



universität
wien

Magisterarbeit

Titel der Magisterarbeit

Das Rathaus von Szabadka

Verfasserin

Etelka Kovacs

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie

Wien, im Oktober 2007

Studienkennzahl
Studienrichtung
Betreuer

A 315
Kunstgeschichte
Univ. Prof. Dr. Walter Krause

Inhaltsverzeichnis

1.	Einführung	1
1.1	Rathaus in Ungarn nach dem Ausgleich.....	3
2.	Charakteristische Züge der ungarischen Sezessionsarchitektur.....	5
2.1	Aktualität des nationalen Stils.....	5
2.2	Kurze Biografie von Ödön Lechner.....	5
2.3	Stilbildende Elemente in Lechners Architektur.....	6
2.3.1	Das Geologische Institut in Budapest.....	7
2.3.2	Die Postsparkasse in Budapest.....	10
2.4	Zusammenfassung der konstruktiven und ornamentalen Neuerungen..	11
2.5	Excurs: Baukeramik in der ungarischen Sezession. Die fünfkirchner Zsolnay-Fabrik.....	13
3.	Das Rathaus von Szabadka.....	17
3.1	Stadtgeschichtliche Einführung.....	17
3.2	Die ersten Rathäuser der Stadt.....	18
3.3	Die Rathauskonkurrenz.....	19
3.4	Änderung im Ausführungsentwurf.....	21
3.5	Das Baugenehmigungsverfahren.....	22
3.6	Stiländerung in nationalen und internationalen Vergleich.....	23
4.	Die Architekten Marcell Komor und Dezső Jakab.....	25
5.	Baubeschreibung.....	28
5.1	Baudaten.....	28
5.2	Baumasse, Baumaterialien.....	29
5.3	Raumprogramm.....	29
5.4	Beschreibung und Analyse.....	30
5.5	Bestimmende Motive der Baugestalt. Ableitung und Vergleich.....	36
5.6	Innenarchitektur und Innenausstattung.....	42
5.7	Renovierung und gegenwärtiger Zustand des Baus.....	53

6.	Das Ornament als stilbildendes Element der ungarischen Sezessions-Architektur.....	55
6.1	Entstehung und Wesen des Jugendstils.....	55
6.2	Einfluss der Jugendstilidee auf die Architektur.....	56
6.3	Die Wiener Architektur in der Jugendstilzeit.....	57
6.4	Reflexion in Ungarn auf die internationale Jugendstilarchitektur.....	60
7.	Motive der Volkskunst als Grundlage für die ungarischen Sezession.....	63
7.1	Von der „Hausindustrie“ zur „Volkskunst“.....	63
7.2	Die Bauernstickereien als Quelle des Motivschatzes.....	66
7.3	Die Motive der Volkskunst.....	67
7.3.1	Am häufigsten vorkommende Motive der ungarischen Folklore.....	68
7.3.2	Die Komposition.....	70
7.3.3	Die Farbe.....	71
8.	Baustile und nationale Identität.....	71
8.1	Nationalromantik.....	71
8.2	Deutsche Nationalromantik.....	72
8.3	Die Position der österreichischen Architektur innerhalb der nationalromantischen Strömungen Europas.....	75
8.3.1	Bäuerliche Architektur und Heimatstil.....	76
8.4	Nordische Nationalromantik.....	78
9.	Die Suche nach einem eigenständigen nationalen Stil.....	80
9.1	Die finnische Architektur um 1900.....	80
9.2	Nationale Ornamente in Vergleich.....	86
10.	Das Rathaus von Szabadka als politische Architektur im Spiegel des Politischen Leben Ungarns um die Wende zum 20. Jahrhundert.....	89
10.1	Definition des Begriffs „Politische Architektur“.....	89
10.2	Politische Symbolsprache der Architektur.....	90
10.3	Ungarische Politik um die Zeit des Rathausbaues.....	91
10.4	Kunstpolitische Situation in Ungarn um 1900.....	94
10.5	Traditionelle Architekturformen des Szabadkaer Rathauses mit	

Politischer Aussage.....	95
10.6 Das Rathaus von Szabadka als politisches Manifest.....	98
10.6.1 Rathäuser der Provinzstädte als Gegengewicht zu Budapests Machtposition.....	98
10.6.2 Die Quantitative Größe der Bauwerke als politische Demonstration.....	99
10.7 Ethnische und politische Interpretation der Volkskunst im Bezug auf das Rathaus von Szabadka.....	104
11. Zusammenfassung.....	107
Literaturverzeichnis.....	109
Abbildungsnachweis.....	120
Abbildungen.....	122

1. Einführung

Das Rathaus von Szabadka, eines der bedeutendsten öffentlichen Bauwerke der ungarischen Sezessionsarchitektur¹, wurde von den Architekten Marcell Komor und Dezső Jakab in den Jahren 1908-1912 erbaut (Abb.1). Das Gebäude diente bis in die Gegenwart als Rathaus, hat also über neunzig Jahre hinweg seine Funktion, für die es geplant wurde, erfüllt. Der heutige gute Erhaltungszustand ist wohl auch dadurch zu erklären, dass selbst für die wechselnden politischen Machthaber das Werk einen besonderen Wert darstellte, und es für erhaltens- und schützenswert eingeschätzt wurde. Dieser Umstand hat es mir erlaubt, dieses Objekt umfangreich und detailliert darzustellen. Durch die zuvorkommende Unterstützung der zuständigen Behörden der Stadt, des Denkmalamtes, des Museums und des Historischen Stadtarchivs wurde es mir ermöglicht, ein aussagekräftiges Gesamtbild zu erstellen. Ich möchte mich an dieser Stelle dafür sehr herzlich bedanken.

Das Rathaus wurde erstmals im Jahr 1912 in einer Festschrift beschrieben, die zu dessen feierlichen Eröffnung erstellt wurde. Darin wird die Baugeschichte erzählt und der Bau, mit zahlreichen fotografischen Abbildungen versehen, gewürdigt². Diese Aufnahmen, ergänzt mit zeitgenössischen Postkarten, dokumentierten das Erscheinungsbild des Gebäudes aus der Entstehungszeit mit der vollständigen originalen Dekoration. Die späteren Publikationen griffen auf dieses Bildmaterial zurück. Eine eingehende und umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Bauwerk fand bisher nicht statt, vor allem aufgrund einer vollkommenen Stagnation einer grenzüberschreitenden Forschung in den Oststaaten vor der Öffnung im Jahr 1989, aber auch wegen einer über Jahrzehnte dauernden Ablehnung gegenüber der Sezession seitens der offiziellen ungarischen Kunstszene. Erst ab dem Jahr 1970, mit der zunehmenden Anerkennung des

¹ „Ungarische Sezessionsarchitektur“ ist die gängige Bezeichnung in Ungarn für die um 1900 entstandene, auf den Motivschatz der Volkskunst aufgebaute Stilrichtung.. Mit der Wiener Sezession bestehen keinerlei faktischen Verbindungen, sehr wohl aber mit dem Ausdruck „Sezession“, im Sinne von Loslösung, Trennung, da auch die ungarischen Architekten den Akademismus und die historischen Stilmerkmale ablehnten.

² Henrik Braun Hg. Városháza Szabadka felavatásának ünnepére (Rathaus Szabadka,, Festschrift zum Anlass der Einweihung) Nagyvárad 1912

ungarischen Jugendstils, beschäftigten sich Bela Duranci, Paul Constantin, Kata Cvijin und Ilona Sármány-Parsons im Rahmen von Aufsätzen mit dem Bau³.

Ziel dieser Arbeit ist es, den Stellenwert dieses Bauwerkes innerhalb der Rathausarchitektur zur Zeit der ungarischen Sezession aufzuzeigen, und, in einen zeitgleichen Kontext gestellt, die Rolle der angewendeten Ornamentik als Träger einer entstehenden nationalen Architektur zu untersuchen.

Zur Einleitung werden die charakteristischen Eigenschaften der ungarischen Sezessionsarchitektur über die Darstellung von zwei wegweisenden Bauten des Architekten Ödön Lechner erklärt. Anschließend werden die Entstehungsgeschichte und die Beschreibung des Rathauses einschließlich der Innenarchitektur und der Innenausstattung dargelegt. Im Zuge dieser Schilderung werden die Einflussfaktoren und ihre Auswirkungen untersucht. Durch Vergleiche mit in ungarischem Stil konzipierten Rathausbauten dieser Zeit werden die Übereinstimmungen mit und das Abweichen von Lechners Formsprache analysiert.

In der Folge wird, nach einem kurzen Rundblick über die Entstehung des europäischen Jugendstils, die ungarische Sezessionsarchitektur mit der europäischen in Beziehung gesetzt. Ein eigener Abschnitt ist der ungarischen Volkskunst gewidmet, wobei auch die Folkloremotive analysiert werden. Danach wird die Suche nach einer nationalen Architektur in einen internationalen Kontext gestellt und der Versuch unternommen, die von den Folkloremotiven abgeleitete Ornamentik der ungarischen Sezessionsarchitektur, und, in diesem Rahmen, jene des Szabadkaer Rathauses, als Bedeutungsträger zu definieren, um zu beweisen, dass die Abkehr vom repräsentativen internationalen Ornament nicht nur zur Entstehung einer eigenständigen Ornamentik, sondern auch zu deren Nationalisierung führte. Anschließend wird versucht, die Gratwanderung zwischen nationaler und politischer Architektur am Beispiel des Szabadkaer Rathauses darzustellen.

³ B.Duranci, A szabadkai városháza 1908-1910, (Das Rathaus von Szabadka) in: Hid, Novi Sad, 1979 S.803-808

B.Duranci, A szabadkai szecesszió, A városháza nyolcvanöt éves (Die Sezession in Szabadka, Das 85-jährige Rathaus) in: Műemlékvédelem Jg.1997, S.157-163, - Paul Constantin, Arta 1900 in Romania, Bucuresti 1972, - Kata Martinovic-Cvijin, Rehabilitation and Reneval of Stone Lining on the Northern Facade of the Town Hall of Subotica, in: Art Nouveau/Jugendstil Architecture, Helsinki 1991, S.145-158 – Ilona Sármány, Magyaros stílusban épült városházák a századelőn (In ungarischen Stil erbauten Rathäuser zu Anfang des Jahrhunderts) in: Ars Hungarica Jg.1994 / 1 S.147-153

1. 1. Rathausbau in Ungarn nach dem Ausgleich

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwiesen sich die bestehenden, größtenteils klassizistischen Rathäusern als nicht mehr zeitgemäß, und für die Bewältigung neuer Aufgaben vor allem im Platzangebot als nicht ausreichend.

In den 1870er Jahren, nach dem Bau des Pester Neuen Rathauses (1870-75, Imre Steindl), wurden diese nach dem Vorbild italienischer Renaissancearchitektur mehrheitlich in Neorenaissance-Stil, zweigeschossig und ausschließlich für Verwaltungszwecke gebaut. (9 Rathäuser) Die in anderen Ländern beliebte Neugotik fehlte vollkommen.

Lechners spätbarockes Rathaus in Szeged (1882, mit Gy.Pártos) wurde Vorbild für die folgenden neobarocken Rathausbauten. Sein elegantes und repräsentatives Werk führte über eine starke allgemeine Anerkennung zur Herausbildung einer Schule, deren Palast- und Schlosscharakter, mit Turm angereichert, bei Rathausentwürfen der Jahrhundertwende in etlichen Provinzstädten Anwendung fand. Zu dieser Zeit löste sich die Festlegung für eine bevorzugte Richtung auf, und es etablierte sich der Neobarock unter verschiedenen eklektischen Stilerscheinungen als beste Erscheinungsform für Repräsentation aus einer Vermengung von spektakulären barocken Elementen. Seitens der Aristokratie bestand eine Vorliebe für die Bauformen der Barockarchitektur, da sie diese als Zeichen für die historische Kontinuität des ungarischen Staates und für ihre Verbundenheit mit dem Herrscherhaus betrachtete, und diese gleichzeitig als Symbol für ihre frühere politische und gesellschaftliche Führungsrolle empfand. Für die Bürgerlichen bedeutete diese Stilwahl eine Annäherung an den gehobenen Geschmack der Oberschicht und fand dadurch einen Ausdruck der eigenen Bemühungen um Anerkennung in der Gesellschaft. Herausragendes Beispiel in dieser Gruppe ist das monumentale neobarocke Rathaus in Győr (1896-1899) von Jenő Hübner⁴.

⁴ Vgl. Sármany-Parsons, Ilona, Magyarországi városházépületek a századfordulón (Ungarische Rathausbauten um die Jahrhundertwende), in: Történeti tanulmányok III, Debrecen 1994 S. 53-69

Der Ausgleich hat für die ungarischen Provinzstädte nicht nur eine rasante wirtschaftliche Entwicklung gebracht, sondern auch einen konstanten Zuwachs der Einwohnerzahl. Ab den 1870-1880er Jahren bis zum Ersten Weltkrieg wird ein massenhafter Rathaus-Bauboom in den Provinzstädten erkennbar. Ab den 1890er Jahren hat sich dieser Fortschritt in der Infrastruktur und im Städtebau und in der bewussten Gestaltung des Stadtzentrums bemerkbar gemacht. Die Rathausbauten wurden als integrierte Teile eines komplexen urbanen Konzepts in die Modernisierung der Städte eingegliedert und als prominente Aufgabe betrachtet. Das Rathaus wird so zu einer der typischen Bauformen zur Zeit des Dualismus, gleichzeitig ein bestimmendes Element des Stadtbildes. Der praktische Faktor neben dem Wirtschaftlichen war der infolge des Strukturwandels im ungarischen Städtewesen aufgetretene Zuwachs an administrativen Aufgaben, womit der Bedarf an Räumlichkeiten enorm gestiegen war⁵.

Auch das Millennium steigerte den Bedarf an neuen Rathäusern: Zahlreiche kleine Marktgemeinden wollten das tausendjährige Bestehen des Landes mit der Errichtung dem feierlichen Anlass entsprechender Rathäuser würdigen. Der gegenseitige Konkurrenzdruck um den prächtigsten Rathausbau führte in den Provinzstädten zu einem Lizitieren in Größe und Form.

Diese Erscheinung fiel zeitlich mit dem plötzlich auftretenden Aufschwung des Rathausbaus in Deutschland zusammen. Die errungene Selbständigkeit der Städte und die damit einhergehenden gewachsenen Verwaltungsaufgaben führten geradezu zu einer Explosion in dieser Sparte. Diese Situation ist mit dem in Ungarn nach dem Österreich-Ungarischen Ausgleich aufgetretenen Wunsch nach baulichem Ausdruck der neugewonnenen Selbständigkeit vergleichbar.

⁵ vgl.: Petravich, András, Város- és megyeházák a dualismus korában (Rathäuser und Komitatshäuser in der Zeit des Dualismus) in: Műemlékvédelmi Szemle 1997 1-2, S. 157-165

2. Charakteristische Züge der ungarischen Sezessionsarchitektur

2.1 Aktualität des nationalen Stils

Mit dem Erwachen des Interesses an den nationalen Identität, im Rahmen der national-romantischen Bestrebungen im Vergleich zu den analogen Europäischen Stilrichtungen etwas verspätet, wurde auch in Ungarn die Frage nach einem eigenständigen ungarischen Baustil aufgeworfen. Treffend formulierte der Architekt Ödön Lechner die Situation der ungarischen Städte: „Wenn ein Fremder durch die Straßen von Budapest geht, sieht er hier Stilrichtungen von allen Nationen der Welt, nur das ungarische nationale Merkmal findet er in unserer Baukunst nicht“, und weiter: „Wir können uns mit unserer vollkommen fremdartigen Sprache nicht verständlich machen, wir können uns nur mit einer eigenen architektonischen Formensprache eine souveräne Kulturposition und Geltung innerhalb der europäischen Völker verschaffen.“⁶

Die Sammlungen der Volksornamente durch József Huszka lenkte das Interesse ab Ende des 19. Jahrhunderts auf spezifisch ungarische künstlerische Ausdrucksformen⁷. Lechner deutete die Ornamentmotive der Volkskunst als die älteste Schicht der ungarischen Kultur und war fest davon überzeugt, sich auf Grund dieses Formenschatzes an die Erschaffung der ersehnten nationalen Formsprache annähern zu können.

2.2 Kurze Biografie von Ödön Lechner.

Ödön Lechner (1845-1914) entstammte einer aus Bayern zugewanderten bürgerlichen Familie. Er absolvierte sein Studium auf der Berliner Akademie. Einem einjährigen Studienaufenthalt in Italien folgte ein drei Jahre dauernder Arbeitsaufenthalt in Paris. Schon im Jahr 1869 eröffnete er mit seinem Studienkollegen Gyula Pártos (1845-1916) ein Architekturbüro in Budapest. Sie errichteten in den achtziger Jahren zahlreiche Bauwerke in verschiedenen historisierenden Formen. Nach zwei Studienaufenthalten in England beschäftigte er

⁶ Aus: Ö. Lechner, Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz (Ungarische Formensprache gab es nicht, sie wird erst entstehen) in: Művészet, 1906, S. 3

⁷ Ab 1880 publizierte J. Huszka in verschiedenen Fachzeitschriften Abhandlungen über die Folklore in der ungarischen Dörfer mit detailtreuen Abbildungen. Diese Zeichnungen bildeten die Grundlage für die ornamentalen Entwürfe vieler Architekten.

sich intensiv mit der Ausbildung einer ungarischen Formensprache. In dieser Zeit entstanden zwei seiner ersten großen öffentlichen Bauten im Zeichen des neuen ungarischen Baustils: Das Rathaus in Kecskemét (1890-1897) und das Kunstgewerbemuseum in Budapest. (1891-1896) Im Jahre 1896 beendete er die Zusammenarbeit mit Pártos. In der Folge arbeiteten mehrere jüngere Kollegen, wie auch Komor und Jakab, in seinem Architekturbüro. Viele von ihnen betrachteten sich als seine Schüler und Freunde⁸. Nachdem im Jahr 1902 die offiziellen Stellen jegliche Verwendung von Steuergeldern für die Errichtung öffentlichen Bauten im Stil der Sezession untersagten, bekam Lechner keine öffentlichen Aufträge mehr. Auch bei der Beurteilung seiner zahlreichen eingereichten Wettbewerbsprojekte wurde er benachteiligt, ebenso ist ihm die von der Öffentlichkeit geforderte Meisterschule unter seiner Leitung verwehrt geblieben. Fortan führte er nur einige private Aufträge aus und lebte zurückgezogen, von den Kollegen und der Öffentlichkeit hoch geehrt, bis zu seinem Tod im Jahr 1914.

Als Gründer und Leitfigur der ungarischen Sezession übte er einen starken Einfluss auf eine ganze Architektengeneration aus⁹. Als wichtigste Quellen über seine Intentionen zählten die drei von ihm verfassten Schriften aus den Jahren 1902, 1906 und 1911, in welchen er mit Begeisterung und Überzeugungskraft seine Ideen manifestierte¹⁰.

2.3 Stilbildende Merkmale in Lechners Architektur

Um den Motivschatz Lechners zu veranschaulichen, der sich im Laufe des Entstehungsprozesses zu einer Architektur mit ungarischem Charakter herauskristallisiert hatte, werden in der Folge zwei seiner Hauptwerke, das

⁸ D. Jakab verfasste im Jahr 1930 über dieses Thema ein Artikel unter der Titel "Die Gefolgschaft Edmund Lechners" in: A Műgyűjtő, 1930 8-9, S 245-247. Hier steht u.a.: „Ein persönliches, geradezu freundschaftliches Verhältnis entspann sich zwischen Lechner, zwischen Lechners Baustil und den Architekten Marzell Komor und Desider Jakab. Sie standen als die frühesten und beharrlichsten Getreuen zu Lechners Seite, treu folgten sie seine Belehrungen..."

⁹ Ein kurzer Lebenslauf und die vollständige Aufzählung seiner Werke in :Gerle-Kovács-Makovetz, A századforduló magyar építészete (Die ungarische Architektur der Jahrhundertwende) Budapest 1990, S. 117 –127. Ausführliche Monografie von Bakonyi Tibor und Kubinszky Mihály: Lechner Ödön, Budapest 1981

¹⁰ A magyar építőstílusról (Über den ungarischen Baustil), Vortrag in Szeged 1902, erschienen in Vállalkozók Lapja 11. VI. 1902, Magyar formanyelv nem volt hanem lesz (Eine ungarische Formensprache gab es nicht, sie wird erst entstehen) in: Művészet, 1906, und: Önéletrajzi vázlat (Autobiografische Skizze), in: A Ház 1911

Geologisches Institut (1896-1899) in Budapest und die Postsparkasse (1899-1901) in Budapest, dargestellt.

2.3.1. Das Geologische Institut in Budapest.

Der kompakte Vierflügelbau des Geologischen Instituts ist an der Hauptfront von einem stark vorgezogenen Mittelrisalit akzentuiert (Abb.2)¹¹. Kräftige Pilaster betonen alle Kanten der Fassade, deren Gruppierung an den Eckrisaliten mit Zufügung eines Mansardengeschosses einen malerischen Eindruck von Basteien entstehen lässt. Das mit glasierten blauen Dachziegeln im Rautenmuster verkleidete mächtige Zeltdach über der Mittelachse und die kleineren Zeltdächer über den Eckrisaliten bieten eine monumentale Dachkomposition (Abb.3). Die mittels ziegelbekleideter Pilaster hervorgehobene Vertikalität, die große homogene Wandflächen strukturierenden Ziegelbänder und die in Form und Größe variierten Fensteröffnungen sind immer wiederkehrende Motive von Lechners Bauten. Diese Motive wurden von den meisten seiner Nachfolger verwendet. Aus dem ebenso mit Ziegeln verkleideten Sockel scheinen die Pilaster und die vertikal miteinander verbundenen Ziegelbänder der Fensterumrahmungen der unteren zwei Geschosse emporzuwachsen, um ab dem zweiten Stock - in ihrem Verlauf mit den Ästen eines Baumes vergleichbar - in Wellenlinien die Wandfläche zu unterteilen. Die abwechslungsreiche Wellenform der Fensteröffnungen trägt zu der Gliederung der Mauerflächen bei. Die zarten, gewellten Fenstersprossen der Oberlichter erinnern an Blütenformen, und fügen sich harmonisch in das Gesamtbild ein (Abb.4). Die Funktion der Innenräume ist an der Fassade klar ablesbar. Die in den unteren zwei Geschossen situierten Büroräume sind mit vertikalen Ziegelbändern miteinander verbunden, während die mit waagrechtem Ziegelband am Sturz verbundenen großen dreigeteilten Fenster auf die Museumsräume im zweiten Stock hinweisen. Die Form der Fensterstürze wiederholt sich in der Form der Attika. Skulpturaler und bauplastischer Schmuck befindet sich ausschließlich in der Dachregion: Als Symbol der Geologie ziert das mittlere Zeltdach ein riesiger, von vier gebeugten Atlanten gestützter Globus, die Pilaster werden von abwechslungsreich geformten Schmuckelemente gekrönt, und auch die

¹¹ Es wurde 1896 ein öffentliches Wettbewerb durchgeführt, dessen 1. Preis Lechner gewann. Veröffentlicht in: Épitö Ipar 1897, S. 21-36. Eine Monografie verfaßte Márta Nemes: Lechner Ödön Földtani intézete /The Building of the Hungarian Geological Institute by Ödön Lechner, Budapest 1993

Kaminaufsätze enden in phantasievollen Gebilden (Abb.5). Blauglasierte Formziegel zieren die Dachfirste, und ergeben ein zartes, spitzenartiges Muster.

Aus der Wandfläche der oberen Zone heben sich punktuell aufgesetzte Ornamente plastisch heraus. Sie vermitteln dem Betrachter zwei Botschaften: Die floralen Motive aus der Volkskunst leiten die Aufmerksamkeit auf die nationale Bedeutung des Gebäudes, die zweite Gruppe, bestehend aus Abbildungen von versteinerten geologischen Fundstücken, deutet auf die Funktion des Gebäudes hin (Abb.6). Damit hat Lechner auch das erwachende ornamentale Interesse des Jugendstils an den Urtieren und Urpflanzen umgesetzt¹². Die blauglasierten Dachziegel des weithin sichtbaren Daches ergeben einen kontrastierenden Farbakzent zum hellen Verputz der Fassade und zu den dunklen Ziegelbändern. Das Innere des Gebäudes empfängt mit einer beeindruckenden Raumfolge. Die Übersetzung vom Eingang zum Mezzanin mutiert zum Foyer. Marmortreppen führen durch den in drei ausgeprägte „Joche“ unterteilten Vorraum zum Ansatz der zweiarmigen Hauptstiege, wo die Sicht zu den sich beidseitig öffnenden Gängen freigegeben wird (Abb.7).

Eine eigenartige Raumwirkung entsteht aus dem Formwillen Lechners zur dreidimensionalen Umsetzung des volkstümlichen Flächenmotivschatzes. Die in kleinen Schritten geführte Wellenform der Rabitz-verkleideten Gurtbögen erinnern an die Säume der Volksstickereien. Die niedrigen, in den Kannelierungen mit Kugeln rhythmisch verzierten Säulen verweisen auf die darunter befindliche Stahlkonstruktion. Die sich an die Längsurte muschelförmig schmiegenden flachen Gewölbe mit den abgeschnittenen Melonenkuppeln bestätigen diese Intention. An den massiven Treppengeländen wiederholt sich die wellige Modellierung, wobei mit der aus Pyrogranit geformten Deckplatte ein Material aus geschliffenem Marmor imitiert wird. Diese Motive wurden zu Leitmotiven seines dekorativen Programms, sie wurden von seinen Nachfolgern übernommen, und als Ausdruck des nationalen Charakters in deren eigenen Werken verwendet (Abb.8).

In der Flächendekoration kommen die Motive der Volkskunst meistens leicht stilisiert

¹² vgl.: Ernst Haeckel, Kunstformen der Natur, Leipzig und Wien, Bibliografisches Institut, 1899-1904. Mit der ornamentalen Ausweitung des Mikrokosmos wurden die Schmuckformen der Jahrhundertwende erweitert.

zum Ausdruck. Die Wandbemalung ist zurückhaltend. Sie besteht aus durch Ranken verbundenen zarten floralen Motiven an den Schlüsselstellen und an den Gurtbögen. Ein charakteristisches Ziermotiv Lechners ist die durchlaufende filigrane Bordüre als Rahmung der Mauerflächen, ganz nach Art der gehäkelten Säume der bäuerlichen Textilien. Dieses Ziermotiv, der Spitzensäume ähnlich, korrespondiert mit den aus keramischen Formziegeln hergestellten Firstkämmen des Daches, die alle Bauten Lechners schmücken.

Die Glasflächen der Fenster und Türen sind rundum üppig mit floralen Motiven geätzt. Die zarten weißen „Sujtás“-Schnürmotive wirken an den blaulackierten Türflügeln als angenehmer Kontrast zu dieser Verzierung (Abb.9). Die Musterung der Terrazzoböden, die gewellten Sprosse der Fensteroberlichte und der Flügeltüren, die Ziegelbänder des Außenbaus bestätigen die Absicht nach einheitlicher Formulierung.

Als wichtiges Dekorationselement ist auch die Stuckatur zu erwähnen. Diese belebt die Wandflächen punktuell mit Motiven der Folklore, wie Herzen, Knospen oder Blüten. Oft wiederholt er die gemalten floralen Muster in gegenübergestellter farbloser Stuckatur. Häufig sind die Kapitelle mit wie Taubenköpfe geformten Ornamenten geschmückt. Diese Motive kommen auch als Drachen, Hahn und verschiedene andere Vogelköpfe als formbildende Elemente an Postamenten, Kapitellen und Kreuzblumen, an der Attika und an den Kaminaufsätzen vor (Abb.10). In der Farbgebung des Inneren, so bei der Lackierung der Türen und Fenster und an den floralen Motive der Wände, wiederholt sich die dominierende blaue Farbe des Außenbaus. Die Übereinstimmung in innerer und äußerer Farbgebung, die alle Details durchdringt, verleiht dem Bau ein einheitliches Erscheinungsbild.

Ornamentik, Innenarchitektur, Möbel und Einfriedung sind, wie bei allen seiner Bauten, von Lechner selbst entworfen. Seine eigenhändigen Entwurfszeichnungen sind im Archiv des Instituts aufbewahrt.

Das Gebäude ist von den Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges verschont geblieben. Dank des behutsamen Umgangs mit dem originalen Zustand und der einfühlsamen Renovierungen ist es heute möglich, die Formbestrebungen Lechners an diesem Gesamtkunstwerk nachvollzuziehen.

2.3.2. Die Postsparkasse in Budapest

Der fünfgeschossige Block der Postsparkasse (1899-1901, an drei Seiten von schmalen Straßen begrenzt, steht in einem dichtbebauten Teil der Innenstadt (Abb.11). In den unteren drei Geschossen sind die Räumlichkeiten der Postsparkasse, in den Stockwerken darüber Mietwohnungen untergebracht. Die strenge zurückhaltende Fassade, deren flächige Wirkung durch Pilaster unterbrochen wird, charakterisiert das Gebäude. Die Gruppierung dieser Elemente lässt einen Eindruck von Mittel- und Eckrisaliten entstehen. Ein in Bogenform geführter plastischer Keramikfries betont die Trennung der Wohn- und Geschäftsteile. An der Stelle des Hauptgesimses ist die Mauer als eine Attika mit gebogenem Umriss hochgezogen, von einem kräftigen, gelb glasierten Wulst aus Keramik eingerahmt. Ein steiles Satteldach und geschweifte Zeltdächer, mit dunkelgrün und gelb glasierten Dachziegeln verkleidet, krönen das Gebäude.

Die großen freien Mauerflächen treten nunmehr als ideale Träger für die Flächenornamente Lechners in Erscheinung. In der dominierenden Ziegelverkleidung der unteren Mauerregion entsteht eine Musterung durch Freilassung der ornamental geformten verputzten Wandflächen. Die gleichmäßigen Fensteröffnungen geben den Rhythmus der Ornamentik vor und sind auch als formbildendes Element stark aufgewertet. In der oberen Region strukturieren Ziegelbänder die weiß verputzte Mauerfläche. Im obersten Stockwerk verbinden sie die Fensterumrahmungen in Sturzhöhe horizontal miteinander, vertikal entfalten sie sich, die Attika mit einbezogen, zu einem großzügigen Netzwerk. Sie bilden einen plastischen Rahmen für die in Mosaik ausgeführten stilisierten Blumenstockmotive. Die Ziegelbänder sind mit einem zarten Mosaikfries umsäumt, auch die Verzierung der Rundprofile um die Fensterstöcke besteht aus diesem Material. Mit der musivischen Dekoration der weißen Mauerflächen erzielt Lechner einen eindrucksvollen Effekt (Abb.12).

Für die harmonische Wirkung der Ornamentik ist die Farbkomposition von immenser Bedeutung. Diese basiert auf der Korrespondenz zwischen den grün-gelben Dachziegeln mit den gelben plastischen Keramikornamenten des Attikaabschlusses, weiters mit dem goldgelben Mosaikdekor und mit der bräunlichen Farbe der

Ziegelbänder. Blaue Farbtupfer beleben als einziger fremder Farbton die goldgelbe Dominanz der Mosaikmotive, die sich in einzelnen blauen Dachziegel widerspiegeln.

In den reichen keramischen Dach- und Attikaornamenten kommt auch Lechners symbolische Ornamentsprache zum Ausdruck. Bienen und Bienenkorb schmücken die sich nach oben verjüngenden Pilaster, als Symbole für die Sparsamkeit der Postsparkassenkunden (Abb.13). Bei den zahlreichen, die Attika schmückenden Flügelpaaren ist eine Assoziation mit dem Halbgott Hermes, dem Schutzpatron der Kaufleute, möglich. Weitaus schwieriger einer symbolischen Bedeutung zuzuordnen sind die zahlreichen Fantasiegeschöpfe, die er für die Ausschmückung der Dachregion verwendet. Ob aber Lechner selbst sich jemals zur Deutung seiner plastischen figuralen Ornamente geäußert hätte, ist nicht bekannt.

In der Innenausstattung erkennen wir jene Motive wieder, die auch für das Geologische Institut kennzeichnend sind: Die kannelierten Säulen, hier mit kleinformatigem Kugelschmuck in den Rillen, die gewellt geformte Abdeckung der massiven Stiegegeländer, die eigenwilligen Fenstersprossen, und diesmal die wulstig schlängelnden Deckenbalken (Abb.14).

2. 4. Zusammenfassung der konstruktiven und ornamentalen Neuerungen

Die neuen Konstruktionsmethoden und Materialien eröffneten Lechner die Möglichkeit, durch das Eliminieren des historistischen Zierrats die Dominanz der großen glatten Oberflächen zu verwirklichen. Mit diesen von plastischen Gliederungen freien Flächen gelangte Lechner zu einem Punkt, an dem sich sein Weg mit den Wegen der internationaler Baukunst berührte, ohne dass eine Entwicklung in die gleiche Richtung gefolgt wäre. Treffend hat es János Gerle in seinem Aufsatz über einen Vergleich der Postsparkassen von Ö. Lechner und Otto Wagner ausgedrückt: „Obwohl es nicht in ihrer Absicht lag, eröffneten Wagner und Lechner durch die Ablehnung eines im historischen Sinne verstandenen Baustils eigentlich die Möglichkeit zu modernen Veränderungen in der Architektur“¹³. Diese freien Flächen wiederum ermöglichten es, die zweidimensionalen Motive der

¹³ J.Gerle, Postsparkasse und Postatakarékpénztár – oder nationale Architektur und Zweckstil. In: Zeit des Aufbruchs, Aust.Kat. Wien 2003, S. 362 (Lechners Bauwerk entstand in den Jahren 1899-1901, Wagners in den Jahren 1903-1906)

Bauernkunst zur Geltung zu bringen¹⁴. Für Lechner war dieser Motivschatz ein wichtiges Element des kulturellen Erbes einer Nation, mit der Muttersprache gleichwertig, und er hat diesen als die Grundlage für die nationale Architektur Ungarns betrachtet¹⁵. Seine charakteristische Formsprache, neben einer senkrechten Gliederung der Fassade und des Hochziehens der Fassade als Attika anstelle eines Hauptgesimses, entstand aus den im richtigen architektonischen Maßstab vergrößerten, dreidimensional umgesetzten Flächenmotiven der ungarischen Volkskunst, die er in die Gesamtheit eines Baus, einschließlich der Innengestaltung, konsequent einsetzte. Er hielt an den inneren Gesetzmäßigkeiten der bäuerlichen Motive fest, und er hat diese Muster mit dem Anspruch auf Originalität in seine Architektur eingebaut. Durch seine Tätigkeit ist das Ornament zum Strukturelement avanciert, und die angewandte Ornamentik tritt mit dem Ganzen des Gebäudes in eine organische Verbindung. Das neue Baumaterial Pyrogranit eröffnete mit seiner Formbarkeit, Haltbarkeit und Härte die Wege zu dieser Entwicklung.

Mit der in den vorhergehenden Baubeschreibungen verwendeten Bezeichnung „wellig-bogigen Linienführung“ wurde ein Versuch unternommen, diese Formen so zu charakterisieren, dass der grundlegende Unterschied zu der naturalistisch geprägten Wellenlinie der Art Nouveau erkennbar wird. Eine Ausnahme zu diesen Gesetzmäßigkeiten stellen die wellenförmig ausgebildeten Deckplatten der Stiegegeländer dar. Da sie wiederholt vorkommen, gehören sie zum Formrepertoire Lechners, aber die Frage, ob sie als eine Annäherung zur Art Nouveau, oder mehr der spielerischen Fantasie Lechners zuzuschreiben sind, ist nicht eindeutig zu beantworten.

Entsprechend der dreidimensionalen Ornamentik hielt sich Lechner auch in der Flächendekoration streng an die Vorlagen der bäuerlichen Motive. Die in einzelnen Panneaus oder in Friesen zusammenfassten Motive, in einer angemessenen Relation zu den zu schmückenden Flächen eingesetzt, erzielten immer einen harmonischen Gesamteindruck. Der Farbigkeit seiner Ornamentik ist große

¹⁴ Zitate aus Lechners Vortrag im Jahr 1902: „Wir müssen nur unsere bäuerlichen Motive in die moderne Architektursprache einfügen. Unsere Baukunst könnte dadurch gleichzeitig modern und auch ungarisch werden.““Da aber diese Motive linear und zweidimensional sind, kann die Modernität in unseren Bauwerken vorläufig nur durch das Ornament und durch die Fläche zum Ausdruck kommen.“ ..“Die ungarische naive Kunst

¹⁵ Zitat: „Wir müssen diesen ungarischen Volksstil so erlernen, wie irgendeine Sprache,... und dann diese Formen auf die größeren, entwickelteren, sogar monumentalen Bauaufgaben...zu übertragen.“ In: Lechner, Magyar formanyelv nem volt hanem lesz, in: Művészeti 1906, S. 1-18S

Bedeutung beizumessen, weil diese Komponente seinen Bauten im Stadtbild ihre signalhafte Wirkung verleiht.

Er hat mit seinen ausgeführten Bauwerken erfolgreich bewiesen, dass seine Ideen für die monumentale Architektur geeignet sind, blieb aber weiterhin mit dem Historismus verankert. Er betrachtete seine eigenen Bemühungen als Versuche und als Gedankenanstöße für die nächsten Architektengenerationen¹⁶. Sein Einfluss verbreitete sich in kurzer Zeit. Die Nachfolger übernahmen bestimmte Motive aus Lechners Formsprache und bauten sie in ihre Entwürfe ein. Die so entstandenen Bauwerke zeugen von einem Reichtum an Variationen, und prägen noch heute zahlreiche Stadtbilder der ehemaligen Monarchie.

Für Lechner war es evident, dass ein nationaler Baustil allein auf Grund der Ornamentik nicht definierbar ist. Da aber in Ungarn eine durch Jahrhunderte gewachsene eigene Architektur als Grundlage für dessen Entwicklung fehlte, schien für ihn der Weg über die Ornamentik als eine annehmbare Lösung. Die nächste Architektengeneration, den Anregungen der internationalen Ideen folgend, nahm die Konstruktion der Bauernhäuser als Basis eines nationalen Stils, und hat dem Motivschatz der Ornamentik weniger Bedeutung beigemessen. Diese, dem englischen „country-house“ und dem Schweizer Chalet nahe Architektur war aber für monumentale Bauwerke nicht geeignet, und ging mit den Zielsetzungen Lechners nicht konform.

2.5 Exkurs: Baukeramik in der ungarischen Sezession. Die Fünfkirchner Zsolnay-Fabrik

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts erlebte die Terrakotta – natur oder glasiert - weltweit eine wahre Renaissance. Mit dem Jugendstil rückte die Keramik als Fassadenschmuck und auch als dekoratives Gestaltungsmittel der Innenräume in den Vordergrund. Die zunehmende Empfindsamkeit für die Farbe und für das Ornament bewirkte eine Konjunktur der keramischen Industrie. Die Verwendung keramischen Materials für die Dekorationen anstelle von Zement- und

¹⁶ „das, was ich bisher geschaffen habe betrachte ich nicht als eine ausgereifte künstlerische.(Stilrichtung) In Gegenteil, alle meine Bauten sind nur ungelenke Versuche zu jener Formsprache, welche nicht von einem einzelnen Künstler, sondern durch das Zusammenwirken einer ganzen Generation entstehen kann.“ Zitat aus:: Lechner, Önéletrajzi vázlat, in: A Ház, 1911, abgedruckt noch in: Bakonyi-Kubinszky, Lechner Ödön, Budapest 1981, S. 184-187.

Gipsornamenten des Historismus war zu dieser Zeit in der europäischen Architektur bevorzugt. Vor allem in England, Frankreich, Katalonien und Deutschland entwickelte sich eine fortgeschrittene baukeramische Industrie¹⁷. Die Suche nach neuer Farbigkeit und nach neuem Formenreichtum stellte für den Jugendstil eine beachtliche Aufgabe dar.

In Ungarn hatte die in Fünfkirchen (Pécs, Südungarn) beheimatete renommierte Keramikfabrik Zsolnay einen bedeutenden Anteil an der Herstellung von Baukeramik und von Bauplastik¹⁸. Die Fabrik hielt mit der weltweiten Entwicklung Schritt, und eroberte mit zwei Erfindungen einen Platz unter den führenden internationalen Keramikfabriken. Erstens: Das neue Material Pyrogranit, mit dem es gelang, eine sehr harte, widerstandsfähige und frostbeständige Keramiksorte zu entwickeln, und dadurch dessen uneingeschränkte Verwendung für den Außenbau zu gewährleisten¹⁹. Zweitens: Dieses Material in Spezialverfahren mit leuchtenden, teils metallisierenden Farben zu glasieren. Diese ebenfalls wetterbeständige Glasur erhielt die Bezeichnung „Eosin“²⁰. Die Angebotspalette beinhaltete nichttragende Gliederungselemente für die Außenarchitektur, weiters figurale Plastiken und ornamentale Einlagen für die Fassadenverkleidung, außerdem wetterfeste glasierte Kacheln und glasierte Dachziegel.

