented by the supporting elements, and the modelled ceramic roof crests and peaks outside.

Though he had no more successful competition projects in Budapest (he only designed the entrance and sitting recesses of the Ernst Museum in 1912), his influence was penetrating. His followers (about them see János Gerle : "Thoughts about the Hungarian architecture at the turn of the century", in : Gerle-Kovács-Makovecz : *A századforduló magyar építésze*, 1990) not only adopted but also spread all over the country his planar floral ornamentation (K. Keserü : "New Developments and Historical Continuities in Contemporary Hungarian Artistic Allegiances", in : *By Force or by Will*, St.Andrews, 2002, ed. by Jeremy Howard), bringing about peculiar, regionally valid townscapes in the new city centres (K. Keserü : "Vernacularism in the Context of the National and Regional", in : *Vernacular Art in Central Europe*, Cracow 2001). Colour, form, and ornament assumed functions in city planning. (Bakonyi-Kubinszky : *Lechner Ödön*, 1981)

With an ingenious association of words, Ödön Lechner published his article „Hungarian **form language** was not but will be” in 1906 (*Művészet*). He knew the Semperian concept of style which was based on the ornaments and also knew the theory of his professor, Karl Boetticher on the ornaments as symbols. (Katalin Sinkó : Notes to the question of the national „form-language” from the view-point of the history of sciences, in : *A nemzet antropológiája*. Ed. by András A.Gergely, 2002) He described the evolution of the formal idiom of various great cultures (peoples) based on Semper and similarly to Witkiewicz. In his architecture, he created an ornament-based architectural language or style from planar decoration through plastic structural elements to spatial forms and connections. He argued that the styles of various ages and peoples, developed on the basis of "their needs" and "their building and decorating materials", were of equal importance, his own style could also be deemed national and modern at the same time, thus resolving the two key questions of Central European architecture of his time.

István Medgyaszay, who professed to be a disciple of Lechner but was actually Otto Wagner's pupil (his career started in 1904), attributed a world view to every age similarly to his predecessors (Schauer, Lechner) and looked upon it as the source and shaping force of the arts and architecture (On the artistic form of ferroconcrete. *Művészet*, 1909). He also called the (external) climatic and geographical conditions as well as the (internal) physical and chemical characteristics of the building materials as a force. His conception was thus organic, perceiving the parts in mutual interrelation. He called architecture the art of building, seeing the engineering (scientific, cognitive) and the artistic activity in unity. Actually he described the harmony of nature and art claiming that architecture was the „sensualization of the eternal forces and laws of nature in due **artistic form**”. This organic view was presumably the outcome of his earlier study trips

exploring peasant architecture (1904). (Medgyaszay's writing entitled „About a few Székely houses, villages” was published in *Művészet* 1905.)

Medgyaszay studied ferro-concrete building system at the office of Francois Hennebique in Paris in 1906-7, and revising the history of architecture with the help of a coherent set of viewpoints, he explicated the „principle of iron-concrete” on the basis of its complex physical properties (liable to free shaping in size and form owing to its resistance to pressure and traction). In search of the „artistic form that suggests this interplay of forces” different from stone and wood, he presented some details of contemporary German ferroconcrete architecture stressing their naked sincerity. However, in his view it was not expressive enough. As he explained : various forces could be characterized by various (convex, concave) forms ; the „story” of loading, power transmission, carriage as action, movement could be exposed partly by these and partly by the omission of the redundant, though customary architectonic forms, by the lack of accent on the details that were insignificant for the working of the forces. In the materialization of the forms and the story of forms-forces Medgyaszay referred to fine arts (actually to Lessing's theory) as his model, and his forms may as well be termed sculptural, which was later indeed realized in expressionist architecture or by Le Corbusier.

The expressive form principle of Medgyaszay which took first shape in the inside of his theatre of Veszprém (1908) was completely new (Imre Kathy : *Medgyaszay István*, 1979), based fundamentally on the form-centric thought of modern art, and not on ornamentation. That was in relation to his studies in Vienna. After his reductionist summary of his conclusions drawn from Wagnerian architecture in a functionalist department store plan of brick-metal-glass and "architectonic ornaments" (1902), he also experimented with Wagner's monumental style using symbolic architectural elements (Plan of a church of a fountain, 1902-3), which he also rendered as - orientalist - mass forms (plan of a National Pantheon). Studying Transylvanian architecture he enriched his expressive arsenal with new symbolic elements (Kalotaszeg church tower, Székely gate, the fore-ground which „lets people out” /on that, see K. Keserü : "Traces of symbolism in early 20th century architecture", *Művészettörténeti Értesítő* 1983/4). In his realized works, he harmonized the monumental form with these symbolic elements (Gödöllő atelier houses, 1904-6, Chapel in Ráosmulyad, 1910) and with the partial forms that expressed the effect of forces. Ornamentation played a role in bringing about this coordination in both cases.

He differentiated ornamentation from forms. He drew his ornaments from folk art, from the „formal idiom” of the peasantry in a Lechnerian sense, but together with those „symbolic” architectonic elements which were decorated by ornaments originally. First he presented them as such in the Gödöllő studio houses then in his ferro-concrete „experiment”, some details of the theatre of Veszprém. It is known that at his lecture at the 8th international congress of architects in Vienna (Die Künstlerische Lösung des Eisenbetonbaues, *VIII. Internationaler Architekten Kongress*, Bericht, Wien, 1908) he also presented his drawings made of the peasant houses and their details in Kalotaszeg in 1904.

Ornamentation was ascribed a place in part in reticulated cast iron-concrete elements (parapets, railing, consoles) similar to the latticed elements of wooden architecture, and the aperture forms and framings also borrowed from wooden constructions. He used some applique ornaments as well : framing, stressing metal or ceramic motifs or row of motifs - both as elements in structural or dividing function and as ornaments in their own right. Ornamentation of diverse functions, therefore, unites the functionally different architectural elements and subtly counterpoises the monumental forms of mass.

Medgyaszay did not deal with questions of style at all. He was interested in the interrelation of (symbolic and functional) architectural elements and forms, as well as form and ornamentation. He probed into the "humour" out of which peasant architecture produced and decorated its specific elements. He adjusted it to the monotony of mass housing. He worked on tenement buildings and housing estates in Budapest from 1909. The reticulated motifs of balcony balustrades and projecting cast iron-concrete balconies of multi-level tenement buildings with low or flat roofs became rhythmic ornaments of the increasingly puritanic facades, (Budapest, 2 Orlay street, Elek str., 8 Dorottya str., Fadrusz str., József Attila str.) assuming a relief-like reduction by the 1930s. His housing estates had been built up in accordance with the so-called free system of the traditional Székely housing and always in gardens. In this method every side of the buildings became facades with the same importance of balconies that is the ornamented forms (villas for civil servants, Budaörsi str. housing estate, Németvölgyi str. tenement buildings). In the changing civilization, his artistic tactfulness manifest in ornamentation and in creating transitional elements between high and low, closed and open spaces was lost. In our age, among the young Hungarian architects a new concept of ornament has been born as an outcome of the early XXth century ornamental architecture. As Péter Sugár says : ornament is the form of the contact of two worlds, of that place where two worlds enter into communication with each other. That is, ornamentation is **communication** (between a /building/ body and the outside world) and the method of communication at the same time. The basis of this cognitive and contextual character of ornamental architecture is certainly there in the life-works of the late XIXth – early XXth centuries' architects.