Die enge Zusammenarbeit mit dem renommierten Architekten und Professor der Akademie, Imre Steindl (1839-1902), sicherte für die Fabrik schon ab den siebziger Jahren bedeutende Aufträge, wie diejenigen zur Herstellung der Terrakotta - Ornamente für das Neue Rathaus (1870-75) und für die Technische Universität (1880-83) in Budapest, dann die Teilnahme am größten ungarischen Bauvorhaben der Zeit, die Herstellung der plastischen keramischen Dekoration des Parlaments (1885 bis 1904). Das Pyrogranit kam bereits für diese Arbeiten in Verwendung.

¹⁷ vgl.: Wolfgang Henze, Architektur und Baukeramik, Halle, 1957

¹⁸ Im Jahr 1868 gründete Vilmos Zsolnay, Inhaber einer lokalen Töpfer-Manufaktur eine Galanterie- und Baukeramikfabrik. Auf der Wiener Weltausstellung 1873 konnten schon die ersten Erfolge mit den Terrakotta- Bauornamenten verbucht werden. Das höchste Niveau in der Herstellung von Baukeramik wiesen zu dieser Zeit die Engländer auf. Zsolnay orientierte sich an den Ergebnissen der internationalen Keramikindustrie, und durch konsequente Forschungstätigkeit, Industrialisierung der Erzeugung und Beschäftigung von Künstler in dem Entwurf erreichte mit seinen Erzeugnissen an den folgenden Weltausstellungen höchste Anerkennung.

¹⁹ Pyrogranit besteht aus auf hoher Temperatur gebrannter Mischung aus Ton und Schamott.

²⁰ Eosin: eine kupferoxydhaltige, unter Hitzereduktion gebrannte, metallisch irisierende Glasur. Vgl.: Eva Csenkey, Die Keramikunst des ungarischen Jugendstils, in: Zsolnay, Ungarische Jugendstilkeramik. Ausstellungskatalog, Budapest 1968, auch: Eva Hárs, Zsolnay. Keramikfabrik Pécs, Budapest 1997

Neben Gliederungselementen und Fialen führten sie aus diesem Material auch die figuralen Plastiken der Kuppelhalle aus.

Mit dem Architekten Lechner verband den Fabrikanten Zsolnay ein gemeinsames Interesse an der Entwicklung der glasierten Baukeramik im Dienste der national ausgerichteten Architektur in Ungarn. Schon im Jahr 1889 ließ Lechner die reliefierten Kacheln für die Verkleidung der Fassade des Hauses Thonet in Budapest, sowie dessen Baldachine und Giebel aus Pyrogranit von Zsolnay herstellen²¹. Am Rathaus von Kecskemét (1892-1896, mit Gyula Pártos) erscheinen neben Porträt-Medaillons die ersten, von der ungarischen Volkskunst inspirierten floralen Ornamente an einem öffentlichen Bau (Abb.15)²².

Die nachfolgenden großen Projekte zeigten schon eindeutig die Bestrebungen Lechners, die Baukeramik in den Dienst einer neuen Formsprache zu stellen. Mit der Gestaltung des Kunstgewerbemuseums in Budapest, in den Jahren 1893-1896 mit Gy. Pártos erbaut, konnte er bereits die vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten des Pyrogranits als Fassadenverkleidung, als Bauglied, als Bauplastik und als Ornament demonstrieren, und damit diesen neuen, plastisch formbaren und in glänzenden Farben industriell herstellbaren keramischen Stoff in das Instrumentarium der ungarischen Jugendstilarchitektur erheben (Abb.16). Mit seinen Detailentwürfen erreichte er eine genaue Ausführung seiner Ideen (Abb.17).

Sein Konzept, den kleinformatischen und linearen Motivschatz der ungarischen Bauernkunst in großformatige und plastische Bauglieder zu verwandeln, war auch am Gebäude des Geologischen Instituts nachvollziehbar (Abb.18). Alle Bauplastiken und ornamentalen Details wurden, einschließlich der Ornamente aus Glasmosaik, von der Zsolnay-Fabrik hergestellt.

Im Gebiet der Monarchie besetzte die Fabrik Zsolnay unter den Herstellern der Baukeramik eine anerkannte Position. Bevorzugte Anwendung fanden ihre Erzeugnisse bei der Ausstattung von Hotels und Kuranstalten mondäner Badeorte wie Marienbad, Karlsbad, Piestany, ebenso zeugen zahlreiche Bauwerke in Prag, Brünn, Belgrad, Fiume von der Beliebtheit der Zsolnay-Keramik²³. Die Architekten

²¹ Vgl.: Bakonyi, T. Kubinszky, M. Lechner Ödön, Budapest 1981

²² Siehe Anm. 19

²³ Einen Überblick über die Verbreitung der Zsolnay-Keramik in: Géza Nikelszky, A Zsolnay-gyár művészete (Die Kunst der Fabrik Zsolnay) Pécs 1959, S. 39-41 und: Zsuzsanna Mendöl, Az építészeti kerámia szerepe a historizmusban. A Zsolnay-gyár (Die Rolle der Baukeramik in dem Historismus. Die Zsolnay-Fabrik) in: A historizmus művészete Magyarországon, szerk. Zádor Anna, Budapest 1993

des Jugendstils und der Sezession schätzten diese Qualität. Die ungarische Fabrik fertigte nach dem Entwurf von Friedrich Ohmann (1858-1957) die sechs 183 cm hohen blauen Vasen für die Ausschmückung der Wienfluss-Promenade im Wiener Stadtpark (1900) an (Abb.19)²⁴. Da Zsolnay außer der bestellten Stückzahl noch einige zusätzliche Exemplare anfertigen ließ²⁵, steht ein Duplikat der blauglasierten Vasen heute im Badeort Palics bei Szabadka, ein anderes in Pécs. Josef Maria Olbrich (1867-1908) bestellte im Jahr 1902 die keramische Dekoration seines Darmstädter Wohnhauses bei der Fabrik Zsolnay²⁶. In den Jahren 1898-1900 lieferte die Fabrik die durch Einbrennen glasierten Fliesen aus Pyrogranit für die charakteristische Verkleidung der Fassade in drei Grüntönen für das Wiener Wohn- und Geschäftshaus „Portois und Fix“ (von Max Fabiani, 1865-1962)²⁷.

Mit Lechners Bauten wurde für die Architekten der ungarischen Sezession ein fest umrissenes Anwendungsgebiet für diesen keramischen Baustoff geboten. Die Farbe, die Haltbarkeit, die Formbarkeit des Materials und nicht zuletzt die finanziellen Vorteile durch dessen industrialisierte Herstellung führten zu einer breit gefächerten Palette der Anwendung in der Bauornamentik. Bei den großen öffentlichen Bauvorhaben wurden fast ohne Ausnahme in irgendeiner Form Verkleidungs- und Dekorationselemente von Zsolnay verwendet. Auch bei zahlreichen Privatbauten nutzten die Architekten den Pyrogranit für die Bauornamentik oder die mit Eozin veredelten Kacheln für die Verkleidungen der Fassaden und der Stiegenhäuser. Dadurch erhielten die Gebäude ihr typisches Erscheinungsbild und vermittelten für etliche ungarische Städte ein eigenständiges buntes Couleur.

²⁴ in: Dokumentsammlung des Janus Pannonius Museums in Pécs Nr. 61.284

²⁵ vgl.: Viktorija Aladzic, A kék vázák századik évfordulója (Das Zentenarium der blauen Vasen) in: A szecesszió Szabadkán (Die Sezession in Szabadka), Hrg. Brsko Krstic, Budapest 2002

²⁶ vgl.: Nikelszky (s.Anm.8), S. 35

²⁷ vgl.: Moravánszky, Keramik in der ungarischen Architektur der Jahrhundertwende, in: Zsolnay Ausstellungskatalog in Wien, Museum der Angewandte Kunst, 1968, S. 32

3. Das Rathaus von Szabadka

3.1 Stadtgeschichtliche Einführung

Szabadka (heute: Subotica) war bis zum Jahr 1920 eine der größten Städte Ungarns. Sie ist inmitten der ungarischen Tiefebene situiert, unmittelbar an der gegenwärtigen Serbisch-Ungarischen Grenze. Für die Entwicklung der Stadt war ihre geographische Lage der bestimmende Faktor: Lange Zeit lag sie an der Grenzlinie des Abendländischen und Osmanischen Reiches, an einem Europa mit Asien verbindenden Hauptverkehrsweg. Landwirtschaft und Handel prägte sie wirtschaftlich, der Grenzschutz sozial und politisch. Sie wurde nach dem Ersten Weltkrieg Serbien angegliedert.

Die Stadt stand zuerst unter unmittelbarer königlicher Verwaltung, bis sie im Jahre 1439 in den Besitz der Familie Hunyady wechselte²⁸. Während der türkischen Herrschaft zwischen 1542 bis 1686 erfolgte eine vollkommene Entvölkerung. Nach dem Abzug der Osmanen begann die Wiederansiedelung des Gebietes, vom Westen mit katholischen slawischen Siedlern, den sog. Bunjewaczen, vom Osten mit orthodoxen Slawen. Ab dem Jahre 1730 besiedelten auch die Magyaren wieder dieses Gebiet. Im Jahre 1743, mit Ernennung zur Stadtgemeinde (szabadalmazott királyi mezőváros), wurde auch die Entwicklung des bürgerlichen Stadtgefüges in die Wege geleitet, die sich mit der Erhebung zur königlichen Freistadt im Jänner 1797 aus den Händen Kaiserin Maria Theresias fortsetzte. Eine konsequent vorangetriebene Stadterneuerung und das Wachstum des Bürgertums waren die Folgen. Die Errichtung von Schulen, Gymnasien und des Theaters unterstützten die kulturelle Entwicklung. Der Ausgleich im Jahr 1867 beschleunigte diesen Urbanisierungsprozess. Der Anschluss an die internationale Eisenbahnlinie und die Elektrifizierung führten zu einer regen Bautätigkeit²⁹. An der Wende zum 20. Jahrhundert entwickelte sich Szabadka zu einem wichtigen Umschlagplatz für landwirtschaftliche Produkte Ungarns, und konnte neben den schon vielen florierenden Handwerksbetrieben auch eine auf Landwirtschaftserzeugnisse basierende Industrie aufweisen.

²⁸ Lit.: Istvan Iványi, Szabadka szabad királyi város története (Geschichte der königlichen Freistadt (Szabadka) Bd. 1-2, Szabadka 1886

²⁹ Vgl.: László Magyar, Adalékok Szabadka Építészettörténetéhez 1867-1918 (Über das Baugeschichte von Szabadka 1867-1918) in: Cumania 1997, Kecskemét

Die Bevölkerung bestand 1910 größtenteils aus Ungarn³⁰, sie bildeten die kulturelle und politische Elite. Einen etwas kleineren Teil stellten die Bunjewaczen dar -eine römisch-katholische südslawische Volksgruppe- die aber eine starke wirtschaftliche Position besaß. Der serbische und jüdische Anteil an der Bevölkerung war nicht überwiegend groß, sie besetzten aber wichtige Positionen für den Handel und für die Bankgeschäfte. Die Zahl der Bevölkerung hat sich vom Jahr 1869 bis 1910 von 53.449 auf 94.404 Seelen annähernd verdoppelt, und so wurde Szabadka zu einer der die höchsten Bewohnerzahlen aufweisenden Städte Ungarns.

3. 2. Die ersten Rathäuser der Stadt

Das erste Rathaus von Szabadka wurde im Jahr 1751 am Marktplatz, den damaligen Bedürfnissen entsprechend mit nur vier Räumen und in schlichter Form, erbaut³¹. Nur der gewellte Giebel an der Traufenseite wies auf die prominente Funktion des Gebäudes inmitten der umgebenden Häuser hin³². Der stetige Bevölkerungszuwachs führte bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer Ausweitung der städtischen Verwaltungsaufgaben, wofür die Räumlichkeiten des alten Rathauses nicht mehr ausreichten. In den Jahren 1826-1828 errichtete die Stadt ein neues, zweigeschossiges Rathaus auf demselben Grundstück in klassizistischem Stil, mit einem Turm über dem tympanongeschmückten Mittelrisalit. Mit diesem Typus wurden in Ungarn jene schlichten Rathäuser der Tiefebene abgelöst, welche nach dem Türkenabzug entstanden³³. Bereits im Jahr 1892 erwiesen sich die Räumlichkeiten als nicht ausreichend, und schließlich wurde, obwohl das benachbarte leerstehende Gymnasiumsgebäude durch einen Verbindungsgang in die Benützung miteinbezogen worden war, die Errichtung eines neuen Rathauses unaufschiebbar³⁴. Die wirtschaftliche Lage der Stadt erlaubte aber zu jener Zeit die Durchführung eines derart kostspieligen Projektes nicht. Erst im Jahre 1905, nach

³⁰ Zahlenangaben aus den entsprechenden Jahrgängen der „Magyar Statisztikai Közlemények“ (Statistische Mitteilungen Ungarns)

³¹ Vgl.: László M a g y a r, Szabadka városházái (Die Rathäuser von Szabadka) in: 7 nap, 24.Okt. 198

³² Auf einem Meisterbrief für Zimmerleute aus dem Jahre 1815 ist eine Abbildung dieses Rathauses erhalten geblieben. Aufbewahrt im Historischen Archiv Subotica

³³ vgl. András P e t r a v i c h, Városházák (Rathäuser) in: László Császár Hsg., Épülettípusok a kiegyezés utáni Magyarországon (Typen der öffentlichen Gebäude in Ungarn nach dem Ausgleich) Budapest 1995

³⁴ vgl.: István I v á n y i, Szabadka szabad királyi város története (Geschichte der königlichen Freistadt Szabadka) II.Teil, Szabadka 1892, S. 619-620

der erfolgten Sicherung der Finanzierung durch Parzellierung und Verkauf großer stadteigener Grundstücke, konnte im März 1906 der Gemeinderat dem Bauvorhaben zustimmen³⁵.

3.3 Die Rathauskonkurrenz

Im September des Jahres 1906 erfolgte die Ausschreibung eines an ungarische Architekten gerichteten Architekturwettbewerbes, mit Abgabefrist am 1. Jänner 1907³⁶. Das neue Rathaus sollte zwei Obergeschosse und ein Dachgeschoss aufweisen, im ersten Stock einen Fest- und Sitzungssaal von 280 m² mit einem Vorraum von 60m², und Geschäftslokale in den straßenseitigen Erdgeschossräumen beinhalten. Für einen Kubikmeter umbauten Raum veranschlagte man 16 Kronen an Baukosten. Neben den städtischen Mitgliedern lud man als Preisrichter zwei namhafte Architekten des Ungarischen Architektenvereines ein, den als konservativ geltenden Samu Pecz, Professor an der Technischen Hochschule, und János Schulek, den bekannten Erneuerer historischer Bauwerke.

Die Entscheidung über die 10 eingereichten Entwürfe erfolgte am 21. Jänner 1907. Sämtliche Arbeiten wurden öffentlich ausgestellt, zuerst in Szabadka, dannach im Architektenverein in Budapest. Anschließend folgte die Veröffentlichung der Entscheidung in den Fachzeitschriften und in den lokalen Zeitungen. In der Zeitschrift Magyar Pályázatok (Ungarische Baukonkurrenzen) kamen neben Protokolltexten auch Fassadenentwürfe und Grundrisse der drei preisgekrönten Entwürfe, sowie jene von zwei weiteren zur Veröffentlichung³⁷.

Mehr als die Hälfte der eingereichten Arbeiten wies Stilformen der Ungarischen Sezession auf, einige orientierten sich an das Barock, andere an der Deutschen Renaissance. Das auffällige Übergewicht an ungarisch-sezessionistischen Entwürfen in diesem Wettbewerb entsprach der allgemeinen stilistischen Tendenz der Rathaus-Konkurrenzen im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts³⁸.

³⁵ Historisches Archiv Subotica –in weiteren HAS – 1906, 126kgy / 75176

Im Historischen Archiv von Szabadka sind heute alle Dokumente und Planzeichnungen des Rathausbaues zusammengefasst aufbewahrt, aber nicht einheitlich nummeriert. Die in dieser Arbeit aufgeführten Bezeichnungen richten sich nach den aktuellen G25 Aktenzahlen.

³⁶ HAS Protokoll 1907 / 2579

³⁷ Magyar Pályázatok (Ungarische Architekturwettbewerbe) 1907, Jhg.5, Nr. 3

³⁸ Folgende Fachzeitschriften veröffentlichten regelmäßig die eingereichten Wettbewerbsentwürfe: bis 1902: Építési Ipar (Bauindustrie), 1903-1907: Magyar Pályázatok, nach 1907: Magyar Építőművészet (Ungarische Baukunst)

Den ersten Preis erhielten die Budapester Architekten Marcell K o m o r (1868-1944) und Dezső J a k a b (1864-1932) für ihren Entwurf. Dieser war als symmetrischer Vierflügelbau mit vier Innenhöfen konzipiert (Abb.20). Die Hauptfassade wurde durch zwei Eckrisalite, einen Mittelrisalit und von zwei assymetrischen Türmen gegliedert. Die Fassadengestaltung zeige eine reiche Ausstattung mit barocken Formelementen, mit runden und elliptischen Fenstern, Mansardendächern und Pilaster in Kolossalordnung (Abb.21). Die Architekten wählten bewusst den neobarocken Stil, da zu dieser Zeit in Ungarn dieser als „Maria Theresia-Barock“ bezeichneter Stil als angemessen für die erwünschte Prachtentfaltung öffentlicher Bauten galt, und diese Wahl die Aussichten für einen Wettbewerbsgewinn realistischer erscheinen ließ. In diesem Fall erhöhten sich aber ihre Erwartungen noch auf Grund der geschichtlichen Zusammenhänge, nämlich dass die Stadt ihren gehobenen Status von Maria Theresia erhalten hatte, und die Bürger sich mit der Kaiserin noch immer verbunden und ihr zu Dank verpflichtet fühlten³⁹.

Im Beurteilungsprotokoll hob man den „kräftig gegliederten Umriss“ und das klare und übersichtliche Grundrisskonzept hervor, welche den Anforderungen des Bauprogrammes vollkommen entsprachen, und von den Preisrichter als „geistreich und auf die Bedürfnisse richtig reflektierend“ bezeichnet wurde. Auch für die mit „sicherer Hand gezeichneten Fassade“ wurden Monumentalität und künstlerischer Eindruck zugestanden⁴⁰.

Der zweitplatzierte Entwurf der Budapester Architekten Zoltán B á l i n t (1871-1938) und Lajos J á m b o r (1869-1955), mit einem Turm hinter dem stark vorgezogenen Mittelrisalit, erzeugt durch die sich gleichmäßig wiederholenden Fensterformen einen eintönigen Eindruck. Die zurückhaltend verwendeten ungarischen Ornamentmotive lösen die Strenge der Gesamterscheinung nicht auf. Von den Preisrichtern wird aber das einheitliche und malerisch gruppierte Dekor hervorgehoben.

Der mit dem dritten Preis ausgezeichnete Wettbewerbsentwurf des ortsansässigen Architekten Ferenc R a i c h l e (1869-1960) ist symmetrisch um drei Innenhöfe gruppiert (Abb.22).

Zwei stark vorgezogene Risalite der Seitentrakte und ein vor dem Mauerflucht nur leicht hervortretender Turm in der Mittelachse gliedern spektakulär die Hauptfassade.

³⁹ vgl. die Rede des Architekten D.Jakab anlässlich der feierlichen Eröffnung des Rathauses. Tervezők a városházáról. Erschienen in der Festschrift zur Eröffnung des Rathauses, Hrg. von Henrik Braun, Városháza Szabadka (Rathaus von Szabadka) Nagyvárad 1912, S. 17.

⁴⁰ In: Magyar Pályázatok, 1907, Jhg.5, Nr.3, S.20

Die vier Eckrisalite des Baus sind in Form von niedrigen Türmen ausgebildet. Für die Fassadengestaltung sind reiche, sogar luxuriöse Formen der Ungarischen Sezession vorgesehen, die unverkennbare Verwandtschaft mit dem im Jahre 1904 erbauten eigenen Wohnhaus des Architekten in Szabadka aufweisen. Die großzügige, in Wellenform aufgelöste Attika, die sich über den Risaliten in vergrößerter Blütenform entfaltet, die Umwindung der Fenster mit bewegten Wellenlinien, das aus Folkloremotiven zusammengesetzte Flächendekor sind Komponenten, die ein prachtvolles Ganzes ergeben (Abb.23). Die Preisrichter bezeichneten den Entwurf als interessant, und hoben die elegante Linienführung und die gelungene Farbgebung der in „ungarischem Geist“ konzipierten Fassade besonders hervor⁴¹.

Mit dem Beschluss vom 31. Jänner 1907 legte der Gemeinderat das Projekt von Komor und Jakab der Bauausführung zugrunde, und übertrug den Architekten die technische und künstlerische Bauleitung. Die geschäftlichen Agenden und die Oberaufsicht lagen beim städtischen Bauamt⁴².

3.4 Änderung im Ausführungsentwurf

Während der Bauausschusssitzung am 7. Dezember 1907 stellten die Architekten ein völlig neues Konzept für die Gestaltung der Fassade im Stil der Ungarischen Sezession zur Begutachtung und Genehmigung vor. Sie selbst bezeichneten die vorgeschlagenen Änderungen lediglich als „...Einbringung ungarischer Motive in die barocke Fassade.“ Mit Hinweis auf die Haltbarkeit und auf die vielseitigen Anwendungsmöglichkeiten des neuen keramischen Materials - des Pyrogranits der Fabrik Zsolnay - welche von den Architekten der ungarischen Sezession mit Vorliebe verwendet wurde, sprachen sie auch die Kostenfrage an, wobei sie auf die Kostspieligkeit der Herstellung barocker Bau- und Dekorationselemente hinwiesen. Sie erwähnten auch das weltweite Streben nach einem Ausdruck nationaler Züge in der Kunst, und betonten die Bedeutung eines neu entstehenden nationalen Stils in der ungarischen Architektur⁴³.

⁴¹ in: Magyar Pályázatok, w.o. S.21 Über die Tätigkeit F.Raichle's in: Gerle -Kovács-Makovcsz., A századfordulómagyar építészete, Budapest 1990. S.161, und Béla Duranci, Egy kiváló építész. A vajdasági építészeti szecesszió történetéből (Ein ausgezeichnete Architekt. Aus der Geschichte der sezessionistischen Architektur in der Wojvodina) in: Hid, Novi Sad 1979 / 5

⁴² HAS XV / 87 / 1906

⁴³ HAS, XV / 87 / 1906, S 247

Die Änderungsvorschläge wurden mit der Auflage angenommen, den christlichen Charakter mit Rücksicht auf die Gefühle des überwiegenden Teils der Stadtbevölkerung auch im Neubau zu bewahren⁴⁴.

Aus dem neuen Fassadenentwurf wurde ersichtlich, dass im Vergleich zum Konkurrenzentwurf die vorgeschlagenen Änderungen grundlegend sind (Abb.24,25). Unter Beibehaltung der Massenverteilung und der Symmetrie des Baukörpers erfolgte die vollkommene Befreiung aus der schweren Barockornamentik und ein neues Erscheinungsbild wurde erzielt. Entscheidende Akzente setzte die Neugestaltung der Dachregion durch den Ausbau des Daches als teilweise vollwertiges drittes Obergeschoß. Die ausgebauten Mansarddächer wurden mit einem, dem ungarischen Jugendstil eigenen, mit Wellen kombinierten und mit Bogenlinie umrandeten Giebel ausgestattet, und verliehen dem Bau einen veränderten Charakter. Das Mansarddach des Mittelrisalits aus dem Konkurrenzentwurf wich einem Giebel mit kleinteilig-rundbogiger Umrisslinie, und strahlte eine starke Signalwirkung aus. Die kleinteiligen Ornamentteile an den Dachfirsten, die Attika- und Giebelkanten gehörten auch zum Repertoire des ungarischen Jugendstils, und erinnerten mit ihrer Form an die Ziersäume bäuerlicher Stickereien. Auch der Turm des neuen Entwurfs wurde gegenüber dem früheren Projekt verändert: Eine lang gezogene gerade Silhouette des Helmes ersetzte die barocke Form.

3.5 Das Baugenehmigungsverfahren

Der neue Entwurf fand keine Zustimmung bei der Zentralbaubehörde in Budapest. In einer ausführlichen Begutachtung wurde, neben Bemängelungen einiger technischen Details, auf eine für die Stadt übertriebene Größe des Projektes und die daraus entstehenden Kosten hingewiesen. Aufgrund der „unruhigen Wirkung“ der stark vorspringenden Risalite wurde die „Begradigung der Hauptfassade“ empfohlen. Die architektonische Gestaltung im „nationalen Stil“ wurde abgelehnt⁴⁵.

⁴⁴ HAS XV / 87 / 1906 S. 364-385

⁴⁵ HAS XV .87 / 1906, S. 436-438

Dieser Meinung schloss sich auch der Innenminister an, und, anstatt die Baugenehmigung zu erteilen, empfahl er der Stadt in einem Erlass vom 21. März 1908, die Erstellung eines neuen, einfacheren Planes⁴⁶.

In der Folge richteten die Architekten eine detaillierte Widerlegung der behördlichen Begutachtung an den Szabadkaer Bürgermeister, K. Biró, und liessen außer einiger unbedeutender Korrekturen keine Kritik an ihrem Entwurf gelten. Sie verteidigten die charakteristische Hauptfrontgliederung aus statischen Gründen, aber auch aus dem Sichtpunkt der Ästhetik, da ihrer Meinung nach „diese Hauptfassade Schönheit und Würde ausstrahlt“, und die „großen Risalite mit den Arkaden vorteilhaft für das Stadtbild und für den Publikumsverkehr“⁴⁷ wirkten. Unterstützt durch einen Brief des Bürgermeisters von Marosvásárhely über das soeben in ungarischem Stil fertiggestellte Rathaus seiner Stadt, über dessen künstlerischen Qualitäten und über die positive Aufnahme seitens der Bevölkerung, setzte sich Biró für den neuen Entwurf in den Ministerien persönlich ein⁴⁸. Im November 1908 erfolgte schließlich die Erteilung der Baugenehmigung für den geänderten Plan⁴⁹.

3. 6. Stiländerung im nationalen und internationalen Vergleich

Die Stiländerung nach einer Konkurrenzentscheidung war kein solitäres Vorkommen. Der Abkehr vom strengen Historismus eröffnete die Möglichkeit, die Einheit von Gestalt und Gestaltung aufzulösen, und über beides getrennt zu verfügen⁵⁰. Die Unabhängigkeit der architektonischen Gestalt von der Gestaltung, vom „Stil“, kam den neuen Bestrebungen entgegen. An den in den Wettbewerben in historischen Stilen vorgelegten Entwürfen konnten ohne Veränderungen am Umriss, am Grundriss, an den Fensterachsen und an der Baumasse, an der Außenarchitektur beliebige Änderungen, so auch in den Formen der Lechnerschen nationalen Formsprache, vorgenommen werden. Auch der preisgekrönte kompakte Barockentwurf von Komor und Jakab für das Rathaus von Marosvásárhely (Abb.26, 27)

⁴⁶ HAS XV 87 /1906, S.432

⁴⁷ HAS XV 87 / 1906, S.441-447, von 20. April 1908

⁴⁸ HAS XV 86 / 1906, S..96-97, von 18. April 1908

⁴⁹ HAS XV 87 / 1906 S.464, Nr. 120672/908

⁵⁰ nach: Damus, Martin, Das Rathaus. Architektur und Sozialgeschichte von der Gründerzeit zur Postmoderne, Berlin 1988, S. 43

erfuhr nachträglich eine Stiländerung, kurze Zeit vor dem Vorschlag der Änderungspläne in Szabadka⁵¹.

Marosvásárhely (Neumarkt, heute Targu Mures, Rumänien) galt seit jeher als ungarisches Zentrum des vornehmlich von Ungarn, Rumänen und Sachsen bewohnten Siebenbürgen. Zwischen 1880 und 1910 verdoppelte sich die Einwohnerzahl von 12.678 auf 25.517⁵². Das Rathaus entstand in den Jahren 1905-1907 als erstes Rathausprojekt des Architektenduos⁵³. Es stand im Anschluss an den Hauptplatz im Zentrum, aber noch am Rande des historischen Stadtkerns. Das Konzept des Rathauses entsprach der damaligen Größe der Stadt, mit 49m x 49,80m weist diese eine um 50 % kleinere Grundfläche als jene des Rathauses von Szabadka auf.

Hier änderten die Architekten auf Wunsch der Jury das originale Mittelturmkonzept mit Verlegung des Turmes in die rechte Ecke, wodurch die Achsialsymmetrie aufgelöst wurde⁵⁴ (Abb.28). Mit dekorativen Bauelementen und dem quadratischen Turm seitlich des zugefügten kleinen Rundturms entstand ein malerischer Bautypus. Mit dem Aufstocken der Hauptfront bot sich den Architekten die Möglichkeit, statt Barocker Formen jene Ornamente einzusetzen, die an die Motive der ungarischen Sezession anlehnten⁵⁵ (Abb.29).

Dieses Vorkommen war keineswegs nur für die ungarische Architektur bezeichnend. Die Baugeschichte des Rathauses von Charlottenburg ist ein Beispiel dafür: dem in gotisierenden Stilformen gehaltenen Wettbewerbsentwurf (1897) folgte die Ausführung in den Jahren 1899-1905 im Sinne des Jugendstils, ohne die architektonische Gestalt zu verändern⁵⁶.

⁵¹ Vgl.: Ilona Sármány-Parsons, „Magyaros stílusban épült városházák a századelőn (In ungarischem Stil errichtete Rathäuser zu Beginn des Jahrhunderts) in: *Ars Hungarica* 1994/1, S.151

⁵² Die Daten stammen aus dem entsprechenden Jahrgänge der „Magyar Statisztikai Közlemények“ (Ungarische Statistische Mitteilungen).

⁵³ Nationale Archiv Targu-Mures, LXVI Karton, Nr. 8889/1904

⁵⁴ Das Wettbewerb ist veröffentlicht in: *Magyar Pályázatok* (Ungarische Wettbewerbe) Jg.1905, Nr.6

⁵⁵ György Bernády, Bürgermeister von Marosvásárhely richtete 1908 an den Bürgermeister von Szabadka, Dr. Károly Biró ein Brief, um über den Erfolg des „neuen Stils“ und die Zustimmung der Bevölkerung für das neue Erscheinungsbild des Rathauses zu berichten, „und auch für Szabadka die Stiländerung zu empfehlen. Er fand, dass es sich gelohnt hat, bei den Zentralbehörden zu intervenieren, und „...es freut mich aufrichtig, dass ich hier die Gelegenheit genützt habe für die Weiterentwicklung dieses Stils mittels Verwendung ungarischer Motive, der von der Architekten mit großem Enthusiasmus gefördert ist, beizutragen.“ In: *Hist.Arch. Subotica*, Karton 106, XV.

⁵⁶ Entwurf: Reinhardt und Süssenguth. Lit: Berlin und seine Bauten Teil III., Bauten für Regierung und Verwaltung, Berlin 1968, Abb. 12-17

Ähnlich grundlegende Änderung erfuhr der 2. Konkurrenzentwurf für das Rathaus von Kiel vom Jahr 1904 in dessen Umarbeitung zum Ausführungsentwurf⁵⁷. Die neue Hauptfront ist nicht mehr im Stil der Deutschen Renaissance gestaltet, sondern überwiegend mit Stilelementen des klassischen Barock, wobei auch Motive des Jugendstils zugefügt sind. Diese Stiländerung kam über die Motivation der Kostenersparnis zuwege, dagegen definierten die Architekten im dem Entwurf der ungarischen Rathäuser klar ihre künstlerische Zielsetzung.

4. Die Architekten Marcell K o m o r und Dezső J a k a b

Nach dem Studium an der Technischen Hochschule in Budapest arbeitete Marcell K o m o r (1868-1944) zunächst in Ateliers führender ungarischer Architekten, schloss sich dann Ö. Lechner an, und nahm an der Erstellung des Wettbewerbs- und Ausführungsentwurfes des Budapester Geologischen Instituts (1897-1899), sowie an den Entwürfen für die Innenausstattung des Kunstgewerbemuseums in Budapest (1891-1896) teil. Im Jahr 1897 eröffnete er gemeinsam mit D. Jakab ein Architekturbüro in Budapest. Die Partnerschaft blieb bis 1918 erhalten. Während der Rezession der Zwischenkriegszeit arbeitete er zusammen mit seinem Sohn János an der Ausführung einiger kleiner Aufträge. Neben seinem Beruf übte er eine bedeutende fachjournalistische Tätigkeit aus, auch redigierte er 29 Jahre lang die Fachzeitschrift für Bauunternehmer („Vállalkozók Lapja“). Mit seinen Artikeln reagierte er unmittelbar auf die Ereignisse der internationalen und heimischen Architekturszene. Seine Schriften sind wertvolle Dokumente der Baukunst zur Wende des 20. Jahrhunderts⁵⁸.

Dezső J a k a b (1864-1932) arbeitete nach dem Studium ebenfalls bei prominenten Budapester Architekten. Er unternahm längere Studienreisen nach Italien, Konstantinopel und Athen. Im Jahr 1896 nahm er an den Planungsarbeiten für die Budapester Milleniumausstellung teil. Ab 1897 arbeitete er mit M. Komor in einem gemeinsamen Architekturbüro⁵⁹ zusammen.

⁵⁷ vgl.: Kranz-Michaelis, Charlotte, Rathäuser im Deutschen Kaiserreich 1871-1918, München 1976 S.75-78, Abb.80-82

⁵⁸ Biografische Daten in: Révay Nagy Lexikon, Művészeti Lexikon (Lexikon der Kunst), Szinnyey, Magyar írók élete és munkái (Leben und Werke ungarischer Schriftsteller), Thieme-Becker Bd. XXI, S.258 Gerle-Kovács-Makovecz, A századforduló magyar építésze (Ungarische Baukunst der Jahrhundertwende) Budapest, 1990 S.84-90

⁵⁹ w.o.

Nach dem zwei Jahrzehnte dauernden erfolgreichen Gesellschaftsverhältnis folgte ab 1918 eine Zusammenarbeit mit seinem Schwiegersohn Aladár S ó s.

Die Zusammenarbeit beider Künstler war außerordentlich fruchtbar. In den letzten zehn Jahren vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges gehörten sie zu den am meisten beschäftigten Architekten in Ungarn. Mit dem Bau des Rathauses von Szabadka und dem Ensemble des Rathauses und Kulturpalastes von Marosvásárhely führten sie in dieser Zeit die größten öffentlichen Bauvorhaben im Stil der nationalen Sezession aus. Sie beteiligten sich mit Erfolg an zahlreichen Konkurrenzen und Ausschreibungen, und belegten dabei meist die vorderen Platzierungen. In vielen Fällen versuchten sie konsequent den „ungarischen Stil“ durchzusetzen, aber ebenso virtuos führten sie Aufträge in jedem gewünschten historischen Stil aus.⁶⁰ Vor allem wegen den klaren und rationellen Grundrissgestaltungen fanden ihre Entwürfe höchste Anerkennung.

Ihr Tätigkeitsfeld war entsprechend der neuen Bauaufgaben breit gefächert, die sich als Folge des wirtschaftlichen Aufschwungs der Jahrhundertwende boten. Ihr Programm beinhaltete gleichermaßen öffentliche- und Kommunalbauten, Banken, Hotels, Redouten, Sanatorien und alle Arten von Privatbauten. Es ist ihnen gelungen, dem Geschmack des großbürgerlichen und wohlhabenden Intellektuellen Auftraggeberkreises zu entsprechen. Dieser war durch die zahlreichen Ausstellungen und mittels der in- und ausländischen Zeitschriften über die neuen Tendenzen der Kunst bestens informiert, gleichzeitig stand er der nationalen Linie der Architektur, aufgrund ihres Bestrebens nach Assimilierung, wohlwollend gegenüber. Auch ihre Mitgliedschaft bei den Freimaurern, aus der sich die hochrangigen städtischen Führungskräfte rekrutierten, erwies sich für die Zuschläge öffentlicher Aufträge durch das Netzwerk dieser Gesellschaft als hilfreich.

Über die Arbeitsaufteilung innerhalb des Gesellschaftsverhältnisses zeugt als einzige authentische Aussage der Nekrolog von M. Komor für seinen Freund und Partner D. Jakab aus dem Jahr 1932, veröffentlicht in der Fachzeitschrift „Vállalkozók Lapja“. In dieser mit innigen Worten beschriebenen Erinnerung steht unter anderem, dass beide Architekten an den aktuellen Planungsprozessen

⁶⁰ „Wir fühlten uns als ungarische Architekten, und als solche sahen wir es als unsere Pflicht, unsere Auftraggeber über diese Richtung zu überzeugen“ „Wir haben es, auch unter der Gefahr, dass wir den Auftrag verlieren, oft erzwungen, dass der Auftraggeber unsere Position akzeptiert hat.“ wie Anm. 38, S.18

gleichermaßen teilnahmen, und dass sich ihre Gedankengänge in Zeichnung und Planung abwechselnd fließend fortsetzen konnten⁶¹. Dem gegenüber steht die allgemeine Annahme, wonach D. Jakab der Fantasievollere, zeichnerisch und künstlerisch Begabtere in dieser Gemeinschaft war, und M. Komor die technischen und geschäftlichen Bereiche der Arbeit innehatte⁶². Fest steht, dass alle Entwürfe, auch die handgezeichneten Ornamentsentwürfe, ausnahmslos mit „Komor und Jakab“ signiert sind, und aus diesem Grund die alleinige Urheberschaft von D. Jakab nicht nachweisbar ist.

Das Ausmaß ihres gesamten Schaffens ist heute kaum mehr nachvollziehbar, zum Teil weil sich ihre Werke verstreut im Gebiet der ehemaligen Monarchie befinden, aber auch, weil einige ihrer Bauten dem Abbruch zum Opfer fielen. In ihrem breit gefächerten Tätigkeitsfeld spiegeln sich nicht nur alle Entwicklungsstufen der ungarischen nationalen Sezessionsarchitektur wieder, sondern auch die Beherrschung des vollen Instrumentariums der traditionellen Stilformen. Die Anerkennung und Akzeptanz der neuen Formsprache durch die Auftraggeber und die Allgemeinheit waren nicht zuletzt ihren zahlreichen, im „ungarischen Stil“ erbauten Bauwerken zu verdanken.

Eine umfassende Auflistung ihrer Bauten und Konkurrenzprojekte, ergänzt mit einem kurzen Lebenslauf und mit Abbildungen, ist im Jahre 1990 im Handbuch über die Architekten und Bauten der ungarischen Sezessionsarchitektur erschienen, zusammengestellt vom Architektenteam Gerle-Kovács-Makovecz⁶³.

⁶¹ Nekrolog in: Vállalkozók Lapja, 11. August 1932

⁶² vgl. Bela Duranci, A vajdasági építészeti szecesszió történetéből (Aus der Geschichte der Sezession in der Vojvodina) Teil VI, A szabadkai városháza (Das Rathaus von Szabadka) S.803 in: Hid, Novi Sad, 1979

⁶³ János Gerle, Attila Kovács, Imre Makovecz, A századforduló magyar építészete (Ungarische Baukunst der Jahrhundertwende) Budapest 1990 S. 84-90 Die Aufzählungen beziehen sich ausschließlich auf jene Bauwerke, welche im Stil der Ungarischen Sezession entstanden sind.

5. Baubeschreibung

Der mächtige Baukörper des Rathauses erhebt sich am ehemaligen Marktplatz im Stadtzentrum, und übertrifft mit seiner Größe alle Gebäude der Umgebung (Abb.30). Zu diesem Standort laufen radial wichtige Verkehrsadern zusammen, an dem auch andere bedeutende Bauwerke stehen, wie das klassizistische Theater mit einem von sechs mächtigen korinthischen Säulen gebildeten Portikus (1853, J.Scultety), dann das neobarocke Kasino (1897, F.Raichle), und mehrere prachtvolle eklektizistische Bankgebäude. Nach Abbruch des alten Rathauses und nach Schleifen der umliegenden kleinen ebenerdigen Häuser entstand um den Standort ein weitläufiges Areal, wodurch auf das Bauwerk von jeder Seite freier Blick gewährleistet ist. Heute mindert zwar der rund um das Gebäude gesetzte alte Baumbestand die originale Wirkung, der mächtige Bau mit dem hohen Turm besticht jedoch durch seine Monumentalität, und stellt unverändert das Wahrzeichen der Stadt dar (Abb.31).