On the basis of the preceding discussion I venture the assumption that ornamentation was a sort of art concept at the turn of the 19th and 20th centuries. In architecture, ornaments were the vehicle of the artistic element in addition to the engineering part, including all the forms that were not purposive or, more precisely, that had an additional - poetic - function besides their utility (but engineering construction was also regarded as creation). In a broader sense, ornamentation meant the non-representative element of a work of art (Bernard Berenson : *Florentine Painters*, 1895). Berenson differentiated the aspect of a work of art that represented the form of things hence it was illustrative, from the decorative part that he regarded as **presentative** in character. That, in turn, contained the most essential elements of artistic creation : proportions, harmonization, spatial composition, etc. - what were brought about by ornamentation in Lechner's and Medgyaszay's lifeworks. Let it be noted that around that time Henri Bergson proclaimed that the precondition for art as

such, and not just for ornamentation, was purposeless lingering and the "luxurious memories" thus gained. Ornamentation was poetry transforming architecture.

The Central European sources having been reviewed in the first part of this paper were selected by Andrzej Szczerski and Jindrich Vybíral under the CEEPUS program led by K.Keserü.

ANTHONY GALL  
Architecte, Hongrie

**A return to pure Sources**  
**The Role of Folkarchitecture in the early architectural Work**  
**of Károly Kós**

**An experiment in form : the Pavilions of the Budapest Zoo**

In July 1908 the architect Károly Kós (1883-1977) and his colleague Dezső Zrumezky (1883-1917) travelled to the Kalotaszeg region in Transylvania (an ethnographically distinct area surrounding Kolozsvár (Cluj)), to study and draw the vernacular architecture of the region. It was one of many such excursions for Kós, already well familiar with the architecture of this area. Kalotaszeg was in fact the centre of interest for many Hungarian artists at the time and the subject of the first volume of Dezső Malonyay's comprehensive publication, "A Magyar Nép Művészete" (Hungarian Folk Art - (1907).

On this occasion the two architects visited the villages of Magyarvalkó (Văleni), Magyargyerőmonostor (Mănăstireni) and Körösfő (Izvoru Crișului), before returning to the railway station at Sztána (Stana) by foot. Along the route they passed the site where Kós would build his famous studio-home, Varjúvár (Crow Castle, 1910). Kós and Zrumezky carried full sketch-books on their return to Budapest. Awaiting them was a unique opportunity to build upon their joint Kalotaszeg experience : a commission from the Budapest Municipal Council to design the pavilions of the new Budapest Zoo.

The handful of small zoo pavilions in an inner-city parkland setting designed by these two young architects count amongst the most exotic and interesting realisations of the architectural spirit which prevailed in Hungary during the first decade of this century. The placement of such a major and unique project, occupying a prime position in the construction of civic identity, into the hands of two recently graduated architects highlighted the extent to which the architectural ideas and philosophy shared by Kós and Zrumezky coincided with official Hungarian architecture of the time. Hungarian Pavilions at International Exhibitions of the period such as Paris (1900), St Louis (1904), Milan (1906) and Turin (1911) all clearly exhibited the hallmarks of "National Style". Patronage of young artists like Kós and Zrumezky by city elders and senior public servants was an important contributing factor to their early successes.

Dénes Györgyi (architect - 1886-1961), another member of the loose grouping referred to as the "Fiatalok" (Young Ones) to which Kós and Zrumezky also belonged, identified the small village amongst the hills as the source of the special atmosphere of

the Zoo. These 'small villages' could have been no other than the small villages in Transylvania known to Kós and Zrumeckzy from their studies and recordings of folk architecture in the villages of Kalotaszeg. About the zoo pavilions, Denes Györgyi had the following to say :

*"A new atmosphere has been brought by these few [zoo] houses which have appeared amongst the stone mass [of Budapest]. It is an atmosphere similar to that we have seen somewhere amongst the mountains in small, leafy villages where Hungarians live. This atmosphere, fresh, refined and distilled, captures us anew. The splendid surroundings, the perspective of the pathways, the artistic placement of the buildings and the artistic and constructional grasp visible in so many other little things, come together in such a way that not only has a beautiful zoo been created in Budapest, but one which is practical." <sup>1</sup>*

The direct use of the results of the documentation of vernacular architecture in a very public and cosmopolitan environment resulted in the transforming, so to speak, of Transylvania into one of the "cultural events" of Budapest. The stroll in the zoo clearly ascribed to the zoo a role as participant in the construction of civic identity. The visitor could breathe in and experience an atmosphere far distant from the hectic bustle of life in the big city. On stage a new type of contemporary architectural experiment was being presented to the public : an architecture human in scale, created in harmony with the environment and developing pre-existent models from vernacular culture. Clearly, the overtness of the "cultural" role within a more widespread search for National Style set the zoo apart from previous attempts to transport the country to Budapest, especially the reconstructions of villages in the City Park for the Millennium celebrations of 1896. The Zoo was an inhabited and living environment, as functional as it was exotic.

Drawings for the zoo provide an interesting insight into the way the zoo was imagined in the minds of Kós and Zrumeckzy. In none of the drawings did other buildings appear : always they presented a picturesque composition in the landscape. For example, in the case, there was absolutely no distinction at all in drawing style or manner which would indicate that one subject dated from seventeenth century rural Transylvania and the other from Budapest of 1908. Both existed as one and the same; products of Kós' pen. For all intents and purposes, transgressing time and distance, a small site adjacent to the City Park and the main western railway in Budapest became Transylvania.

The Deer House is reminiscent of the solitary log-house standing on the slopes of the Transylvanian Alps. The design preserved the simple structure of the vernacular housing of Kalotaszeg.

Whilst the Deer House could be seen as having a closer relationship with surviving folk architecture, the Buffalo and Bison House harked back to the seventeenth century Kalotaszeg minor noble's house described and illustrated by Károly Kós on the basis of the following historical account :

---

<sup>1</sup> Györgyi Dénes : Az Állatkertről.

*"In A.D. 1653 I began to build the then (incommodious house) [hodály, hodályos ház] with the Sztána carpenter János Bot. The old house was freshly shingled and a verandah was added. We built a new house for my son out of stalwart logs, with a stone base, between the new and the old house a fine lookout tower and verandah was constructed, also out of logs..." (Károly Kós : Régi Kalotaszeg, 1911, 43.)*

Within this "quotation" of the construction of this medieval house exists a poignant description of the birth of the form-making principles identified by Kós as being inherent to folk architecture. There were also close parallels with some early alternative drawings of "Crow Castle" which would seem to indicate that this 'reconstruction' provided a major and direct source of influence and inspiration to Kós' work at this time.

The early "Crow Castle" drawings, subtitled "Small House in Transylvania" also serve to re-emphasise the close relationship between certain Zoo pavilions and forms of Transylvanian housing. Vernacular models of the peasant house and outbuildings and the "farmyard" created by the juxtaposition of farmhouse, stables, barns and other outbuildings underlie the plan of the Pheasant House and the Poultry Run. These vernacular models constituted the most simple expression of the spatial enclosure, maintaining notions of yard, wall and gate without the overt presence of fortifications seen in medieval models.

The farmyard and its architecture represented the smallest and most intimate scale of village architecture, connected directly to the livelihood of the household. The "farmyard" experience, whilst probably familiar to many of the parents of the young children visiting the zoo, was most likely to be a totally unique experience for a burgeoning first generation of young Budapest residents.

Perhaps one of the most striking of the pavilions designed by Kós and Zrumecky was the Bird House. Unlike any of the other pavilions, with the exception of the pyramidal spire of the Pheasant House, there was a strong and distinct basis upon vernacular Church Design. In particular, the dominating Tower with its four towerlets recalled the archetypal Protestant Church towers of Kalotaszeg. With the Tower as focal point, the Bird House could be seen as constructing the picture of the church in the Kalotaszeg landscape from a variety of aspects/directions of the zoo. If the zoo was to be seen as the construction of the rural Kalotaszeg, complete with an inventory of vernacular and medieval building traditions, then the Bird House fulfilled the role of the church, focus for life and spiritual centre in the rural community.

Although Kós' and Zrumecky's architecture made use of the decorative possibilities of folk art, form-making patterns and structural principles were recognised in folk architecture with the assistance of the directives already set out in the work of famous contemporaries such as the Finnish architects Saarinen, Gesellius and Lindgren. Similarly to Kós' and Zrumecky's later efforts, these Finnish architects also found the inspiration for a new national architecture in a remote, rural region of their country : Karelia. The patterns and principles recognised by Kós and Zrumecky in vernacular architecture became essential to the architecture of the zoo. The zoo pavilions illustrate the designer's reliance on forms intrinsic to folk-architecture rather than on the

decorative nature of folk-art *per se*. This was a fundamental difference which distinguished their work from more general trends in Hungarian or European architecture.

\*\*\*\*

### A Vernacular typology

Finnish precedents in creating an independent and regionally inspired architecture provide an important background to Kós' attempts to develop an independent and contemporary architecture within Transylvania. It can be argued that, for Kós, the concept of an independent "Transylvanian" architecture, although initially framed by Budapest's enthusiasm for Transylvania (read Karelia), had already begun to take separate shape prior to the First World War, well before the Trianon Treaty's ceding of Transylvania to Romania took matters into its own hands. Crow Castle along with the Székely National Museum in Sepsiszentgyörgy (Sf. Gheorghe), represent the two clearest and most direct statements of this intent.

Kós' interpretation of the history and building traditions of Kalotaszeg, the region of Transylvania in which Kós built Crow Castle, crystallised in an architectural study entitled *Régi Kalotaszeg* (Ancient Kalotaszeg - 1911). In a map of Kalotaszeg drawn for *Régi Kalotaszeg*. Crow Castle was drawn within a tradition of Kalotaszeg landmarks. These were a set of churches and castles which not only exemplified the ancient building traditions of Kalotaszeg, but at the same time took on the role of symbols which defined 'Kalotaszeg'. To gain a greater understanding of what Kós meant by "defining" Kalotaszeg, it is worthwhile referring to a later writing of Kós, entitled *Falusi építészet* (Village Architecture, 1946) :

*"...larger, often more refined and complex in structure, construction methods and materials, (these public buildings) provide an example for the villagers own private building activity. In other words, they can be either good or bad examples which, across decades, influence and transform the village to their own likeness."*

Representation within a series of buildings which, according to Kós, had defined the architecture of Kalotaszeg over centuries invested in Crow Castle a responsibility for the future development of a contemporary and individual Transylvanian (Kalotaszeg) architecture. In this sense Crow Castle represented an important manifesto and declaration in built form of the principles for a contemporary Transylvanian architecture, which Kós outlined in written form in *Régi Kalotaszeg*. This concept was not so far removed from Kós' later vision of an independent Kalotaszeg Republic or independent Transylvania.

A number of important architectonic principles are set out in the simple but highly communicative drawings of building types in Kós' map of Kalotaszeg from *Régi Kalotaszeg*. The drawings of the fortified churches, with the encircling boundary wall defining a protected central inner space, recognise a deliberate strategy and aesthetic of

spatial organisation. Secondly, a linking together of individual built elements embodied a principle of development in vernacular architecture whereby the whole emerged as the sum of continued additions over generations to accommodate the extended family. A clustering of individual elements represented the greater family. In earlier times a physical linking of these elements around an inner courtyard constituted the defensive unit. A third characteristic, present in all of these prototypes, was the prominent visual, functional and formal emphasis of the tower/s and gates.

Considered altogether, the above are characteristics of an architecture which had effectively been in a constant state of flux during its development : continually being modified, repaired, adapted and extended. This architectural language was to a large extent shaped by the history of Transylvania, and in that sense by the practicalities of a people's struggle for survival. Variety and contrast within the whole, together with the potential to accept further change, and a reliance on natural building materials underpinned a vernacular aesthetic of building. Together with the relationship of the building to the landscape characteristic of Kalotaszeg, a recognition of this vernacular aesthetic strongly informed the architecture of Károly Kós, and in particular, Crow Castle.

Károly Kós resorted to the form-making principles outlined previously in establishing a relationship between Crow Castle and the Kalotaszeg landscape. A crucial role in this relationship was played by the tower, which appeared in its earliest form as "Torony a dombtetőn". Of note in this design also is the presence of the encircling wall and gate. Ruined towers, numerous in Kalotaszeg, recalled the origins of Transylvanian architecture, and hence became the foundation upon which a new architecture might be built. (Rebuilding upon ancient or destroyed remains was also a characteristic of the vernacular.) Two such towers which may have provided the inspiration for *Tower on a Hill-top* were Sebes Castle and Almási Castle, which is clearly visible to the north of Sztána. The theme of the tower as a focus in the landscape drew directly from an experience of the Transylvanian landscape, and more particularly from Kós' recordings of it. Hence, the formal function of the tower directly related Crow Castle to a long tradition of building in the Kalotaszeg landscape. This theme of the solitary tower was repeated with the building of the "kula" (lookout keep) on the slopes of the Dimbu Crucii (Kereszthegy) above Crow Castle in the late 1920s. In the 1930s this tower was extended to become Kós new workplace - "Varjú Tanya" (Crow Farm).