5.1 Baudaten

Mit den Bauarbeiten wurde im Oktober 1908, nach dem Abbruch des alten Rathausgebäudes begonnen⁶⁴. Die zum Teil sumpfige Bodenbeschaffenheit machte es notwendig, die Grundmauern auf 1,80 m hohe Betonblöcke zu stellen⁶⁵. Die Errichtung der Mauer ging zügig voran, so dass die feierliche Einweihung des Gebäudes schon am 20. August 1910 vorgenommen werden konnte. Ein Jahr später, im Juli 1911, zogen auch die städtischen Verwaltungszweige in das neue Rathaus ein, dessen feierliche Eröffnung am 15. September 1912 stattfand.

Die Gesamtkosten betrugen 2,585.694 Kronen⁶⁶.

⁶⁴ Die Baudaten stammen aus dem Baujournal des Rathauses. Es liegt im Historischen Archiv von Subotica auf, im Karton Nr. 106

⁶⁵ „Unterhalb des Bodenniveaus befindet sich eine Lehm -und Sandschicht, deren Tragfähigkeit aber durch zeitweises Auftreten des Grundwassers beeinträchtigt ist.“. w.o.

⁶⁶ Summe nach der Endabrechnung, aufbewahrt im Historischen Archiv Subotica, Akten des Rathausbaus, Karton 106.

5.2 Baumasse, Baumaterialien

Der Bau misst in der Längsseiten 105,08 m, in den Seitenfronten 55,56 m, in der Höhe durchschnittlich 25 m. Der Hauptturm weist eine Höhe von 76 m auf.

Die Grundfläche beträgt 5. 838 m², die Nutzfläche insgesamt 16 000 m², davon entfällt 2.400 m² auf die Geschäftslokale. Das teilweise dreistöckige Gebäude enthält 155 Amtsräume und im Erdgeschoss etwa 40 Geschäftslokale⁶⁷.

Der Bau ist in Ziegelmauerwerk mit Stahlträger errichtet. Die Arkaden der Sockelzone sind mit grauem Andesit, die Umfassungsmauer bis zur Höhe des ersten Stockes mit hellem Sandstein verkleidet⁶⁸. Die Bauplastiken der Erker und der Balkone sind aus Sandstein gearbeitet. Für die Herstellung der plastischen Dekorationselemente ist Pyrogranit verwendet.

Für die Innenausstattung kommen edle Materialien wegen Reduktion der Kosten nur begrenzt zur Verwendung. Säulen und Stiegen bestehen aus geschliffenem Kunststein, nur die Geländer und Postamente sind aus Marmor bearbeitet. Die Vestibüle und die Feststiege sind mit glasierten keramischen Fliesen, teilweise mit metallisch glänzendem Eosin überzogen, verkleidet⁶⁹. Die zierlichen plastischen Friese als Rahmen der dekorativen Flächen sind aus glasierter Keramik hergestellt. Die repräsentativen Räume erhielten Holztäfelung.

5.3 Raumprogramm

Das Rathaus umfasst fünf Geschosse: ein Kellergeschoß, ein Erdgeschoß und drei Obergeschosse. Das dritte Obergeschoß liegt im ausgebauten Dachraum des Gebäudekomplexes. Im Giebelhaus ist diese Geschoßeinteilung durch den über zwei Geschosse reichenden Festsaal unterbrochen.

Der Grundriss weist gegenüber dem Wettbewerbsentwurf keine grundlegenden Veränderungen auf.

⁶⁷ Angaben nach B.Duranci, A vajdasági építészeti szecesszió történetéből Teil VI, A szabadkai városháza, in: HID, Novi Sad, 1979, S. 806-807 (Aus der Geschichte der Sezessionsarchitektur in der Vojvodina, Das Rathaus von Szabadka)

⁶⁸ Nach dem Fassadenrenovierung des Rathauses in den Jahren 1984-1986 fasste die leitende Kunsthistorikerin die Ergebnisse der Materialanalyse zusammen: Kata Martinovics-Cvijin, Rehabilitation und renewal of stone lining on the northern facade of the Town Hall of Subotica, in: Art nouveau / Jugendstil Architecture, International Joint Cultural Study and Action Project to Preserve and Restore World Art Nouveau/Jugendstil Architectural Heritage, Helsinki 1991, S.145-158

⁶⁹ Eosin: mit Metall angereicherte Glasur der Tonerzeugnisse, verleiht den Gegenständen metallischer Glanz.

Die symmetrische Gesamtanlage erleichtert die übersichtliche und unkomplizierte Erschließung des Baukörpers (Abb.32).

Die Eingangsachsen und die fassadenparallel geführten Korridore bestimmen die Raumdisposition. Die Belichtung der Korridore erfolgt über die hofseitigen Fenster. Sechs Treppen in den Mittelachsen der vier Trakte garantieren einen reibungslosen Strom des Publikumsverkehrs. Die Feststiege führt nur bis zu den Repräsentationsräumen in den ersten Stock, die Treppen der Süd- Ost- und Westfront reichen vom Erdgeschoss bis zu die Dachgeschosse hinauf. Für die Entlastung des inneren Verkehrs dienen eigene Stiegenhäuser in den Verbindungsarmen zwischen der Nord- und Südfront.

Das Erdgeschoss ist den Geschäftslokalen vorbehalten. Den ersten Stock der Hauptfront nehmen die Repräsentationsräume in einer Flucht vereint ein, erweitert durch ein breites Foyer. Dem Festsaal folgen seitlich die so genannten Blauen und Grünen Beratungssäle, an denen die Räume des Bürgermeisters und des Gespans anschließen.(Abb.33) Im ersten Stock der Südfront befinden sich das Steueramt und die Finanzkassen, im dritten Stock die Polizei und das Polizeigefängnis.(Abb.34) Das Archiv ist im ersten Stock des Westflügels untergebracht. Durch die rationale Grundrissgestaltung steht für alle Amtsräume der Stadtverwaltung ausreichend Platz zur Verfügung (Abb.35).

5.4 Beschreibung und Analyse

Das Rathaus, ein axialsymmetrischer und breitgelagerter drei- und viergeschossiger Vierflügelbau, ist dem Konzept des Wettbewerbsentwurfs entsprechend von Eck- und Mittelrisaliten gegliedert und umfängt vier Innenhöfe. Es ist annähernd nach den vier Himmelsrichtungen ausgerichtet, mit der Hauptfront nach Norden, dem ehemaligen Marktplatz zugewendet. Anstelle der barocken Ornamentik dominieren hier die glatten Mauerflächen und die scharf geschnittenen kubischen Massen, die zur Entstehung eines martialischen Erscheinungsbildes beitragen (Abb.36). Die Bauglieder erscheinen massiv und voluminös, die räumliche Tiefe ist durch die vorspringenden Risalite und rückversetzten Türme definiert. Arkadengänge unter den Risaliten erinnern an die Funktion der frühbürgerlichen Rathäuser, die eine lebendige Verbindung mit dem Handelsgeschehen der Städte gewährleisteten. Unter den Laubengängen der Eckrisalite befinden sich ein Kaffeehaus und Geschäftslokale, unter den Arkaden des Mittelrisalits öffnet sich durch schmiedeeiserne Gittertore der

Weg in die Vorhallen, die zu der Feststiege führen (Abb.37). Da die Arkaden auf Bodenniveau stehen, verlängert sich die Öffentlichkeit der Strasse in das Innere des Baus, und verleiht dem Eingang einen einladenden Charakter. Es entsteht dadurch eine Signalwirkung an die Bürger, für die dieses Verwaltungsgebäude einen wahrhaftig „öffentlichen Bau“ darstellen soll⁷⁰.

Die durchgeführte Stiländerung verbindet die Entstehungsprozesse der Rathäuser von Szabadka und Marosvásárhely, führt aber nicht zur Entstehung eines verwandten Erscheinungsbildes. Schon die breitgelagerte Baumasse und die in tiefen Sprüngen sich abwechselnden kubischen Bauglieder der Hauptfront des Szabadkaer Rathauses stehen im Gegensatz zu der zierlichen, aus schmucken Baugliedern zusammengefügt Schauseite des Rathauses von Marosvásárhely (Abb.38). Die an beiden Bauten eingesetzten dekorativen Formen wie Erker, Balkone, und runde Bauelemente kommen naturgemäß bei der kleineren Fassade komprimiert zur Geltung und verstärken die malerische Wirkung.

Ein grundlegender Unterschied im Konzept dieser zwei von Komor und Jakab entworfenen Rathäuser ist bemerkbar: Während hier eine Öffnung des Rathauses gegenüber den Stadtbewohnen ein offensichtliches Anliegen ist, zeigt das Rathaus von Marosvásárhely einen abgehobenen, ja verschlossenen Charakter. Eine Rampe führt unter dem Altan hinauf bis in den im Mezzanin befindlichen Eingang (Abb.39), wo die Portale aus massivem Holz und die als Morgenstern ausgebildete Leuchtkörper (Abb.40) eher einen abweisenden als einladenden Eindruck erwecken. Der dunkle Sockel aus Steinrustika und die Backsteinverkleidung des Erdgeschosses unterstreichen diese Impression (Abb.41). In Szabadka die gleichmäßig gearbeiteten Quadern der Sockelzone aus Andesit und Sandstein lassen diese Eindrücke nicht entstehen.

Der mittlere Risalit ist als dominantes Giebelhaus ausgebildet. Dieser, ein charakteristischer Bestandteil altdeutscher Rathäuser, war bis zum Entwurf des Kecskeméter Rathauses von Lechner und Pártos im Jahr 1893 der Bauweise ungarischen Rathäuser vollkommen fremd geblieben. Bemerkenswert ist hier die Linienführung der Giebelkante.

⁷⁰ Vgl. Peter Haiko-Hannes Stekl, Architektur in der industriellen Gesellschaft, in H.Stekl (Hg.), Architektur und Gesellschaft von der Antike bis zur Gegenwart, Salzburg 1980, S 268-269

Die Abschlusskante der deutschen Giebel verläuft geknickt-geschwungen, der Giebel des Mittelrisalits in Szabadka zeigt, ähnlich der Ziersäume der bäuerlichen Stickereien, eine fortlaufende Bogenlinie, hier akzentuiert mit glasierten Formziegeln aus Pyrogranit. Diese, sich gleichmäßig fortsetzende symmetrische Rundbogenformen charakterisieren auch die Attika und die Mansardenblenden des gesamten Baus (Abb. 42).

Auch am dem Rathaus von Marosvásárhely wenden die Architekten diese Giebelform an, allerdings wird sie weniger hervorgehoben als in Szabadka. Abwechselnd mit der in Dreieckformen ausgebildeten Attika über den Seitentrakten, trägt sie zu einer eher unruhigen Wirkung bei, und ist mit der Gesamtheit der Bauformen nicht in Einklang (Abb. 43).

Das Rathaus von Szabadka ist mit Ausnahme des Mittelrisalits einheitlich, je nach Stockwerken jedoch durch unterschiedliche Fensteröffnungen gegliedert. Erker und Balkone beleben die Hauptfassade und kennzeichnen in abwechslungsreichen Formen die repräsentativen Räume. Drei horizontal aufgereichte runde Erker mit einem vorgelegten schmalen Präsentationsbalkon machen auf die Lage des Festsaaes aufmerksam. Erwähnenswert ist die mittlere der drei ovalen Fensteröffnungen über den Saalfenstern, wobei jene veränderte ovale Form, vom Entwurf abweichend, von zwei Säulen unterteilt ist (Abb.44). Die Annahme liegt nahe, dass die Architekten beabsichtigten, an dieser exponierten Stelle ein bedeutendes Symbol der Freimaurer, nämlich das Säulenpaar, hervorzuheben. Dieses, wie auch die an der Seitenwand des Mittelrisalits positionierten weiteren Freimaurersymbole – Senkblei, Hammer und Säule – scheinen den Stellenwert dieser Organisation innerhalb der oberen Bevölkerungsschicht der Stadt zu demonstrieren⁷¹ (Abb.45).

Zwei in ihrem quadratischen Grundriss gleiche, in der Höhe aber unterschiedliche, Türme flankieren den Mittelrisalit (Abb.46). Diese Asymmetrie verleiht dem Bau sein charakteristisches Erscheinungsbild, hebt die Monotonie der Regelmäßigkeit auf, ohne die Grundsätze des axialsymmetrischen Aufbaus zu verletzen.

⁷¹ Über die Entwicklung der Szabadkaer Freimaurer-Loge: S.Kertész „Alkotás-Stravanje“ szabadkőműves páholy alakulásának és működésének története, (Geschichte der „Alkotás-Stravanje“ Freimaurer-Loge) Subotica 1935. - Über die Freimaurer-Bewegung in Ungarn: Abafi, Lajos, A szabadkőművesség története Magyarországon, (Die Geschichte der Freimaurerbewegung in Ungarn) Reprint Budapest 1993, orig. Ausgabe 1900.

Die Turmkörper sind mit ihren Geschoßflächen funktional in den Bau miteinbezogen, über dem Dachansatz der Seitentrakte sind sie aber im Aufbau verschieden. Der rechte, mit einem abgefassten Pyramidendach bekrönte, niedrige Turm weist eine eigenständige Geschoßeinteilung auf. Der mächtige Hauptturmquader strebt schmucklos in die Höhe und trägt über einem Abschlussplateau einen extrem hohen und schlanken Helm (Abb.47).

Die Südseite ist wie die Hauptfront in Eck- und Mittelrisalite gegliedert (Abb.48). Innerhalb des Mittelrisalits verläuft die eigentliche Hauptstiege für die Abwicklung des Kundenverkehrs des Finanzamtes und der Polizei. Der breite Mittelrisalit selbst ist in geringfügig vortretende Mittel- und Seitenrisalite aufgeteilt. In seiner ganzen Breite ist die Mansarde als dritter Stock ausgebaut, mit einer durchgehend vorgeblendeten Attika. Aufwendige Gestaltung des Portals, reicher Reliefschmuck und Dreifachfenster betonen die Mittelachse (Abb.49).

Die Seitenfassaden zeigen einen dreiteiligen Gliederungsrhythmus, mit Mittelrisalit und flankierenden Seitentrakten, und auch mit der Dreiachsigkeit der einzelnen Bauglieder (Abb.50). Die Eckrisalite an der Nordseite wirken der Symmetrie scheinbar entgegen, als Teile der Hauptfront betrachtet, mittels Erker und Arkaden als solche kennzeichnet, nehmen sie jedoch auf die Symmetrie der Seitenfassaden keinen Einfluss. Die Mittelachse der Risalite ist mit einem Dreifachfenster hervorgehoben, die mächtigen Mansarddächer sind mit Laternen und mit dem Sonnensymbol gekrönt.

Der Dachbereich ist dem Gesamtbau entsprechend symmetrisch gestaltet, wobei die Mansarddächer der Risalite im Verband mit den Turmhelmen eine abwechslungsreiche Dachlandschaft bilden (Abb.51). Die Kreuzblumen sind aus Pyrogranit, die Firstkämme und die glasierten Dachziegel aus Keramik hergestellt. Mittels der spitzenartigen grün-weißen Musterung des mit roten Dachziegeln gedeckten Daches entsteht eine signalhafte Farbkombination in den ungarischen Nationalfarben rot-weiß-grün.

Bezeichnend für das Erscheinungsbild des monumentalen Baukörpers ist der zurückhaltende Einsatz der dekorativen Elemente. Diese bestehen überwiegend aus Pyrogranit, fallweise aus Metall. Stein kommt lediglich für den bauplastischen Schmuck der Erker und der Balkone zur Verwendung. Für die Säle des Bürgermeisters und des Gespans wurden besonders üppig geschmückte, in ihrer ganzen Oberfläche reich reliefierte Erker geschaffen. Embleme zu Handwerk und zu landwirtschaftlichen Berufen zieren deren Brüstungen, in den Wangen sind in

Hochrelief je ein Vogelpaar mit Rebstock und Traube dargestellt (Abb.52). Die Dekoration der weiteren Erker und Balkone erfolgte überwiegend mit geometrischen Formen, wie Einkerbungen und Spiralen. Aufwendig gestaltet sind an dem gesamten Bau die Fensterlaibungen der ersten Stockwerke, sowie jene der Mansarden. Diese, oft als Doppel- und Dreifachfenster mit eingestellten Säulen ausgeführt, weisen in der Laibung reiche, größtenteils geometrische Musterung, an den Kapitellen stilisierte Blatt- und Knospenmuster auf (Abb.53). Die Blumenmotive der Folklore erscheinen immer mehr in stilisierter Form, nehmen geometrische Züge an, um sich schließlich in Zeichen, die nunmehr semiotisch für die Volkskunst stehen, zu verwandeln (Abb.54). Oft füllt ein berufsbezogenes Emblem in Hochrelief ein Zwickel aus. Alle zusammenhängenden Farbflächen der Mauer und der Attikabögen sind fortlaufend mit feinen weißen plastischen Friesen umrahmt. Skulpturaler Schmuck, neben den geflügelten Akroterion-Figuren des Giebelhauses (Abb.55), den monumentalen Kreuzblumen, dem Sonnensymbol (Abb.56) und der Zoroaster auf den Eckrisaliten der Hauptfront (Abb.57), ist auf die reich ausgebildeten Wappen der Stadt, des Staates und auf jene auf den Emblemen der bürgerlichen Berufe beschränkt. Die Staats- und Stadtwappen sind abwechselnd an herausgehobenen Stellen der Risalite angebracht, die zahlreichen Wappen mit den Sinnbildern der bürgerlichen Berufe erhalten bevorzugte Plätze an der Hauptfassade. Da sie auch Bedeutungsträger sind, ist die Dekoration der Fläche von der Funktion des Gebäudes unzertrennlich geworden. Die Reduktion der plastischen Dekoration der Fassade und ein Verzicht auf historisierende Detailbildung sind die bezeichnenden Unterschiede zu Lechners Rathaus in Kecskemét.

Die signalhafte Wirkung der Fassade wird nicht zuletzt durch Farbeffekte erzielt. Weißer und roter Verputz teilt abwechselnd und ineinander greifend die Wandflächen in kleinere Einheiten auf, sie kontrastieren mit den graugrünen Quadersteinen des Sockels und mit dem monumentalen bunten Ziegeldach. Anstelle bunter Dekorationselemente übernehmen die großen Farbflächen eine ornamentale Funktion. Die Gründe für diese Gestaltung sind teilweise auf die geplante Kostenminimierung zurückzuführen, womit die Architekten die Stiländerung vor dem Bauausschuss untermauern wollten. In ihrer Argumentation hoben sie hervor, dass

mit der Farbe, entgegen der Dekoration mit Gesimsen und Plastiken, eine bedeutende Ersparnis zu erzielen sei⁷². Am gleichzeitig von ihnen errichteten Bau des Kulturpalastes von Marosvásárhely (1910-1913), wendeten die Architekten neben dem reichen, farbigen ornamentalen Schmuck der Fassade auch die großflächigen Farbkontraste als ein ornamentales Ausdrucksmittel an.

Die Dekoration der Mauerflächen des Rathauses von Marosvásárhely zeigt eine unterschiedliche Auffassung. An der breiten Hauptfront von Szabadka ist die Dominanz der massiven Bauglieder und die Rücknahme der dekorativen Elemente für den Eindruck entscheidend, die Ornamentmotive weichen in Richtung der starken Stilisierung und Monochromie vom älteren Bau ab. Sind bei dem Szabadkaer Bau außer der großflächig konträrer Färbung der Mauerflächen alle Ornamentmotive farblos gehalten, ist für Marosvásárhely die Buntheit der Dekoration charakteristisch. Diese mit Maß eingesetzten, aber mit dem leuchtenden Dach in harmonischer Einheit verbundenen Motive, entsprechen der eleganten Gesamterscheinung des Gebäudes, und tragen zu den unterscheidenden Kriterien beider Rathäuser bei. Mosaik und Majolika sind die Materialien für die sparsam angewendeten floralen Friese, sowie auch für die Wappen des Staates, Siebenbürgens und der Stadt (Abb.58). Anstatt barocker Zierelemente sind jene Ornamente eingesetzt, die an den Motiven der ungarischen Sezession anlehnen. Hier wird mit der Buntheit der Ornamentik, mit den zarten Formziegeln der Dachfirste, mit der häufig angewendeten Kugelform (Abb.59) in der Dekoration, mit dem mit Kugeln und Symbolen reich geschmückten Spitz des Mansarddaches und mit der mit farbigen Dachziegeln verkleideten monumentalen Dachlandschaft die Verbindung mit Lechners Formsprache deutlich (Abb.60, 61). Die konsequente Reduzierung der bunten Details der Ornamentik des Szabadkaer Rathauses kann dagegen auf die kontrastierenden großen Farbflächen zurückgeführt werden, wodurch der monochrome steinerne Bauschmuck eindrucksvoll zur Geltung kommt.

⁷² Protokoll des Bauausschusses, HAS, XV/87/1906, S.384-385

5.5 Bestimmende Motive der Baugestalt. Ableitung und Vergleich

Die Gestalt des Szabadkaer Rathauses prägen drei Motive: das von den zwei asymmetrischen Türmen flankierte Giebelhaus, die horizontale Erkerreihe vor dem Festsaal und die großbogig umrahmten halbkreisförmigen Giebel an den Frontseiten der ausgebauten Mansarddächer.

Es liegt nahe, für die Hauptfrontgliederung in der zeitgenössischen ungarischen Rathausarchitektur das von Ö. Lechner und Gy. Pártos entworfene Rathaus von Kecskemét (1893-1896) als Vorbild heranzuziehen (Abb.62). Dieser Bau galt zur Zeit seiner Entstehung als das erste im „ungarischen Stil“ entworfene Rathaus der Tiefebene, und er bot als ein Vierflügelbau mit vier Innenhöfen ein Modell für mehrere nachfolgende Rathausbauten. Hier schließt der vorgeschobene Saalbau mit einem Giebel ab, das Giebelhaus ist von zwei Türmen eingefasst, und der breitgelagerte Baukörper ist von Eckrisaliten flankiert (Abb.63). Im Grundkonzept sind zweifellos verwandte Züge mit Szabadka erkennbar, im Detail sind aber die Unterschiede grundlegend. Das Rathaus von Kecskemét trägt starke eklektische Züge, die auf Lechners Bestreben, durch die Mischung unterschiedlicher historischer Stilformen eine Synthese zu schaffen, und womöglich einen neuen, eigenen Stil zu entwickeln, hinweisen. In der Ornamentik und in der Farbgebung nähert er sich an neue Ausdrucksmöglichkeiten an, so in der neuen Farbigkeit und in der bewussten Verwendung floraler Motive aus der Volkskunst. Diese, in dezenten Farben gehaltenen und von zarten Ranken umgebenen Muster sind in glasierter Keramik ausgeführt und von profilierten Leisten eingerahmt. Sie sind punktuell eingesetzt und treten noch alternativ mit historistischem Dekorationsgut wie Putten, Genien, Rosetten und plastischen Portraits historischer Persönlichkeiten auf (Abb.64). Die gesamte Mauerfläche ist aber durch zahlreiche Gesimse, Lisenen und Pilaster gegliedert, und die traditionellen deutschen Rathausattribute, wie Verkündungslaube, Uhr, Glockenspiel und Rathausmann dominieren den Mittelrisalit (Abb.65). In Szabadka ist der Mittelrisalit mit Ausnahme des Verkündigungsbalkons mit keinem der Rathausattribute versehen, und die Gliederung der Mauerflächen erfolgt mittels abwechslungsreichen Formen der Fensteröffnungen, sowie mittels Erker und Balkone im ersten Stock (Abb.44). Die Architekten verzichten auf jegliche historische Zitate, die Ausschmückung der Fassade erfolgt, die obligaten Wappen und Berufsembleme ausgenommen, ausschließlich mittels bauplastischen Ornamenten und Farbeffekten.

Mit der Ausbildung der Türme ist die Divergenz des Motivs ebenfalls erkennbar. Bei dem Rathaus von Kecskemèt reicht die Höhe der Türme nicht über den gesamten Baukörper hinaus, sondern, nach Lechner: „...um der Wirkung der Doppeltürme der benachbarten ehrwürdigen barocken Hauptkirche nicht entgegenzuwirken,..“ enden sie wie gekappt, aber mit einem Helm bezeichnet in der halben Höhe des Mittelrisalits⁷³ (Abb.65). Am rechten Turm des Szabadkaer Rathauses folgen die Architekten diesem Lechnerschen Vorbild, und, obwohl dieser im Baukörper vollwertig als Turm ausgebildet und mit Helm erkennbar gemacht ist, ragt er nur wenig über die Höhe der Risalite hinaus (Abb.66). Mit dem Hauptturm jedoch wird gänzlich vom Vorbild aus Kecskemèt abgewichen. Massiv, verschlossen, wie ein uneinnehmbarer Wohnturm, streckt sich der quadratische Baukörper in die Höhe, in der unteren Hälfte von schießschartenartigen, in der oberen Hälfte von runden Öffnungen durchbrochen (Abb.67). Der signalhafte rote Verputz ist im oberen Teil gleichmäßig von senkrechten weißen Streifen belebt, und nur unter der Abschlussfläche ist er mit muschelförmigen Ornamenten verziert (Abb.68). (Diese als Aussichtsplateau konzipierte Fläche wurde nachträglich mit einem Schutzdach versehen, und dadurch das originale Konzept verändert). Ein durch Fenster und Türen gegliedertes schlankes oktogonales Element trägt den im unteren Teil leicht gewölbten, sich verjüngenden Helm, der eine achteckige Grundform aufweist. Der lang gezogene spitze Abschluss ist mit einem schmiedeeisernen Ornament abgeschlossen und mit einem Kreuz bekrönt. Der Mittelstück des Helmes, dessen Innere die Glocke birgt, ist sehr stimmungsvoll einem in ländlichen Gegenden verbreiteten Taubenschlag nachgebildet, und dient auf diese Weise, neben der Sicherung des optimalen Klangflusses, als ortsspezifisches Identifikationszeichen.

Mit der horizontalen Erkerreihe vor dem Festsaal schufen die Architekten ein architektonisches Motiv, wofür die Erkerreihe des Rittersaales der Burg Vajdahunyad in Siebenbürgen (heute Hunedoara, Rumänien) sich als formales Vorbild anbietet (Abb.70).

Die Burg befand sich seit Anfang des 15. Jahrhunderts im Besitz der Familie Hunyady. Da Szabadka im 15. Jahrhundert zu den Besitztümer dieser Familie zählte, und auch einer der mächtigsten ungarischen Könige, Matthias Corvinus, aus dieser Familie stammte, ist anzunehmen, dass die Architekten mit diesem Motiv auf die historische Verbundenheit der Stadt mit dem Corvinusgeschlecht und mit der

⁷³ Lechner Ödön, Múleiràs a kecskemèti pályázathoz, (Baubeschreibung zum Wettbewerb) in: Magyar Mèrnök- és Építész Egyet Közlönye 1892 Nr. XXVI, S.165-167

ungarischen Geschichte hinzuweisen beabsichtigten (Abb.71) (auch in der Inneneinrichtung finden sich Hinweise auf diese Verbindung).

Das Erkermotiv verwendete der Architekt Ignác Alpár (1855-1928) in seinem im Jahr 1896 für die Millenniums-Weltausstellung in Budapest entworfenen Ensemble der historischen ungarischen Architektur⁷⁴ (Abb.72). Er veranschaulichte dabei die gotische Architektur Ungarns mit dem Nachbau der Burg Vajdahunyad. Der Gedanke, den Festsaal in Szabadka nach der charakteristischen Südflanke der Burg mit einer horizontalen Erkerreihe auszugestalten, kann auf diese, sehr erfolgreiche zeitgenössische Kopie von Ignác Alpár zurückgehen. Die Architekten wendeten dieses Motiv kurze Zeit später für den 1910-1913 erbauten Kulturpalast von Marosvásárhely an (Abb.73). Allerdings ergibt dort die niedrige Geschoßhöhe des Festsaales eine kompaktere Ausformung der Erkerreihe, wobei sie seitlich noch von zwei kubischer Erker eingefasst mit dem Haupteingang zusammen eine markante Portalkomposition darstellt (Abb.74). In Szabadka ist diese Wirkung nicht erreicht, die Wölbung der Erker ist am Außenbau nur wenig ausgeprägt. Im Innenraum dagegen erzielen sie, ausgestattet mit farbigen Glasfenstern, ein großartiges Raumerlebnis.

Das Erscheinungsbild des Rathauses wird von den in Bogenlinien gerahmten Giebelflächen stark beeinflusst (Abb.75). Der in sanfter Wellenform umrandete Giebel ist zwar eines der charakteristischen Merkmale der Jugendstilarchitektur, in Szabadka aber, mit der bogenumsäumten Umrandung, reiht dieser sich zu den Ausdrucksmerkmalen jener mit Attika gekrönten und im nationalen Stil entworfenen Bauten in Ungarn hinzu. (Die Ableitung dieses Motivs ist im Kapitel über die Formsprache Ödön Lechners behandelt). Bemerkenswert ist das Erscheinen des Motivs in dieser Form in der ebenfalls von den Architekten Komor und Jakab im Jahr 1902 errichteten Synagoge von Szabadka⁷⁵.

Die mit einem Giebel abgeschlossenen Kreuzarme sowie der Abschluss des Hauptportals sind ähnlich umrahmt, und antizipieren schon die Formmerkmale des Rathauses (Abb.76). Dieser, mit floralen Folkloreornamenten reich geschmückte Stil des Tempels ist der frühen Phase der ungarischen Sezession zuzurechnen, gekennzeichnet durch eine reiche Ornamentik der Fassaden (Abb.77). Ein Vergleich beider Bauten lässt die Tendenz zur Vereinfachung innerhalb der im ungarischen Stil entworfenen Werke von Komor und Jakab erkennen.

⁷⁴ Lit.: Rosch, Gábor, Alpár Ignác építészete, Budapest 2005 S. 42-57

⁷⁵ Magyar Pályázatok 1905/6

Die Ausformung der Attika an zwei älteren im ungarischen Sezessionsstil erbauten Rathäusern, Kiskunfélegyháza und Pesterzsébet, zeigt zu Lechners Konzepten eine größere Nähe.

Das Rathaus von Kiskunfélegyháza, Mittelpunkt einer kleinen Marktgemeinde mit um 34.000 Einwohnern in der Tiefebene zwischen Donau und Theiss, wurde nach zweimaligen, in den Jahren 1903 und 1904 abgehaltenen Wettbewerben⁷⁶ in den Jahren 1909-1911 nach den Plänen von József Vas erbaut, und von Nándor Morbitzer zu Ende geführt⁷⁷. Die dreigeschossige Dreiflügelanlage mit unregelmäßigem Grundriss und quadratischem Eckturm steht im Zentrum der Stadt als markanter Eckpunkt zweier Hauptverkehrsstraßen (Abb.78, 79). Die Hauptfront misst 65,39m, die Seitenflügel je 36,65m und 50,80m, die Höhe des Turmes beträgt 45m.

Das charakteristische Erscheinungsbild des Rathauses ist von einem den gesamten Bau krönenden, bunten Attikakranz geprägt (Abb.80). Exakt zusammengefügte kleine Keramikplatten tragen das plastische Muster, umfassen von bogen – und kassettenförmig gestalteten Rahmen (Abb.81). Die Motive bestehen aus mit grünen Ranken zu Blumenstöcken verbundenen Blumen in den Farben rot und orange. Die sich über die Mittelachsen giebelartig auftürmende, mit einem Bouquet vergleichbare Form der Attika und die sich rhythmisch abwechselnden Verbindungsstellen sind im Grundgedanken zu Lechners Formsprache analog (Abb.82). Die plastische Umsetzung der Entwurfszeichnung und die der Rahmenform entsprechende Motiventwicklung bezeugen das hohe Niveau der Zsolnay-Fabrik. Kräftige ziegelverkleidete Pilaster verleihen dem Bau starke vertikale Akzente und lassen auch eine Verbindung zu Lechners Formsprache herstellen (Abb.83).

An dieser Stelle kann auf eine weitere Übereinstimmung mit einem, aus dem Jahr 1902 stammenden gemeinsamen Wettbewerbsentwurf von Lechner und Béla Lajta⁷⁸ für die Postsparkasse von Pozsony (Pressburg, heute Bratislava, CZ) hingewiesen

⁷⁶ Veröffentlicht in: Magyar Pályázatok (Ungarische Wettbewerbe) 1905-1906, Jg. 4, S.10-12

⁷⁷ Der Lebenslauf und die Tätigkeit des Architekten József Vas sind weitgehend ungeklärt. Bekannt sind der zwei Jahre dauernde Aufenthalt in New York und die Teilnahme am Wettbewerb für das New Yorker Rathaus. Zurückgekehrt nach Ungarn eröffnete er ein Architektenbüro und führte einige Aufträge mit Nándor Morbitzer aus. Er starb ungefähr 35-jährig im Jänner 1910. Nach seinem Tod übernahm N.Morbitzer (1874-1950) die Bauaufsicht, erstellte die noch ausstehenden Entwurfsarbeiten, wobei er auch dem Rathausurm die neue dekorative Gestalt verlieh.

⁷⁸ Béla Lajta (1873-1920) war einer der fortschrittlichsten ungarischen Architekten der Zeit. Anfangs erarbeitete er einige Pläne mit Lechner. Trotz seiner internationalen Verbindungen und Interessen blieb er der Idee der Einbindung von Motiven der ungarischen Volkskunst in die Architektur treu. Monografie: Ferenc Vámos, Lajta Béla, Budapest 1970

werden⁷⁹ (Abb.84). Die Form der zentralen Attika in Kiskunfélegyháza steht mit der Fassadenzeichnung von Lechner und Lajta merklich im Einklang (Abb.85). Es ist nicht auszuschließen, dass dieser Entwurf für den jungen Architekten als Denkanstoß dienen konnte. Der Giebel in Kiskunfélegyháza jedoch wächst aus dem gleichmäßig verlaufenden Grundmuster der Attika heraus, wodurch gegenüber Lechners Plan ein organischerer Eindruck entsteht, in welcher der aus Kreisformen zusammengesetzte Giebel, einem geometrischen Gebilde ähnlich, mit dem weiteren Verlauf der Attika in keiner harmonischen Verbindung steht.

Dieses bewusste Rückgreifen auf Lechners Repertoire ist am Rathaus von Szabadka nicht erkennbar. Vielmehr lässt sich die in den Jahren 1901-1902 entstandene Synagoge in Szabadka (Abb.76, 77), ein Produkt der frühen ornamentalen Periode von Komor und Jakab, mit dem schon im Jahr 1903 feststehenden Fassadenentwurf von Kiskunfélegyháza, und so letztendlich auch mit Lechners Einfluss vergleichen. Die fehlenden horizontalen und vertikalen Gliederungselemente am Rathaus von Szabadka weisen auf den späten Zeitabschnitt im Schaffen der Architekten hin.

Pesterzsébet (früher: Erzsébetfalva), ehemals eine kleine Arbeitersiedlung in einem Industriegebiet am Rande von Budapest, ist der Hauptstadt heute als eigenständiger Bezirk eingemeindet. Die Einwohnerzahl ist zwischen 1890 bis 1910 von 1350 auf 30.000 angestiegen. Das Projekt für das Rathaus entstand im Jahr 1906 nach den Plänen der Architekten Ármin Hegedüs und Henrik Böhm⁸⁰ als ein kompakter blockhafter Baukörper mit zwei signifikanten Türmen an den Seiten des Mittelrisalits. (Abb. 86).

Während des Zweiten Weltkrieges erlitt das Gebäude schwere Schäden, wobei die Türme fast vollständig zerstört wurden, und ein neuerlicher Aufbau nicht mehr erfolgte (Abb.87).

Bestimmender Faktor des dreigeschossigen Baus ist die in Rhythmus der Fensterachsen wellenförmig rhythmisch verlaufende, blütenförmig akzentuierte Attika, an den Kanten durch Formziegel optisch und plastisch betont. Diese Linienführung wiederholt sich an dem sorgfältig bearbeiteten, aus der Mauerfläche heraustretenden Steinsockel, und verklammert dadurch horizontal den Baukörper

⁷⁹ Erschienen in: Magyar Pályázatok, Jg. 1903

⁸⁰ Die vielbeschäftigten Architekten À.Hegedüs (1869-1945) und H.Böhm (1867-1936) führten gemeinsam mehrere Projekte aus. Über ihre Tätigkeit in: Gerle-Kovács-Makovecz, A századforduló magyar építésze, Budapest 1990

(Abb.88). Die in Blütenform eingeschnittenen Kellerfenster korrespondieren mit der Attika. Alle Details sind aufeinander bezogen und fügen sich in das Gesamtkonzept ein.

Das Erscheinungsbild ist auch von den zarten Ziegelbändern charakterisiert. Sie sind in der funktionellen Rolle der Risalit- und Turmkanten als Armierung, und bei der vertikalen Zusammenfassung der Fensterachsen sowohl gliedernde als dekorative Elemente des Baus. . Die radiale Verbindung zwischen der Attika und den Fenstern des ersten Stockwerkes, die Rhythmisierung mit vertikalen Lisenen und deren waagrechte Verbindung zu den Fenstern erinnern stark an Lechners Formsprache (Abb. 89) Ausgefüllt mit den heute nicht mehr vorhandenen floralen Motiven der Folklore erfüllte diese Ornamentik in der Behandlung der Fläche die vorbildliche Umsetzung seiner Ideen.

Betrachtet man die Fassaden der Rathäuser von Kiskunfélegyháza oder Pesterzsébet, wird die Bemühung der Architekten um die Verwirklichung der ornamentalen Sprache der ungarischen Sezession offensichtlich. Am Rathaus von Szabadka fehlen diese schon eingeführten Stilmerkmale der ungarischen Sezessionsarchitektur. Es scheint, als entfernten sich die Architekten bewusst von den Lechnerschen Attributen. Die ornamentale Rolle des bunten Blumendekors ist durch reichen Wappenschmuck abgelöst. Die zurückhaltende Ausschmückung besteht aus aufwendiger Steinmetzarbeit und plastischen Dekorationselementen aus Pyrogranit, größtenteils schon in stark stilisierter floraler oder geometrischer Form. Der einen Attikaschmuck evozierende wellig-bogige Verlauf der Mansardengiebel ersetzt nicht eine durchlaufende Attika, verleiht dem Gebäude jedoch den erwünschten ungarischen Charakter. Die in kontrastierenden Farben gehaltenen großen Mauerflächen stehen nunmehr der Wirkung der bunten Motive entgegen.

Bei einem Vergleich der Baukörper dieser vier Rathäuser, ob jener der ruhigen, statischen, wie Kiskunfélegyháza und Pesterzsébet, oder jener der bewegten, stark gegliederten, wie Szabadka und Marosvásárhely, leuchtet ein, dass keines dieser Bauwerke von den traditionellen Bauformen losgelöst ist. Sie sind eklektisch zusammengestellt, teils nach dem Vorbild der Blockhaftigkeit aus der Renaissance, oder, wie bei Komor und Jakab, vom romantischen Schloss- und Villenbauten beeinflusst, welche für die Repräsentationszwecke öffentlicher Bauten vorzüglich geeignet sind. Aber die Absicht der Architekten, ihren Entwürfen ein neues Erscheinungsbild zu verleihen, ist an den Bauwerken klar ablesbar.

5.6 Innenarchitektur und Innenausstattung

Drei aus Spiral- und Tulpenformen gebildete schmiedeeiserne Gattertüre öffnen den Weg unter den Arkaden des Mittelrisalits in einen luftigen, mit Tageslicht durchleuchteten, tonnengewölbten Eingangsbereich (Abb.90). Schon in diesem Raum begegnet uns ein für den gesamten Bau charakteristisches Dekorationselement, welches unter anderen aus der Ausschmückung des Geologischen Institutes von Lechner bekannt ist: Die Betonung der Gewölbekanten mit filigranen Bordüren aus Keramik, Stuckatur oder Bemalung, deren Motive den Folklorestickereien nachempfunden sind. Ein keramischer Fries in Tulpenmuster trennt das Gewölbe vom Sockel, und von einem ebensolchen ist die kleingemusterte Wandverzierung eingerahmt (Abb.91). An den Schmalseiten des Raumes führen gehämmerte Metalltüre zu den Turmstuben. Diese sind mit Folkloremotiven verziert, die an das bemalte Dekor der bäuerlichen Tonteller erinnern (Abb.92). Das erste Vestibül trennt eine verglaste Klapptüre von zwei weiteren, reich ornamentierten Vorhallen, die, mit einigen Stufen verbunden, zu der höher angesetzten Feststiege führen. An den Estraden seitlich der Stufen teilen quadratische Pfeiler den Raum optisch in kleinere Einheiten auf, und unterstreichen dadurch die Eigenständigkeit der einzelnen Teile (Abb.93). Für ausreichenden Lichteinfall in die Vestibüle sorgen die mit floralen Motiven und Stadtansichten ausgestatteten Farbfenster.

Eingebettet in einen kassettierten, von einem Goldrahmen eingefassten Grund der Decke des dritten Vestibüls, befindet sich eine Inschrift über die Stadtgeschichte.

Das kassettierte Ornament imitiert jene, in Ungarn ab dem 17. Jahrhundert nachweisbare, von fahrenden Tischler-Künstlern meistens mit floralen Motiven freihändig bemalte beliebte Deckenornamentik der Kirchen von Siebenbürgen, eine charakteristische Zierde der ungarischen Gotteshäuser⁸¹. Hier besteht das Muster aus einem Konglomerat aus Herz-, Tulpen- und Rosenmustern mit verbindenden Ranken (Abb.94).

Einheitliche Farbgebung und Ornamentik verbindet den gesamten Bereich von den Vorhallen bis zu den Repräsentationsräumen. Die Seitenwände sind lindgrün, die Decken weiß gefärbt, für die Bordüren sind die Farben Blau, Rot, Grün und Schwarz

⁸¹ In dem von den Architekten ausgegebenen Kostenvoranschlag an den Unternehmer für Maler- und Rabetarbeiten befindet sich die Anweisung für diese Kassetten-Ornament: „in die Kassetten reich geschmückte Ornamente in verschiedenen Farben, wie sie bei den Decken der Siebenbürger Kirchen sichtbar sind.“

verwendet. Die Geländer und Postamente bestehen aus rosa Marmor, die Ummantelung der Pfeiler hat die Wirkung von geschliffenem Naturstein (Abb.95). Beim Vergleich der Eingangshallen der Rathäuser von Szabadka und Marosvásárhely fallen einige Unterschiede auf, die maßgeblich dazu beitragen, dass unter analogen konstruktiven Gegebenheiten verschiedenartige Raumwirkungen entstanden sind. Das massive Holzportal mit einem kleinen Glaseinsatz in Marosvásárhely erlaubt nur einen beschränkten Lichteinfall, und so wirkt dieser Raum auf den ersten Eindruck geschlossen und streng (Abb.96). Dieser Bereich ist aber der Beginn einer einheitlichen Raumkomposition, die sich von der Vorhalle über die Feststiege bis zu den Repräsentationsräumen erstreckt. Vier, mit rosa Marmorimitation verkleidete bauchige Säulen teilen das quadratische kreuzgewölbte Foyer in neun Joche (Abb.97). Vom letzten Drittel des Raumes führt eine breite einläufige Treppe zum Korridor des Mezzanins hinauf (Abb.98), von wo eine dreiarmlige Feststiege bis zum Festsaal emporsteigt. Die ausgedehnt angelegte Eingangshalle ist, im Unterschied zu Szabadka, nicht durch schrittweise erfolgte Bewältigung des Höhenunterschieds zerteilt, die Höhe wird durch die einarmige Stiege in einem Zug übernommen. Der Einblick in den Raum wird nicht durch die vier Säulen verstellt, da sie mit der gleichmäßigen Jocheinteilung anstatt mit der Breite der Treppe korrespondieren. Der Eingangsbereich von Marosvásárhely wirkt kompakter und eindrucksvoller als jener von Szabadka.

In der formalen und ornamentalen Ausführung sind außerdem Einflüsse aus Lechners Formsprache erkennbar: Als eindeutiges Zitat sind die wellenförmig ausgebildeten Deckplatten der Stiegengeländer zu bewerten, ein bekannter Effekt der Treppenhäuser des Geologischen Instituts sowie der Postsparkasse (Abb.99). Komor und Jakab wandeln diese Form mit rhythmischen Unterbrechungen ab, und setzten in die Zwischenräume kleine Kugeln. Die Kugel, ein bevorzugtes Dekorationselement Lechners, erscheint wiederholt als Motiv an den Postamenten und in den Kannelierungen der Säulen (Abb.97). Sie findet auch in der Außendekoration Anwendung, kommt aber in Szabadka nicht vor. Die Gestaltung der Kapitelle und der Postamente in stilisiert-floralen Motiven zeigt zwar einen eigenständigen Formwillen, knüpft damit aber an Lechnersche Gedanken an (Abb.100). Die einfachen Korbkapitelle von Szabadka folgen dieser Richtung in keiner Weise, sehr wohl aber der gleichzeitig entstehende Kulturpalast in

Marosvásárhely (Abb.101). Das vom Geologischen Institut bekannte Motiv der abgeschnittenen Melonenkuppeln kehrt dafür in beiden Rathäusern wieder.

Auch das Innere des Rathauses von Kiskunfélegyháza zeigt die Anlehnung an den Lechnerschen Gedanken. Die Deckplatte der massiven Stiegegeländer zeigt die charakteristische Wellenform (Abb.102), und wellenförmig gebildete Arkadenbögen und Türstürze beherrschen alle Öffnungen (Abb.103). Für die Wanddekoration sind in Stuckatur ausgeführte Knospen, Blüten und Herzen punktuell und in Gruppen zusammengefasst. Die naturalistisch dargestellten Motive wirken primitiv, und sind nur als Betonung des volkstümlichen Geschmacks interpretierbar. Entgegen der Innenausstattung der Rathäuser von Marosvásárhely und Szabadka ist in dieser von N.Morbitzer entworfenen Innenausstattung keine Bestrebung nach einer eigenständigen künstlerischen Sprache erkennbar. Es entsteht der Eindruck, dass bestimmte Motive Lechners einfach entlehnt wurden, um den ungarisch-nationalen Charakter des Erscheinungsbildes zu betonen.

Die Feststiege in Szabadka ist eine großzügig bemessene, an barocken Vorbildern orientierte Raumschöpfung, und stellt architektonisch wie ornamental eine großartige Komposition dar. Die quadratischen Pfeiler mit den Würfelkapitellen sind in die optische Wirkung einbezogen, und tragen wesentlich zu der abwechslungsreichen Gesamtansicht bei. Von jedem Standpunkt aus entsteht ein neuer Effekt, getragen vom Zusammenspiel der horizontal, vertikal und diagonal gerichteten Architekturelemente, Arkaden, und vielschichtigen Gewölbeformen (Abb.104). (Auf Grund der Eisenkonstruktion sind die Gewölbeformen im gesamten Gebäude aus Rabitz aufgetragen.)

Die dreiarmlige Treppe setzt einläufig bis zum Podest an, von hier setzen sich zwei Arme in entgegengesetzte Richtungen fort, und führen in eine geräumige Halle (Abb.105). Das Geländer besteht aus geschliffenem rosa Marmor, ebenso das Postament mit einem tulpenförmigen Abschluss (Abb.106). Die seitlichen Mauern der Feststiege sind mit schmalen, hohen Rundbogenfenstern durchbrochen. Sie sind mit farbigen Glasfenstern, einheitlich mit dem Motiv eines stilisierten Lebensbaumes, ausgestattet, und sorgen ebenfalls für eine ausreichende Belichtung mit Tageslicht. Die Einrahmung der Wandflächen mittels Stuckfriesen und Bemalung akzentuiert die Gewölbe und die Fensteröffnungen, und lockert die Mauermasse auf. Die erweiterte Sockelzone ist mit dunkelgrünen Kacheln verkleidet, umrahmt von metallisch glänzenden Quadraten (Abb.107). Die Letzteren, in goldgrüner Farbe gehalten und

mit ins Flachrelief eingeschriebenen Medaillons verziert, weisen thematisch 35 Variationen von figuralen Darstellungen der Berufe und der Produkte der Stadtbewohner auf. Charakteristisch für das wirtschaftliche Gepräge der Region ist der überwiegende Bezug zur Landwirtschaft (Abb.108).

In einem Zwickel vor dem Podest zieht ein Keramikrelief die Aufmerksamkeit der Hinaufschreitenden auf sich. In die vorhandene Fläche genau eingepasst ist hier die Figur eines stilisierten Hahnes, dargestellt mit einem durch geschwungene parallele Linien nachgeahmten Federkleid (Abb.109). Die schwellenden Formen des Motivs erzeugen mit der streng geometrischen Form des Bildfeldes ein Spannungsfeld. Dieses Relief stellt ein echtes Kleinod der ungarischen Sezession dar: Vom Motivschatz der Folklore ausgehend ist es dem Künstler gelungen, die ganze Dynamik des Art Nouveau einzufangen und sie im Geiste des ungarischen Kunstwillens weiterentwickeln. Eine lineare Stilisierung des Motivs und die dekorative Auffassung des Federkleides führen zu einer Bindung des Majolikareliefs an die Fläche, womit auch ein enger Bezug mit der Architektur gegeben ist. - Der Entwurf stammt von dem akademischen Maler Géza Nikelszky, einem von der Fabrik Zsolnay beschäftigten Künstler⁸².

Zwei Kleinplastiken sind in die Blendarkade der Podestrückwand eingestellt (Abb.105): Die zwei mit geschlossenen Flügeln sitzenden Vogelfiguren aus Majolika, in brauner und schwarzer Farbe gefasst und mit Eosin gebrannt, sind weniger ihres künstlerischen Wertes als wegen ihrer historischen Bezüge bemerkenswert. Der eine soll den „Turul“, den heiligen Adler aus der Ursprungssage Ungarns darstellen, der andere einen Raben mit dem Corvinus-Ring im Schnabel, das Wappentier der Familie Hunyady (Abb.110). Mit den Letzteren wird auf den Feldherrn János Hunyady, berühmt für seine heldenhafte Bekämpfung der Türken, und auf seinen Sohn, den mächtigen ungarischen König Matthias Corvinus, hingewiesen. Unter der Nische zielt ein aus Folkloremotiven zusammengestelltes kunstvolles schmiedeeisernes Gitter die Wand (Abb.111).

Auch im Rathaus von Marosvásárhely zeigt diese Raumfolge in seiner Farbgebung und Dekoration ein einheitliches Erscheinungsbild, allerdings unter einem gänzlich

⁸² Die Urheberschaft G.Nikelszkys wurde von Béla Duranci erforscht. Der signierte Entwurf befindet sich in der Musterbuch „Terracotta“ der Fabrik Zsolnay, unter Nr.4200, datiert in 1912. Vgl.: B.Duranci, A Zsolnay kerámiáról (Über die Keramik Zsolnay) in: Szecesszió Szabadkán-Secesia in Subotica, Hrsg. Bosko Krstic, Subotica-Budapest 2002, S.148. In serbischer und ungarischer Sprache, mit englischen Auszügen.

unterschiedlichen Aspekt. Der gesamte Sockelbereich ist hier mit metallisierten hellblauen Kacheln verkleidet, in regelmäßigen Abständen mit einem goldenen Motiv geschmückt (Abb.99, Abb.112). Auffallend ist die auf kurvlineare Motive aufgebaute Wanddekoration, (Abb.113) bestehend aus einem auf hellerer ockergelber Grundfarbe aufgetragenes eigenwilliges zartes Muster aus einer Kombination von Ranken, konzentrischen Kreisen und Spiralen in dunklerem Ocker und Hellblau (Abb.114). Hinzu bietet sich ein Vergleich mit den spiralförmigen ornamentalen Motiven Gustav Klimts (1862-1918) an. Ab 1899 (mit der „Nuda Vanitas“) übernehmen die Spiralformen in seinen Gemälden immer häufiger die Aufgabe der ornamentalen Flächenfüllung. Die Wanddekoration mit der flächendeckenden Spiralornamentik in Marosvásárhely zeigt auffallend verwandte Züge mit dem in der Zeit von 1906-1911 entstandenen Mosaikfries für den Speisesaal des Palais Stocklet in Brüssel (Abb.115). Obwohl dort die Ornamente zwar auch einen symbolischen Bezug aufweisen, hat die dekorative Wirkung gegenüber einer inhaltlichen Aussage Priorität. Wenngleich die Spirale, die Ranken und konzentrischen Kreise als uralte Ornamentmotive bekannt sind, sind sie in derart wiederholten und häufiger Verwendung ein Charakteristikum des künstlerischen Ausdrucks Klimts geworden, gleichzeitig aber auch ein Kennzeichen der Jugendstilornamentik. (Vgl. z.B. Wohnzimmerdekoration im Haus Olbrich, Darmstadt). Diese Linienführung entspricht einer dem Zeitgeist adäquaten Ausdrucksform, und erfüllt, voneinander vollkommen unabhängig, in Brüssel oder in Marosvásárhely, die der Situation entsprechende Aufgabe. Allerdings ist bei näherer Betrachtung das Motiv in Marosvásárhely auch mit den Motiven aus der Folklore vergleichbar. Die aufwärtsstrebenden Ranken mit Spiralen sind wichtige Bestandteile der Dekoration der Siebenbürger Holztore, deren schmale Stützen fast ausnahmslos mit diesem Muster beschnitzt sind. Die Anwendung dieses Motivs als großflächige Flächendekoration an den Wänden von Marosvásárhely besitzt aber entscheidend weniger ethnische Aussagekraft als die Folkloremotive des Rathauses von Szabadka.

Die Feststiege in Szabadka mündet in eine große Halle (Abb.116), seitlich von zwei großen Rundbogenfenstern beleuchtet, die mit figuralen Darstellungen und ornamentalen Bordüren geschmückt sind. Sie sind mit einem zarten Fries umrahmt, vollkommenen im Einklang mit dem Muster des Glasfensters (Abb.117). Die Fensterlaibungen im Stiegenhaus und in den Korridoren der Repräsentationsräume sind mit einer üppigen Blumenbordüre geschmückt, bestehend aus einer aus einem

Blumentopf herauswachsenden hohen Ranke, mit symmetrisch platzierten stilisierten Blüten zwischen den Blättern (Abb.118).

Ein breit angelegtes Foyer verläuft vor dem Festsaal und dient bei Bedarf als dessen Erweiterung (Abb.119). Auf das flache Tonnengewölbe ist in diagonalem Raster Stuckatur mit floralen Motiven der Folklore aufgetragen (Abb.120). Die Ausstattung dieses Vorraumes korrespondiert weitgehend mit jener des Festsaales⁸³. Eine breite sechsteilige Tür und zwei Doppeltüre sorgen für die Abwicklung des Verkehrs. Die Wandtäfelungen und Türe sind nach bäuerlichen Motiven reich beschnitzt. Die Paneele der Holztäfelung mit zarten Ranken, - vergleichbar mit der Verzierung der Torpfosten der Siebenbürger Holztore-, und die schweren Saaltüre mit je zehn kreisrunden Mustern (Abb.121, Abb.122).

Die Metallarbeiten, wie die Türgriffe (Abb.123), die ziselierten Beschläge und die Wandarmleuchten wurden übereinstimmend in Blütenform aus reichen Blatt- und Spiralverzierungen zusammengestellt (Abb.124, Abb.125).

Der Festsaal ist auch als Sitzungssaal konzipiert (Abb.126). Über die Eingangstüre sind zwei ovale Zuschauerbalkone eingebaut (Abb.127). Der Raum ist durch die Auswölbungen der Erker erweitert.

Die drei Erker und die Seitenwände sind mit Farbfenstern in Rundbogenform ausgestattet (Abb.128). Die aus Rabitz hergestellte Decke besteht aus dem Zusammenspiel von quadratischen und kreisrunden Elementen, dahinter verbirgt sich ein modernes Lüftungssystem. Dieser Aufbau, sowie die selektiven Mauerformationen tragen zu der Entstehung einer exzellenten Akustik bei, wodurch dieser Saal auch für Konzertaufführungen bestens geeignet ist. Die vielfältige Dekoration der Decke ist mit reichlich angewendeter Stuckatur in heraldischen Farben ausgeführt.

Für die Ausstattung des Saales ist die hochwertige Tischlerarbeit bezeichnend (Abb.129). Die Eckpfosten der reich beschnitzten Holzverkleidung sind, ähnlich den Grabpfählen der Siebenbürger Friedhöfe, mit den typischen Bekrönungen in Tulpenform oder in Sternform gestaltet (Abb.130). (Damit wird auf den Stand des Verstorbenen hingewiesen). Dies unterstreicht eine starke Verbundenheit mit dem ländlichen Brauchtum. Mit einem fortlaufenden, in Blütenform gestalteten Holzfries schließen nach oben die Holzverkleidungen ab (Abb.131). Die Wanduhr ist von zwei

⁸³ Festgestellt im Brief der Architekten an den Bürgermeister, von 20. April 1908, HAS XV 87/1906 S.442

beschnitzten Hahnenfiguren eingefasst (Abb.132). Das Hahn-Motiv kehrt auch in der Form der Wandarmleuchten wieder und verbindet so die Dekoration der Feststiege mit jener der Festsaals (Abb.133, Abb.134). Die Rückenlehnen der schweren, mit Leder bespannten Eichensessel der Vorsitzenden zieren aufwendige Schnitzarbeiten aus dem Themenkreis des Stadtwappens, wie z.B. das Relief der Madonna. (Abb.135)

Auch im Sitzungssaal des Rathauses von Marosvásárhely sind die Motive für die Dekoration der Holztäfelung und des Holzmobiliars aus der ungarischen Volkskunst geschöpft (Abb.136). Mit diesen Schnitzereien wird eine wichtige Sparte der Siebenbürger Volkskunst vor Augen geführt, und sie macht auf das reiche Kulturgut der ländlichen Bevölkerung aufmerksam. Neben diesen Schnitzmotiven sind für die Ornamentik des gesamten Baues und des Festsaales keine erkennbaren Folkloremotive verwendet. Die hellen Wände sind tapetenartig mit kleinen Rosetten überzogen, und auch die Ziselierung der Leuchtkörper zeigt keine Annäherung an volkstümliche Motive. Einzig die eigenwillige Form der Holztäfelung um die Eingangstür, gezackt und wellenförmig an einen mit ausgebreiteten Flügeln dargestellten Adler, das Wappentier aus dem Siebenbürger Wappen erinnernd, weicht vom gemäßigten Gesamteindruck ab (Abb.137).

Die Wandbemalung um die Farbfenstergruppen in Szabadka weist gegenüber den tapetenartigen Rosettenmustern der Seitenwände ein eigenes Konzept auf (Abb.138). Hier ist, den Wölbungen der Architekturformen folgend, auf hellblauem Grund, ein luftiges, zartes, florales Muster aus einem Konglomerat von mit Ranken verbundenen Tulpen, Rosen und Herzen, freihändig aufgetragen. Da von einer dichten Motivfolge Abstand genommen wurde, können auch die Glasmalereien der Seitenfenster ihre Wirkung voll entfalten (Abb.139).

In der Ausstattung des Festsaales repräsentieren die sechzehn Farbfenster in den Größen von je 231x 93 cm einen bedeutenden künstlerischen Wert. In dem mittleren Erkerkorb sind sie zu einer Vierergruppe (Abb.140), in den folgenden in Dreiergruppierung, in den Seitenwänden abermals zu drei in einer Gruppe zusammengefasst (Abb.128). Im Zentrum sind Franz Josef I. und Maria Theresia als Könige von Ungarn in ungarischem Krönungsornat und in ungarischer Festkleidung in Begleitung von zwei Pagen dargestellt, seitlich davon folgen die ebenfalls ganzfigurigen Abbildungen der berühmtesten ungarischen Könige. An den Seitenwänden stellen die Farbfenster bedeutende historische Persönlichkeiten in Halbfigur dar. Alle Fenster weisen breite stilisierte florale Bordüren auf. Sie vermitteln

zwischen den figuralen Darstellungen der Farbfenster und der Architektur, nicht zuletzt da auch die Farbgebung der Bordüre mit der Wandbemalung weitestgehend harmonisiert.

Die zentrale Vierergruppe und die Gruppen in den Seitenwänden sind von dem Künstler und Kunsthandwerker Miksa Róth (1865-1944) entworfen, mit dem Design der sechs Königsfenster dagegen wurde der Maler und Grafiker und Gründungsmitglied der Gödöllöer Künstlerkolonie, Sándor Nagy (1869-1950), beauftragt⁸⁴. Hergestellt sind alle Farbfenster des Rathauses in der bedeutenden Manufaktur von Miksa Róth⁸⁵.

Die von M.Róth entworfenen Glasgemälde sind mit viel Schwarzlot, unter Verwendung von Emailfarben ausgeführt, und zeigen einen Detailrealismus, der einen unmittelbaren Vergleich mit der Ölmalerei nahe legt. Die Wiedergabe der zwei Zentralfiguren beansprucht annähernd die gesamte Bildfläche. Die Darstellung als Ganzfigur, die repräsentative Haltung, die prächtigen Stoffe, die feierlichen Gewandfalten: all dies vermittelt Erhabenheit. Die Komposition ist von Monumentalität geprägt (Abb.141, Abb.142).

Für die Brustbilder der Staatsmänner steht, der Hierarchie entsprechend, nur eine bescheidene Fläche innerhalb der Ornamente zur Verfügung. Sie sind auf eine lebensgroße Abbildung der dargestellten Persönlichkeiten, nach Porträts oder Fotos, beschränkt⁸⁶ (Abb.139).

Die sechs von S. Nagy entworfenen Glasfenster, die so genannten „Königsfenster“, sind bemerkenswerte Kunstwerke der ungarischen Sezession⁸⁷. Die Figuren sind mit ihren von der Tradition zugeteilten Attributen dargestellt und durch den plakativen Stil im Hintergrund in eine dekorative Einheit zusammengefasst (Abb.143). Der figurale Grundgedanke ist von der großzügigen Linienführung der Bleiruten getragen. Vergleicht man die Farbfenster mit jenen des erhaltenen Kartons, so wird deutlich, dass dem Entwurf ursprünglich ein monumentaleres Konzept zugrunde lag, und die Bildfläche von den heroischen Figuren voll ausgefüllt war⁸⁸. Im Entwurf ist das

⁸⁴ Über das Wirken S.Nagy's und der Gödöllöer Künstlerkolonie: Gellér Katalin, Keserü Katalin, A gödöllői művésztelep (Die Künstlerkolonie in Gödöllő) Budapest 1987 und: Gellér Katalin, Nagy Sándor üvegablakművészete és történeti előzményei, (Die Glasfensterkunst S.Nagys und deren historische Vorgeschichte)in: Ars Hungarica 1977 /2, S. 251ff

⁸⁵ über M. Roth mit Literatur und Werkverzeichnis: Vera Varga, Róth Miksa művészete, (Die Kunst von M.Róth) Budapest 1993

⁸⁶ Die dargestellten Persönlichkeiten: Hunyady, Werbőczy, Rákóczy, Széchenyi, Deák und Kossuth.

⁸⁷ Dargestellt sind: Fürst Árpád, Stefan der Heilige, Ladislaus der Heilige, König Koloman, Ludwig der Große und Matthias Corvinus.

⁸⁸ Die Kartons zu den Königsfenstern werden in Gödöllő, im Gedenkhaus für S. Nagy aufbewahrt.

Gewand als starres Gebilde mit vorwiegend geometrischem Muster geschmückt und durch den Bildrahmen beschnitten, dargestellt (Abb.144, Abb.145). An den ausgeführten Fenstern sind durch die Überarbeitung von M.Róth einige Veränderungen vorgenommen worden, wobei die Figuren viel von ihrer Spannkraft verloren haben. Die Konturen der Umhänge verlaufen geschwungen innerhalb des Spiegelrahmens und mit wesentlich mehr Hintergrundfläche, als es im Entwurf vorgesehen war. Eigenmächtig wurde auch die Musterung der Bekleidung verändert, anstatt jener der original geometrischen ist sie dem Stil der Historismus angepasst (Abb.146, Abb.147). (Ein Hinweis auf eine Analogie mit japanischen Ornamenten scheint hier angebracht zu sein, wo das Schachbrettmuster als Gewandornament aber auch als Flächenschmuck häufig erscheint. Zu der Zeit um die Wende zum 20. Jahrhundert war die Japonismus in ganz Europa und so auch in der ungarischen Gebrauchsgrafik verbreitet.) Dennoch repräsentieren diese Farbfenster nicht zuletzt mittels der plakativen Flächenfüllung und der meisterhaften Zusammenfügung der leuchtenden, satten, reinen Farbflächen einen hohen künstlerischen Wert. Der Kontrast zwischen den glühenden, klaren lila-violetten und roten Farben mit dem leuchtenden Blau der Antik- und Opaleszenz- Glasscheiben erzielt eine beeindruckende Wirkung. Schwarzlot kommt nur geringfügig zur Anwendung.

Diese dekorativ aufgefasste Darstellung führt zu einer Bindung des Glasbildes an die Fläche, und wird Teil eines Gesamtkonzeptes im Sinne der Sezession.

Mit der Auswahl von berühmten ungarischen historischen Persönlichkeiten wurde an das Bildprogramm des Kecskeméter Rathauses angeknüpft, wo in der Ausstattung der ungarische Rathäuser zum ersten Mal die eigenen glorreichen Könige der Vergangenheit dezidiert in einer Reihe mit dem habsburgischen Herrscher gestellt wurden. Dass das ideologische Grundkonzept beider Rathäuser, entgegen dem Richtungswechsel in der ungarischen Politik dieser Zeit, nach Ablauf von zwei Jahrzehnten unverändert geblieben ist, zeigt sich an der Übereinstimmung in der Auswahl der Porträts in den Festsälen beider Rathäuser⁸⁹. Auch die fünf Farbfenster des Festsaaus von Marosvásárhely entstanden unter dieser Intention: Mittig, an der prominentesten Stelle, die Figur des Monarchen, aber für die anderen Darstellungen sind ungarische Politiker und Siebenbürger Fürsten gewählt⁹⁰, die für die ungarische Bevölkerung die bedeutendsten Führungspersönlichkeiten

⁸⁹ Vgl. Ilona Sármány-Parsons, Magyaros stílusban épült városházák a századelőn (In ungarischem Stil errichteten Rathäuser in Anfang des Jahrhunderts) in: *Ars Hungarica* 1994/1, S. 151

⁹⁰ Dargestellt sind die Politiker Kossuth und Deák, und die berühmtesten Fürsten Siebenbürgens, Ferenc Rákóczi und Gábor Bethlen.

verkörpern. Die Bildnisse der monumentalen Rundbogenfenster sind von M.Róth entworfen und ausgeführt, wobei die Entwürfe für die übereinstimmenden Porträts mitsamt dem zentralen Franz Josef-Abbild auch in Szabadka verwendet wurden⁹¹. Die Auswahl der Persönlichkeiten veranschaulicht die politische Situation Ungarns nach dem Ausgleich. Der ungarische Staat wird als ein eigenständiger Staatskörper angesehen, unter Verehrung der Person des gemeinsamen Staatsoberhauptes und Akzeptanz der vereinbarten Gemeinsamkeiten, aber mit der Heroisierung jener Staatsmänner, die die Kämpfe gegen der jahrhundertelange Unterdrückung durch die Habsburger geführt hatten.

Im ersten Stock in der Südfront des Rathauses sind die Räumlichkeiten des Finanzamtes untergebracht. Für die einzelnen Abteilungen sind kleine Räume hof- und straßenseitig aufgereiht und zum Korridor mit verglasten Holzwänden versehen, wodurch die Belichtung mit Tageslicht für die gesamte Abteilung gewährleistet ist. Die Decke der breiten Flur ist durch quadratische Pfeiler unterstützt (Abb.148). Diese sind von hölzernen, nach Art der Bauernmöbel hergestellten, hellblau lackierten, von vier Armlehnen unterteilten Sitzbänken umfassen, die mit floralen Motiven bemalten Rückenlehnen ausgestattet sind (Abb.149).

Die Pfeiler sind in lindgrün, die Kapitelle und die Gewölbe in weißer Farbe gehalten. Alle Gewölbegräte und Pfeilerkanten sind mit von punktierten Linien verdoppelten zarten Linienfriesen durchgehend verziert (Abb.150). Dem Besucher sind die Motive der Dekoration aus der eigenen Umgebung bekannt, wie z.B. von den bestickten Textilien, von kunstvoll bemalten Holzmöbel, aus Handarbeiten für die Festtage, welche in der Ausführung nie aufdringlich, sondern ernst und zurückhaltend wirken.

Einfache schwarze grafische Sinnbilder von Berufen schmücken die Kapitelle. Jeder Steuerzahler kann hier das eigene Berufsbild wieder erkennen und dies als Respekt gegenüber der Arbeit seitens der Heimatstadt bewerten. Dieses, in Rathausbauten allgemein verbreitete Motiv, wie schon für das Ornament und die Dekoration der Festtage und der Fassade angewendet, findet hier erneut mit Nachdruck Wiederholung, als thematische und formale Klammer der Innen- und Außenausstattung.

⁹¹ Die Farbfenster wurden im Jahr 1922, nach der rumänischer Machtübernahme entfernt.

Vgl.: Gy. Keresztes, Marosvásárhely szecessziós épületei (Die sezessionistische Bauwerke von Marosvásárhely) Marosvásárhely 2000, S. 54-61

Die gesamte Innenausstattung ist von einem einheitlichen Erscheinungsbild geprägt und wird getragen von den Tischler,- Maler,- und Kunstschlosserarbeiten. Auch der kleinste Raum wurde nach genauer Anweisungen und Skizzen der Architekten ausgestattet. Die lindgrünen Seitenwände der Flure sind einheitlich mit zarten Ziermotiven eingefasst. Die grün gestrichenen Türen sind mit volkstümlichen Schnitzmustern wie Tulpen und Herzen und mit bunt bemalten Einkerbungen verziert. Weniger aufwendig, aber geschnitzt und bunt bemalt sind alle anderen Holzflächen im Inneren. Die schmiedeeisernen Geländer sind aus Tulpen - und Rankenmotiven geformt. Auch kleinere Gebrauchsgegenstände, wie z.B. die Ständer für Aschenbehälter sind im Einklang mit der Gesamtheit der Dekoration gestaltet (Abb.151 –155).

Der Gegensatz zwischen der Repräsentation und dem betont folkloristischen Design der Innengestaltung war zweifellos eine Herausforderung für die Architekten⁹².

Die im Außenbau sichtbar gedrosselte Anwendung volkstümlicher Motive und die Zurückhaltung in der Farbanwendung an der Ornamentik steht diametral der Farbigkeit und dem Motivreichtum der Innendekoration entgegen. Dennoch entbehrt die konsequente Durchstilisierung des gesamten Innenbereiches nicht der erforderlichen Ausstrahlung an Repräsentation. Die Farbigkeit ist nicht mit Buntheit gleichzusetzen, die angewendete heraldische Farbpalette unterstreicht die gehobenen Erfordernisse.

Die Innendekoration bleibt immer der Fläche verbunden, die wenigen Ansätze zu etwas mehr Plastizität, wie die Stuckaturen oder die Friese aus Majolika, sind nur in sehr geringem Maß zu finden und auch wenig bemerkbar, da sie in dem Motiv- und Farbreichtum untergehen. Die Ausdrucksformen der Linie, die sich in der schmiedeeisernen Eingangstüre, in den Schnitzereien der Lamberien, in den Mustern der Wandbemalungen, aber auch in der Attikaformen sowie in den Schnitzmustern der steinernen Fensterlaibungen wiederfinden, sind mit der in Wellen ausgedrückten Lineament der Jugendstil-Art Nouveau nicht gleichzusetzen, da die in Bogenform geführte Linie, die Symmetrie und die fest umrissenen Motive der ungarischen Sezession einen abweichenden Charakter zeigen. Vergleichbar ist aber das Bemühen um eine stilistische Einheit, d.h. die Architektur mit einem übergeordneten Werkgedanken, vom kleinen dekorativen Detail bis hin zum

⁹² „Wir haben uns bemüht, um die ansonsten naiv und bäuerliche Formen salonfähig zu machen.“ aus der Eröffnungsrede D.Jakabs, in: Festschrift zur Eröffnung des Rathauses, Hg. H. Braun, Nagyvárad 1912, S.18

Überbau, zu durchdringen. Da die qualitativen Anforderungen hoch gestellt waren, bemühten sich die Architekten, einen stabilen Kreis von Unternehmern bei der Ausführung ihrer Bauten zu beschäftigen⁹³. Die Verbindung des entwerfenden Künstlers mit dem ausführenden Kunsthandwerker und mit den einfachen Handwerkern war für das Entstehen dieses Gesamtkunstwerkes unerlässlich.

Im Vergleich der Innenausstattungen repräsentativer Räume zwischen Szabadkaer und Marosvásárhelyer Rathaus, sind Unterschiede am Ausdruck der Repräsentation, aber auch an der Verwendung der Volkskunst für die Dekoration erkennbar. Mit der Ausstattung des Festsaaes von Marosvásárhely wird jeder Pomp vermieden.

Die tapetenartig mit Rosettenmuster überzogenen Wände oder die Ziselierung der Beleuchtungskörper und Beschläge weichen von den traditionellen Ausstattungsformen nicht ab. Obwohl die Detailskizzen für die Wandbemalung noch die florale Ornamentik zeigen, dürfte dieser Plan bei der Ausführung eine Änderung erfahren haben, dessen Ursache aus den Quellen nicht nachvollziehbar ist. Es ist aber auf Grund des zeitgenössischen Bildmaterials gesichert, dass die gegenwärtige Dekoration mit dem originalen Erscheinungsbild übereinstimmt⁹⁴. Wird in Szabadka die Ornamentik ganz gezielt auf die Farbigkeit und auf den Motivschatz der Volkskunst aufgebaut, entsteht in Marosvásárhely der Eindruck, dass mit Ausnahme des mit bäuerlicher Schnitzarbeit verzierten Holzmobiliars dieses Thema bewusst gemieden wird. Die dabei verwendeten floralen Motive der ungarischen Volkskunst heben sich von der Gesamtheit der Dekoration nicht ab.

5.7 Renovierung und gegenwärtiger Zustand des Baus

Das im Jahr 1967 unter Denkmalschutz gestellte Rathaus wird seit den 1980er Jahren stetig restauriert. Eine wertvolle Hilfe bei der Wiederherstellung der Ornamentik bieten die genauen Aufzeichnungen im Archiv der Fabrik Zsolnay, wo seit dem neunzehnten Jahrhundert Skizzen und Beschreibungen in Musterbüchern, sowie Musterstücke zu den bedeutenden Bestellungen aufbewahrt sind. Auf diese Weise ist die Fabrik in der Lage, die Ornamente originalgetreu nachzuliefern. Die

⁹³ Wie auch in Szabadka: vgl. Brief der Architekten an die Bauleitung von 25.Juli 1911, HAS XV 89/1906, S.443

Die Majolikafabrik Zsolnay, der Glaskünstler M.Róth, sowie die Malerwerkstätte Kurbel wurden bei mehreren ihren Bauten beschäftigt.

⁹⁴ Originalaufnahmen sind erschienen im Fachzeitschrift „Magyar Építőművészet“ (Ungarische Baukunst) Jg. 1914, S. 28-31, außerdem befinden sich im Jubiläum-Fotoalbum für Bürgermeister György Bernády, aufbewahrt von der Reformierten Kirche in Marosvásárhely.

über die Jahrzehnte hinaus schwer beschädigte Innenausstattung wurde ab den 1990er Jahren unter Berücksichtigung der originalen Pläne einer umfassenden Restaurierung unterzogen⁹⁵. Der Festsaal ist in der letzten Zeit nach den originalen Entwürfen sorgfältig erneuert worden. Auf die genaue Wiedergabe des herkömmlichen Kolorits wurde großer Wert gelegt, wodurch es gelang, die Atmosphäre der Entstehungszeit wieder zu beleben. Die nach dem Zweiten Weltkrieg aus politischen Gründen entfernten und achtlos zur Seite gebrachten Farbfenster des Festsaaes wurden in den 1970er Jahren nach alten Fotoaufnahmen mit Ausnahme der Namenszüge der Abgebildeten wieder hergestellt und eingesetzt⁹⁶. Ausgenommen von der Wiederherstellung, innen wie außen, wurden die zahlreichen, auch mit dem Anspruch auf ornamentalen Wert platzierten Staatswappen von Ungarn. Sie wurden abgeschliffen oder einfach übertüncht, aber zum Teil sind sie noch immer wahrnehmbar. Im Außenbau wurde die Nordfassade, da diese den Wettereinflüssen am stärksten ausgesetzt gewesen ist und mit der Zeit vor allem die Bauornamentik aus Stein ernsthafte Beschädigungen aufwies, schon ab den achtziger Jahren einer grundlegenden Restaurierung unterzogen. Probleme bereiteten die Beschaffung eines dem Original entsprechenden Steinmaterials und auch dessen Verarbeitung. Die ornamentale Arbeit wurde schließlich einem Bildhauer übertragen, weil die Steinmetzbetriebe dieser Aufgabe nicht gewachsen waren⁹⁷. Die Renovierung des gesamten Gebäudes wird unter der Aufsicht des Denkmalschutzamtes von Subotica sukzessive weitergeführt.

⁹⁵ Dipl. Arch. Ing. Antun Rudinski leitete ab 1991 die Innenrenovierung. Die originale Wandbemalung kam Abschleifen mehrerer nachträglicher Farbschichten teilweise zum Vorschein, und so wurde eine vollkommene Rekonstruktion ermöglicht. (Mündliche Mitteilung von Arch. A.Rudinski am 11.06.2002 in Szabadka)

⁹⁶ Über die Ereignisse um die Farbfenster berichtet: Bosko Krstic, Királyok és vitrázsok (Könige und Glasfenster) in: Bosko Krstic, Városháza, Szabadkai csoda (Rathaus, -Wunder von Szabadka) Subotica 1999, S. 59-61

⁹⁷ Über die Renovierung der Nordfassade berichtete die leitende Kunsthistorikerin Kata Martinovic-Cvijin, Rehabilitation and renewal of stone lining on the northern facade of the Town Hall of Subotica in: Art nouveau/Jugendstil Architecture, International Joint Cultural Study and Action Project to Preserve and Restore World Art/Nouveau/Jugendstil Architectural Heritage, Helsinki 1991

6. Das Ornament als stilbildendes Element der ungarischen Sezessionsarchitektur

6.1 Entstehung und Wesen des Jugendstils

Die idealistische Vorstellung John R u s k i n s (1819-1900) von der Neubelebung des Systems des mittelalterlichen Werkstattbetriebes, um die gleichberechtigte Zusammenarbeit der entwerfenden und der ausführenden Künstler zu sichern, mit dem Anspruch, alle den Menschen umgebende Gegenstände zu veredeln, führten zur Entstehung eines Stiles, der in seinem Wesen nach ein Stil des Ornaments und der Dekoration war. Dieser Aspekt wurde von William M o r r i s (1834-1896) aufgegriffen, und in die Tat umgesetzt. Um ihn herum bildete sich in England eine Gruppe mit der Zielsetzung, die den Menschen umgebenden Gegenstände, statt sie massenhaft als Gebrauchsgüter zu fabrizierten, in einer kultivierten, von der Kunst inspirierten Form herzustellen, und so das alltägliche Leben mit Kunst zu bereichern. Morris stellte neuartige, naturnahe Ornamente mit fließenden und gewellten linearen Motiven den althergebrachten Ornamenten des Historismus entgegen, wobei ein Rückgriff auf keltische Ornamente spürbar geblieben war. Am eindrucksvollsten entfaltete sich dieser Stil in den Bereichen der angewandten Kunst. Das von Ruskin und Morris propagierte Bemühen um stilistische Einheit wurde dann zum Leitgedanken des Jugendstils.

Zu den formalen Besonderheiten gehört in erster Linie die Betonung des Dekorativen: geschwungene Linien, die ihren Ursprung im Pflanzlichen haben, asymmetrische, flammende, aus der Natur hergeleitete organische Formen und umrissbetonte Flächigkeit sind die beherrschenden Stilmerkmale in der Architektur und im Kunstgewerbe zur Jahrhundertwende. Verwirklicht wurden diese Ideen in ganz Europa vor allem in der Innenraumgestaltung bis hin zum einzelnen kunstgewerblichen Objekt. Der neue Stil hat Vegetabilität und Sinnlichkeit als wesentliche Charakteristika, und geht so mit der gleichzeitigen Malerei konform. Die herkömmliche Rolle der Vorlagewerke in der Verbreitung des neuen Ornaments wird von Zeitschriften übernommen, wie „Die Jugend“ in München, „Studio“ in England, „Kunst und Kunsthandwerk“ und „Ver Sacrum“ in Wien, oder die französische „Art et Décoration“. Sie bieten mit den Randverzierungen und den Titelblättern Vorlagen an, die mit der Kopie historischer Ornamente nichts mehr zu tun haben.

6.2 Einfluss der Jugendstilidee auf die Architektur

Der Jugendstil wirkte für die Architektur wie ein Katalysator im Prozess der Trennung von den Formen der Vergangenheit. Mit den neuen Ornamentformen entstand eine neue Ausdrucksweise, welche imstande war, den Bauwerken eine neue Erscheinungsform zu verleihen, ohne die Architektur grundlegend zu verändern.