\*\*\*

### **The Development of a Transylvanian Style : Székely National Museum**

The Székely National Museum in Sepsiszentgyörgy, Transylvania (1911-1912), assembles many aspects of Kós' ideas of a Transylvanian architecture. It is an historical document in itself, housing the collection and incorporating elements of an ethnographic and historical collection within its structure. There are distinct references in the form, planning and construction of the Museum to a number of Transylvanian

castles, fortifications, towers and churches and to the simple form and spirit of the traditional Székely house. It would be impossible to divorce the Museum from the history and traditions of the Székely people and Transylvania and from an ideal based on medieval social forms. The final form of the Museum also related closely to a number of Kós' earlier projects.

In the vernacular and most ancient forms of village architecture as described by Kós in *The Architecture of the Székely People*, the buildings remained removed from the street-front and did not directly address the street. Sitting away from the road behind the wooden fence and the carved Székely gate, the museum preserved this ancient form of the village in its relationship with the street. Kós referred to the intrusion of the house upon the street front as a comparatively recent development. As a result of the Museum's removal from the street-front, it forced itself to be viewed initially as an object in the landscape rather than as part of an urban continuum.

Apart from having a distinctively rural style, Transylvania also contained a different scale of architecture. This other scale was of an urban architecture based on the medieval building language contributed through the settling of Saxon people in Transylvania in the 12th and 13th centuries. This was an architecture of winding medieval streets frequently visually closed by the tower.

Approaching the museum with this in mind, it is interesting to note the operation of a second scale, which was directly comparable to the scale of the Saxon architecture of Segesvár.

Entrance to the museum is through a gate in a wall into a courtyard. An approach to the tower with its robust Romanesque-like entrance and strong wooden doors recalled a similar relationship present in Transylvanian fortified churches, built on Romanesque remains, surrounded by their fortified wall. The courtyard gate was synonymous with the defensive gate in the fortified wall surrounding many of the churches and older dwellings. In this way Kós made visual to Transylvania's past defensive role and to the necessary development of a defensive architecture. In particular, the focus of the church tower denoted the "community" building where the village gathered not only every Sunday but also during time of siege or attack.

The steep and tiled (replacing the shingles) form of the Székely Museum roof, recalled the tent-like roof forms of the traditional Székely House. The manner in which the vernacular architecture connected the ground and sky was an important characteristic of folk architecture (note the solid stone base, log upper wall, and shingle/tile soaring roof often reaching to a point). Kós cited the tent as the most ancient form of shelter of the early inhabitants of Transylvania : the Székely.

Strong correlation existed between the formal logic of the plan of the museum (**Figure 15.**) and those of vernacular architecture. Kós reconstructed of a medieval house from Kalotaszeg on the basis of a contemporary description. In the example two dwellings (father's and son's) were united by a tower. This plan illustrated a principle for the development of a complex and picturesque architectural whole from the simple base forms of vernacular housing which characterised Kós' architecture. Similar use of

simple forms and the linking of these by a tower was also a characteristic of the Székely National Museum.

A joint-association of the entrance and the tower recalled the strategic importance of entrances, in particular the tower-gate in the castle wall. In Transylvanian architecture, the tower was often the oldest and strongest piece, the one which had survived and endured history. Even today the tower can be seen on many Transylvanian hillsides, forming a centre and an order for the pieces arranged around it, a focus in the landscape.

Károly Kós adopted a system of entry into the two main wings of the Museum which maintained elements of the relationship between the enclosed entrance porch and other rooms in the Transylvanian house. A correlation of the entrance tower with the 'porch' and of the individual wings of the museum with the two rooms as illustrated in the traditional plan (generic to the Carpathian Basin) can be seen to demonstrate a conceptual relationship between the two. The porch, in instances where the house contained more than one room, always occurred between the two rooms, which were both entered from this porch.

Also strongly evident in the Museum plan was the organising principle of the defensive wall enclosing an inner courtyard. Across varying scales of Transylvanian architecture, the defensive wall enclosing an inner courtyard constituted a common principle. These enclosed spaces : the churchyard/graveyard; the storage area for food, animals, firewood ; the well and place for outdoor living; and the courtyard of the castle had all been vital places for the carrying out of the struggle of life and death in Transylvania throughout the centuries. References to these elements formed an important part of Károly Kós' language of form.

The museum could be seen as working across scale, settlement patterns and architectural roles, almost as though it were acting as an encyclopedia, fulfilling the historic role of the church, as a focus within the village and preserving a village scale in its relationship to the street. At the same time, it embodied a relationship and proportion synonymous with Saxon town architecture. As such, it synthesised seeming contradictions within Transylvanian culture and architecture, recognising the interdependent nature of the development of ethnic cultures in Transylvania.

\*\*\*

It was the potential to accommodate contrast, variety and flux which Kós recognised in his studies of medieval and vernacular architecture, combined with his knowledge of contemporary trends, which provided the framework for Kós to attempt a synthesis of these ideas. Hence, Kós not only simply continued existing tradition, but also reinterpreted and reformed these traditions into something which was also new. Crow Castle became the clearest and most personal expression of the desire to unify art and life in the spirit of the middle ages. Transylvanian life, rather than being transposed into a wider European vision of utopia, began to incorporate/rediscover these European

ideals in its own traditions. Crow Castle was to become the centre of Károly Kós' artistic production, which included the writing, illustrating and printing of books, novels, historical and ethnographical studies, ballads and a newspaper alongside his architectural work. These efforts became increasingly connected to the life of Kalotaszeg, exemplified by Kós' decision to return following the ceding of Transylvania to Romania at the Treaty of Versailles (Trianon).

**Esthétique plurielle et modernité.  
Budapest à la croisée des chemins**

« L'œuvre surgit dans son temps et de son temps, mais elle devient œuvre d'art par ce qui lui échappe. »

André Malraux, *Le Musée Imaginaire*

Pas plus que l'architecture ne se réduit à l'expression d'un ensemble de déterminations politique, sociale, économique et culturelle – *elle en est l'essence même* –, la valeur démonstrative de son éclectisme ne saurait s'abrégé en quelques formules toutes faites, rabaissant l'histoire de l'architecture à n'être qu'une banale histoire des styles. À la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et dans les premières décennies d'un XX<sup>ème</sup> épris de renouveau artistique, l'urbanisme et l'architecture en plein essor de Budapest ont partie liée avec une pluralité de sens que nous sommes aujourd'hui invités à interpréter. Comment, en effet, s'accommoder d'une certaine idée de la modernité à laquelle l'on prétend sans introduire des ruptures avec son histoire ? Par quelles voies la capitale du royaume hongrois, soucieuse de s'affranchir de la tutelle de Vienne, entend-elle concilier la stricte logique constructive avec une recherche plastique marquée de revendications nationales, voire de valeurs authentiquement magyares<sup>1</sup> ? Ou, pour le dire autrement, dans quelle mesure la question du romantisme national projette-t-elle sur l'architecture budapestoise ses désirs d'émancipation ?