Die Reichtümer an skulptierten Pflanzenwuchs von Frankreichs Art Nouveau mit Blumen, Früchten und Blättern eroberten bald ganz Europa, von Italien über Katalonien bis Deutschland. Die Ablösung von der eklektizistischen Ornamentik durch sanfte Wellenlinien aus der Naturwelt der Wasserpflanzen und feenhaften Frauenkörper wurde zur neuen Mode in der Dekoration.

In Rahmen der Kunstgewerbe huldigten die Franzosen, besonders Emil Gallé (1846-1904), auch den zu bearbeitenden Gegenständen und einer neuen Formenwelt aus naturalistischen Pflanzenformen. Für die Innenausstattung des Szabadkaer Rathauses wurden nach einer analogen Idee Folkloremotive für die Formgebung kunsthandwerklicher Gegenstände, wie Türklinken, Beschläge und Lampen, zugrundegelegt.

Antoni Gaudi in Katalonien (1852-1926) verwandelte seine Ornamentik öfter in organische, selten aber in naturalistische Formen. Die Idee des in Drachenform gestalteten Gartentors der Finca Güell (1884-1887) (Abb.156), korrespondiert mit dem, wie die Rückenwirbel eines Drachens verlaufenden, Dachfirst der Casa Battló (1904-1906) (Abb.157). Viele die von ihm entworfenen Kamine, Türme und Treppengeländer gehören einer eigenen Traumwelt an, und wirken an den Betrachter wie eine Vision (Abb.158, 159).

Fabelwesen inspirierten zu gleicher Zeit in Budapest auch Lechner zur Gestaltung der Kaminaufsätze, und der Dach- und Attikadekoration für die Postsparkasse (Abb.160). Aber auch andere ungarische Architekten teilten diese Vorliebe für Fabelgestalten. Nahe an Form und Funktion zu Gaudis Geschöpfen kann man den Drachen auf dem Dach der Villa Egger im Budapest (1901-1902) von Emil Vidor (1867-1952) auffassen (Abb.161).

Die sezessionistische Bauornamentik in Italien und in Frankreich nährte sich hauptsächlich aus floralen Motiven, in Belgien aus geschwungenen Linien. Im Norden vereinigte sich das Ornament der Wikingerzeit mit dem Rankenwerk der Art Nouveau (Abb.162). Zu den floralen, linienhaften und geometrischen Aspekten fügte sich in Skandinavien und Schottland ein von Tierformen geprägter animalischer Aspekt, der Schlangen und Drachen vorherrschen ließ (Abb.163). Einen interessanten Vergleich zwischen der Europäischen Jugendstilornamentik und Ausdrucksweisen auf dem amerikanischen Kontinent boten die Werke von Louis H. Sullivan (1856-1924)⁹⁸. Einige seiner großdimensionalen, in neuer Technik entworfenen Bauten bereicherte er mit einer eigenwilligen Ornamentik aus einem Geflecht feiner Linien, in dem sich pflanzliche und geometrische Elemente durchdrangen (Abb.164).

Dieser dekorative Ausdruck entsprach zwar dem Zeitgeist und stimmte in einigen Grundzügen wie die feine Linie, die Bevorzugung des pflanzlichen Motives und das Ablehnen des historischen Zierrats mit dem Jugendstil überein, er vertrat aber eine eigene dekorative Idee. Wenngleich die Wurzeln dieser Ornamentik nahe an der von W. Morris und auch an der der keltischen und byzantinischen zu finden waren, schlug er nicht den Weg des Jugendstils ein. Die gesamte Fassade des Hauses „Guaranty Building“ (Abb.165), erbaut in den Jahren 1894-95, überzog er vollkommen mit einem zarten Relief aus diesem charakteristischen Sullivan-Ornament in Terrakotta (Abb.166). Oder, auf eine konträre Wirkung gezielt, wirkte im „Auditorium Building“ in Chicago (1886-90), als Gegensatz zum vollkommen ornamentlosen Äußeren, im Inneren eine organische Ornamentik eines mit geometrischen Formen durchzogenen Blattwerks (Abb.167).

6.3 Die Wiener Architektur in der Jugendstilzeit

Der künstlerische Austausch zwischen Wien und Budapest war äußerst intensiv, darum wird hier auch die Architektur der Jugendstilzeit in Wien kurz behandelt. Die Gemeinsamkeiten mit dem internationalen und ungarischen Jugendstil, und die Eigenständigkeit der Wiener Sezession werden dabei angeschnitten und gegenübergestellt.

⁹⁸ L.H.Sullivan, A System of Architectural Ornament. According with a Philosophie of Man`s Powers, Washington 1924

Die Wiener Sezession wurde im Jahr 1897 gegründet. Das Hauptanliegen der Künstlervereinigung, die sich von der Künstlerhausgenossenschaft abgespaltete, war die Verbreitung von Jugendstilideen als Kontrapunkt zum historisierenden Ringstrassenstil. Vegetabile Ornamente, stilisierte Blüten und fließende, gewellte Motive wurden für kurze Zeit zum beherrschenden Element auch in ihrer Architektur. Das Majolikahaus an der Linken Wienzeile, in den Jahren 1898-1899 von Otto Wagner mit Joseph M. Olbrich erbaut, vermittelte eine eigenständige Interpretation des Jugendstils⁹⁹. Hier verzichtete Wagner auf die herkömmliche architektonische

Gliederung, verkleidete die Fassade mit Kacheln und löste damit die orthogonale Strenge der Fensteröffnungen durch ein übergeordnetes buntes florales Muster auf (Abb.168).

Die plastische Struktur wurde durch Linien und Farben ersetzt, grafische Ausdruckskraft bemächtigte sich der ganzen Schauseite. Infolge der neugewonnenen Freude an der Farbigkeit wurden die klassischen Farben Grün, Weiß und Gold mit Rosa und Blau ergänzt. Mit dieser dekorativen Auffassung für die gesamte Außenmauer wurde nicht nur den Grundsätzen des Jugendstils entsprochen, sondern auch mit den Ideen von L.H.Sullivan ein Berührungspunkt hergestellt, im Sinne seiner Vorstellung, ein mit moderner Technik und Materialien hergestelltes Bauwerk mit einer ästhetischen Hülle zu umgeben.

Entgegen der dekorativen Ausstrahlung des Majolikahauses vermittelte das von Max Fabiani¹⁰⁰ entworfene Geschäfts -und Wohnhaus Portois und Fix in Wien (1899-1900) einen kühlen und sachlichen Eindruck (Abb.169). Mit einer abstrakt-geometrischen Komposition in drei Grüntönen aus glasierten Pyrogranitkacheln anstelle von Blumenmotiven, wurde nunmehr die gesamte Fassade verkleidet. Jede Verspieltheit wurde vermieden, und mit dem Material wurde bewusst auf die durch Umweltbelastung entstandenen Hygieneprobleme einer Großstadt aufmerksam gemacht. An den Jugendstil erinnerten nur einige Dekorationselemente aus Bronze, wie die Laternenaufhängungen, die Ummantelung der Dachrinne oder das Geländer über der Traufe, alle streng funktionsgebunden.

⁹⁹ Otto Wagner (1841-1918) war Zeitgenosse von Ö.Lechner, Joseph M. Olbrich (1867-1908), studierte bei O.Wagner an der Kunstakademie, arbeitete zeitgleich mit den Nachfolgern von Lechner

¹⁰⁰ Max Fabiani 1865-1962

An dieser Stelle ist eine Bemerkung über Lechners Empfehlungen für die Oberflächenbehandlung der Fassaden angebracht. Der ungarische Architekt bevorzugte schon in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Anwendung keramischer Fliesen für die Fassadenverkleidung. Die Fassade des Thonet-Hauses in Budapest überzog er in den Jahren 1888-1889 vollständig mit keramischen Kacheln. Für die Verkleidung des Kunstgewerbemuseums (1893-1896) wählte er bewusst dieses Material, mit der Begründung, dass „...ein abwaschbares, nicht poröses Material die originalen angenehmen Farben der Fassaden bewahrt und diese in einen hygienischen Zustand erhält“¹⁰¹.

Joseph M. Olbrich war einer der führenden Vertreter des internationalen Jugendstils in Wien. Vor allem in seiner ersten Schaffensperiode übernahm er bewusst die Formenwelt der Europäischen Art Nouveau. Mit der markanten vergoldeten Lorbeerkuppel des Wiener Sezessionsgebäudes (1897-1898) setzte er ein Zeichen im Sinne der vegetabilen Ornamentelemente. In seinen privaten Bauten gelang es ihm, die dekorative Einheit von Möbeln, festen Einbauten und Wanddekorationen mit Tapeten, Stuck und Malerei zu verwirklichen. In seinen Innenräumen verband sich die Strenge der Holzelemente mit den flammenden, gewellten und oft in floralen Motiven erschienenen Wandmalereien (Abb.170). Nicht in den Architekturformen, aber in dem Motivschatz und in der Farbigkeit seiner Ornamentik und Dekorationen, stand er der ungarischen Sezessionsarchitektur am nächsten.

Parallel zum internationalen Jugendstil entwickelte sich in der Wiener Sezession eine weitere Strömung und damit eine eigene Ornamentsprache, die nach nüchterner Sachlichkeit strebte. Nach der zweiten Sezessionsausstellung von 1902 trat eine geometrische Linienführung nach den Ideen von Josef Hoffmann¹⁰² in den Vordergrund, und setzte sich in weiten Gebieten durch. Mit der Tendenz zur geometrischen Stilisierung entstand aus der Vereinigung von aus der Natur geschöpften Anregungen mit geometrischen Abstraktionen das Leitmotiv für die Produktionen der Wiener Werkstätte.

Hoffmanns Ornamentik war von einer auf dem Quadrat aufgebauten Geometrik gekennzeichnet und ließ damit eine Nähe zu der Glasgower Schule erkennen. So waren auch die in kleine quadratische Felder aufgeteilten Flächen jene immer wieder auftretenden Elemente, die für beide Richtungen kennzeichnend waren (Abb.171).

¹⁰¹ Zitat aus Lechners „Önéletrajzi vázlat“ (Skizze zum Lebenslauf) in: A Ház, Jg. 1911, S. 346

¹⁰² Josef Hoffmann, 1870-1956, Wagner-Schüler, Professor der Akademie

Die dem Pflanzenreich entlehnte Wellenlinie und die den Rhythmus tragende Kurvenlinie wurde bei Hoffmann durch geometrische Formen wie Dreieck und Quadrat ersetzt, und avancierte, zu alternierenden Rhythmen zusammengefasst, zum Strukturelement.

Die Wagner-Schüler Olbrich und Hoffmann verkörperten die beiden Ausdrucks-Pole der Wiener Sezession. Olbrich über fließende Kurven, Hoffmann über eine geometrische Ornamentsprache. Wagner bewegte sich zwischen diesen beiden Polen, nach der Überwindung seiner frühen zeremoniellen Förmlichkeit.

Der Einfluss der Wiener Sezession war auch in Ungarn spürbar. Auch in den behandelten Bauwerken wurden Elemente in der Dekoration entdeckt, welche zweifellos auf jene Einflüsse hinweisen könnten, wie die quadratische Muster im Entwurf des Königsfensters von Szabadka, oder die aus Spiralen und konzentrischen Kreisen zusammengesetzte Wanddekoration des Rathauses von Marosvásárhely.

6.4 Reflexion in Ungarn auf die internationale Jugendstilarchitektur

Um die Wende zum 20. Jahrhundert zeichnete sich die ungarische Architektur durch mannigfaltige und die internationalen Bewegungen reflektierende Tendenzen aus. Die Schriften von Morris und Ruskin wurden etwa zeitgleich mit ihrer Erscheinung, sogar größtenteils übersetzt, verbreitet, und die darauf folgende internationale Entwicklung mit Interesse verfolgt.

Die traditionell stark anglophil eingestellte ungarische Künstlerwelt hielt enge Verbindung mit der im Jahr 1888 gegründeten, aus Künstlern und Kunstgewerblern bestehenden englischen „Art and Craft - Vereinigung, die unter der Präsidentschaft von Walter Crane (1845-1915) durch Ausstellungen auf dem Kontinent bekannt geworden war. Entsprechend dem englischen Vorbild bildeten sich auch in Ungarn Künstlerkolonien, unter anderen jene von Gödöllő, zu dessen Gründungsmitgliedern Sándor Nagy, Entwerfer der „Königsfenster“ von Szabadka, zählte¹⁰³. Die Architekten Komor und Jakab standen in enger Verbindung mit den Künstlern dieser Kolonie, konsultierten sie in der Frage der Ornamentik und vermittelten sie bei ihren Auftraggebern.

¹⁰³ Keserü, Katalin, Gellér, Katalin, A gödöllői művésztelep, (Die gödöllöer Künstlerkolonie) Budapest 1987

Die Gödöllőer Künstler nahmen den mit hohen ethischen Idealen durchdrungenen Schönheitskult von Ruskin und Morris an, sie glaubten darin die einstige ideale Einheit des Lebens mit der Kunst wieder zu finden. Dieses Lebensideal sahen sie in einem einfachen bäuerlichen Leben verwirklicht. Aus dieser Interpretation entstand eine Illusion über das Zustandekommen einer national geprägten Kunst durch die Synthese der Grand Art mit der Volkskunst¹⁰⁴.

Auf dem Gebiet der Architektur hofften sie auf eine Erneuerung kraft dieser Ideen, und bewerteten die sezessionistisch stilisierten Motive der Volkskunst als Grundlage für architektonische Gesamtkunstwerke.

Mit dem Begriff Gesamtkunstwerk wurde in der Sezession nicht nur die interdisziplinäre Arbeit ausgedrückt, in der Maler, Architekten, Bildhauer, Kunstgewerbler und Raumausstatter ihre Vorstellungen einbrachten, sondern definitiv die stilistische Einheit. Die ungarischen Architekten erreichten in ihren in „ungarischem Stil“ konzipierten Bauten eine hochgradige Synthese der Künste mit den bisher vollkommen neuartigen Ornamenten der Volkskunst. Die Voraussetzung für die erfolgreiche Realisierung ihrer Ideen war eine perfekte Ausführung. Die Künstler delegierten nicht ihre Entwürfe an die Handwerker, sondern sie wachten sorgfältig über die Arbeitsabläufe. Bei der Auswahl der ausführenden Firmen war neben der Kapazität und Verlässlichkeit auch Kenntnis der neuer Formenwelt ein Kriterium. Bei den Arbeiten am Rathaus von Szabadka griffen die Architekten mit Vorliebe auf jene Firmen zurück, welche schon im Jahr 1902 bei den Dekorationsarbeiten der neuen Synagoge der Stadt Kenntnisse über die neuen Formen erworben hatten.

Eine bedeutende, dekorative wie auch strukturelle, Rolle nimmt die Keramik in der ungarischen Sezessionsarchitektur ein. Unter den europäischen Architekten war Antoni Gaudi (1852-1926) jener, der die ornamentalen Werte der keramischen Materialien am nachhaltigsten zum Ausdruck brachte, und der katalanischen Architektur ab den letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auch über die Werke seiner Nachfolger, Lluís Domènech i Montaner (1849-1913), Josef Puig i Cadafalch (1867-1950) eine unverkennbare Note verlieh. Diese katalanischen Architekten erhoben

¹⁰⁴ Vgl. Sármány, Ilona, A népművészet értelmezése a századforduló művészeti közgondolkodásában (Interpretation der Volkskunst in der allgemeinen künstlerischen Denkungsart der Jahrhundertwende) in: Ethnographia 1977, S. 102-117

die Keramikfliesen zu einem eigenständigen Gestaltungsmittel der Oberfläche und leiteten damit eine regelrechte Modewelle ein. Sie folgten mit ihrer keramischen Ornamentik eigenen Regeln. Kennzeichnend für diese Ornamentsprache ist der Einfluss der, über den Mudéjarstil vermittelten, abstrakten Muster aus der islamischen Ornamentik¹⁰⁵.

Lechner erkannte die ästhetische Ausstrahlung von glasiertem oder metallisiertem Ton auch für das plastisch-ornamentale und wellig bewegte Ornament. Nicht direkt in der Art ihrer Ornamentik, sondern in ihrem Bezug zur Farbigkeit, in der Zielsetzung für eine technische, dekorative und materiale Erneuerung und zu deren Auswirkungen sind Gaudi und Lechner miteinander vergleichbar, obwohl sie mit ihren Werken bereits durch die klimatischen, geografischen und nationalen Eigenheiten ihrer Lebensräume völlig unterschiedliche Richtungen einschlugen.

Die Ornamentik der Art Nouveau ist durch das Nebeneinander von gleichwertigen, der Fläche verhafteten Motive charakterisiert. Diese Eigenschaften sind auch für die Ornamentik der Volkskunst kennzeichnend. Aber während für die Ornamentik der Art Nouveau für die aus der Natur entnommenen Motive die größtmögliche Naturnähe als Prinzip galt (Frauenfiguren, Wasserpflanzen, etc.), ist dies bei den Motiven der ungarischen Volkskunst nicht der Fall. Für die pflanzlichen Motive hat sich eine allgemeingültige schematische Form herausgebildet, ohne jeden Versuch, durch Plastizität (Schattierung) eine die natürliche Erscheinung evozierende Abbildung herzustellen. Abstrakt-geometrische Muster entstehen vorwiegend auf Grund der Materialbearbeitung, wie die Holzschnitzereien, oder durch die Web- oder Sticktechnik, und sind für den überwiegend floralen Musterschatz nicht charakteristisch.

Der ungarische Sezessionismus im Bereich der Architektur entstand wohl aus der Ablehnung des Akademismus, aber eher als Erweiterung der herkömmlichen Formen mit neuartigen Farben, Oberflächenwirkungen und Ornamenten. Diese Innovationen wurden von Lechner mit seinen Bestrebungen erweitert, um die moderne Großstadtarchitektur auf der Basis einer nationalen, von der Volkskunst inspirierten Ornamentik zu erneuern.

Die Frage, ob man von einer Art Nouveau in der ungarischen Architektur sprechen kann, ist nicht unberechtigt. Das Streben nach Erneuerung des Ornaments, seine zweidimensionale Verfeinerung, der Reformwille sowie das Bemühen um eine

¹⁰⁵ Mudéjar ist eine Mischform spanischer und arabischer Baukunst

stilistische Einheit, d.h. um eine Durchdringung des Werkes mit einem übergeordneten Werkgedanken, von welchem es im kleinsten dekorativen Detail bis hin zum strukturellen Überbau durchzogen wird, verbindet die ungarische Sezessionsarchitektur mit der Art Nouveau. Im Gegensatz zum Naturalismus des Jugendstils basieren die Motive der ungarischen Sezession jedoch auf stilisierten Elementen der Volkskunst.

7. Motive der Volkskunst als Grundlage für die Architektur der ungarischen Sezession

7.1 Von der „Hausindustrie“ zur „Volkskunst“

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, im Zusammenhang mit der Entwicklung der europäischen Nationalstaaten, richtete sich eine weltweite Aufmerksamkeit auf die Volkskultur. Die großen nationalen und internationalen Ausstellungen und unter ihnen vor allem die Weltausstellungen wurden zu den wichtigsten Foren, in denen die einzelnen Staaten ihre individuelle, historisch verankerte und ästhetisch wertvolle Nationalkultur in einem friedlichen Wettstreit vorführen konnten. Mit dieser Zielsetzung wurden die Objekte der materiellen Kultur ausgesucht, vorwiegend Volkstrachten, Volksarchitektur und brauchgebundene Ziergegenstände. Diese Elemente bildeten dann auch den festen Bestandteil für die in Nord- und Mitteleuropa im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts gegründeten Volkskundemuseen, um durch die Sammlung und das Studium dieser Objekte die Wiederbelebung der Volkskultur zu fördern und die eigene nationale Kultur zu präsentieren¹⁰⁶.

Der rege geistige Austausch unter den Wissenschaftlern von Wien und Budapest weitete sich im 19. Jahrhundert auch auf die Gebiete der Ethnologie und der Denkmalpflege aus. Die eigenständigen Ausdrucksformen der nationalen Kulturen wurden auf Grund der ethnischen Vielfalt der Monarchie, nicht zuletzt im Sog der nationalromantischen Ideen, zu bevorzugten Themen der Forschung. Im Zeichen dieser Gemeinsamkeit standen die Landesausstellungen der Monarchie.

¹⁰⁶ Vgl. Bjarne Stoklund, Ästhetisierung des Ethnischen – Nationalisierung des Ästhetischen. Die Rolle der Bauernhäuser und Bauernstuben (1850-1914) S. 11-20, in: Ethnische Symbole und ästhetische Praxis in Europa, Hg. von Reinhard Johler, Herbert Nikitsch, Bernhard Tschofen, Wien 1999, Veröffentlichungen des Institutes für Volkskunde., Tamás Hofer zum 70. Geburtstag

Die Sammlung und das Studium volkskultureller Güter in Ungarn begannen im Zusammenhang mit der Vorbereitung auf die Wiener Ausstellung im Jahr 1843¹⁰⁷. Die Pariser Weltausstellung des Jahres 1867 lieferte den wichtigsten Beitrag zur „Entdeckung“ der Volkskultur, und lenkte das Interesse auf die kulturellen Unterschiede in der Bauernbevölkerung Europas. Hier wurden zum ersten Mal ethnografische Häuser als ethnische und nationale Symbole eingesetzt. Ausgestattet mit den typischen Erzeugnissen der ländlichen Bevölkerung trugen sie zur Entstehung eines gesteigerten Interesses an der Volkskultur bei. Anlässlich der Wiener Weltausstellung von 1873 präsentierte man die ungarische „Hausindustrie“ in einer eigenen Gruppe unter Anderen mit Bauernhäusern und Holzschnitzereien aus Siebenbürgen, und auch die Erzeugnisse aller ethnischen Minderheiten aus dem Gebiet des historischen Ungarns. Die aufgeworfene Idee vom Errichten eines „ethnografischen Dorfes“ mit Bauernhäusern aus der ganzen Welt wurde nicht verwirklicht¹⁰⁸. Auf der ungarischen nationalen Ausstellung in Budapest im Jahr 1885 nahmen die Erzeugnisse der Hausindustrie schon eine beachtliche Ausstellungsfläche in Anspruch. In der Millenniumsausstellung - anlässlich des tausendjährigen Bestehens von Ungarn im Jahre 1896 veranstaltet - wurde umfassendes Material über die Volkskultur aus dem gesamten ungarischen Gebiet in Form ethnografischer Dörfer zusammengetragen und anschaulich präsentiert. Diese Fülle an Information in dieser Form wurde auch später nicht übertroffen¹⁰⁹. Der populärwissenschaftliche Effekt der Ausstellung kann nur mit jenem von Kronprinz Rudolf vorangetriebenen Werk über die Völker der Donaumonarchie verglichen werden¹¹⁰.

Im Rahmen der Ausstellungen von 1873 und 1885 kamen die ethnografischen Gegenstände noch unter dem früheren Titel „Hausindustrie“ zur Präsentation, in der Millenniumsausstellung von 1896 wurden die ethnografischen Dörfer und die Hausindustrie bereits in getrennten Gruppen ausgestellt. Obwohl „nationale Hausindustrie“ allgemein und auch für die ungarischen Ethnografen und Historiker mit dem Begriff der „Volkskunst“ annähernd gleichbedeutend war, kam es erst ab

¹⁰⁷ Eingehende Untersuchung über die Entstehung der ungarische Volkskunst bei: Maria Kresz, A magyar népművészet felfedezése (Die Entdeckung der ungarischen Volkskunst) in: Ethnographia LXXIX, 12, 1 ff

¹⁰⁸ Vgl. Jutta Pemsel, Die Wiener Weltausstellung von 1873. Das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt. Wien-Köln 1989, S. 69-71

Romer, Florian, Die nationale Hausindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873, Budapest 1875

¹⁰⁹ Vgl. Jankó János, A Milleneumi falu (Das Milleniumsdorf) Faksimile, Serie Historiae Ethnographiae, Budapest 1989

¹¹⁰ Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bd. I-XXII, Wien 1886-1922

den siebziger Jahren zu einer Ausweitung der Definition. In einem Aufsatz präzisiert Jakob Falke (1825-1897) - ab 1864 erster Kustos am österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien - den Ausdruck „Hausindustrie“ als die Gesamtheit der von der ländlichen, außerhalb der Zentren der Zivilisation lebenden Bevölkerungsschicht erzeugten Gebrauchsgegenstände, und ruft um die Sammlung und Rettung der noch vorhandenen Schätze der nationalen Hausindustrie auf.

Er betrachtet diese als ein Weiterleben der Kunst aus vergangenen Epochen, und bezeichnet sie als „Quelle der modernen Kunst“¹¹¹.

Die theoretische Trennung der Hausindustrie von der Volkskunst ist mit dem Namen Alois Riegl (1858-1905) verbunden, wobei er mit der Bezeichnung „Hausfleiß“ noch eine semantische Unterscheidung vornahm. Mit „Hausfleiß“ definierte er die primitivste Stufe der wirtschaftlichen Produktion, mit dem Begriff „Volkskunst“ bezeichnete er jene Gegenstände, welche von in geschlossenen, nahezu archaischen bäuerlichen Gemeinschaften lebenden Menschen für den eigenen Gebrauch hergestellt wurden. Er erkannte und würdigte den künstlerischen Wert dieser Arbeiten und behauptete „... in den Werken der Volkskunst einen goldenen, bisher ungehobenen Schatz von ungeheurer Werte für die Zukunftsproduktion gefunden zu haben“, und, dass man von der Volkskunst „...das Heil für eine fruchtbare Wiedergeburt der modernen Künste erwartet“¹¹². Mit dem Begriff „Hausindustrie“ jedoch hat er die Herstellung von für den Wiederverkauf vorgesehenen Waren definiert. Laut Riegl konnte die traditionelle Volkskunst durch die Förderung der „Hausindustrie“ nicht vor dem Untergang gerettet werden, da die Existenz der Volkskunst an die einfachsten Produktionsformen gebunden ist. Er befand den Hausfleiß als eine überwundene wirtschaftliche Stufe. Riegls Aufsatz wurde in den ungarischen Fachzeitschriften umgehend rezensiert.

Obwohl in Ungarn seit der Wiener Weltausstellung einschlägige Gegenstände gesammelt, publiziert und ausgestellt wurden, ist der Begriff „Volkskunst“ (népművészet) erst seit 1907 gängig geworden, mit dem Erscheinen des fünfbändigen Werkes über die ungarischen Volkskultur von Dezső Malonyay, „A magyar nép művészete“ (Die Kunst des ungarischen Volkes)¹¹³.

¹¹¹ Jakob Falke, Die nationale Hausindustrie, in: Zur Cultur und Kunst, Wien 1878, S. 287-326

¹¹² Alois Riegl, Volkskunst, Hausfleiß, Hausindustrie, Berlin 1894, S. 70

¹¹³ Malonyay Dezső, A magyar nép művészete, Bd. I-V, Budapest, 1907-1922 (Die Kunst des ungarischen Volkes) Das Werk wurde Ergebnis von der Sammeltätigkeit und des Reproduzierens einer Gruppe von ungarischen Künstlern.

Um 1900 wurde von vielen die Volkskunst als ein Mittel gesehen, um die allgemein empfundene Krise der Kunst zu überwinden. In der Architektur bedeutete sie für einen Teil der Künstler eine motivische Bereicherung, andere sahen in der so genannten „bodenständigen Architektur“ der Dörfer einen Weg.

7.2 Die Bauernstickereien als Quelle des Motivschatzes

Obwohl in Ungarn nahezu alle bäuerlichen Gebrauchsgegenstände, wie die Tischler- und Töpferarbeiten, mit Verzierungen versehen waren, boten die Stickereien auf Bekleidung und Haushalttextilien (Abb.172), sowie auf Kirchendekorationen (Abb.173) die umfangreichste Quelle an Motiven der ungarischen Volkskunst¹¹⁴. Die ungarischen Bauernstickereien¹¹⁵ stellten in Europa kein isoliertes Phänomen dar, es war auch nicht zu behaupten, dass es einen typischen, ausschließlich ungarischen Musterschatz gegeben hätte. Zu groß waren die Gemeinsamkeiten mit den Motiven der umgebenden Nachbarsvölker, aber auch mit den Stickereien der westlichen Länder. Und doch ließen sich diese Handarbeiten auf Grund der charakterisierenden Eigenschaften als ungarisch identifizieren. Die eigenartige Formgebung der Motive, sowie die aus den Motiven nach inneren Gesetzmäßigkeiten aufgebauten Verzierungen und die Verschmelzung der einzelnen Elemente zu einer Komposition mit einer eigenen Note der Farbgebung kennzeichneten die Erscheinungsformen der ungarischen Volkskunst¹¹⁶.

Die großen historischen Stile, deren Auswirkungen sich auch auf das ungarische Gebiet verbreiteten, verbanden diese Handarbeiten mit Europa. Mehrere Motive waren bis zum 15. Jahrhundert zurück zu verfolgen. In der Zeit des ungarischen Renaissance-Königs Matthias Corvinus (1443-1490) erfolgte zwischen Italien und Ungarn ein reger Handel mit italienischen und byzantinischen Stoffen. Eines der beliebtesten Motive der ungarischen Volkskunst, der „Granatapfel“, stammte nachweislich aus dem Musterschatz der importierten Textilien. Vermittelnde Rolle

¹¹⁴ Die umfangreichsten Motivsammlungen von Josef Huszka: A székely ház (Das Szeklerhaus) Budapest 1885, A magyar diszitő Stíl (Der ungarische Ornamentsstil) Budapest 1885, Magyarische Ornamentik, Budapest 1990

¹¹⁵ Die Bezeichnung „ungarisch“ ist hier im Sinne der ethnisch richtigen Bezeichnung für „magyarisch“ verwendet. Zu den Stickereien werden hier auch die Kürschnerstickereien für die Hirtenmäntel „Suba“ gezählt

¹¹⁶ Vgl. Edit Fél, Ungarische Volksstickerei, Budapest 1961, und E.Fél, Tamás Hofer, Klára Csilléry, Ungarische Bauernkunst, Budapest 1969

spielten dabei die fallweise Übereinstimmung der Techniken, und auch die europäischen Musterbücher. Auf die bäuerlichen Stickereien übten die sog. „Adelsstickereien“ besonderen Einfluss aus, die abgeändert und durch neue Elemente ergänzt in die Volkskunst integriert wurden.

7.3 Die Motive der Volkskunst

Die urchältesten Motive entstanden im Altertum in den Zivilisationen des Nahen Ostens, anfangs als Naturtreue Abbildungen vornehmlich von Pflanzen und auf die grundlegendsten Merkmale reduziert. Zu dieser Zeit entwickelten sich jene Typen, die jahrtausendlang erhalten geblieben sind: Die zentral konstruierte Blume in Übersicht, und die Blume in Seitenansicht. Zu der dekorativen Zusammenstellung der pflanzlichen Elemente gehörte die später entstandene rhythmisch wogende Ranke, in den Biegungen ergänzt mit Blume, Traube oder Blattmotiv. Für Europa war die Vermittlerrolle von Byzanz von Bedeutung. Nach der Zeit der Kreuzzüge, durch die Vermittlung des italienischen Kunsthandwerks, hat die ausschließlich dekorative Funktion der Pflanzenornamentik überhand genommen und wurde mit neuen Motiven bereichert, wie mit dem Granatapfel oder der Nelke. In Ungarn verbreiteten sich diese Motive zur Zeit der Renaissance, und wurden noch unter der Türkenzeit (1560-1686) mit einigen neuen Formen erweitert¹¹⁷.

Der Motivschatz der ungarischen Folklore besteht aus überwiegend von der Natur entnommenen floralen Elementen. Blüten, Ranken und Pflanzenblätter in abwechslungsreichen Transformationen beherrschen die meisten Sparten der Volkskunst, figurale und geometrische Motive wurden dagegen nur selten verwendet, diese vornehmlich in den Holzschnitzereien und Töpferarbeiten¹¹⁸. Im Gegensatz zu der naturnahen Darstellungsweise anderer Völker, erschienen die pflanzlichen Motive in der ungarischen Volkskunst immer in stilisierter Form. In kurzer Zeit hatte sich für einige beliebte Blumen eine allgemein akzeptierte schematische Darstellung entwickelt, und diese hatte sich in allen Sparten der Volkskunst durchgesetzt.

¹¹⁷ Magyar Néprajzi Lexikon (Ungarische Ethnographische Lexikon) Bd. 1-5, Red. Ortutay Gyula, Budapest

¹¹⁸ Besonders eingehende Analyse der Motive der ungarischen Volkskunst in: Gy. Fáy, A magyarság diszitő ösztöne (Dekorationstrieb der Magyaren) Budapest 1941, Neuausgabe bei Püski 1994
Mit diesem Thema beschäftigt sich auch Gy. Domanovszky, A magyar nép diszitőművészete (Die ornamentale Kunst des ungarischen Volkes) Budapest 1981
Zu den ersten Publikationen über Volkskunst zählt Pulszky Károly, Fischbach Frau. A magyar házi ipar diszitményei – Ornamente der Hausindustrie Ungarn, Budapest 1878

Eine spezifisch symbolische Bedeutung neben den allgemein bekannten volkstümlichen Deutungen ist für die Ornamente der Volkskunst nicht erforscht worden. Es war nicht nachweisbar, dass zur Zeit ihrer Entstehung bestimmte Muster auf Grund ihrer Symbolik bevorzugt wurden. Es war aber bekannt, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Symbolik dieser Motive europaweit thematisiert wurde. Besonders im deutschen Sprachraum war die mythische Auffassung der Ornamentik verbreitet¹¹⁹. Es blieb verständlich, dass diese Theorie auch in Ungarn Rückhalt gefunden hatte. J. Huszka führte die Symbolik mancher Motive zum uralten Kult der Sonne und des Lichtes zurück, und ordnete diese nach ihrer symbolischen Bedeutung. So behauptete er, dass das sog. „Pfauenauge“, ein allgemein verbreitetes Motiv der Volkskunst, ein in eine Blumenform umgewandeltes Relikt aus dem uralten Sonnenkult war¹²⁰. In der von der Volkskunst inspirierten Ornamentik der Architektur der Ungarischen Sezession waren keine symbolischen Hinweise erkennbar, sie waren frei von mythischen Beziehungen¹²¹.

7.3.1 Am häufigsten vorkommende Motive der ungarischen Folklore¹²²

Die Tulpe - Die Pflanze ist durch die Vermittlung der Osmanen in Europa einheimisch geworden, und erfreute sich bald großer Beliebtheit in allen gesellschaftlichen Schichten. Als Motiv kam sie ab dem 17. Jahrhundert in den Arbeiten von wandernden Tischlern besonders in Süddeutschland, in der Schweiz und in Österreich oft vor. Am häufigsten wurden Truhen mit Tulpenmotiven geschmückt. In der Ornamentik war sie ein Sammelbegriff für jene Blumenformen, die mit 3 oder 5 spitzen Blumenblättern in Seitenansicht abgebildet werden. In der ungarischen Volkskunst kam sie meist in Verbindung mit dem Blumenstock und den Ranken vor (Abb.173).

In Ungarn wurde sie gegen Ende des 19. Jahrhunderts irrtümlich für eine uralte nationale Blume gehalten, und zu den nationalen Symbolen gezählt.

¹¹⁹ Z.B. Friedrich Fischbach, bekannter Experte der textilen Kunstgattungen, hat im 1900 eine umfangreiche Motivsammlung veröffentlicht über Ornamente mit Beziehung zum Sonnen – und Lichtkult: Fr. Fischbach, Die wichtigsten Webe-Ornamente bis zum 19. Jahrhundert, Gesammelt und Gezeichnet von Fr. Fischbach, Wiesbaden o.J.

¹²⁰ Huszka József, Ornamentikai adatok a magyarok őstörténetéhez (Ornamentale Beiträge zu der Urgeschichte der Magyaren) in: Századok 1892, Bd. VII, S. 537-549

¹²¹ Dieses Thema ist eingehend verarbeitet in: Sinkó, Katalin, Ékitményes rajz és festés (Ornamentales Zeichnen und Malen) in: Romantikus kastély (Romantischer Schloss), Festschrift für Komárik Dénes, Budapest 2002

¹²² Siehe Anm. 110

Die Rose – das bevorzugte Ornamentmotiv in der Pflanzenornamentik der Volkskunst. Von der Form betrachtet konnte sie in der Übersicht wie eine Rosette, oder in der Seitenansicht vorkommen. Im Allgemeinen wurde sie stark stilisiert abgebildet.

Die Nelke – Die Pflanze stammte aus dem Nahen Osten. Im Spätmittelalter war sie die bevorzugte Blume der ritterlichen Kultur, sie kam häufig in der Volkskunst vor. In Ungarn verbreitete sich die ornamentale Formgebung durch türkische Vermittlung als symmetrisch aufgebautes, in Querschnitt abgebildetes Blumenmotiv, mit in Fächerform ausgebreiteten 5 oder 7 Blütenblättern. Anfangs vor allem für Adelsstickereien verwendet, wurde sie bald auch ein beliebtes Motiv für die Volksstickereien (Abb.174).

Der Granatapfel – Ein Obst aus Asien, in Ungarn durch Vermittlung von türkischen Händlern bekannt geworden. Die Ornamentform stammte aus der arabisch-maurischen Textilornamentik. In der Volkskunst war sie allgemein in vielfältigen Variationen verbreitet, mit runden, ovalen oder tropfenförmigen Kernen und mit ausgefranst oder glatten Deckblättern (Abb.175).

Der Blumenstock (Abb.176) - Das am häufigsten verwendete Motiv in der ungarischen Volkskunst. Als Ornamentmotiv wurde sie in der Zeit nach den Kreuzzügen in Europa verbreitet, teils noch in der Gotik, dann über die Ornamentik der Renaissance. Von hier gelangte sie in die Volkskunst. Die häufigste Erscheinungsform in der ungarischen Volkskunst bestand aus einem aus einem Krug oder aus einer Herzform herausgewachsenen, wellenförmig geführten Stamm, in den Biegungen links und rechts symmetrisch mit Blatt - und Blumenmotiven ausgefüllt.

Das Herz – Weltweit ein beliebtes Motiv der Volkskunst und kam sehr häufig als Beifügung einer Ranke oder eines Blumenstocks vor. Im 19. Jahrhundert besonders in den Holzschnitzereien, aber auch durch die ländliche Lebkuchenerzeugung als Lebkuchenherz zu den Kirtagen verbreitet, und dadurch mehrfach zu einer Anregung für das ornamentale Formfinden innerhalb der Volkskunst (Abb.177) geworden.

Der Vogel – kam in naturnaher Form, klein, aber mit buntem Gefieder, meistens auf den Töpferarbeiten vor. Oft wurde das Vogelpaar dargestellt als Symbol der sich liebenden Paare. Am häufigsten waren sie unter Rebstöcken auf beschnitten Holztoren dargestellt worden (Abb.178).

7.3.2 Die Komposition

Die Komposition besteht aus der Beziehung der Motive zueinander und deren Anordnung in der Fläche. Die Anregungen für die verschiedenen Formen der ungarischen Volkskunst stammten größtenteils von den bemalten Kassettendecken, (Abb.179) , Kirchenmöbeln (Abb.180) und Hochzeitstruhen aus dem 16. Jahrhundert ab, die von wandernden Tischlermeistern entworfen und ausgeführt wurden. Die Motive, welche diese Gegenstände schmückten, dienten als Vorlage für alle Sparten der Volkskunst, und sie wurden die Basis für eine eigenständige Entwicklung.

Innerhalb der zahlreichen Varianten an Kompositionen lassen sich Gruppierungen unterscheiden: Ein charakteristisches Muster ist der aus Krug oder Vase herauswachsende Blumenstock, um eine Achse symmetrisch oder asymmetrisch gebildet (Abb.181). Es kann auch zwei- oder dreifach wiederholt in einer Anordnung zusammengefasst vorkommen. Jene Muster, welche nicht um eine Achse aufgebaut, sondern friesartig kontinuierlich wiederholt sind, bilden eine andere Gruppe (Abb.182). Weiters füllen Motive scheinbar ohne jegliche Gesetzmäßigkeit die Fläche aus, aber die Größe und die Farbe der einzelnen Motive schafft ein rhythmisches Gleichgewicht innerhalb des Arrangements (Abb.183). In der ungarischen Volkskunst findet man keine Übernahme beliebter bürgerlichen Ornamentformen wie die Zusammenfassung von Pflanzen in Vasen, Kränzen oder Blumensträuße, sondern es wird immer eine organischer Ausdrucksform gewählt, wie z.B. ein Strauch, ein Busch, eine Ranke oder ein Blumenstock.

Für die ungarische Folklore sind Änderungen innerhalb eines Motivs charakteristisch. Selten werden die einzelnen Elemente genau wiederholt, und bei näherer Betrachtung ist das freie Variieren zu entdecken, was darauf zurückzuführen ist, dass die Arbeiten ohne Schablonen, nur auf Grundlage einer Vorzeichnung ausgeführt wurden (Abb.184). Für die ungarische Volkskunst ist diese Freiheit bei der Ausführung kennzeichnend. Für die Ornamentik der Völker westlich und östlich von Ungarn ist die genaue Wiederholung des Motivs in einer geometrisch übergeordneten Ordnung bindend¹²³.