Autant de questions qui placent au cœur de la réflexion, de manière significative, une dimension esthétique, habile à rendre compte d'un engagement résolument novateur trouvant dans l'ornementation et le recours à des vocabulaires stylistiques variés sa meilleure - et sa plus paradoxale - expression. Peu importe dès lors la multiplication des styles, si fantaisistes soient-ils, l'incohérence des moyens et la disparité des résultats, pourvu qu'à l'ambiguïté d'une telle proposition se substitue le paradigme d'une modernité que Budapest finit par revendiquer de plein droit sur sa rivale européenne, elle aussi théâtre de bouleversements urbains importants<sup>2</sup>. Car telle se présente cette autre contradiction : dépasser l'affirmation de la logique qui préside à toute construction, réfuter une lecture superficielle dominée

---

<sup>1</sup> « Que notre capitale ne soit ni Paris, ni Londres [...]. Que Budapest soit l'autel de notre pays où brille la flamme inextinguible de l'esprit et de la patrie ! » Mihály Táncsics, cité par László Nagy, in *Budapest*, Genève, Georg éditeur, 1998, 167-168.

<sup>2</sup> Cf. Friedrich Achleitner, « Vienne : urbanisme des temps nouveaux », in *Vienne-Budapest, 1867-1918. Deux âges d'or, deux visions, un Empire*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires », n°45, oct. 1996, 160-169.

par « l'invention du multiple<sup>3</sup> », ne pas tout céder aux contraintes des programmes et aux propriétés des matériaux, c'est fonder une nouvelle esthétique, non du modernisme, mais de la *modernité*. Celle-là même qui conditionne autant les fonctions institutionnelles, sociales et historiques des édifices publics et privés dont Budapest s'enorgueillit, que les tentatives de l'architecte pour imposer ce qu'il faut bien appeler une *esthétique plurielle*.

Mesure-t-on assez l'importance de cette situation, unique en Europe centrale, où le « génie national » le dispute au *style international*, où le passé revivifié s'oppose au pur fonctionnalisme, où le potentiel expressif, voire *pittoresque*, des styles contrarie le caractère prétendument universel d'une architecture bientôt libérée de la dictature de l'ornement ? C'est peu de dire que, sous son apparente soumission, Budapest n'a cessé de vouloir égaler Vienne par des moyens originaux qui s'imposent comme autant de manifestes esthétiques et impriment leurs marques à la configuration d'ensemble de la cité<sup>4</sup>. L'ampleur du phénomène, sa diversité, sa nouveauté rendent complexe l'étude à proprement parler d'une *sensibilité urbaine* dont les résultats plastiques oscillent entre le renouvellement du langage artistique et la banalisation de la modernité. Ce que nous nous proposons, ici, n'est rien d'autre que d'interroger les modalités de cette équivoque qui ne laisse toujours pas de surprendre.

Incontestablement, l'architecture a porté sur Budapest ses rêves d'un Art Nouveau, à propos duquel Jean Clair affirmait naguère qu'il était « peut-être le dernier style à avoir tenté de se penser comme style, comme unité formelle capable de rendre compte de tous les aspects du visible, les arts plastiques, la peinture et la sculpture, mais aussi les arts appliqués, l'architecture, le mobilier, l'imprimerie, les objets usuels, le décor quotidien<sup>5</sup> (...) ». Entreprise délicate s'il en fut, s'accommodant mal d'être circonscrite dans les limites étroites de tel ou tel domaine relevant des arts plastiques ou des arts appliqués. Par ailleurs, d'un point de vue stylistique, de nombreux témoignages architecturaux à Budapest attestent par des emprunts explicites leurs dettes, ici envers la vitalité baroque et l'exubérance *rococo*, là les perfections de la Renaissance, plus loin la majesté gothique, plus loin encore la sévère grandeur du classicisme. Il serait d'ailleurs plus juste de lire dans la déclinaison de tous ces « styles d'époque » un véritable plaidoyer en faveur d'une *pluralité stylistique* et non un retour vers des temps révolus, irréversiblement figés. Ces emprunts se révèlent en effet plus riches d'intentions qu'il n'y paraît ; tous ou presque permettent de saisir une époque fécondée par les rêves du passé. Lieux de mémoire, ils prennent assurément des libertés avec l'exactitude et la fidélité historiques et colorent les réalisations architecturales d'un pouvoir de suggestion, peu compatible avec la précision et la rigueur qu'une reconstitution stylistique scrupuleuse exigerait en d'autres circonstances. Grâce à eux, l'architecture réalise sa promesse de délivrance, s'ouvrant largement aux expériences les plus novatrices. Pour penser ce paradoxe, il suffit de remarquer que les limites et les contraintes de toutes sortes imposées à l'architecte lui permettent de les dépasser, inventant dès

---

<sup>3</sup> Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987, 34.

<sup>4</sup> Pour une vision historique globale et documentée de la capitale hongroise, cf. Catherine Horel, *Histoire de Budapest*, Paris Fayard, 1999.

<sup>5</sup> Jean Clair, *Le nu et la norme. Klimt et Picasso en 1907*, Paris, Gallimard, 1988, 37.

lors des solutions techniques, esthétiques, voire éthiques, à des problèmes résolument nouveaux<sup>6</sup>. C'est pourquoi opposer la précellence de l'ornement à la prééminence de la fonction relève à l'évidence d'une réalité simplifiée, visant à dissiper les équivoques d'une architecture censée refléter les valeurs nouvelles auxquelles aspire une société moderne. Bien plus. L'esthétique plurielle dont s'enorgueillit Budapest fournit une articulation possible entre les deux versants. Au demeurant, il n'est guère difficile de percevoir pourquoi la cité magyare, tout en souhaitant faire partie du concert des nations européennes les plus avancées, n'a jamais prôné une stricte idéologie de la rupture, à proprement parler. La solution de continuité ne fut pas le paradigme de la modernité budapestoise. La capitale hongroise, attentive néanmoins à faire valoir ses différences et à affirmer ses revendications nationales sur un mode d'intégration, s'est résolument engagée dans la voie de la modernité, celle-là même qui s'exprime par la mise en valeur du potentiel expressif des symboles qui, très directement ou de manière allusive, servent la cause nationale.

La célèbre réalisation de H. Böhm et Á. Hegedűs, datant de 1906, l'indique suffisamment. On peut remarquer, dans le registre supérieur, une mosaïque allégorique, œuvre de M. Róth, représentant *La Transfiguration de la Hongrie*. Dans le cas présent, les ornements sont subordonnés à la logique de l'ensemble, mais ils révèlent aussi, paradoxalement, les limites de l'invention plastique. Et bien qu'appartenant à ce qu'il est convenu d'appeler le « Style Sécession », compris comme une volonté clairement affichée de s'opposer à un académisme conquérant, l'édifice exprime le génie d'une nation par un indéfectible attachement au principe ornemental. Deux ans plus tard très exactement, lors d'une conférence mémorable intitulée *Ornement et Crime*, A. Loos allait fustiger l'usage de l'ornement. La voie était ainsi ouverte, dans laquelle s'engouffra Auguste Perret qui, vingt ans plus tard, pouvait dès lors écrire dans un ouvrage demeuré célèbre : « Là où il y a de l'art, il n'est pas besoin de décoration<sup>7</sup>. » Plus récemment, Walter Benjamin prédisait une séparation irrévocable de l'art et de l'architecture sous les coups de boutoir répétés du progrès technique, associé à l'apparition de matériaux nouveaux aux possibilités infinies<sup>8</sup>. Du moins le croyait-il. Tout cela est trop connu pour qu'on s'y attarde. Sans revenir sur les théories en vigueur et les futurs conflits entre les tenants purs et durs d'un fonctionnalisme radical et ceux qui ne pouvaient s'émanciper d'une conception « Beaux-Arts » à laquelle ils étaient profondément attachés, on notera toutefois quel problème considérable se dissimule dans le glissement sémantique d'« ornement » (Loos) à « décoration » (Perret). Au demeurant, on voit réapparaître dans les deux cas les déterminations du jugement esthétique envisagé du point de vue d'une valeur ajoutée, d'un supplément d'art. Aussi cette vision invite-t-elle à penser l'ornement comme un système second venant embellir *a posteriori* un cadre bâti, nécessairement premier. Tout, ici, vient corroborer la thèse selon laquelle l'ornement, par sa souplesse d'utilisation, est adaptable selon la fonction et la destination des monuments publics représentatifs des institutions et, de ce fait, clairement identifiables. En ce sens, l'on entend faire jouer à l'architecture un rôle d'illustration, secondée par un ensemble d'éléments décoratifs puisés dans les

---

<sup>6</sup> Olivier Deshayes, « Topologie d'un espace entre imaginaire et utopie », in *Giallu*, n°6, 1996, 169-175.

<sup>7</sup> Auguste Perret, *L'Amour de l'art*, 1925.

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *Essais II, 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971-1983 pour la trad. française, 40.

domaines nationaux, voire régionaux. Il n'est pas sans intérêt de souligner ici l'importance de l'héritage folklorique dans cette recherche d'un renouveau national<sup>9</sup>. Le genre s'est lui-même livré dans certains cas à la caricature et les poncifs n'ont pas manqué de produire quelques édifices, tant publics que privés, qui ne font pas tous honneur à leurs auteurs. Mais ce que vise avant tout ce retour aux origines, c'est à montrer qu'« une société fermée ignore ses propres génies ou héros que produit et reconnaît au contraire une société ouverte par eux<sup>10</sup>. » Chercher à renouer les fils d'un patrimoine national permet, par des rapprochements et des confrontations également utiles, d'étayer une société perméable aux influences, où la coexistence de langages stylistiques différents s'affirme comme le garant d'un pluralisme bienveillant, bel et bien.

Se peut-il néanmoins que le principe décoratif soit autre chose qu'une enveloppe dont la nudité apparente ne laisserait pas d'étonner ? Dira-t-on que le vocabulaire ornemental se réduit purement et simplement à une manière astucieuse de remplir des plans, d'animer des surfaces et, de manière plus générale, d'enjoliver un édifice dont la structure et les principes constructifs se laissent parfaitement deviner ? Bref, est-il possible que le pluralisme stylistique ne soit compris et accepté qu'en termes d'embellissement, rabaissant du même coup l'éclectisme historique à quelque langage prolix et prétentieux ? La décadence y trouverait, dit-on, sa meilleure expression. Il est des penseurs pour le croire. Walter Benjamin n'écrit-il pas sans ambages : « L'ornement est à [la] maison ce que la signature est au tableau<sup>11</sup> » ? Plus grave peut-être se révèle le désaccord entre ce qu'exprime l'architecture et les moyens qu'elle emploie. Affublé d'un masque, pastichant les styles, n'hésitant pas à recourir aux contrefaçons, l'art de bâtir n'aurait comme dessein que d'élever des façades qui ne sont que décors, sans réelle dignité. La cause semble entendue. Tout ici vient corroborer la thèse selon laquelle le renouveau architectural et urbain ne serait que la traduction sinistre d'une banale grammaire des formes. Voire ! Encore ne faudrait-il pas oublier qu'un art d'ornement est un « art humaniste<sup>12</sup> » par excellence. Nul doute que pour André Malraux, à qui nous empruntons le propos, l'ornement ne suggère nullement l'idée d'un décor, mais témoigne éloquemment d'un *accomplissement*, et esquisse un vaste système d'échos soumis aux vertiges des variantes et de la multiplicité.

Pris dans une relation singulière avec un siècle déchu de la splendeur passée, qui s'annonce tout à la fois conservateur, éclectique, académique, mais aussi innovant voire avant-gardiste, Budapest reflète avec une netteté particulière un irrépressible *désir de théâtralité*. L'urbanisme tout entier l'affirme. Le tracé des avenues récentes, l'aménagement des places, la redistribution des grands axes de circulation, la création du mobilier urbain, les vues perspectives savamment dessinées, la disposition mûrement réfléchie des nouveaux édifices hautement représentatifs de l'État, l'emplacement des villas et hôtels particuliers, la construction de plusieurs ponts reliant Buda à Pest, mais aussi l'éclairage public,

---

<sup>9</sup> Telle est la direction prise par Akos Moravanszki, « Budapest : le folklore d'abord », in *Vienne-Budapest, 1867-1918. Deux âges d'or, deux visions, un Empire*, op.cit., 177-183.

<sup>10</sup> Michel Serres, *Statues. Le second livre des fondations*, Paris, F. Bourin, 1987, 59.

<sup>11</sup> W. Benjamin, op.cit., 46.

<sup>12</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire* (1947), Paris, Gallimard, 1965, 141.

tout prétend assumer une cohabitation des styles, des formes et des espaces *mis en scène* de façon magistrale. Car il s'agit bien, à Budapest (comme à Vienne), de *donner à voir*. Théâtre pétrifié, théâtre signifié, théâtre vivant, la capitale hongroise, à l'instar d'une peinture, est un « piège à regard »<sup>13</sup> qui capture le spectateur autant qu'il le captive. Le cadre nouvellement bâti pour les festivités du Millénaire répond à une véritable scénographie urbaine, habile à interroger l'architecture en termes d'*espaces de représentation*. La concentration et la diversité des styles trouvent ici leur dénouement. S'autoriser un retour sur le passé et les délices du temps retrouvé ne vaut que par le biais d'une connivence théâtrale à laquelle la capitale magyare s'est prêtée de bonne grâce. Inutile de préciser que l'esthétique historiciste n'a que faire du bon goût. Si cette dernière ne correspond plus réellement à nos attentes, elle est largement corrigée par la qualité des « décors » qu'offre un spectacle toujours renouvelé.