¹²³ Vgl. Gy.Domanovszky, A magyar nép diszítőművészete, Budapest 1981, S. 52

7.3.3 Die Farbe

Für die ältesten Arbeiten wurde nur die rote Farbe, etwas später noch Blau und Schwarz verwendet. Diese drei Farben, fallweise mit etwas Grün ergänzt, prägen bis heute die Farbwelt der Folklore. Auch für die Volkskunst des europäischen Mittelalters war die Verwendung von Rot, oder Rot-Blau auf weißen Hintergrund charakteristisch, diese Farben waren auch in österreichischem und tschechisch-mährischem Gebiet vorherrschend. In einigen abgegrenzten Gebieten waren ab den 18. bis 19. Jahrhundert die Stickereien durch eine Farbenvielfalt erweitert, die eigenartig waren, und einen eigenen Rhythmus aufwiesen. Diese bestätigten die erhaltenen Traditionen der dort lebenden Völkergruppen.

8. Baustile und nationale Identität

8.1 Nationalromantik

Der Begriff „Nationalromantik“ stand mit den nationalen Selbstfindungsprozessen der Völker in enger Verbindung. Nationalistische Ideologie und Patriotismus existierten aber unterschwellig in der europäischen und auch in der amerikanischen Architektur des 19. Jahrhunderts. Das nationale Konzept war nahezu mit jedem architektonischen Stil nach Belieben zu verknüpfen. Es existierte auch eine Regionalromantik wie in Bayern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wo sich die bäuerlich-alpinen und die bürgerlich-barocken Elemente gleichermaßen vermengten.

In Italien war man bemüht, die glorreiche römische Vergangenheit mit der Gegenwart so zu verknüpfen, dass die Kontinuität für den Machtanspruch deutlich hervorgehoben wird. Die Architektur wurde als Medium der staatlichen Machtentfaltung benützt, und die römische Antike als Ausdruck einer eigener italienischer Nationalkultur pointiert hervorgehoben. Die Bemühungen der Wissenschaftler, Kapitellformen wie das Komposit- oder Toskanische Kapitell als typisch italienisch herauszuarbeiten, schloss an die europäischen Bemühungen um eine nationale Architektur an.

Auch in England, wo bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die Kunst nicht politisch orientiert war, verstärkten sich nationalromantische Strömungen ab den 1870er

Jahren. Die Stilrichtungen „Old English“, oder später das „Queen Anne Revival“ mit seiner Anlehnung an die Gotik oder an den Klassizismus, sprachen den gehobenen Geschmack an. Das „Vernacular Revival“ wurde ein Sammelbegriff für das Primitive und Handwerkliche. Die Anhänger des „Domestic Revival“ bezeichneten die alten kleinen Häuser in den Dörfern und in den Kleinstädten als bessere Heimstätte der Familienmoral und der Gemütlichkeit. Ziel diesen Bewegungen war es, mit Hilfe einer entsprechenden Architektur und mit Gebrauchsgegenständen die ausgeglichenen Gesellschaftsverhältnisse der Vorindustriellen Revolution wieder zu beleben. Eine nennenswerte Volkskunst war kaum existent. Nur in den Randgebieten hatten nationalistische Kunst- und Sprachbewegungen Geltung, wie z.B. das „Celtic Revival“ in Irland und schwächere Strömungen in Wales und Schottland. Diese kann man sehr wohl mit den gleichen Tendenzen in den kleineren europäischen Ländern vergleichen¹²⁴.

Die amerikanische Architektur ließ sich nur partiell von mittelalterlichen Vorlagen inspirieren. H.H. Richardson z.B. hat den romanischen Stil als Grundlage für eine eigenständige Formsprache abgewandelt. L.H. Sullivan meinte, eine in der Natur begründete Ornamentik würde mit Sicherheit zu einem eigenen amerikanischen Stil führen, zu einer „wahren poetischen Architektur“¹²⁵.

8.2 Deutsche Nationalromantik

In den Europäischen Ländern erschien die nationalromantische Architektur in unterschiedlichen Formen. Für Deutschland war die Wertschätzung der eigenen frühmittelalterlichen Bauwerke kennzeichnend. Die napoleonische Invasion wirkte wie ein Katalysator auf das nationale Bewusstsein der Deutschen. Die Zerstörung etlicher Hauptwerke der mittelalterlichen Architektur löste eine starke Empfindung für die national- symbolische Bedeutung dieser Bauwerke hervor. Deren Wiederherstellung wurde zu einem der wichtigsten Vorhaben des späten 19. Jahrhunderts, wobei gleichzeitig die Assoziation des romanischen und gotischen Stils mit dem Begriff des „Germanischen“ entstand.

¹²⁴ Vgl. Stefan Muthesius, Die Discussion über „Restoration“ und „Preservation“ sowie die Bewegung „Vernacular Revival“ in England der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. 1989 S. 170-173

¹²⁵ nach: L.H. Sullivan, Ornament in Architecture, 1892

In der Zeit der Herrschaft von Wilhelm II haben sich verschiedene aussagekräftige Typen entwickelt: 1. Die mit der Ottonischen Baukunst verwandten, wuchtigen Kirchen mit als „barbarisch“ aufgefassten Kapitellen und Dekorationen, 2. Öffentliche Bauten als imperiale Paläste mit großen Empfangshallen und wehrhaftem Charakter, 3. Monumentale zylindrische Bauwerke nach dem barbarisch-imperialen Vorbild von Theoderichs Grabmal, 4. Holzarchitektur mit großen offenen Hallen. Sie inspirierten zu einer Wiederbelebung des frühmittelalterlichen Stils, und erweckten das Interesse an einer national-germanischen Architektur.

Die Fassaden aus grob behauenen Steinquadern und rundbogigen Fensteröffnungen wiesen auf das Mittelalter hin und suggerierten Spiritualität. Gleichzeitig erzeugten sie Bilder von Strenge und Einfachheit, um damit auch auf die primitive Welt der Mythen der germanischen Welt hinzuweisen, mit dem Anspruch auf die nationale Identität. Auch verschiedene urbane Bauwerke wie Museen, Warenhäuser, Theater oder Bahnstationen wurden in dieser abstrakten Form zur Wiederbelebung des romanischen Stils in den letzten 15 Jahren vor dem Ersten Weltkrieg errichtet. Die Architekten bevorzugten diese der primitiven und bedrohlichen Ausstrahlung wegen, die als ein Charakteristikum des urgermanischen Volkes verstanden werden sollte. Als ein besonders eindrucksvolles Beispiel, mit allen Merkmalen der deutschen Neoromanik ausgestattet, bietet sich das Hauptgebäude der Kölner Polizei an¹²⁶. (Abb.185). Einige Architekten versuchten auf diese Weise einen neuen Stil mit der Zielsetzung für eine Modernität zu formulieren, aber auch die Erwartungen des germanischen Zeitgeistes zu erfüllen. Das Stuttgarter Bahnhofsgebäude, erbaut von Paul Bonatz und F.E.Scholer, illustriert diese Bemühungen. Es galt vor dem Ersten Weltkrieg als eine der Hauptquellen für moderne Architektur¹²⁷. In den asymmetrisch arrangierten, einfachen und ungeschmückten kubischen Massen waren möglicherweise auch Bauhaus-Ideen zu erkennen, gleichzeitig wurde jedoch über die Steinverkleidung und über die festungsartige Erscheinung eine klare Verbundenheit mit den mittelalterlichen imperialen Bauten signalisiert, und in ihrem nationalen Romantizismus auch eine mit den skandinavischen Ländern¹²⁸.

¹²⁶ Erbaut von Julius Kohte, 1904-1907

¹²⁷ Erbaut von 1911-1928

¹²⁸ Vgl. Barbara Miller-Lane, National Romanticism in Modern German Architecture, in : Richard Etlin ed., Nationalism in the Visual Arts, Washington D.C. National Gallery of Art, 1991, S. 119-147

Auch dem gotischen Architekturstil wurde deutsche Herkunft und nationale Aussagekraft verliehen und galt in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für das Kennzeichen eines konfessionell einheitlichen, fast nationalen Reiches¹²⁹.

Publikationen über die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts übten einen starken Einfluss aus, worin die Deutsche Renaissance als typischer „nationaler Stil“ proklamiert wurde¹³⁰. Die städtische Architektur jener Zeit, beherrscht von malerisch gruppierten Gebäudekomplexen, asymmetrischen Fassadengestaltungen mit reich verzierten Erkern und Giebeln, wurde auch für die nach 1870 erbauten zahlreichen neuen Rathäuser zum Vorbild genommen. Die deutsche Renaissance galt als ein „Höhepunkt der deutschen Kunst und als vorzüglicher Ausdruck deutschen Wesens“¹³¹. In dieser Stilwahl kam ein weiterer Aspekt zum Ausdruck: Mit dem Anknüpfen an jene Zeit, die durch ihre Macht geprägt war, hob das neu gestärkte Bürgertum die Kontinuität ihres Machtanspruchs hervor und errichtete für sich selbst ein würdiges Monument.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden an neu errichteten Rathäusern die Stile des Barock und des Klassizismus bevorzugt, die fallweise auch unter dem Einfluss des Jugendstils stehen konnten. Bei den Rathäusern von Kiel (1906-1911) und Schöneberg (1911-1915) ist dieser Wandel besonders deutlich erkennbar. Hier wurde zusätzlich eine neue Auffassung des Bürgertums von Macht und Herrschaft demonstriert, und eine entsprechende Monumentalität zum Ausdruck gebracht. Mit der Aufnahme zeitgenössischer moderner Architekturformen kam auch ein kultureller Führungsanspruch des Bürgertums zum Ausdruck¹³².

¹²⁹ Vgl. Georg Germann, Gothic Revival in Europe and Britain; Sources, Influences and Ideas, Cambridge, Mass. 1973

¹³⁰ Vgl. Hermann Stier, Die Deutsche Renaissance als nationaler Stil und die Grenzen ihrer Anwendung, Deutsche Bauzeitung 18 (1884) S. 426 f

¹³¹ Zitat A. Stange, Die deutsche Baukunst der Renaissance, S. 7

¹³² Mit den deutschen Rathäusern im Kaiserreich beschäftigt sich ausführlich Charlotte Kranz Michaelis, Rathäuser im deutschen Kaiserreich 1871-1915, Prestel-Verlag München, 1976

8.3 Die Position der österreichischen Architektur innerhalb der nationalromantischen Strömungen in Europa

Im Vielvölkerstaat des Habsburgerreiches konnte sich ein gesamtösterreichisches nationales Bewusstsein nicht ausbilden. Die städtische Bevölkerung orientierte sich vornehmlich nach den gesamtdeutschen Idealen, die Bewohner der Länder dagegen betrachteten sich je nach ihrer historisch-geografischen Abstammung eher als z.B. Tiroler oder Vorarlberger.

In der Baukunst Österreichs regierte in dieser Zeit die Historizismus und Eklektizismus ohne besondere nationale Bindung. Im ausgehenden 19. Jahrhundert etablierte sich der Barock als „Österreichischer Stil“, als Metapher für Mentalitäten, die sich angeblich in Zentraleuropa herausgebildet gehabt hatten. Die überwiegende Zahl der im neobarocken Stil errichteten öffentlichen Gebäude in der Habsburgermonarchie schien diese Behauptung zu bestätigen. Zum Anlass der Eröffnung des neuen neobarocken Burgtheaters in Wien im Jahr 1888 bezeichnete der Kunstschriftsteller Albert Ilg dieses Bauwerk als das „Unsere, das Heimische“, als das „Eingeborene“ und „Heimatliche“, und sprach von der barocken Kunst als „ersten und einzigen Stil, den sich Österreich selber gegeben hatte¹³³.“ Auch die in dieser Zeit entstandene Ringstrassenarchitektur zeigte die eindeutige Identifikation mit diesem Gedanken.

Otto Wagner stellte sich von vornherein entschieden gegen die Idee einer Nationalarchitektur. In einem an die ungarischen Architekten gerichteten Artikel in der Fachzeitschrift „Vállalkozók Lapja“ (Zeitschrift für Bauunternehmer) ließ er im Jahr 1915 mit der Feststellung aufhören, dass auf Grund eingehender Untersuchungen über klimatische, soziale, gesellschaftliche, kulturelle und bauindustrielle Hintergründe, die Entstehung einer nationaler Architektur unmöglich wäre¹³⁴. Auch die Architekten seiner Schule - mit Ausnahme einiger aus den Kronländern stammenden Wagner-Schülern, wie z.B der Slowake Jan Kotéa¹³⁵, der Slowene

¹³³ Zitat Ilg, Albert, Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunstepistel vom Bernini dem Jüngeren (Pseud.) Wien, Mainz 1880

¹³⁴ „Üdvözlét a magyar építőművészeknek Wagner Ottótól“ (Gruß an die ungarischen Baukünstler von Otto Wagner) in: Vállalkozók Lapja, Jg. 1915, 22. Dezember

¹³⁵ 1871-1923

Josè Plecnik¹³⁶, und der Ungar Istvan Medgyaszay¹³⁷ – zeigten für dieses Thema keine Interesse.

Nationalromantische Züge ließen sich auch bei einzelnen Arbeiten der Wiener Sezessionisten erkennen, wie z.B bei J.Hoffmann¹³⁸ oder bei J.M.Olbrich¹³⁹. Am Bau in der Buchfeldgasse 8 (1900) setzte auch Josef Urban¹⁴⁰ nationale Akzente, indem er Olbrichs Laubwerk-Flächenornament transformierte und anstelle der Lorbeerblätter Eichenlaub einsetzte, wodurch er mit sezessionistischen Formen nationale Inhalte zum Ausdruck brachte. Da diese Beispiele aber aus Gründen bestimmter Umstände oder Ideologien nur fallweise entstanden sind, lassen sie sich nicht als eine Zugehörigkeit zu dieser Stilrichtung auffassen.

Es ist denkbar, dass die gleichzeitig stark in den Vordergrund getretene Heimatstil-Bewegung eine Ursache für das gedämpfte Interesse an einer national ausgerichteten Baukunst war¹⁴¹.

8.3.1 Bäuerliche Architektur und Heimatstil

Die mit der Heimatstil-Bewegung eng verbundenen, auf bäuerlich-ländliche Bauweisen fokussierten Stilrichtungen waren mit denjenigen Bestrebungen nicht identisch, die auf eine eigenständige nationale Architektur zielten. Es ist aber angebracht, auf Grund der starken Heimatbezogenheit der beiden Richtungen, die Positionen innerhalb oder außerhalb der nationalen Architekturströmungen klarzustellen¹⁴².

Der Begriff "Heimatstil" war verbunden mit der Betonung der Regionalität und der Tradition. Die deutsche Bezeichnung hatte nationalistische Wurzeln, da die architektonischen Ideen von dem 1904 gegründeten „Bund Heimatschutz“ unterstützt wurden, dessen Ideologie von „Blut und Boden“ zur Ideologie des

¹³⁶ 1871-1957

¹³⁷ 1877-1959

¹³⁸ Das Landhaus Primavesi war z.B. deutlich von der mährischen Bauernarchitektur und auch von den Motiven der dortigen textilen Ornamentik geprägt.

¹³⁹ 1867-1908 Das Haus Hermann Bahr in Wien (1899/1900) wies in seiner Struktur Züge der Volksarchitektur auf

¹⁴⁰ 1872-1933

¹⁴¹ Vgl. Friedrich Achleitner, Gibt es einen Mitteleuropäischen Heimatstil? (oder: Entwurf einer peripheren Architekturlandschaft) in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. 1989, S. 165-169

¹⁴² Vgl. A. Lehne, Heimatstil – zum Problem der Terminologie, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. 1989, S. 159-164

Nationalsozialismus führte. Abgesehen davon war der Heimatstil ein internationales Phänomen, entstanden im Verlauf des 19. Jahrhunderts, bekannt von Bezeichnungen wie „Schweizerhaus“, „Schweizer Chalet“, „Tirolerhaus,“ oder als „Laubsägestil,“ dessen Verbreitung von der Pyrenäen bis zu den Karpaten reichte. Als Vorbild diente die bäuerliche Architektur aus Stein und Holz mit einer Ornamentik aus Holzverzierungen an Giebel, Dachkanten und hölzernen Veranden. Diese Elemente wurden bald zum Inbegriff der Harmonie zwischen Landschaft und Architektur. Der Heimatstil ist vor allem im Villenbau, aber auch an öffentlichen Bauten wie Hotels, Badeanstalten, Kurhäusern und Bahnhöfen in Erscheinung getreten, der, in einen landschaftlichen Rahmen gesetzt, im Zeichen der Naturverbundenheit einen festen Platz in der klassischen Stilvielfalt der Historismus eroberte.

Ohne einer Änderung an der Grundstruktur von herkömmlichen Bautypen, unter eklektizistischen Verarbeitung von Elementen der Volksarchitektur, entstanden viele lieblich-konservative Bauten, um dadurch heimatliche Gemütlichkeit und Behaglichkeit zu demonstrieren, und eine heile, von den industriellen Veränderungen wenig berührte Welt zu reproduzieren. Diese Motive erschienen auch in den Bauten der Großstadt, wie z.B. in Zinshäusern oder bei Schulgebäuden. Neben dieser Richtung hatte sich auch eine Tendenz entwickelt, die konkrete, regional fassbare Bauernhaustypen für Neuschöpfungen verwendete¹⁴³.

Anfangs des 20. Jahrhunderts bemühten sich junge Architekten in Ungarn, eine nationale Architektur auf den Grundlagen einer bäuerlichen autochthonen Architektur zu entwickeln. Durch wissenschaftliche Siedlungsforschung und unter Einbeziehung der Ergebnisse aus der Volkskunde und der Volkskunst, wurde eine konsequente Bestandsaufnahme über die ländlichen Architektur vorangetrieben, dokumentiert und weiterentwickelt. Neue Ausdrucksmöglichkeiten entstanden auch durch die Wiederbelebung der handwerklichen Tradition, vor allem in der Behandlung des Materials, und es zeigte sich, dass diese Techniken auch den rationalen

¹⁴³ Vgl. Géza Hajós, Heimatstil- Heimatschutzstil, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. 1989, S. 156-159, und auch Fr. Achleitner, Aufforderung zum Vertrauen, in: Gibt es überhaupt einen Regionalismus?, Salzburg 1987

Anforderungen der Zeit entsprachen. Diese Versuche konnten nicht mit der Heimatstilarchitektur gleichgesetzt werden, da seitens der ungarischen Architekten die Zielsetzung für eine neue nationale Architektur klar artikuliert wurde, aber für den Heimatstil die Traditionsbewahrung den Grundgedanken darstellte. Der Einfluss der englischen Cottage-Bewegung war zwar erkennbar, dennoch entstanden etliche dieser Bauten nach den formalen Eigenschaften von ungarischen Bauernhäusern. Viele Siedlungsbauten für Arbeiter, Beamten oder Offiziere wurden von diesem Stil beeinflusst. Die Architekten wählten für diese Objekte die Formsprache der bäuerlichen Tradition, mit ökonomischem Grundrisskonzept und unter Einbeziehung einer Grüngestaltung¹⁴⁴.

Die verschiedenen nationalen Stilbestrebungen in Mittel- und Osteuropa zu Anfang des 20. Jahrhunderts stützten sich in Architektenkreisen nicht auf eine breite Basis. Die nach bäuerlichen Bauweisen oder Ornamenten konzipierten Bauwerke von Dusan Jurkovic und Jan Kotéřa in der Slowakei, oder von den Architekten des Zakopane-Stils in Polen waren kurzlebige Vorstöße zu einer national geprägten Architektur.

Aus den vielfältigen Interpretationen der künstlich-bäuerlichen Architektur stellt sich heraus, dass eine klare Trennung der Begriffe zu diesem Thema letztendlich nicht möglich ist¹⁴⁵.

8.4 Nordische Nationalromantik

Aus einer Sehnsucht nach ihrer vergangenen Größe kulminierten die nationalen Gefühle der Skandinavier während des 19. Jahrhunderts. Für die Schweden war die Zeit um das 17. und 18. Jahrhundert noch lebendig, da sie als mächtigste Kraft annähernd das gesamte Gebiet Nordeuropas erobert und dominiert hatten. Die Norweger hielten an den Heldentaten der Nordmänner und der Wikinger in der Zeit

¹⁴⁴ Führende Architekten dieser Bewegung waren Ede Thoroczkai-Wigand (1869-1945) und Sándor Kós (1883-1977). Sie haben diesen Stil auch für öffentliche Bauten erfolgreich angewendet. Außer ihnen versuchten sich in der bäuerlicher Bauweise beinahe alle Kollegen mit Erfolg, vornehmlich für Villen, Landhäuser, Schulbau und Siedlungsbau.

¹⁴⁵ Vgl. K. Keserü, A nemzeti művészettől a népművészetig (Von der nationalen Kunst zur Volkskunst) in: K. Keserü, K. Gellér, A gödöllői művésztelep, Die Künstlerkolonie von Gödöllő) Budapest 1987, S. 142

des 12. und 13. Jahrhunderts fest. Dänemark war eine bedeutende Seemacht, und kontrollierte im Mittelalter die Nordsee und das Baltikum.

Der zu den Zeiten der Romantik entwickelte Nationalismus erschien zuerst in Form von kulturellen Bewegungen. Nach den napoleonischen Kriegen entstand die Definition der Nation auf Grund der mittelalterlichen nationalen Geschichte und Sprache. Literatur, Kunstgewerbe, Mythen, Frühgeschichte, die Volkskultur und archäologische Forschungen halfen, die nationalen Wurzeln wieder zu entdecken. Es entstand eine Nostalgie nach der noblen und heroischen Welt der Eddas und der Sagen. Die charakteristischen Züge wurden als „Nordisch“ oder „Germanisch“ bezeichnet. Die Wiederbelebung der Traditionen der Wikinger und Kelten in Nordeuropa bedeutete auch die ideologische Identifizierung mit der als Vorbild gewählten historischen Zeit. In den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg ging das Interesse an die mittelalterliche Geschichte sowie die Verbindung zur Avantgarde in allen skandinavischen Ländern Hand in Hand.

Der Baustil verschmolz in Skandinavien zeitweilig mit dem an das Mittelalter gemahnenden Drachenstil und wurde zu einer ganz selbständigen Erscheinung mit stark nationalromantischen Zügen¹⁴⁶. Die Grundlage dazu boten die jahrhundertealten Formen und Techniken des skandinavischen Holzbaus. Diese, auf rohen Steinsockeln errichteten Bauwerke mit eigenartigen Dachkonstruktionen und Dachformen, bekrönt mit dem allgegenwärtigen Drachenkopf, stellten mit den allgemein bekannten Wikingerschiffen eine starke Assoziation her und somit zu der glorreichen Geschichte der Nation (Abb.186).

Die Architektur der Art Nouveau und der Art and Craft- Bewegung betrachtete man als einen Impuls für die Entwicklung der modernen Architektur in ihren eigenen Ländern. Großes Interesse herrschte auch für die amerikanische Architektur, die Bauwerke von Richardson und Sullivan waren wohlbekannt (Abb.184). Später entstand die Annahme, dass um 1900 Richardsons betonte Mittelalterlichkeit von Nordeuropa bewusst importiert wurde und einen Impuls zur Idealisierung der Vergangenheit¹⁴⁷ gab. Zweifellos wurde Richardson nach 1900 in Nordeuropa sehr

¹⁴⁶ Vgl. Barbara Miller-Lane, National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavien Countries, Cambridge University Press, 2000, S. 8-12

¹⁴⁷ Arnold Lewis, European Profile of American Architecture, in: Journal oft he Society of Architectural Historians Jg. 1978, S. 265-282

bewundert, und viele Bauwerke aus dieser Zeit erinnern an seine Werke. Aber, obwohl die skandinavischen Länder neben den Holzbauwerken keine eigene autochthone Architektur aufweisen konnten und ihre nationalromantische Bewegung erst nach 1900 an Kraft gewann, konnte z.B. Schweden auf seine zahlreichen mittelalterlich-romanischen Bauwerke hinweisen, die unter dem Einfluss der großen deutschen Bauwerke entstanden waren. Glaubhaft ist überdies, dass die Wiederbelebung der Romanik in Deutschland den Weg für die Rezeption der Werke Richardsons sowohl in Deutschland auch in Skandinavien ebnete. Die Verbindung zwischen der deutschen und skandinavischen Architektur war viel intensiver, als die Verbindung beider Länder zu Amerika¹⁴⁸.

9. Die Suche nach einem eigenständigen nationalen Stil

9.1 Die finnische Architektur um 1900

In diesem Abschnitt werden die finnischen Bemühungen um eine nationale Architektur eingehend untersucht, da zu Beginn des 20. Jahrhunderts, etwa zur gleichen Zeit sowohl in Ungarn als auch in Finnland die Suche nach einer eigenständigen nationalen Architektur aktuell geworden war. Ein reger kultureller Austausch der Künstler befruchtete gegenseitig die gemeinsamen Bestrebungen.

Die politische Lage während der Jahrhunderte unter schwedischer Herrschaft, dann unter russischer Oberhoheit, hatte auf die Entwicklung der eigenen Sprache und der Kultur der Finnen folgeschwer gewirkt. Die Existenz einer eigenen finnischen Kulturtradition, eine eigene Kunst, Wissenschaft und Sprache wurden vernichtet, selbst die 800 Jahre lang einwirkende schwedische Kultur wurde während der russischen Herrschaft durch den byzantinischen Einfluss untergraben. Nur Teile der ländlichen Bevölkerung bewahrten noch die ihre ureigene Sprache und Tradition. Erst die im Jahre 1835 erschienene Publikation des nationalen Epos „Kalevala“ in

¹⁴⁸ Vgl. Eaton, Leonard, *American Architecture Come of Age. European Reaction to H.H. Richardson at L. Sullivan*, Cambridge, Mass. 1972

finnischer Sprache rüttelte das Nationalbewusstsein auf, und fokussierte das allgemeine Interesse auf die Bedeutung der finnischen Sprache. Danach waren in rascher Folge die finnische Literatursprache und auch die finnische Ethnografie entstanden.

Finnland hat seine Unabhängigkeit erst im Jahr 1917 erlangt.

An der Wende zum 20. Jahrhundert versuchte man eine „Finnische Architektur“ zu kreieren, oder diese wenigstens mit einem „nationalen Element“ als solche erkennbar zu machen¹⁴⁹.

Die Europäischen Bewegungen in diese Richtung, wie der „Heimatstil“ in Deutschland und in der Schweiz, der sog. „Ropet-Stil“ der Neo-Russischen Bewegung (Abb.188), oder das „Vernacular Revival“ und die „Arts and Crafts Movement“ in England, waren gut bekannt und dienten als theoretische und praktische Modelle. Finnlands Beziehungen zu Schweden und Norwegen waren sehr eng, und die Architektur dieser Staaten übte eine starke Wirkung auf Finnland aus. Das „Norse Revival“ und der „Old Norse“ Stil in Schweden, wie auch der „Drachenstil“ Norwegens wurden in Finnland sogar zu einem bestimmten Grad adaptiert.

Auf den Gebieten der Literatur, der Bildenden Kunst und des Kunstgewerbes wurden das „Finnische“ und der nationale Stil schon früher thematisiert, beim Letzteren deutlich im Jahre 1879, aus Anlass der Gründung der „Freunde des finnischen Handwerks“. Nach Beispiel der englischen Art and Crafts Bewegung wurde der Versuch unternommen, die Qualität der Erzeugnisse der angewandten Künste und der Industrie zu heben, um damit auch auf das Geschmack der Konsumenten einzuwirken. Eine neue Motivsprache auf Basis der alten finnischen Volkskunst wurde entwickelt. Ab dem Jahr 1894 richtete sich das Interesse auch auf die Möglichkeit, eine national-finnische Architektursprache im Einklang mit der Inneneinrichtung zu entwickeln (Abb.189). Die Frage aber, welche Züge in der Architektur als national und finnisch zu bezeichnen waren, fand in der Fachliteratur kaum Beantwortung. Die nationale Architektur hatte nur marginale Bedeutung, da

¹⁴⁹ Mit der finnischen Architektur um 1900 beschäftigt sich eingehend Ritva Tuomi. Ihr Artikel „On the search for a national style“ in Abacus; Jahrbuch der finnischen Architektur, Jg. 1979, Helsinki S 57-96 wurde als Grundlage für diesen Abschnitt genommen.

die moderne Architektur Priorität hatte. Als eine Lösung hätte sich die in Dänemark und Holland verbreitete Backsteinarchitektur angeboten, nicht zuletzt, da mit Ziegelsteinen die charakteristischen nordischen geometrischen Motive auf der Fassade leicht herstellbar gewesen wären. Aber die heimische Industrie konnte die entsprechende Qualität des Materials nicht liefern, und der Import war kostspielig. Die steinverarbeitende Industrie hatte eindringlich bei den Architektenorganisationen dafür plädiert, den Granit als Fassadenmaterial für öffentliche Bauten zu verwenden. Einfachheit, Bescheidenheit und Rauheit waren die bezeichnenden, in der Geschichte der Nation verankerten finnischen Eigenschaften. Der Kampf der Bevölkerung gegen die Auswirkungen des unwirtlichen Klimas trug zu diesen Charakteristiken bei. Sogar die Adeligen und Wohlhabenden führten ehemals ein maßvolles Dasein. In der Literatur wie in den bildenden Künsten kamen diese Eigenschaften mit den Darstellungen des harten, naturverbundenen und einfachen Lebens des finnischen Volkes zum Ausdruck.

In der angestrebten neuen architektonischen Sprache waren diese Faktoren wieder erkennbar, vor allem in der bevorzugten Verwendung des Natursteins (Abb.190). Für den Ausdruck von Einfachheit und Härte stand der Granit als geeignetes Material ausreichend zur Verfügung. Zudem war er mühsam und hart zu bearbeiten, und besaß eine symbolische Bedeutung als Basis des finnischen Bodens. Als traditioneller einheimischer Naturstein hob er den nationalen Charakter eines Gebäudes hervor. Mit der Verwendung von Granit und mit der Ablehnung der Stukko.- und Zementverzierungen wurde auch eine Übereinstimmung mit den Idealen der Arts and Crafts-Bewegung in der Forderung nach Ehrlichkeit in der Architektur erzielt.

Es bestand eine Zwiespältigkeit in dieser ausschließlichen Vereinnahmung eines Materials für die eigenen Ideale: An sich war der Gebrauch von heimischem Granit und Sandstein patriotisch, weil dadurch die wachsende Steinindustrie Finnlands gefördert wurde. Diese Tatsache rechtfertigte jedoch eine Erhebung dieses Natursteines zum nationalen Symbol nicht, da dieser zur gleichen Zeit auch von anderen Ländern wie Deutschland, Großbritannien, Schweden und Norwegen mit Vorliebe zur Fassadenverkleidung verwendet wurde. Ungeachtet dessen avancierte dieser Stein durch seine expressive Ausdruckskraft doch zum finnischen nationalen Symbol, da durch die Verkleidung einiger wichtiger öffentlicher Gebäude mit grob behauenen Granit diese Symbolik der Öffentlichkeit suggeriert werden konnte.

An dieser Stelle ist es angebracht, einen kurzen Hinweis auf Lechners Auffassung über die Symbolkraft der Materialien einzuschieben. Aufgrund des völligen Mangels an einheimischem Steinmaterial bezeichnete er das aus dem vorhandenen Ton und Lehm hergestellte keramische Baumaterial als typisch ungarisch. In seinem Lebenslauf erklärt er seinen Standpunkt: „...der größte, der charakteristisch ungarische Teil unseres Landes besteht aus einer riesigen Ebene, wo die Menschen den Stein nur aus Hörensagen kennen, und wohin auch dessen Lieferung sehr kostspielig ist. Dagegen ist hier die Ziegelerzeugung eine uralte Tradition, und das hierfür benötigte Material ist überall mit Leichtigkeit herzustellen“¹⁵⁰. Auch der von ihm bevorzugte neue Kunststein Pyrogranit, größtenteils für die ornamentalen Bauteile verwendet, bestand aus gehärteter Keramik, und kam daher für die Herstellung der ungarischen Ornamentik bevorzugt in Frage.

Die mittelalterliche Kirchenarchitektur diente als ein weiteres Symbol für das Finnische. Das Interesse an den mittelalterlichen Bauwerken verstärkte sich schon ab den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts, da zu dieser Zeit in großem Umfang organisierte Vermessungsarbeiten an Kirchen und Burgen durchgeführt wurden, die einer Annahme Nahrung gaben, diese als nationale Monumente zu betrachten. Obwohl viele glaubten, dass die im modifizierten romanischen und gotischen Stil gebauten Kirchen tatsächlich eine originale finnische Architektur darstellten, repräsentierten sie zweifellos Bauwerke aus der schwedischen Epoche und den Einfluss aus einer fremden Kultur.

Die Wiederbelebung der mittelalterlichen Architektur kam in den Jahren vor der Wende zum 20. Jahrhundert von England ausgehend in den europäischen Ländern an. Die zur dieser Strömung gehörende finnischen Nationalromantik war an der monumentalen Baukunst des Mittelalters stärker gebunden, und stand in ihrem Charakter dem Historismus nahe. Sie stützte sich nicht auf die volkstümliche Baukunst sondern auf die bürgerlichen Traditionen. Die Kenntnisse über die Bauwerke von H.H.Richardson barg in sich die Gefahr, diese nicht der

¹⁵⁰ Lechner Ödön, *Önéletrajzi vázlat* (Skizzierter Lebenslauf), in: A Ház, Jg. 1911, S. 346

Nationalromantik zuzuordnen, sondern sie als Vorbild für die neuen nationalen Bestrebungen zu betrachten¹⁵¹ (Abb.191). Die Arkaden, die Rundbogenfenster und das romanische Erscheinungsbild klangen zweifellos auch in den finnischen öffentlichen Bauten in einem bestimmten Grad nach. Obwohl diese, von den mittelalterlichen Festung- und Sakralbauten inspirierten, Motive anfangs des 20. Jahrhunderts in Profanbauten gemieden wurden, bildete das Nationalmuseum von Helsinki eine Ausnahme (Abb.192), weil hier die mittelalterlichen Züge zu einem funktionalen Konzept¹⁵² gehörten. Für die moderne Architektur wäre das Imitieren des mittelalterlichen Erscheinungsbildes und der Motive nicht zielführend gewesen, vielmehr trachteten die Architekten über diese Formensprache eher auf die Anknüpfungspunkte des Gebäudes an die alte Kultur und an die Tradition hinweisen.

Auch bei der finnischen Holzarchitektur war die Frage nach der Originalität nicht unberechtigt. In ganz Skandinavien schmolz diese Bauweise zeitweilig mit dem mittelalterlichen Drachenstil zusammen und entwickelte sie sich zu einer selbständigen Erscheinung der Nationalromantik. Die Unterscheidung der Formen, der Motive, der Bearbeitungsmethoden und der Ornamentik bedurfte akribischer Dokumentation und vergleichender Sammlungen des Materials, um eine spezifische finnische Art definieren zu können. Sogar bei den finnischen wie karelischen¹⁵³ Motiven war der Einfluss aus Schweden, Norwegen oder aus Russland nicht auszuschließen (Abb.193). Als wirklich finnisch aber hatten jene Bauten betrachtet werden können, welche auf Grund der autochthon bäuerlichen Holzarchitektur entstanden sind. Die Landhäuser der Architekten - die Studios, wie sie hießen - und die reich dekorierten Lagerhäuser, auf der Grundlage der bäuerlichen Bauweise errichtet, aber auch die Villen von Lars Sonck (1870-1956) wurden in der Fachliteratur hauptsächlich auf Grund der angewendeten karelischen Motive als im finnischen Stil der 1890-er Jahre errichtet angesehen (Abb.194).

¹⁵¹ z.B. die Bauwerke von Richardson: Trinity Church in Boston; oder Cheney Block, Hartford

¹⁵² Nationalmuseum Helsinki 1905-1910, Entwurf von Hermann Gesellius (1874-1916), Armas Lindgren (1874-1929) und Eliel Saarinen (1873-1950)

¹⁵³ Das Gebiet Karelia in Mittel-Finnland galt als der urtümlichste Bewahrer der finnischen Traditionen und von den Ethnologen und Architekten immer wieder für Forschungszwecke aufgesucht. Seine Bedeutung für die Volkskunde ist mit dem ebenso in sich geschlossenen Landkreis von Kalotaszeg in Siebenbürgen vergleichbar, mit einer eigenständigen unberührten Volkskunst, welche über Jahrhunderten die traditionellen Formen unverändert beibehalten hat.

Die finnischen Architekten wählten letztlich für den Ausdruck nationaler Identität den Weg über die Ornamentik. Die Kennzeichen dieses Stils: Eine Rückkehr zu den nationalen Traditionen, die Vorliebe für klare, ein wenig raue Formen, außerdem das geometrische oder figurale Dekor auf Basis der autochthonen Motive der Volkskunst und der spezifischen Flora und Fauna des Landes. Als skulpturaler Schmuck der Fassaden lugten naturalistisch dargestellte Bären, Eichhörnchen, Luchse und Wölfe zwischen Nadelhölzer heraus, über Blätter von Seerosen führten springende Frösche zu der Wasserwelt der unzähligen finnischen Seen (Abb.195, 196). Auch Sagen und Mythen wurden zur Grundlage der Ornamentik, in den bedrohlichen Fratzen, Gnomen und Dämonen schien die Bauplastik der romanischen Kirchen wiederzuerstehen. Diese Motive harmonierten ausgezeichnet mit der Architektur und mit dem Material der Bauwerke. Obwohl naturnahe Motive auch für den internationalen Jugendstil kennzeichnend waren, wurde der finnische Pavillon der Weltausstellung von 1900 vor allem wegen seiner Ornamentik aus Motiven der finnischen Natur gepriesen¹⁵⁴.

Das mächtige Gebäude der Versicherungsgesellschaft Pohjola in Helsinki ist eines der eindrucksvollsten Profanbauten dieser Periode¹⁵⁵. Der Bau erhebt sich über wuchtigem Steingemäuer (Abb.197, 198). Das Dekor überrascht durch seinen ungewohnten Charakter, dessen Symbolik nur bei Kenntnis des finnischen Nationalepos „Kalevala“ verständlich ist. Pohjola, Herr des Finsternis und Zauberer, dessen Namen wir auf dem Portal gemeißelt sehen, und Kulterva, der Geist des Bösen beleben die Fassade gemeinsam mit den Tieren, den Bewohnern des finnischen Waldes: dem Luchs, dem Wolf und dem Eichhörnchen. Flora und Fauna der finnischen Wälder verleihen dem Erscheinungsbild einen unverwechselbaren finnischen Charakter.

Mit dieser Ornamentik konnte ein Bauwerk einerseits die Öffentlichkeit überzeugen, und gleichzeitig auch modern, international und national erscheinen. In den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts wurden einige Merkmale dieser Architektur als charakteristisch für das Finnische beachtet, und als „finnischer Stil“ bezeichnet, der

¹⁵⁴ Erbaut von den Architekten Gesellius, Lindgren und Saarinen

¹⁵⁵ Erbaut im Jahr 1901 von den Architekten Gesellius, Lindgren und Saarinen

als solcher in der Architektur von Gesellius, Lindgren und Saarinen, von Lars Sonck und anderen akzeptiert wurde. Sie wurden bewundert, kopiert und adaptiert, sie bildeten den innersten Kern der finnischen Art Nouveau. In dieser frühen Phase flossen viele individuelle und persönliche Elemente in diese Architektur, gemischt mit lokalen Zügen. Auf diese Art wurde sie zweifellos national.

9.2 Nationale Ornamente im Vergleich

Im Laufe des 19. Jahrhunderts veränderte sich die Beziehung des Ornaments zu der Architektur: Neben seiner beliebigen Anwendbarkeit als reine Zierde verstärkte sich für das Ornament eine Tendenz, ihn auch als Ausdruck eines nationalen Gepräges für geeignet zu halten. Nach 1850 betrachtete man die Ornamentik in der Kunst als ein Instrument für die Darstellung des Zeitgeistes und von nationalen Eigenschaften. G. Sempers Theorie über den nationalen Charakter der Motive, wonach die spezielle Ornamentik der einzelnen Nationen entsprechend der Technik der ortsüblichen Architektur und des Handwerks sich aus primitiven Formen entwickelt hat, fand ab den 1870er Jahren in breiten Kreisen Anklang¹⁵⁶. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts wurde die Theorie über die nationalen Eigenschaften der Ornamentik allgemein akzeptiert. „Es liegt in den Wesen der Ornamentik, dass in ihren Erzeugnissen das Kunstwollen eines Volkes am reinsten und ungetrübtesten zum Ausdruck kommt“¹⁵⁷. Als aussagekräftig und originell erwies sich für die Übermittlung nationaler Botschaften das Ornament der finnischen und ungarischen Architektur zur Wende des 20. Jahrhunderts.