En outre, Budapest rend passionnante la question d'une dichotomie entre l'« ornementalisme » d'une part et le fonctionnalisme d'autre part, qu'une supposée avant-garde architecturale viendrait résoudre en une sensibilité urbaine. Véritable principe de réunion, celle-ci témoignerait de la réconciliation des deux pôles longtemps considérés comme contraires. Or notre réflexion n'échappe pas à cette ambiguïté laissée volontairement ouverte, qui pose néanmoins l'ornement et la fonction comme des *systèmes*, indépendants, rivaux, parfois antinomiques. Réunis sous l'égide d'une sensibilité commune, « ornementalisme » et fonctionnalisme constitueraient le paradigme de la modernité ou, plus exactement, son avers et son revers. Car d'évidence, à Budapest comme à Vienne, l'un n'est jamais posé sans l'autre, mais il ne saurait être question non plus de les confondre et moins encore d'en constituer les deux éléments d'une synthèse, chacun gardant ses prérogatives, son rôle et sa place dans le champ architectural.

Il n'est d'ornement que de « tatouage » selon A. Loos. Dont acte. Mais la richesse créative d'une ville comme Budapest n'est-elle pas due également, pour la période qui nous intéresse, à un parti pris esthétique qui fait de la relecture des styles non pas un travestissement du passé, mais l'intention même qui préside à sa conception architecturale et qui conditionne autant la visibilité du bâti que sa lisibilité ? Et s'il existe, à Budapest comme à Vienne, une vraie modernité, ne réside-t-elle pas dans cette dynamique, celle-là même qui, par-delà l'apparente incohérence des formes et la coexistence hétéroclite des styles, prône une conception de l'architecture fondée sur une large expression plastique réussissant à imposer une nouvelle esthétique ? C'est dire si les identités architecturales sont plurielles et ne se laissent nullement réduire à des jugements esthétiques envisagés du seul point de vue du goût et des valeurs qui lui sont diversement attribuées. Personne n'est évidemment en droit d'ignorer les déterminations que supposent les fonctions sociale, politique, économique, historique et culturelle, propres à l'architecture et aux travaux d'urbanisme qui lui sont généralement associés. Pas plus que la nostalgie qui semble s'emparer des siècles finissants et qui, dans le même temps, fait surgir des regains populaires dont les thèmes illustrent glorieusement la geste des héros de la nation. De ce point de vue 1896 marque sans conteste une date

---

<sup>13</sup> Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre XI, Paris, Seuil, 1973, 83.

éminemment importante, qui voit l'inauguration de l'Exposition du Millénaire de la Hongrie par l'empereur François Joseph.

Il n'entre pas dans le cadre de ce court article d'analyser les conditions qui permirent de rapprocher les ambitions des deux parties de l'Empire Austro-Hongrois et, moins encore, les difficultés qu'elles ont engendrées. Il est clair toutefois que leur rôle a été déterminant pour remodeler l'espace architectural selon un projet qui, pour Budapest, intégrait la question nationale. Et si l'architecture induit inéluctablement des effets en retour, avec des résultats inégalement appréciés, elle cherche pour la capitale magyare à insuffler un esprit national qui s'affirme en phase avec son époque. Telle est en effet, selon nous, la modernité de cette « sensibilité urbaine » propre à Budapest. Autrement dit cette perméabilité aux influences diverses, constamment enrichie des spécificités et de l'héritage propres à la nation. Le passé serait-il le garant de l'avenir ? Sans doute est-ce là une hypothèse à placer au centre d'un autre débat. Reste que la nostalgie et le désenchantement – dans lequel Marcel Proust voyait une des formes de l'humour - habilement mesurés, non seulement ne riment pas avec passéisme, mais permettent, au contraire, de donner naissance à une esthétique plurielle dont le dessein est d'inscrire les créations contemporaines dans une généalogie aisément lisible. Reste enfin que la modernité pose problème dès lors qu'on lui associe volontiers une notion aussi fluctuante que celle d'une avant-garde qui exprimerait, mieux que ne le ferait la valeur accordée au développement technique, une société nécessairement progressiste. Semblable parallèle ne semble pas pleinement justifié, tant l'ampleur de l'esthétique plurielle, sa diversité, son originalité rendent compliquée l'analyse de l'architecture et de l'urbanisme à Budapest entre 1896 et 1930.

### **Some Hungarian examples of unaccomplished, demolished and reconverted Art Nouveau buildings**

Although I propose to touch on some theoretical questions, I will draw on a number of images to illustrate the subject, namely the three aspects of architectural monuments :

1. Those which were never accomplished ;
2. Those which were destroyed and disappeared completely ; and
3. Those which were reconstructed from an original which has been transformed or destroyed, or which have now been transformed to fulfill a new function and have undergone a fragmentary restoration-reconstruction process.

1. With reference to the first group, the main approach will be to consider the meaning of unfulfilled projects and their influence on later constructions or ways of thinking. There are two characteristic groups of non-built constructions :

- exemplary plans never really meant to be built and
- projects made for commissions or competitions, but unfortunately unaccomplished.

Exemplary plans express the new aesthetic thoughts in a very explicit way, mainly in the form of buildings with sacred functions, or with functions which became sacred in the late 19th century : representative communal buildings, historical monuments, mausoleums. There were also competitions to help architects express their new ideas unhampered by restrictions : the Association of Hungarian Architects and Engineers organized an annual competition at the turn of the century with subjects such as a metropolitan railway station, museum, theatre and warehouse. The winning entry was awarded the Association's Gold Medal. The Technical University also held different annual competitions, funded by donations from senior professors : the artist's home, a prince's tomb, a village casino, a tourists' shelter – each one typical of the new way of life and the new, unprecedented needs.

This was not typical for Hungary, but there were architects who published their collections of drawings with the aim of creating new stylistic trends through their suggestions (Gyula Kosztolányi-Kann, *Skizzen und Studien* ; Móric Pogány, *Dreams of an Architect*). Details of their drawings became incorporated into later constructions. (Others published series of plans in the form of prototype books for every possible function, but mainly with details copied from famous colleagues.)

The cupola above the statue of the Seven Princes of the Hungarian tribes dating from the time of the conquest was a very influential (unfulfilled) project by the university professor Frigyes Schulek, who taught medieval architecture. He provided his students with an example of how historical styles could be freely interpreted, and they later became representatives of the national (or, to be more precise, vernacular) romanticism.

Béla Lajta's competition plan for the mausoleum of Lajos Kossuth, leader of the war of independence from 1848-49, brought together symbolic forms deriving from traditional culture and new methods of construction. István Medgyaszay, a student of the "Wagnerschule", formulated the concept of the eastern origins of Hungarian culture and its interpretation in the new architecture with his project for a National Pantheon on the top of Gellért Hill, in the centre of Budapest. Móric Pogány's plan for a crematorium became an expression of a new ritual in funerals, quite apart from its architectural values.

In his final years, Ödön Lechner worked together with former followers, friends and students. His last really authentic plan, the watertower to Kecskemét, is an emblematic work reflecting the whole of Hungarian architecture at the turn of the century. It shows great receptivity to new structural ideas (it is a 60 meter high reinforced concrete tower) and new building materials (it is completely covered with glazed ceramic tiles and plastic elements). And yet, although it makes use of the tools of new architecture, its forms, colours and motifs represent the ideas of a traditional, national culture.

## 2. There were three main reasons for demolition :

- the first was the case of temporary buildings, a modern phenomenon. The most important group in this category is that of exhibition pavilions. There were many local, regional, national and international exhibitions and fairs ; their ephemeral nature allowed many fanciful ideas regarding construction and decoration to be given expression. In particular, constructing the national pavilions for world fairs and international exhibitions (Paris 1900, St Louis 1904, Milan 1906, Vienna 1910, Rome and Turin 1911) provided an opportunity to build for the general public and make a strong statement about the culture and artistic maturity of a country through architecture. Sadly, nearly all these structures have disappeared without trace and in many cases valuable decorative elements have been lost for the future. The only exception is the Venice Biennial pavilion, partly destroyed in the fifties and now partly reconstructed, partly transformed by Géza Maróti with fine mosaics made by the leader of the Gödöllő Artists' colony, Aladár Körösfői-Kriesch.

- The second cause of demolition was World War II, which brought fierce battles and resulted in severe damage to the city of Budapest. When the town was being hastily reconstructed in the period from 1945-48, there were neither the technical and material conditions, nor the cultural need to protect valuable items dating from the Art Nouveau era. Buildings which could have been rescued were demolished, decorations effaced and simplified, towers not rebuilt, etc. Amongst the most unfortunate losses are the Zoo buildings by Károly Kós and Dezső Zrunczky, examples of vernacular romanticism ; the Casino and the villa Grünwald by József

Vagó, the best examples of Hungarian “Wiener Werkstätte” architecture ; the rich villa itself could be called a Hungarian version of the hôtel Stoclet in Brussels, for its style and valuable interiors. The Kings’ Palace also became a victim of the war ; the historical building (designed by architects Miklós Ybl and Alajos Hauszmann 1880-1905) included several details featuring an experimental national décor.

- The third reason for demolition is the neglect and misuse of buildings from the turn of the century.

This was partly because of the general building policy, which was indifferent to all forms of quality after the abolition of private land in 1948-49, and also because of the particular antipathy towards Art Nouveau. Things started to change slowly only in the eighties, but prior to this the State had needlessly pulled down fine buildings (e.g. the National Salon, an art gallery by József Vágó). For its part, the general public was also glad to get rid of Art Nouveau elements (e.g. the destruction of the ceramic cover of the Gries mausoleum by Béla Lajta). As a consequence of inadequate protection, many other graves have lost fine details – funerary art was very rich at the turn of the century.

3. From the nineties onwards complete reconstructions were carried out in Budapest, the pioneering work being the Cabaret Parisiana by Béla Lajta. It had to be rebuilt – nothing was left of the original because of the large number of transformations it had undergone. This was practical work with every imaginable problems relating to reconstruction : how to get information about tiny details or colours not known from contemporary photographs, how to obtain materials identical to the original, e.g. stones for facing, etc. The building remained a theatre, which was its original function.

During the last few years, several buildings have been reconstructed from photographs. Recreating the lost decoration was a real artistic process in itself (e.g. the private villa belonging to the architect Körössy). One extremely instructive process was the restoration of the Schmidl mausoleum by Béla Lajta ; this small construction presented several problems to solve : strengthening the inner reinforced concrete shell below the mosaics and ceramics, creating huge pieces of glazed ceramics in the same colour as the original, mending broken pieces, completely insulating the building on all sides, protecting surfaces, etc. Replacing the missing glass mosaics was a special task, which involved experimenting with a great many different kinds of mixtures till the exact colours were produced.

Many buildings which were neglected until the last few years are now owned by international firms and have mostly been converted into hotels. The cost of restoration and, often in the case of detailed work, of reconstruction, lies in changes to the interior.

Buildings which are now in very bad condition will regain their original appearance, the main interiors of former insurance companies (New York, Gresham) will be restored, but former aristocratic apartments will be divided into hotel rooms. Although communal areas will become private and be inaccessible to the general

public, everyone will once more be able to enjoy such architectural masterpieces as the Hotel Palace.

*Quelques exemples d'édifices hongrois de style Art nouveau jamais réalisés, disparus ou reconvertis*

Parmi les projets jamais réalisés, il faut distinguer deux groupes : les plans idéaux conçus sans une réelle volonté de concrétisation et les projets proposés à des commissions ou lors de concours, mais restés lettre morte. Les premiers nommés sont extrêmement intéressants, car ils expriment explicitement de nouvelles tendances esthétiques, en particulier s'il s'agit de bâtiments à caractère emblématique, ou dont la fonction fut consacrée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : édifices municipaux, monuments historiques, mausolées. Parmi les concours, il faut citer ceux qui avaient pour but de pousser les architectes à exprimer leurs nouvelles idées sans restrictions, comme celui organisé chaque année par l'association des Architectes hongrois autour de thèmes tels qu'une gare ferroviaire métropolitaine, un musée ou un théâtre. De nombreux projets issus de ce contexte exercèrent une influence non négligeable sur la production architecturale postérieure, comme le démontrent par exemple celui de Béla Lajta pour le mausolée de Lajos Kossuth, celui de Móric Pogány pour un crématorium ou encore le château d'eau de Kecskemét de Ödön Lechner.

De nombreux édifices Art nouveau effectivement réalisés, par contre, ont aujourd'hui disparu.

Une partie d'entre eux étaient des constructions temporaires, comme les pavillons des expositions locales, régionales, nationales ou internationales organisées à cette époque. Leur caractère éphémère permettait aux architectes de mettre en œuvre des solutions techniques et esthétiques audacieuses qui contribuaient – en particulier dans les expositions internationales ou universelles – à offrir à un très large public une image forte de la maturité artistique d'un pays. La seule structure de ce type encore visible est le pavillon hongrois de la Biennale de Venise, partiellement reconstruit et réaménagé, érigé d'après les plans de Géza Maróti.

D'autres témoins remarquables de l'Art nouveau à Budapest furent démolis ou altérés dans le cadre des travaux de reconstruction qui suivirent la seconde Guerre mondiale, entre 1945 et 1948. A signaler, parmi les pertes les plus douloureuses, celles des bâtiments du Zoo de Károly Kós et Dezső Zrumeczky, ou du Casino et de la villa Grünwald de József Vagó. Enfin l'indifférence, ou même l'hostilité vis-à-vis de l'Art nouveau, qui caractérisèrent la politique urbanistique des années d'après-guerre, furent fatales à de nombreux autres édifices de cette époque.

Ce n'est que depuis les années 1980, et surtout pendant la dernière décennie, que ce processus s'est inversé. Budapest a vu ainsi plusieurs chantiers de reconstruction d'édifices Art nouveau, tel celui du cabaret Parisiana, œuvre de Béla Lajta, dont il a fallu restituer toute l'élévation. D'autres constructions, comme le mausolée Schmidl - également conçu par Béla Lajta - ont subi des interventions de restauration particulièrement complexes. De nombreux édifices enfin, négligés

jusqu'il y a peu, sont maintenant la propriété d'entreprises internationales et se voient transformés en bureaux ou en hôtels, au prix de modifications parfois importantes, mais inévitables, de leurs aménagements intérieurs.