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts war die Verwendung beheimateter Pflanzen für Motive der Ornamentik in der Architektur, als Ausdruck nationaler Zugehörigkeit, allgemein verbreitet. Im Laufe des 19. Jahrhunderts gab es wiederholt Ansätze, die antiken oder auch die gotischen floralen Motive durch neue, einheimische zu ersetzen¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Vgl. G. Semper, Wissenschaft Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls, Braunschweig 1852, und G. Semper, Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten oder die praktische Aesthetik, Frankfurt am Main 1860

¹⁵⁷ Zitat von Wilhelm Worringer, in: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, München-Zürich 1907, S. 87

¹⁵⁸ Vgl. Annika Waenerberg, Urpflanze und Ornament, Helsinki 1992, S. 95

In Paris tauschte Viollet le Duc indigene Pflanzen gegen die traditionelle Ornamentik aus¹⁵⁹. Gaudi erzielt die ornamentale Wirkung an der Casa Vincenz (1883-1888) und auch an der Casa el Capricho (1883-1885) durch mit Motiven heimische Blumen bemalten Kacheln (Abb.198) anstelle eines maurisch-arabischen Dekors. Nach Ansicht von L.Sullivan würde eine in der Natur begründete Ornamentik mit Sicherheit zu einem eigenen amerikanischen Stil führen, zu einer wahren poetischen Architektur¹⁶⁰. Während aber diese Motive als Zeichen für eine bestimmte Region standen, waren jene aus der finnischen Flora für die gesamte finnische Landschaft charakteristisch und wiesen gezielt auf die territoriale Zugehörigkeit hin. Ohne Vergleich stand Finnlands aus Tier- und Mythenwelt bestehende Ornamentik in der Architektur des Europäischen Kontinents dieser Zeit. Da wurden nicht die Plastiken der nationalen Helden aufgestellt, nicht die Götterwelt der Mythologie, auch keine Löwen und Adler, jene Machtsymbole des Historismus. In den kleinen Figuren wurden jedoch die Natur der finnischen Wälder und die finnischen Mythen zum Leben erweckt, unmissverständlich verbunden mit dem Volk der Finnen.

Die geometrischen Ornamente der finnischen Architektur, abgeleitet von den Schnitzmustern der Holzbauten und von den charakteristischen Stick -und Webmotiven der ländlichen Textilien, boten für eine breitere Anwendung mehr Möglichkeiten. Ihnen haftete sehr ausgeprägt der Geist der Folklore an. Eine Phase des Suchens nach einer nationalen Architektur währte nur kurz, die finnischen Architekten wendeten sich vom diesen Thema ab, und als ihre wichtigste Aufgabe galt nun das Erschaffen einer modernen Architektur.

Die bis 1918 virulente Sezessionsarchitektur in Ungarn hielt an der Adaptierung der Folkloremotive für die Ornamentierung fest. Die stilisierten floralen Motive der Volkskunst eigneten sich zweifellos zur Dekoration von Bauwerken. Damit stand ein Ornament zur Verfügung, welches für jeden Bedarf akzeptabel und auch für die Dekoration große freie Flächen der zukünftigen modernen Architektur geeignet zu sein schien. In der Fassadengestaltung gingen die Architekten des Szabadkaer Rathauses mit diesen typischen Motiven sehr zurückhaltend um. Nur die

¹⁵⁹ W.O. S. 97

¹⁶⁰ L.H. Sullivan, Ornament in Architecture, Chicago, 1892

rundbogigen Giebelformen, die Motive des schmiedeeisernen Haupttors und der bauplastische Schmuck der Erker und Balkone verrieten die Zugehörigkeit zur ungarischen Sezessionsarchitektur, trugen aber zu der Entstehung einer neuen Formsprache nur marginal bei. Auch am Rathaus von Marosvásárhely war diese dezente Zurückhaltung bemerkbar geworden: Die eklektischen Formen wiesen mehr auf eine historische Bindung hin. Hier wurden sogar die Motive der Dekoration weitestgehend stilisiert, und wiederum wurden neben historischer Wappen nur die Steinmetzarbeiten und die schmiedeeisernen Teile Träger einer nationalen Aussage. Das Konzept der Innengestaltung des Szabadkaer Rathauses wurde dagegen auf die Betonung der nationalen Identität aufgebaut. Die gesamte Dekoration und die Inneneinrichtung wurden einheitlich mit den Motiven der ungarischen Volkskunst gestaltet und mittels der Farbfenster mit der ungarischen Geschichte in Beziehung gebracht. Diese Aussage ist durch die zahlreich platzierten Staatswappen unmissverständlich bekräftigt worden.

Für die Architekten Hegedüs & Böhm war es im Entwurf des Rathauses von Pesterzsébet offenbar ein Anliegen gewesen, die architektonische Form konsequent im „ungarischen Stil“ zu gestalten. Mit der umlaufenden, nach stilisierten Blüten gestalteten Attika und den korrespondierenden Sockelformen war, bei der im Grunde einfachen Bauform, ein Ausdruck des spezifisch Ungarischen gelungen. (Abb.86) Am Rathaus von Kiskunfélegyháza vermittelt die eine Bouquetform imitierende, rundum verlaufende Attika mit ihren bunten floralen Motiven ohne Zweifel die erwünschte spezielle nationale Ausstrahlung, und setzt dabei ein starkes städtebauliches Signal (Abb.80). Inmitten des ungarischen Gebiets spiegelte sie den vaterländischen Stolz der Bewohner wider.

10. Das Rathaus von Szabadka als politische Architektur im Spiegel des politischen Lebens in Ungarn um die Wende zum 20. Jahrhundert

10.1 Definition des Begriffs „politische Architektur“

Die Architektur als Bedeutungsträger kann dem Publikum Botschaften über Macht und Herrlichkeit, Frömmigkeit oder ästhetischen Verstand der Auftraggeber übermitteln, kann aber auch zwecks Selbstdarstellung einer Führungsschicht instrumentalisiert werden. Politisch wird Architektur, wenn sie sich der Macht zu Diensten stellt¹⁶¹.

Seit dem Mittelalter wurden die architektonischen Formen mit theologischer Bedeutung aufgeladen oder mit imperialem Symbolgehalt behaftet¹⁶². Im Laufe des 20. Jahrhunderts drängte sich die Architekturentwicklung der totalitären Regime als Gegenströmung des „Internationalen Stils“ in den Vordergrund, angewiesen auf Bedeutungsarchitektur, um mit der an der Klassik angelehnten Monumentalarchitektur politische Ausstrahlung zu erreichen. Seit den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurden motivische Einzelbereiche der Architektur auch als politische Bedeutungsträger erschlossen und politische Interessen in Dispositionen und Dekorationen hineingetragen. Für eine Analyse ist maßgebend, ob vorhandene Bauformen mit Sinn befrachtet wurden, oder die Sinngebung die vorrangig formbestimmende Komponente des Bauvorhabens war.

Die politischen Dimensionen einer Architektur fasste M. Warnke wie folgt zusammen:

- a) Das Bauen selbst hatte zu allen Zeiten als ein wichtiger wirtschaftlicher Faktor politisches Gewicht.
- b) Eine politische Relevanz für die Architektur bedeutete die faktische oder die scheinbare Gewährleistung der Sicherheit für politischer Machttäger und Institutionen, die durch hohe steinverkleidete Sockelgeschosse, Portale mit Eisengitter und durch Türme wahrgenommen wurde.

¹⁶¹ Nach Martin Warnke, Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute, Einführung, S. 7-17

¹⁶² Vgl. Roeck, Bernd, Die Ohnmacht der Dogen und die Macht der Kunst: Marco und Agostino Barbarigo (1485-1501) in: H. Hipp und E. Seidl Hrg., Architektur als politische Kultur, Berlin 1996, S. 79, Grabar, Martyrium, Paris 1946, Baldwin Smith, Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Age, Princeton 1956, Bandmann, Günter, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951)

c) Die Architektur kann zu einer politischen Demonstration genützt werden, indem sie Machtverhältnisse zum Ausdruck bringt. Am geläufigsten kommt sie durch quantitative Größe zum Ausdruck, wobei der Bau eine ganze Stadtsilhouette überragt. Bei öffentlichen Bauten, besonders bei Rathäusern wird eine solche Heraushebung sogar erwartet.

d) Durch bildliche Darstellungen können Aussagen über Rechte, Anspruch und Status dargestellt werden, u.A. wie Wappen, Säule, Reliefs oder Fresken.

Das Bürgertum erreichte im 19. Jahrhundert den Höhepunkt seiner Emanzipationsbestrebungen, und setzte sich mit den Rathausbauten - als Sitz ihrer Macht und Kraft - selbst ein Denkmal. Ihr Machtanspruch sollte mittels des Zitats einer historischen Architektur gleichzeitig aus der Vergangenheit legitimiert, und für die Zukunft dokumentiert werden. Mit der damit gewonnenen Verlängerung in die Vergangenheit sollte der gegenwärtige Anspruch als ein berechtigter Anspruch, als ein historisch gewachsener, in der Geschichte verankerter Anspruch, ausgewiesen werden¹⁶³.

10.2 Politische Symbolsprache der Architektur

Architektur ist im Ganzen festgelegt durch die Funktion, wobei durch den Nutzungszweck auch die Symbolik stark präformiert ist. Politische Ikonologie lässt sich vor allem auf das Bildprogramm zur Dekoration von Architektur anwenden, bei der Architektur selbst sind diese Möglichkeiten beschränkter¹⁶⁴.

Die politischen Symbole besitzen doppelte Funktion: Nach Innen dienen sie der Verstärkung der patriotischen Gefühle wie Zusammengehörigkeit oder Liebe zum Vaterland, nach Außen stehen sie als Zeichen der Identität innerhalb anderer Nationen oder Nationalitäten. Dafür werden in der Architektur sowohl die traditionellen Herrschaftszeichen als auch architektonische Formen mit politischer Aussagekraft verwendet, die durch ihre Größe oder durch das Kopieren charakteristischer Vorbilder geeignet sind, eine eindeutige Botschaft zu senden. Es besteht die Möglichkeit, Motive oder einzelne Formen der ungarischen

¹⁶³ Vgl. Haiko, Peter, Architektur in der industriellen Gesellschaft, in: Stekl, Hannes (Hg.), Architektur und Gesellschaft von der Antike bis zur Gegenwart, Salzburg 1980 S. 264-271

¹⁶⁴ Vgl. Beyme, Klaus von Politische Ikonologie der Architektur, in: Hipp, Hermann u. Seidl, Ernst, (Hg.), Architektur als politische Kultur, Berlin 1996, S. 25

Sezessionsarchitektur als politische Bedeutungsträger zu bezeichnen, und die politischen Interessen auch in der Dekoration wahrzunehmen.

Das Rathaus von Szabadka ist für das Verhältnis von Architektur zur Politik in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts, und für den propagandistischen Einsatz von Architektur äußerst aufschlussreich. Wieweit die Bezeichnung „Politische Architektur“ in diesem Fall dem Sinn entsprechend angewendet werden kann, soll mittels folgender Überlegungen untersucht werden. Um diese Aspekte in ihrem Verhältnis zu der ungarischen Architektur zu konkretisieren, sind Kenntnisse über die politische Situation in Ungarn zur Wende des 20. Jahrhunderts hilfreich.

10.3 Ungarische Politik um die Zeit des Rathausbaues

Ungarn stellte einen Staatskörper mit eigenständiger historischer und politischer Tradition dar, und jeglicher Versuch von Außen, das Land zu vereinnahmen, wurde von den Magyaren als Unrecht empfunden und bekämpft.

Der Ausgleich Österreich-Ungarn im Jahr 1867 brachte für Ungarn innerhalb der Monarchie unter der Führung der Liberalen Partei neben der ersehnten Selbständigkeit auch Jahrzehnte der friedlichen Festigung der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung. Die Repressalien nach der Revolution in März 1848 sind aber nicht in Vergessenheit geraten. Die traditionelle Königstreue der Magyaren mischte sich mit einer Ablehnung gegen die Habsburger, da sie die Unterdrückung Ungarns anordneten und duldeten. Die Partei der 1848er - besonders stark vertreten in den Komitaten – war das Sprachrohr des ungarischen Nationalismus geworden, und als solche reklamierte sie die Einhaltung aller im Jahre 1848 erlassenen rechtsgültigen Gesetze, und stellte sich gegen jene im Jahr 1867 Beschlossenen. Bei der Neuwahl 1905 erfolgte eine Niederlage der regierenden Liberalen Partei, aber die neue Koalitionsregierung hatte die Erwartungen der Öffentlichkeit nicht erfüllen können. Das Streben Ungarns nach einer führenden Rolle in der Monarchie war das gemeinsam erklärte Ziel, aber die verkündeten illusionären nationalistischen Reformen konnten nicht verwirklicht werden, und führten zu einer allgemeinen Unzufriedenheit.

Die Nationalitätsfrage erwies sich als die entscheidende Schwachstelle des ungarischen politischen Systems. Im Gebiet des Ungarischen Königreiches lebten

mehrere Nationalitäten in ethnisch nicht klar abgegrenzten Räumen nebeneinander, unter denen die Magyaren nur eine relative Mehrheit bildeten, nach Angaben der Volkszählung im Jahr 1900 mit einem Anteil von nur 51,4% an der Bevölkerung. Schon in dem Nationalitätsgesetz von 1868 kam das magyarische Streben nach Hegemonie über die Nationalitäten zum Ausdruck, wobei davon ausgegangen wurde, dass auf Grund der höheren Bildung– und Kulturstufe der Magyaren, die Minderheiten sich freiwillig assimilieren würden. Es hatte sich aber erwiesen, dass der Nationsbegriff der Magyaren als einheitliche, unteilbare, ungarische „politische Nation“ die Ethnien zwar vereinnahmte, ihnen aber die rechtliche Grundlage auf Autonomie entzog. Am Ende des 19. Jahrhunderts steigerte sich der magyarische Nationalismus und nahm, gestützt von weiten Teilen der ungarischen Öffentlichkeit, chauvinistische Züge an. In der ungarischen Gesellschaft existierte zu dieser Zeit ein bestimmtes „Hungarus“- Bewusstsein, wonach die Existenz der Nationalitäten mit der Verschiedenheit ihrer Sprache, ihrer Trachten und ihrer Bräuche nur unter der Vorherrschaft der Magyaren zu akzeptieren möglich gewesen wäre. Die Welt- und Nationalausstellungen spiegelten zwar das Bild einer multikulturellen Nation, gegenüber den Ethnien aber war die absolute Treue zum Nationalstaat unter Anerkennung der Suprematie der Magyaren die Voraussetzung für ein friedliches Zusammenleben¹⁶⁵.

Dieser Nationalismus fand vorwiegend in den in der Schul–und Kulturpolitik eingesetzten Magyarisierungstendenzen seinen politischen Ausdruck. Mit dem Sieg der stark nationalistisch eingestellten Oppositionsparteien über die dreißig Jahre lang regierende Liberale Partei im Jahr 1905 kam die lange Zeit brodelnde Nationalitätsfrage an die Oberfläche. Die Idee der magyarischen Suprematie wurde besonders im Kreise der Intellektuellen und Politiker zum Topos, und wurde mit Vorliebe bei jeder Gelegenheit zum Ausdruck gebracht¹⁶⁶.

Es ist bemerkenswert, dass die Rhetorik der nationalistischen Propaganda auch von den Künstlern übernommen wurde. So bezeichnete z.B. Ö. Lechner in seinen

¹⁶⁵ Vgl. Hofer Tamás, A népi kultúra jelentésváltozásai a századfordulón (Sinneswandel der Volkskultur zur Jahrhundertwende) in: Valóság 1987/12

¹⁶⁶ Vgl. Fischer, Holger, Eine kleine Geschichte Ungarns, Frankfurt/Main, 1999, S. 117-150

Schriften die nationale Architektur öfter als ein Instrument der nationalen Selbsterhaltung. In seiner programmatischen Schrift „Magyar formanyelv...“ (ungarische Formsprache) erarbeitete er neben den Vorteilen einer neuer nationalen Formsprache auch die Meinung, wonach er die architektonischen Formen zur Assimilation der Minderheiten als den besseren Weg auffasste, als das forcierte Erlernen der ungarischen Sprache: „Sie weigern sich, die ungarische Sprache zu erlernen, nicht nur weil sie fremd für sie ist, sondern auch, weil sie wollen, das sie für sie fremd bleibt. Aus diesem Grund ist es notwendig, mit vernünftiger Voraussicht, der ungarischen Volkssprache mit einer ungarischen Formsprache zu Hilfe zu eilen. Durch die Augen wird leichter assimiliert, (...) dazu benötigt man keine Schulen, Unterricht oder staatlichen Druck, nur Auge und Formgefühl, was auch bei den Minderheiten reichlich vorhanden ist.“¹⁶⁷

Die Unterstützung der Volkskunst und Volkskultur gehörte auch zu diesem Vorhaben. Obwohl die Bewegung bereits im Jahr 1907 viel von ihrer Bedeutung eingebüßt hatte, übten ihre Leitgedanken noch lange Zeit erheblichen Einfluss auf alle künstlerischen Programme aus, die mit sogenannten „nationalen“ Anforderungen angetreten waren.

Die politischen Änderungen brachten für die Stadt Szabadka Unruhe in die ethnisch gemischte Bevölkerung. Die Ablösung des lang amtierenden Bürgermeisters mit serbischer Abstammung durch den Ungarn Károly Biró war ein deutliches Zeichen für die neue Richtung. Auch die Zustimmung seitens des slawischstämmigen Teils der Stadtbewohner für ein Rathaus, das die ungarische Suprematie manifestiert, ist auf den wachsenden Druck der nationalistischen Kräfte zurückzuführen. Dass die ablehnende Haltung der zuständigen Ministerien gegen den geänderten „ungarischen Stil“ in den Plänen durch die neue Führungsschicht erfolgreich bekämpft werden konnte, war dem neu erkannten propagandistischen Wert, die die ungarische Sezessionsarchitektur den Ethnien gegenüber einnahm, zuzuschreiben.

¹⁶⁷ „A magyar nyelvet fel nem szívják, mert idegen nekik, és akarják, hogy idegen maradjon. S ezért kell okos előrelátással a magyar népnyelvnek a magyar formanyelvvel segítségére jönnünk. Ez a szemen keresztül könnyen asszimilál. ...ehhez nem kell iskolázás, tanítás, állami presszió, csak annyi szem és formai érzés, amennyi a tótban és oláhban bőven megvan Aus: Ö. Lechner, Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz! (Ungarische Formsprache existierte bisher nicht, aber sie wird entstehen!) in: Művészet 1906

10.4 Kunstpolitische Situation in Ungarn um 1900

Die Blütezeit der Ungarischen Sezession fiel zeitlich mit der Krise des Liberalismus innerhalb des ungarischen politischen Lebens zusammen. Ein Gefühl der Unsicherheit aus der Erwartung von möglichen Änderungen breitete sich auch in der Kulturpolitik aus. Dies hat sich gleichzeitig auch in der Bewertung der sich langsam etablierenden ungarischen Sezessionsarchitektur niedergeschlagen, wobei die Ornamentik der Folklore als Auswuchs der internationalen Sezession betrachtet wurde und starke Ablehnung fand.

Aufgrund einer Rede des Kultusministers wurde im Jahr 1902 ein parlamentarischer Beschluss verabschiedet, der die Ablehnung der sezessionistischen Architektur vorsah, und die Bevorzugung des ungarischen Stils empfahl, wobei die auf den Gebäuden angewendete Folklore-Ornamentik als sezessionistisch verurteilt wurde, ohne eine Differenzierung zwischen diesen verwandten Ausdrucksformen herauszuarbeiten¹⁶⁸.

Auf diese Weise entstand eine jahrelange Kampagne gegen die Architekten der ungarischen Sezession. Für eine Reihe von Künstlern, die bereits eine eigene Architektursprache in dieser Richtung entwickelt hatten und nicht bereit waren, den Vorgaben des Ministers zu folgen, bedeutete dies eine existentielle Gefahr, da sie in der Hauptstadt mit großen öffentlichen Aufträgen nicht mehr rechnen konnten, und auf Privataufträge angewiesen waren. Prominentestes Opfer dieser Kampagne war Ödön Lechner, der ungeachtet der Erfolge seiner repräsentativen Monumentalbauten keine öffentlichen Bauaufträge mehr erhielt.

Diese Auffassung wurde nach dem Parlamentswahlen im Jahr 1905 geändert, als unter der neuen Regierung eine politische Bedeutung der Sezessionsarchitektur für die Assimilation der Ethnien vermutet wurde, und in der allgemeinen vaterländischen Aufbruchsstimmung auch die Architekten mit diesem Ziel kooperierten¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Auszug aus der Rede von Minister Wlassics, gehalten am 17. April 1902: -„...Bei vielen Bauten habe ich den Eindruck, dass diejenigen, die in ungarischem Stil bauen, unter bestimmten Aspekten doch dem sezessionistischen Stil huldigen; damit in Zukunft solcher Sezessionsstil unter meiner Führung nicht zustande kommen kann, werde ich mich bemühen, ihn zu verhindern. Unter Sezessionsstil verstehe ich nicht den echten ungarischen Stil.“ In: Képviseelőházi Napló (Journal des Abgeordnetenhauses) 1901-1905; Jg. 1902. S. 164-180)

¹⁶⁹ Vgl. Lyka Károly, Szecessziós stílus-magyar stílus, (Sezessionsstil – ungarischer Stil) in: Művészet 1902, S. 164-180

10.5 Traditionelle Architekturformen des Szabadkaer Rathauses mit politischer Aussage

Das Rathaus von Szabadka steht wie ein Denkmal frei und in angemessener Entfernung vor den umgehenden Bauten. Zur Zeit seiner Entstehung symbolisierte der Bau mit seiner Erscheinung das politische Gewicht der Stadt in der Region und sollte die Überlegenheit der ungarischen Kultur unter Beweis stellen. Dieser öffentliche Monumentalbau ist für das Verhältnis von Architektur und Politik und für den propagandistischen Einsatz von Architektur in Ungarn in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts äußerst aufschlussreich.

Bestimmte architektonische Formen und Dekorationsergänzungen eines Rathauses sind aufgrund der Funktion traditionell mit politischen Vorgaben verbunden. Auch in Szabadka sind diese Merkmale klar definiert, und gehören zweifellos zu der politischen Ausstrahlung des Baues. Obwohl diese nicht zum Entstehen einer neuen politischen Architektur beitragen, sondern als Topoi zu dem Architekturinterpretation zählen, werden sie in der Folge in einer kurzen Aufzählung zusammengefasst und dabei auf die politische Verbindungen hingewiesen.

Turm: Der Turm ist das Sinnbild der kommunalen Macht. In Szabadka wurde der Turm nicht nur als semiotisches Zeichen für das Rathaus, sondern als neues Wahrzeichen der Stadt konzipiert.

Die öffentliche Uhr auf dem Turm kann als ein Machtsymbol, aber auch als eine Ordnungsmetapher interpretiert werden. Sie setzt den Bürgern die Zeit und dokumentiert die Ordnungskompetenz einer Obrigkeit.

Erker, Balkone: Die Räume des Bürgermeisters und des Gespans sind mittels Erker und Balkone im Sinne des Aufbaus der städtischen Hierarchie besonders gekennzeichnet. Die politischen Verhältnisse sind damit klar zum Ausdruck gebracht.

Erkerfolge mit Balkon vor dem Festsaal: Die besondere politische Bedeutung dieses Raumes, als Sitz der Selbstverwaltung der Stadt, wird dadurch hervorgehoben.

Wappen: Die Wappen des Staates und der Stadtgemeinde gehören zu den traditionellsten politischen Zeichen eines Rathauses. Um die Selbständigkeit des Ungarischen Königreiches innerhalb der Monarchie herauszuheben, wurde unter den bauplastischen Motiven dem großen ungarischen Staatswappen eine bedeutende Rolle zugestanden. Auch in Szabadka stehen die Stadtwappen an besonders herausgehobenen Stellen, und mit den in auffallend großer Zahl angebrachten Emblemen der bürgerlichen Berufe betonen sie die wichtige Rolle des Bürgertums in der Stadt. Es wird damit die politische Kraft und das neue Selbstbewusstsein dieser aufstrebenden gesellschaftlichen Klasse dokumentiert.

Vogelplastiken an der Feststiege: Diese zwei Plastiken waren für die Eintretenden als ein Memento auf die Kontinuität der historischen Führungsrolle der Magyaren unter den verschiedenen Nationalitäten der Stadt zu verstehen. Durch ihre Position in der Nische der Mittelachse der Feststiege waren diese Skulpturen architektonisch hervorgehoben und bildeten das Zentrum des Gebäudes. Die darunter angebrachten reich ornamentierten Gitter konnten als Betonung dieses Hinweises interpretiert werden. Es ist schwer einzusehen, dass diese kleinen Plastiken nur dekorative Bedeutung ohne politischen Bezug gehabt haben sollten.

Glasgemälde im Festsaal: Das Programm der Glasgemälde des Festsaaes stand in der Tradition der Rathausdekoration. Die Porträts bildeten eine „geistige“ Ahnengalerie, symbolisierten die Legalität der von den Ungarn ausgeübten Macht, und verwiesen auf die Anerkennung der Habsburgischen Könige in der Gegenwart und in der Vergangenheit. Mit der zentralen Positionierung Franz Josefs und Maria Theresias betonte man demonstrativ die Einigkeit der liberalen und monarchistischen Kräfte. Mit den Porträts der ungarischen Könige und der historischen Persönlichkeiten - unter denen sich auch führende Persönlichkeiten der Freiheitskämpfe gegen den Habsburger befanden - zielte man auf die Unabhängigkeit Ungarns hin. So sind die historischen Porträts des Rathauses als politisches Manifest zu verstehen.

Aus den aufgezählten Detailformen ist erkennbar, dass für das Bauvorhaben des Szabadkaer Rathauses primär keine formbestimmenden Komponenten für eine politische Sinngebung in Frage kamen. Die architektonischen Formen entsprachen dem allgemeinen Kanon eines Rathausbaues. Aber dass die Bauformen und die

Ausstattung mit einer charakteristisch nationalistischen Aussage im politischen Sinn befrachtet wurden, lässt sich aus anlässlich der feierlichen Eröffnung gehaltener Rede des Architekten D. Jakab nachvollziehen: „...Glaubt mir, solch ein unvergängliches Gebäude hat politisch mehr Gewicht, als jene dem Wandel der Zeit unterworfenen ministeriale Anordnungen. Ohne jeden Zwang von Außen, ohne drakonische Verordnungen werden die Nationalitäten die ungarische Sprache anerkennen, nachdem sie die Überlegenheit der ungarischen Formen und des ungarischen Stils wahrnehmen. Langsam lernen sie diese Formen kennen, sie werden sie einatmen, und sie werden erkennen, dass eine mächtige und schöpferische ungarische Nation existiert, und sie werden dieser folgen. Mit vielen ähnlichen Bauwerken kann die Existenz der herrschenden magyarischen Rasse besser bewiesen werden, als mit ungarischen Wappen, welche auf den Postgebäuden oder Gerichtsgebäuden der Nationalitäten offiziell aufgesteckt sind. Dieser mächtige Bau wirkt nicht schnell, aber pflügt sich umso tiefer in die Seele der Menschen, und diese werden ihn von Generation zu Generation verehren als das unverwüstliche Symbol des Ungarntums“¹⁷⁰.

Dieser Abschnitt erinnert an die schon zitierte Aussage aus Ödön Lechners programmatischer Schrift aus dem Jahr 1906¹⁷¹. Gedankengang und Wortwahl dieser beiden Erklärungen sind annähernd ident, was den großen Einfluss der Meinung des Doyens der Architektenszene offenkundig macht. Sie beleuchtet die Bedeutung der Politik in der ungarischen Sezessionsarchitektur und auch die politische Einstellung der Architekten. Charakteristisch für diese Zeit ist, dass sich die Architekten - fast ausschließlich jüdischer oder deutscher Abstammung, weil für die magyarische Mittelschicht die Ausübung technischer Berufe wegen gesellschaftlicher Vorurteile inakzeptabel war - in Wort und Schrift als glühende Patrioten für die ungarischen politischen Ideen engagieren. Ihre religiöse

¹⁷⁰ Aus Jakab D.s Rede am Eröffnung: aus: Braun Henrik (Hg.), Városháza Szabadka 1912 felavatásának ünnepére, , Nagyvárad 1912. „Higgyétek el, politikailag többet jelent egy ilyen maradandó épület, mint az idők változásainak alávetett miniszteri rendeletek egész sorozata. Minden külső kényszer nélkül, minden drákói rendelet mellözésével fogják majd a nemzetiségi lakók a magyar nyelvet elismerni, látva a magyar formák, a magyar stílus fölényét. Lassankint megismerik e formákat, magukba szívják, tudni fogják hogy van egy hatalmas magyar nemzet, mely alkotni tud és követni fogják, mint követtük mi is a nyugat művészetét. Sok ilyen épület jobban bizonyítja az uralkodó magyar faj létezését, mint az a magyar címer, amelyet nemzetiségek hivatalos postaházaira, vagy bíróságaira ráraknak. Nem gyorsan hat ez az épület-kolosszus, de annál mélyebben szánt az emberek lelkében, és nemzedékről-nemzedékre fogják tisztelni benne a magyarság elpusztíthatatlan szimbólumát.“

¹⁷¹ S. Anm. 159

Zugehörigkeit wird dabei nicht angetastet, sondern als selbstverständlich anerkannt. Die in großer Zahl erbauten Synagogen nehmen prominente Plätze im Stadtgefüge ein, und werden in vielen Fällen, wie auch die großen karitativen Bauten der jüdischen Gemeinden oder die Grabdenkmäler der jüdischen Familien, aus der Formen der ungarischen Sezession entwickelt.

Selbst die Leistungen der kunstgewerblichen Betriebe erhalten deutliche politische Konnotationen. So hieß es z.B. in der erwähnten Festschrift von H. Braun: ...man darf nicht vergessen, was dieser Bau in seiner hochwertigen Ausstattung für die Demonstration des örtlichen Handwerkes bedeutet...das durch die individuellen Kunstmöbel, die Verkleidung der Wände, die Glasgemälde, die Leuchter und die Heizkörperverkleidungen und Vieles mehr zur Geltung kommt.“ Die starke Hervorhebung der handwerklichen Leistung hat hier eine besondere Bedeutung. Das neue Rathaus ist ein Schaufenster für das ungarische Kunsthandwerk. Der starke wirtschaftliche Aufschwung, eine Folge der selbstständigen Politik des ungarischen Staates, wird durch ihn dokumentiert und hervorgehoben. Mit dem Rathaus als Propagandabau erfährt der ungarische Obrigkeitsgedanke seine Verwirklichung und Interpretation.

10.6 Das Rathaus von Szabadka als politisches Manifest

10.6.1 Rathäuser der Provinzstädte als Gegengewicht zu Budapests Machtposition

Bis Mitte des 19. Jahrhunderts war für die zwei durch die Donau getrennten Stadtteile Pest und Buda wegen der geografischen Gegebenheiten die Funktion als Hauptstadt schwer zu realisieren. Der Beschluss zur Vereinigung von Pest und Buda im Jahre 1873 führte rasch zur Entwicklung in ein pulsierendes Zentrum des wirtschaftlichen und kulturellen Lebens. Eine systematische Stadtplanung nach dem Vorbild europäischer Hauptstädte war die Grundlage für die Herausbildung des Stadtgefüges mit Ringstraßen und Radialstrassen. Große öffentliche Bauten der Verwaltung, der Wirtschaft, des Kulturlebens und des Bildungswesens wurden in großem Stil geplant und gebaut. Das rasche und übermäßige Aufblühen der Hauptstadt verstärkte die latente Konkurrenz zwischen der Großstadt und der Provinz. Die bisher als große Dörfer dahin schlummernden Agrarstädte versuchten sich mit zeitgemäßer städtischer Infrastruktur, wie dem Errichten von Kanalisationen,

Wasserleitungen, einer Gas- und Stromversorgung, vom bäuerlichen Profil zu befreien, um sich als wirtschaftlich erfolgreiche, moderne Städte präsentieren zu können und dadurch eine positive Änderung im städtischen Status zu erreichen. Die Errichtung eines repräsentativen und den gesteigerten Verwaltungsaufgaben entsprechenden Rathausbaus war dazu oft der erste Schritt. Mit diesen neuen, modernen Rathäusern trachteten die Gemeinden, ein Gegengewicht zu Budapests starker Machtposition zu schaffen. Der selbstbewusste, moderne, vermögende Bauernbürger setzte auf diese Art ein Zeichen für sein neues Selbstwertgefühl. Die Rathäuser wurden dadurch „...Kristallisationspunkte eines jungen Lokalpatriotismus und dienten zur Verstärkung der urbanen Identität“¹⁷².

10.6.2 Die quantitative Größe der Bauwerke als politische Demonstration

Es fällt auf, dass die um die Jahrhundertwende erbauten Rathäuser der Provinzstädte über eine im Vergleich zu ihrer Einwohnerzahl und zum Entwicklungsstand ihrer städtischen Struktur übertriebene Größe verfügen. Die Frage stellt sich, aus welchem Grund eine kleine Stadt um die 25.000 Einwohner die finanziellen Last eines überdimensionierten Bauwerkes auf sich nimmt, oder eine Marktgemeinde mit 35.000 Einwohner auf Jahre hinaus die gesamten Steuereinnahmen an einen Kredit für die Errichtung eines großen Rathausbaus verpfändet, und der alte Verwaltungsbau womöglich noch gut erhalten und in Betrieb ist?¹⁷³ Selbst das Rathaus von Szabadka, obwohl es für die drittgrößte Stadt Ungarns mit nahezu 100.000 Seelen gebaut worden ist, überschreitet mit seiner Monumentalität jede Angemessenheit, die sich aus der vorhandenen städtischen Baustruktur und aus den verwaltungsmäßigen Bedürfnissen hätte ableiten lassen. Diese Entwicklung bezieht sich nicht allein auf die besprochenen Rathäuser, sondern sie ist kennzeichnend für annähernd alle um die Wende zum 20. Jahrhundert errichteten Rathausbauten geworden. Als Beispiel sind unter anderem der monumentale eklektizistische Rathausbau in Nagyvárad (Oradea, Ro.)

¹⁷² Vgl. und Zitat: Sármany-Parsons, Ilona, Magyarországi városházépületek a századfordulón, in: Történeti Tanulmányok III, Debrecen 1994, S. 59

¹⁷³ Es handelt sich um die Rathäuser in Marosvásárhely und Kiskunfélegyháza

(Abb.199), erbaut in den Jahren 1901-1903 von Kálmán Rimanóczy (1870-1912), oder das neobarocke Rathaus in Győr (Abb.200), in den Jahren 1894-1900 nach dem Entwurf von Jenő Hübner (1863-1929) erbaut, zu erwähnen.

Neben der quantitativen Steigerung der Baukörpergröße zeichnet sich eine formale Änderung der Türme hinsichtlich ihrer Höhe, ihrer Form und dekorativen Ausführung ab, weil die früheren, bescheidenen, etwa Ansatz-Türme an Bedeutung gewannen. Dienten sie früher hauptsächlich der Feuerbeobachtung und erfüllten materiellen Nutzen, ändert sich deren Status zusehends. Besonders augenfällig wird diese Entwicklung bei dem Rathaus von Pesterzsébet, wo dieses für die kleine Arbeiter-Gemeinde errichtete Bauwerk sogar mit zwei monumentalen Türmen aufgewertet wird. Der Hauptturm von Szabadka überragt mit seiner Höhe von 70 Metern noch heute die meisten Gebäude, und wird von den Bürgern als Wahrzeichen der Stadt betrachtet, und ist auch von weiten Teilen des umgebenden Landes sichtbar.

Diese Größenänderung der Rathäuser kann nicht mehr nur als ein Zeichen der Repräsentation betrachtet werden, sind sie doch augenfällig mit einer symbolischen Funktion behaftet. Von der bürgerlichen Seite her betrachtet ist die Veränderung, wie allgemein in Europa, Ausdruck des neuen Selbstwertgefühls der Einwohner. Von der politischen Seite her aber, bezogen auf die Situation im Dualismus, ist sie ein Ausdruck der ungarischen Selbstständigkeit. Mit ihrer Größe verkünden sie eine neue Gesetzmäßigkeit und demonstrieren die neuen Kräfteverhältnisse in der Monarchie. Dahinter steht aber auch immer der Gedanke der traditionellen Habsburg-Feindlichkeit der Magyaren. Die hochragenden Türme eignen sich gut als Signale einer verhaltenen Demonstration gegen „die Habsburger“.

Diese Entwicklungen an den Rathausbauten werden von ähnlichen an den Nationaldenkmälern begleitet, die zu dieser Zeit errichtet oder geplant wurden¹⁷⁴. Auch jene zeichnen sich nicht nur durch eine überdurchschnittliche Größe aus, womit auf die neuen Kräfteverhältnisse zu Ungarn in der Monarchie hingewiesen wird, sondern es deutet auch ihr Grundgedanke auf das neu erwachte Nationalbewusstsein der Magyaren hin, nämlich die Helden und die großen Herrscher des ungarischen

¹⁷⁴ Vgl. Sinkó, Katalin, A nemzeti emlékmű és a nemzeti öntudat változásai (Die Wandlungen der Nationaldenkmäler und des nationalen Selbstbewusstseins) in: Művészettörténeti Értesítő, 1983/4, S. 185-201 und: Mazányi Judit, Emlékművek a századfordulón (Denkmäler zur Jahrhundertwende), in: Lélek és Forma, Aust. Kat. Budapest 1986

Königreichs endlich mit würdigen Denkmälern zu ehren. Die zurückhaltende Aufstellung von Habsburgischen Denkmälern ist für diese Zeit charakteristisch.

Die aufgrund der Ideologie eines Gesamtstaates zugewiesenen Ehrenplätze für einige wenige ungarischen Helden aus den Türkenkriegen in der Feldherrenhalle des Arsens oder in der Wetzdorfer Heldenallee, bleibt ein einsamer Versuch des Kaisers, über der Heldenkult eine Einheit beider Staaten im Sinne der Monarchie zu demonstrieren. Dem nach 1848 immer stärker werdenden Wunsch der Ungarn nach würdigem Ausdruck der Kontinuität des ungarischen Staates und der Ehrung dessen Helden, wird dadurch natürlich nicht Genüge getan. Der ungarische Heldenbegriff erfährt sogar eine Erweiterung durch die Helden des über Jahrhunderte andauernden Kampfes gegen die österreichische Unterdrückung, und durch die Größen aus der Kultur und aus der Politik.

Nach dem Ausgleich mit Österreich verbreitete sich eine ungarische nationale Ideologie der Suprematie, die mit der staatsgründenden Kraft des Magyarischen Volkes gerechtfertigt wurde. Die „Heilige Stephanskron“ erhielt als ein Symbol der staatlichen Einheit für die in Ungarn sesshaften Völker eine akzentuierte symbolische Rolle an den Denkmälern. Für die historische Kontinuität des Staates wurden die Person des Landesfürsten Árpád und der erste König, der Heilige Stefan, zur Symbolfigur.

Die Vorbereitungen zur Millenniumsfeier lösten zahlreiche Initiativen mit unterschiedlichen Themen zur Errichtung monumentaler Denkmäler aus. Die im 19. Jahrhundert in Europa in großer Zahl entstandenen Monumente blieben auf diese Vorhaben gewiss nicht ohne Wirkung¹⁷⁵.

Für ein Vorhaben wurden oft mehrere Konkurrenzen ausgeschrieben, wobei die meisten nicht zur Ausführung gelangten. Die Pläne legten das oft utopistische Ausmaß dieser Vorhaben offen. Ein Monument für den Freiheitskampf im Jahre 1848 wurde zunächst 1891, dann 1907 ausgeschrieben; das Mausoleum für Kossuth, den größten Gegenspieler der Habsburger, beschäftigte ab 1901 die teilnehmenden Künstler¹⁷⁶. Nicht weniger tendenziös war das geplante, im Jahr 1903 ausgeschriebene Reliquien-Museum der Märtyrer von Arad, zum Andenken der

¹⁷⁵ Vgl. Pevsner, Nikolaus, A History of Building Types, London 1976, S. 11-26

¹⁷⁶ Vgl. Csorba, Csilla, A Kossuth-Mausoleum, in: Ars Hungarica 1983/1, S. 151

hingerichteten Generäle des ungarischen Freiheitskampfes, zu welchen besonders die Vágó-Brüder¹⁷⁷ in reinem Lechner-Stil einen beeindruckenden monumentalen Plan entwarfen¹⁷⁸ (Abb.201).

Die Pläne für die Errichtung eines nationalen Pantheons auf dem Berg Gellért in Budapest gerieten zum umfangreichsten Entwurf: Das Denkmal sollte an die Stelle der ungeliebten Citadelle aufgestellt werden, dessen Bau nach 1848 vom Kaiser befohlen wurde, um das Budapester Volk zu kontrollieren und einzuschüchtern. Der Gedanke für ein ungarisches Pantheon entstand schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, kurz nach Fertigstellung der Walhalla in Regensburg¹⁷⁹, und wurde im Laufe der folgenden Jahrzehnte wiederholt formuliert. Den megalomanen Erwartungen der Zeit entsprechend entwarf István Medgyaszay (1877-1959) in den Jahren 1902-1903 ein abwechslungsreiches aber einheitliches architektonisches Ensemble, das über den gesamten Bergkamm verlaufen sollte und gekrönt würde mit einem auf dem höchsten Punkt des Berges gelegenen markanten Pantheon (Abb.202). Ein wenig orientalisch anmutend, beeinflusst von Huszka und signifikant nach Lechner orientiert, zählte dieser Plan zu den am meisten anerkannten Entwürfen des Künstlers. Das Konzept des Pantheons, die großen Söhne Ungarns zu glorifizieren, hätte bei einer Verwirklichung dieses Projektes einen wahrlich würdiger Rahmen erhalten, und die Ziele, die Betonung des magyarischen Selbstbewusstseins innerhalb der Monarchie, und die Werte des Magyarischen Volkes aufzuzeigen, wären zweifellos erreicht worden.

Um dieses Thema abzurunden, ist es angebracht, das Millennium - Denkmal und das Parlament zu erwähnen. Beide Architekturen sind auch als ungarischer Anschluss an die entsprechenden europäischen Denkmäler und Bauwerke zu betrachten. Sie formulieren aber dezidiert eine auf die momentane politische Situation Ungarns bezogene Aussage.

Das Millenniums-Denkmal von A. Schickedanz (1846-1915)¹⁸⁰, architektonisch in Form von in halbrunden Kolonnaden aufgestellten Säulen gestaltet und städtebaulich als Abschluss der prominenten Andrásy-Straße angelegt, sollte sowohl die

¹⁷⁷ Vágó László 1875-1933, Vágó József 1877-1977

¹⁷⁸ In: Művészet 1903

¹⁷⁹ Leo von Klenze, 1821-1842

¹⁸⁰ Der Architekt Albert Schickedanz arbeitete mit dem renommierten Bildhauer György Zala in der Ausgestaltung zusammen, aufgrund eines im Jahr 1895 erfolgten direkten Auftrages.

Staatsidee, als auch das tausendjährige Bestehen des Landes zur Darstellung bringen¹⁸¹. Es entstand ein Ensemble mit starkem Symbolcharakter: Auf dem Säulenpodest mit den Reiterstandbildern von Fürst Árpád und von sechs Fürsten wurde auf die historische Begebenheit der Landnahme erinnert, und der auf der Spitze der Säule stehende, die Stephanskrone haltende Erzengel Gabriel symbolisierte die Europäische Integration des Landes und die göttliche Abstammung der ungarischen königlichen Macht (Abb.203). Die in den Kolonnaden aufgestellten Königsfiguren verkündeten die eigene historische und nationale Selbstständigkeit. Mit all diesen Sinnbildern wurde die politische Aussage verbunden, dass Ungarn gleichrangiger Mitglied der Staaten von Europa war, und kein unterordneter Teil der Österreichisch-Ungarischen Monarchie.

Das Parlament war wegen seiner monumentalen Dimensionen und aufgrund seiner ideologischen Aussage das bedeutendste Bauvorhaben in der Zeit des Dualismus (Abb.204, 205). Als besonders akzentuiertes Bauwerk städtebaulich an prominentester Stelle errichtet, wurde es für die Hauptstadt zum Symbol. Seine Positionierung exakt gegenüber der Königlichen Burg lässt die Vermutung zu, dass diese bewusst und mit Berechnung als Gegenpol zur habsburgischen Machtdemonstration gewählt wurde. Als Haus des Nationalrats verkündete sie die wiederhergestellte Verfassungsmäßigkeit, den Parlamentarismus und die Gesetzgebung Ungarns in der Monarchie. Mit der barocken Baumasse wurde die Verbindung zu den großen europäischen Parlamentsbauten der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hergestellt¹⁸².

¹⁸¹ Mit dem Thema beschäftigt sich ausführlich: Gábor Eszter, Az ezredéves emlék. Schickedanz Albert millenniumi emlékmű koncepciójának kialakulása (Die Entwicklung des Konzepts für das Millenniumdenkmal) In: Művészettörténeti Értesítő, 1983, S. 202-217, außerdem im Ausstellungskatalog: Schickedanz Albert (1846-1915), Ezredéves emlékművek múltjának és jövőnek (Millenniumsdenkmäler für die Vergangenheit und die Zukunft), Budapest 1996, S.142-152

¹⁸² Vgl. Gábor Eszter, Az építészeti feladatok és az épülettípusok változása (Die Änderungen der Bauaufgaben und Bautypen) in: Németh, Lajos (Hg.), Magyar Művészet 1890-1919, Budapest 1981

10.7 Ethnische und politische Interpretation der Volkskunst in bezug auf das Rathaus von Szabadka

Schon im frühen 19. Jahrhundert wurde in Ungarn die Volkskunst als Symbol der nationalen Existenz und der Unabhängigkeit des Landes innerhalb der Monarchie betrachtet. Im Vormärz erkannte man den Zusammenhang zwischen der Volkskunst und der Nation, und benützte ihn für Demonstrationen nationaler Gesinnung. In der Oberschicht wurde der Symbolhaftigkeit des „Cifraszür, ein bestickter Festtagsmantel der ungarischen Bauern (Abb.206)“, politische Bedeutung verliehen, indem sie auf diese Art bekleidet an der Parlamentssitzungen teilnahm, sich mit typisch ungarischer Tracht mit dem ungarischen Volk identifizierend, zum Zeichen des Protestes. Nach der Unterdrückung des Freiheitskampfes von 1848-1849 war das Tragen dieses Kleidungsstückes verboten und wurde als eine Demonstration gegen die habsburgische Herrschaft angesehen¹⁸³.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts betrachtete man seitens der Politik die Volkskunst als die Vermittlerin und die Bewahrerin der nationalen Geschichte und der Vergangenheit. Da im Vorfeld des Ersten Weltkrieges die Gefahr des immer stärker werdenden Panslawismus und der Unzufriedenheit der ethnischen Minderheiten ein Schreckensbild von der Vernichtung der kleinen Nation der Magyaren projiziert hatte, sah man in der lebendigen Tradition der Volkskunst die Kontinuität und Lebensfähigkeit dieses Volkes bestätigt.

Im Dienste der Politik agierend konnten auch jene Künstler und Kritiker miteinbezogen werden, die bemüht waren, die einzigartigen ungarischen Züge der Volkskunst herauszuarbeiten, diese tief in die Vergangenheit zurückzuführen, um dadurch die bis in urhistorische Zeiten reichende Kontinuität der Volkskultur – und natürlich jene der ungarischen Nationalität - zu bestätigen.

Im Vorwort des im Jahr 1906 erschienenen ersten Bandes des monumentalen und umfassenden Werkes über die ungarische Volkskunst von Dezső Malonyay kam dieser politischen Aspekt ebenfalls deutlich zum Ausdruck. Unter anderem wurde

¹⁸³ M. Lackner, P. Granasztói, Cifraszür/Hirtenmantel. Vom alltäglichen Kleidungsstück zum nationalen Symbol. Aust. Katalog Museum Schloss Kittsee, 2003

hier hervorgehoben, dass mit dem Sammeln und Bewahren der Schätze der Volkskultur indirekt auch ein Dienst an der Politik der nationalen Kräfte erwiesen werden würde, weil den innerhalb der Magyaren nach Entfaltung drängenden verschiedenen Nationalitäten eine kulturelle Überlegenheit der magyarischen Rasse (!) suggeriert würde. Die aktuelle Nationalitätspolitik würde die charakteristische Eigenständigkeit der Magyaren schützen und stärken. Bei einem Verlust dieser eigenschaftlichen volkskultuierlichen Schätze wäre das Volk vor dem Untergang bedroht¹⁸⁴.

Die Volkskunst konnte sehr differenziert ethnisch-nationale Besonderheiten ausdrücken, und zugleich, verglichen mit der Volkskunst anderer Völker, eine klar erkennbare ungarische Eigenart verkörpern¹⁸⁵. Dadurch ergab es sich, dass mit dem Einfügen der Volkskunstmotive in das nationale Symbolsystem das Thema der nationalen Architektur auf eine zweite Dimension, und zwar auf jene der politischen Architektur, übertragen wurde. Im Zuge politischer Beeinflussungsversuche wurden die ethnischen Symbole ideologisiert, wodurch sich deren politische Vereinnahmung anbot. So kam es dazu, dass die ästhetisierten ethnischen Symbole auch für den Ausdruck von Machtansprüchen eingesetzt wurden und selbst in Politik umschlugen¹⁸⁶.

Aus der detaillierten Beschreibung des Rathauses lässt sich die Folgerung schließen, dass die konsequente Verwendung der ungarischen Volkskunstmotive neben dem ästhetischen Konzept auch für die Übertragung einer gewissen Botschaft bestimmt war. Dieser Aussage diene in diesem Fall die Innenausstattung in einem weitaus stärkeren Maße als die Architektur. Dass dieser Aussage mit besonderer Beachtung der speziellen politischen Situation der Stadt eine dezidiert politische Bedeutung beizumessen ist, kann aus der ethnisch-politischen Interpretation der ungarischen Volkskunst abgeleitet werden.

¹⁸⁴ D. Malonyay, *A Magyar nép művészete*, Bd. I. Budapest 1907, S. 16

¹⁸⁵ Vgl. Antony P. Cohen, *The Symbolic Construction of Community*, Chicester-London/New York 1985, besonder S. 14-21

¹⁸⁶ Vgl. Christine Burckhardt-Seebass, Gedanken zur Dauerhaftigkeit des Schweizer Chalets, in: *Ethnische Symbole und ästhetische Praxis in Europa*, Hg. Von R. Johler, H. Nikitsch und B. Tschöfen, Wien 1999, S. 90-93

Die Tatsache, dass diese als nationale Symbole erhöhten Motive der Volkskunst mit Nachdruck an die für traditionelle Ausdrucksformen gedachten Stellen konsequent eingesetzt wurden, unterstreicht die politische Dimension des Szabadkaer Rathauses. Es kann damit als Ausdruck einer ideologischen und politischen Kunstauffassung gesehen werden. Sein Programm wurde ganz auf die Stadt, auf das historische Ungarn, auf das durch die Folkloremotive zur Ausdruck gebrachte magyarische Volk gerichtet, und kann gleichzeitig als Höhepunkt ungarischer Selbstdarstellung gewertet werden.

11. Zusammenfassung

Die Bemühungen Ödön Lechners um einen nationalen Stil wirkten sich auf eine ganze Generation von Architekten aus, mit dem Ergebnis, dass durch diese Befruchtung mit den neuen Ideen die eklektizistische Stilrichtung der Bauwerke ein charakteristisches, eigenständiges Erscheinungsbild bekam.

Das Rathaus von Szabadka steht heute als ein Monument der kurzlebigen ungarischen Sezessionsarchitektur da. In den formalen Merkmalen überwiegend eklektisch angelegt, die ornamentalen Details im Äußeren zurückhaltend, im Inneren die Motive der Volkskunst verschwenderisch eingesetzt, lässt dieser Bau die Annahme entstehen, dass der neue nationale Stil als angepeiltes Ziel nunmehr nicht mit dem anfänglichen Elan weitergeführt wurde. Möglicherweise wirkte zu diesem Zeitpunkt die fortschreitende Entwicklung der internationalen Moderne hemmend auf diese späte Abzweigung des Jugendstils, oder aber die Einsicht um die Aussichtslosigkeit dieses Weges zu dem erhofften neuen Stil.

Das Ornament blieb, aufgebaut aus den Motiven der ungarischen Volkskunst, das formale Ausdrucksmittel im Dienste der Entstehung einer nationalen Architektur, im Gleichklang mit dem internationalen Jugendstil. In der Architektur um 1900 wurde von vielen die Rezeption von Volkskunst als ein Mittel gesehen, um die allgemein empfundene Krise der Kunst zu überwinden. Für einen Teil war sie motivische Bereicherung, andere sahen in der so genannten „bodenständigen“ Architektur ein Heilmittel. Die Versuche, diese zweidimensionalen Motive dreidimensional weiterentwickeln oder in architektonische Formen umzuwandeln, führte nicht zu dem erhofften Ergebnis und auch nicht zu einer weiteren Entwicklung.

Vergleiche mit Versuchen in der internationalen Architekturszene, um gezielten oder zeitgeistig bestimmten Ausdruck eines nationalen Charakters in den Bauwerken zu vermitteln, haben ergeben, dass, obwohl der aufkeimende Nationalismus sich langsam allgemein verbreitete, bewusstes Streben nach einer nationalen Architektur nur in vormals unterdrückten Länder signifikant artikuliert wurde.

Schon der nach dem Ausgleich im Jahre 1867 eingetretene Boom der Rathausbauten im ungarischen Gebiet ermöglichte eine Interpretation dieser Bauaufgabe als eine politische Demonstration, im Sinne der Betonung der politischen Unabhängigkeit des ungarischen Staates innerhalb der Österreichisch-Ungarischen Monarchie.

Die formalen Unterschiede zwischen den für einen Vergleich herangezogenen ungarischen Rathäusern ließen eine Hypothese zu, wonach die verschiedenartige politische Orientierung der Standorte sich in dem formalen Konzept widerspiegelte. In Orten mit ethnisch gemischter Bevölkerung war eine verstärkte Unterstreichung der nationalen Stärke zu beobachten, in den Gebieten mit einheitlich ungarischen Bewohnern konnten die als nationale Architektur anerkannten Bauwerke mit ihrer Buntheit und Folkloremotiven mit der vollen Unterstützung seitens der Bevölkerung rechnen.

Am Rathaus von Szabadka ist der Wunsch nach der Erfüllung von Kriterien eines aussagekräftigen nationalen Monuments abzulesen. Die mächtige Baumasse steht nicht nur als Zeichen für das erstarkte Bürgertum, sondern auch für die Selbständigkeit des ungarischen Volkes. Damit schließt es an die mit politischer Absicht geplante oder entstandenen Denkmäler und Bauwerke der Zeit an.

Obwohl das Szabadkaer Rathaus nicht als ein Typus einer neu entstandenen nationalen Architektur bezeichnet werden kann, ist die nationale Ausstrahlung dem Bau nicht abzusprechen. Die Begeisterung der Architekten für das Schaffen eines dem ungarischen Geist entsprechenden Werkes lässt sich in jedem Detail spüren, und die Gesamtheit aus Ornamentik, Handwerk und Dekoration in Einheit mit der Architektur ergibt ein künstlerisch wertvolles Spiegelbild der ungarischen Sezessionsarchitektur.

Literaturverzeichnis

- Abafi, Lajos A szabadkőművesség története Magyarországon
Reprint Budapest 1993, orig. Ausgabe 1900
- Achleitner, Friedrich Gibt es einen Mitteleuropäischen Heimatstil? (Oder:
Entwurf einer peripheren Architekturlandschaft) in:
Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jahrgang
1989
- Achleitner, Friedrich Aufforderung zum Vertrauen, in: Fr. Achleitner,
Gibt es überhaupt ein Regionalismus? Salzburg 1987
- Aladzic, Viktorija, A kék vázák századik évfordulója, in: Krstic, Bosko (Hrsg.)
A szecesszió Szabadkán, Budapest 2002
- Anker, Peter L'Art Scandinave, Photographies inédites de Zodiaque
Paris 1968-69
- Bakonyi, Tibor
Kubinszky, Mihály Lechner Ödön, Budapest 1981
- Bandmann, Günter Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin
1951
- Bellák, Gábor A historizmus és a szecesszió népművészettelfogása
in: Lélek és forma, Aust.Kat. Budapest 1986
- Berlin und seine Bauten Teil III, Bauten für Regierung und Verwaltung, Berlin 1968
- Beyme, Klaus von Politische Ikonologie der Architektur, in: Hipp, Hermann
und Seidl, Ernst (Hg.), Architektur als politische Kultur
Berlin 1996

- Bisanz-Prakken, Marian, Das Quadrat in der Flächenkunst der Wiener Sezession
in: Alte und moderne Kunst, Bd.27, 1982, Heft 180/18
- Borsi, Franco
Godoli, Ezio Wiener Bauten der Jahrhundertwende, Stuttgart 1985
- Boulton Smith, John The Golden Age of Finnish Architectur. Art Nouveau and
the National Spirit, Helsinki 1985
- Braun, Henrik, (Hg.) Városháza Szabadka felavatásának ünnepére,
Nagyvárad1912
- Bresson, Therese und
Jean Marie Frühe skandinavische Holzhäuser, Düsseldorf 1981
- Burckhardt-Seebass,
Christine Gedanken zur Dauerhaftigkeit des Schweizer
Chalets, in: Reinhard Johler, Herbert Nikitsch, Bernhard
Tschofen Hrsg., Ethnische Symbole und ästhetische
Praxis in Europa, Veröffentlichungen des Instituts für
Volkskunde der Universität Wien, Bd. 17, Wien 1999
- Bush-Brown, Albert, Louis Sullivan, London 1960
- Cohen, Antony P. The Symbolic Construction of Community, Chicester-
London- New York 1985
- Constantin, Paul, Arta 1900 in Romania, Bucuresti 1972
- Császár, László, (Hg.) Épülettípusok a kiegyezés utáni Magyarországon,
Budapest 1995
- Csenkey, Éva Die Keramikunst des ungarischen Jugendstils, in: Aust.
Kat. Zsolnay, Ungarische Jugendstilkeramik, Wien 1986
- Csorba, Csilla A Kossuth-Mauzoleum, in: Ars Hungarica 1983 / 1

Czakó, Elemér	Magyaros izlés, Budapest 1930
Damus, Martin	Das Architektur – und Sozialgeschichte von der Gründerzeit zur Postmoderne, Berlin 1988
Deák, Ernő	Strukturwandel in ungarischem Städtewesen 1869-1918, in :Festschrift für Alfred Hoffmann H.Knittler (Hg.), Wien 1979
Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild, 24 Bände	
Domanovszky, György	A Magyar nép diszitöművészete, Budapest 1981
Duranci, Béla	A szabadkai városháza 1908-1910 in: Hid , Novi Sad,1979/6
Duranci, Béla	Egy kiváló építész. A vajdasági építészeti szecesszió történetéből, in : Hid, Novi Sad, 1979 / 5
Duranci, Béla	A szabadkai szecesszió. A városháza nyolcvanöt éves in: Műemlékvédelem, Jg. 1997
Duranci, Béla	A Zsolnay kerámiáról in: Krstic, Bosko, (Hg.) A szecesszió Szabadkán – Secesija in Subotica, Subotica-Budapest 2002
Eaton, Leonard K.	American Architecture Come of Age, European Reaction to H.H.Richardson at L.Sullivan, Cambridge, Mass. 1972
Falke, Jakob	Die nationale Hausindustrie, in: Zur Cultur und Kunst, Wien 1878
Fáy, Aladár	A magyarság diszitö ösztöne, Neuauflage Budapest 1994

Fehér, Klára	Budapest, (Bildband) Corvina Verlag 1972
Fél, Edit	Ungarische Volksstickerei, Budapest 1961
Fél, Edit	
Hofer, Tamás	
Csilléry-K.Klára	Ungarische Bauernkunst, Budapest 1969
Fischbach, Friedrich	Die wichtigste Webe-Ornamente bis zum 19. Jahrhundert. Gesammelt und gezeichnet von Fr. Fischbach, Wiesbaden, ohne Jg.
Fischer, Holger	Eine kleine Geschichte Ungarns, Frankfurt/Main 1999
Fliedl, Gottfried	Gustav Klimt. 1862-1918, Die Welt in weiblicher Gestalt Benedikt Taschen Verlag, Köln 1994
Gábor, Eszter	Az építészeti feladatok és az épülettípusok változása in: Magyar művészet 1890-1919, Németh Lajos, (Hg.)
Gábor, Eszter,	Az ezredéves emlék. Schickedanz Albert millenniumi emlékmű koncepciójának kialakulása, in: Művészettörténeti Értesítő, 1983, S.202-217
Gellér, Katalin	Nagy Sándor üveglakművészete és történeti előzményei in: Ars Hungarica 1977/ 2
Gellér, Katalin	
Keserü, Katalin	A gödöllői művésztelep, Budapest 1987
Gerle, János	Postsparkasse und Postatakarékpénztár, in: Zeit des Aufbruchs, Aust. Kat. Wien 2003
Gerle, János	
Lugosi, László	A szecesszió Budapesten, Budapest 1999

Gerle, János Kovács, Attila Makovecz, Imre	A századforduló magyar építésze, Budapest 1990
Gerle, János	Századfordulós stílusirányzatok, in: Sisa, János, D.Wiebenson, Magyarország építészetének története, Budapest 1998
Germann, Georg	Gothic Revival in Europe and Britain; Sources, Influences and Ideas, Cambridge, Mass. 1973
Grabar, André	Martyrium, Paris 1946
Haeckel, Ernst	Kunstformen der Natur, Leipzig und Wien, Bibliografisches Institut 1899/1900
Haiko, Peter	Architektur in der industriellen Gesellschaft, in: Stekl, Hannes (Hg.) Architektur und Gesellschaft von der Antike bis zur Gegenwart, Salzburg 1980
Hajós, Géza	Heimatstil – Heimatschutzstil, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Heimatpflege, Jg. 1989
Hála József Maros Gyula	Art Geo - Palota a Stefánián, Budapest 2000
Hárs Éva	Zsolnay – Keramikfabrik Pécs, Budapest 1997
Henze, Wolfgang	Architektur und Baukeramik, Halle 1957
Herzig, Wenzel	Die angewandte oder praktische Ästhetik oder die Theorie der dekorativen Architektur, Leipzig 1873
Hipp, Hermann und	

Seidl, Ernst (Hg.)	Architektur als politische Kultur, Berlin 1996
Hitchcock, Henry-Russel	The Architecture of H.H. Richardson and his Time, Cambridge, Massachusetts, 1936
Hofer, Tamás	Historisierung der Ästhetischen. Die Projektion nationaler Geschichte in die Volkskunst, in: Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde der Universität Wien Bd. 17, Wien 1999
Hofer, Tamás	A népi kultúra jelentésváltozásai a századfordulón in: Valóság 1987/12
Hofer, Tamás	Construction of the „Folk Cultural Heritage“ in Hungary, in: Ethnologia Europaea 21, 1991
Hofer, Tamás Fél, Edit	Ungarische Volkskunst, Budapest 1994
Haeckl, Ernst	Kunstformen der Natur, Leipzig / Wien, 1899-1904
Huszka, József	A székelő ház, Budapest 1885
Huszka, József	A Magyar diszítő stíl, Budapest 1885
Huszka, József	Ornamentikai adatok a magyarok östörténetéhez in: Századok 1892, Bd. 7
Huszka, József	Magyarische Ornamentik, Budapest 1900
Huszka, József	Honfoglaló őseink ornamentikája Budapest 1910
Huszka, József	Magyar ornamentika 1898
Ilg, Albert	Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunstepistel von

	Bernini dem Jüngerem (Pseud.) Wien, Mainz 1880
Iványi, István 1886	Szabadka, szabad királyi város története I-II, Szabadka
Jakab, Dezső	A tervezők a városházáról, in: Braun, Henrik, Városháza Szabadka, Nagyvárad 1912
Jakab, Dezső	Die Gefolgschaft Edmund Lechners, in: Mügyűjtő 1930
Jankó, János	A Milleniumi falu, Serie Historiae Ethnographiae Budapest 1989 (Facsimile)
Johler, Reinhard Nikitsch, Herbert Tschofen, Bernhard (Hg.)	Ethnische Symbole und ästhetische Praxis in Europa Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde der Universität Wien, Bd.17, Wien 1999
Jurkovic, Dusan	Prace lidy nasenko, Wien 1907
Kann, Robert	Werden und Zerfall des Habsburgerreiches, Graz 1962
Képviselőházi Napló	(Journal des Abgeordnetenhauses in Budapest) 1901-1905
Keresztes, Gyula	Marosvásárhely szecessziós épületei, Marosvásárhely, 2000
Kertész, Samu	„Alkotás“ – „Stvaranje“ szabakörműves páholy alakulásának és működésének története, Subotica, 1935
Keserü, Katalin	Szecesszió és szimbolizmus Magyarországon, in: Utak a vizuális kulturához, Németh Lajos 50. születésnapjára Budapest 1970

Keserü, Katalin	A nemzeti művészettől a népművészetig, in: K.Gellér, K.Keserü, A gödöllői művésztelep, Budapest 1987
Keserü, Katalin	Nemzeti gondolatok a 19.század magyar építészetében In: Sub minerva nationis praesidio, Németh Lajos Emlékkönyv, Budapest 1989
Kicsi/Szacsvay	Erdélyi utakon Bd.2,3
Komor, Marcell	Nekrolog für D.Jakab, in: Vállalkozó Lapja, 11.Aug.1932
Kranz-Michaelis, Charlotte	Rathäuser im deutschen Kaiserreich 1871-1915 München 1976
Kresz, Maria	A magyar népművészet felfedezése, in: Ethnographia LXXIX, 12
Krstic, Bosko	Városháza, Szabadkai csoda, Subotica, 1999
Krstic, Bosko, (Hg).	A szecesszió Szabadkán, Budapest 2002
Lackner, Mónika Granasztói Péter	Cifraszür / Hirtenmantel. Vom alltäglichen Kleidungsstück zum nationalen Symbol, Aust. Kat. Schloss Kittsee, 2003
Laszlovszky, Katalin Polgár, Ferenc	Édes Erdély, Budapest 2005
Lechner, Ödön in: Művészet 1964	Müleírás a kecskeméti pályázathoz, von 1892,
Lechner, Ödön	A magyar építéstílusról, Vortrag in Szeged, in: Vállalkozók Lapja 1906, und in Bakonyi-Kubinszky 1981, S. 181

- Lechner, Ödön
in: Művészet, 1906 Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz,
- Lechner, Ödön,
Önéletrajzi vázlat, in: A Ház, Jg. 1911,
und in: Bakonyi-Kubinszky 1981 S. 184
- Lehne, Andreas,
Heimatstil –zum Problem der Terminologie, in: Österr.
Zeitschrift für Kultur und Denkmalpflege, Jg.1989
- Lehner, Andrea
Schnittpunkt Architektur Politik, Wien 2004
- Lewis, Arnold,
European Profile of American Architecture, in: Journal of
the Society of Architectural Historians, Jg. 1978
- Loyer, Francois
Jugendstil in Katalonien, Köln 1997
- Löfgren, Orvar
The Nationalisation of Culture, in: Ethnologia Europaea
19, 1989
- Lyka, Károly
Szecessziós stílus – Magyar stílus, in: Művészet 1902
- Mai, Ekkehard
Paul, Jürgen
Waetzold, Stephan (Hg.) Das Deutsche Rathaus im Kaiserreich, Berlin 1982
- Magyar, László,
Adalékok Szabadka építészettörténetéhez 1867-1918
in: Cumania 14, 1977, Kecskemét
- Magyar, László
Szabadka városházái, in: 7 nap, 24. Okt. 1986
- Magyar Néprajzi Lexikon Hg. Ortutay Gyula, Bd. 1-5, Budapest 1977-1992
- Magyar Statisztikai Közlemények
- Malonyay, Dezső
A magyar nép művészete Bd. 1-5, Budapest 1907-1922

- Martinovic-Cvijin, Kata, Rehabilitation and Reneval of Stone Lining on the Northern Façade of the Town Hall of Subotica, in: International Joint Cultural Study and Action Project to Preserve and Restore World Art nouveau / Jugendstil Architecture, Helsinki 1991
- Mazányi , Judit Emlékművek a századfordulón, in : Lélek és forma, Aust.Kat. Budapest 1986
- Mendöl, Zsuzsanna Az építészeti kerámia szerepe a historizmusban. A Zsolnay-gyár, in: A historizmus művészete Magyarországon, szerk. Zádor Anna, Budapest 1993
- Merényi Ferenc Magyar építészet 1867-1967, Budapest 1970
- Miller Lane, Barbara National Romanticism in Modern German Architecture, in : Richard Etlin ed., Nationalism in the Visual Art, Washington D.C., National Gallery of Art, 1991
- Miller Lane, Barbara, National Romanticism and Modern Architecture in German and the Skandinavian Countries, Cambridge University Press, 2000
- Moravánszky, Ákos Keramik in der ungarischen Architektur der Jahrhundertwende, in: Zsolnay, Ungarische Jugendstilkeramik, Aust.Kat. Museum für Angewandte Kunst, Wien 1986 Braunschweig 1986
- Moravánszky, Ákos Competic Visions, Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture 1867-1918, Cambridge,Massachusetts 1998

Moos, Stanislaus,	Turm und Bollwerk, Zürich 1974
Muthesius, Stefan,	Die Diskussion über „Restoration“ und „Preservation“ sowie die Bewegung „Vernacular Revival“ in England der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Österreichische Zeitschrift für Kultur und Denkmalpflege, Jg. 1989
Nemes, Márta	Lechner Ödön Földtani Intézete, Budapest 1993
Németh, Lajos (Hg.),	Magyar művészet 1890-1919, Budapest 1981
Nikelszky, Géza	A Zsolnay-gyár művészete, Pécs 1959
Nipperdey, T.,	Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Historische Zeitschrift München, 1968
Olbrich, Joseph Maria	Architektur - Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1910-1914, Wien 1988
Pemsel, Jutta,	Die Wiener Weltausstellung von 1873. Das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt, Wien 1989
Petravich, András	Város- és megyeházák a dualizmus korában in: Műemlékvédelmi Szemle 1957/1-2
Pevsner, Nikolaus,	Der Beginn der modernen Architektur und des Design, Köln Köln 1971
Pevsner, Nikolaus,	A History of Building Types, Princeton, Pr.University Press 1976
Pulszky, Károly, Fischbach, Friedrich	A magyar háziipar disztiménei, in: Acta Nova Musei Nationalis Hungarica, Budapest 1878

- | | |
|------------------------------|--|
| Riegl, Alois,
Ornamentik, | Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der

Berlin 1893 |
| Riegl, Alois, | Volkskunst, Hausfleiß, Hausindustrie, Berlin 1894 |
| Ringbom, Sixten | Stone, Style and Truth, The Vogue for National Stone in
Nordic Architecture, Helsinki 1987 |
| Roeck, Bernd,

E.Seidl | Die Ohnmacht der Dogen und die Macht der Kunst: Marco
und Agostino Barbarigo (1485-1501) in: H.Hipp und

Hg., Architektur als politische Kultur, Berlin 1996 |
| Romer, Flórian, | Die nationale Hausindustrie auf der Wiener
Weltausstellung 1873, Budapest 1873 |
| Rosch, Gábor, | Alpár Ignác építésze, Budapest 2005 |
| Sármány, Ilona, | A népművészet értelmezése a századforduló művészeti
közgondolkodásában, in: Ethnographia Jg. 1977 |
| Sármány Ilona, | Magyaros stílusban épült városházák a századelőn,
in: Ars Hungarica 1994 / 1 |
| Sármány-Parsons, Ilona | Magyarországi városházépületek a századfordulón,
in: Történeti Tanulmányok III, Debrecen 1994 |
| Sármány-Parsons, Ilona | City Halls in Hungary at the Turn of the Century,
In: Mayors and City Halls. Local Government and the
Cultural Space in the Late Habsburg Monarchy, Cracow
1998 |
| Schönberger, Angela, | Die neue Reichskanzlei in Berlin von Albert Speer, in: Die
Dekoration der Gewalt, Hg. Von B.Hinz, H-E Mittag, |

Gießen 1977

- Seibl, Ferdinand, (Hg.) Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne, Frankfurt 1995
- Selling, Helmut Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert, Heidelberg 1979
- Semper, Gottfried Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung Nationalen Kunstgefühls, Braunschweig 1852
- Semper, Gottfried Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten oder Die praktische Ästhetik, Frankfurt am Main, 1860-1863
- Simon, Magdolna Tervek és épületek, Kecskemét építésze a századfordulón, in: Cumania 1984
- Sinkó, Katalin, A nemzeti emlékmű és a nemzeti tudat változásai, in: Művészettörténeti Értesítő 1983/4, S. 185-201
- Sinkó, Katalin, A továbbélő historizmus. A Milleniumi Emlékmű mint, szimbolikus társadalmi akciók színtere In: Zádor, Anna, (szerk.)
A historizmus művészete Magyarországon, Budapest 1993
- Sinkó, Katalin, Ékitményes rajz és festés, in: Romantikus kastély, Festschrift für Komárik Dénes, Budapest 2002
- Smith, E.Baldwin Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Age, Princeton 1956
- Stekl, Hans, Hg. Architektur und Gesellschaft von der Antike bis zur Gegenwart, Salzburg 1980

Stier, Hermann	Die deutsche Renaissance als nationaler Stil und die Grenzen ihrer Anwendung, DBZ 18 (1884)
Stoklund, Bjarne,	Ästhetisierung des Ethnischen – Nationalisierung der Ästhetischen. Die Rolle der Bauernhäuser und Bauernstuben (1850-1914) in: Ethnische Symbole und ästhetische Praxis in Europa, siehe: Johler
Stratton, Michael,	The Terracotta Revival, London 1993
Sullivan, Louis H.	Ornament in Architecture, 1892
Sullivan, Louis H.	Emotional Architecture as compared with Intellectual. A Study in Objective and Objective, 1894, in: Kindergarten Chats, Hg. Von Isabelle Ashley, New York 1947
Sullivan, Louis H.	A System of Architectural Ornament. According with a Philosophie Of Man's Powers, Washington 1924
Sullivan, Louis H.	The Autobiography of an Idea, Dover Publications, New York 1956
Szacsvay, Imre	Erdélyi utakon Bd. 1-3
Thaler, Tamás (Hg.)	Édes Erdély, Debrecen 2005
Tschudi Madsen, Stefan,	Jugendstil, München 1967
Tuomi, Ritva	On the Search for a National Style, in: Abakus, Jg. 1979
Uj Magyar Életrajzi Lexikon	Magyar Könyvklub 2002
Varga, Vera	Róth Miksa művészete, Budapest 1993

Vámos, Ferenc,	Lajta Béla, Budapest 1970
Waenerberg, Annika,	Urpflanze und Ornament. Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe Bis zum Jugendstil, Helsinki 1992 (Societas Scientiarum Fennica)
Warnke, Martin, Hg.	Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute, Köln, 1984
Wit, Wim de, Hg.	Louis Sullivan. The Function of Ornament, Aust. Kat. New York 1986, Chicago Historical Society
Worringer, Wilhelm,	Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, München-Zürich 1907
Zádor, Anna, Hg.	A historizmus művészete Magyarországon, Budapest 1993
Zatloukal, P.	Villa Primavesi v. Olmouci, Olmuc 1990
Zerbst, Rainer	Antoni Gaudí, Benedikt Taschen Verlag Köln 1987

Zeitschriften, Periodika

Abacus, Jahrbuch der finnischen Architektur, Helsinki
 Acta Nova Musei Nationalis Hungarica, Budapest
 A Ház, Budapest, 1908-1911
 Alte und moderne Kunst, Wien
 Ars Hungarica, Budapest
 Cumania, Kecskemét
 Deutsche Bauzeitung 1884

Építészeti Szemle 1892-1904
Építő Ipar 1894-1905
Ethnographia, Budapest
Hét nap
Hid, Novi Sad
Historische Zeitschrift, München 1968
Journal of the Society of Architectural Historians
Magyar Építőművészet
Magyar Iparművészet 1898-1914
Magyar Mérnök és Építész Egylet Heti Értesítője
Magyar Mérnök és Építész Egylet Közlönye
Magyar Pályázatok, 1903-1907
Műemlékvédelem , Budapest
Műemlékvédelmi Szemle
Műgyűjtő
Művészet 1898-1979
Művészettörténeti Értesítő, Budapest
Österreichische Zeitschrift für Kultur und Denkmalpflege, Wien
Österreichische Zeitschrift für Kunst und Heimatpflege
Zur Cultur und Kunst, Wien
Valóság, Budapest
Seriae Historiae Ethnographiae, Budapest
Századok, Budapest
Vállalkozók Lapja 1895-1918

A u s t e l l u n g s k a t a l o g e

Az ország háza, Buda-Pesti országháza-tervek 1784-1884, Budapest 2000
Cifraszűr – Hirtenmantel, Kittsee 2003
Lechner Ödön, Budapest 1975
Lélek és forma, Budapest 1986
Louis Sullivan, The Function of Ornament, New York 1986
Schickedanz Albert 1846-1915, Budapest 1996

Zeit des Aufbruchs, Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde,
Wien 2003

Zsolnay, Ungarische Jugendstilkeramik, Museum der Angewandte Kunst in Wien,
1986

Archive, Quellen

Archiv des Janus Pannonius – Museums , Pécs

Archiv Kiskunfélegyháza

Magyar Statisztikai Közlemények

Historisches Archiv Subotica

Nationales Archiv Targu Mures

Abbildungsnachweis

Anker 1969:	163, 186
Archiv Kiskunfélegyháza:	79, 85, 126, 161, 152, 153
Ars Hungarica 1977:	144, 146, 84, 160
Borsi/Godoli 1985:	168, 169, 170, 171
Boulton Smith 1985:	189, 190, 192, 194, 195, 196, 198
Bresson 1981:	193
Bush/Brown 1960:	164
Eaton 1972:	165, 166, 167, 197, 200, 201, 202, 172, 183
Fehér 1972:	203, 204, 205
Fél 1961:	177, 185
Fél/Hofer/Csilléry 1969:	175, 176, 206
Fliedl 1994:	115, 161
Hitchcock 1936:	187, 191
Hofer/Fél 1994:	174, 184
Kicsi/Szacsvay:	71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 148, 149, 150, 154, 155, 199, 76, 105, 128, 145, 147,
Laszlovszky/Polgár 2005:	173
Loyer 1997:	156
Pesterzsébet Múzeum:	87
Szabó Ervin Bibliothek: Budapest	86
Tuomi 1979:	188
Zerbst 1987:	157, 158, 159



Abb. 1 Rathaus von Szabadka um 1912



Abb. 2 Lechner, Geologisches Institut um 1900



Abb. 3 Lechner, Geologisches Institut, gegenwärtige Ansicht



Abb. 4 Lechner, Geologisches Institut, Mittelrisalit, Detail

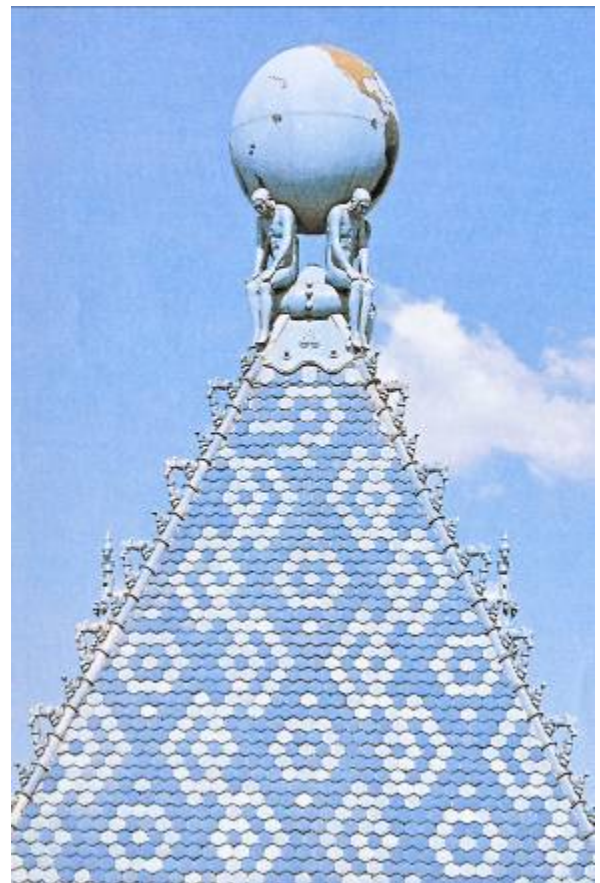


Abb. 5 Lechner, Geologisches Institut, Zelt Dach mit Globus



Abb. 6 Lechner, Geologisches Institut, figurales Fassadendekor



Abb. 7 Lechner, Geologisches Institut, Eingangsbereich



Abb. 8 Lechner, Geologisches Institut, in Wellenform modellierter Handlauf des Stiegengeländers



Abb. 9 Lechner, Geologisches Institut, Doppeltür mit geätztem Glaseinsatz

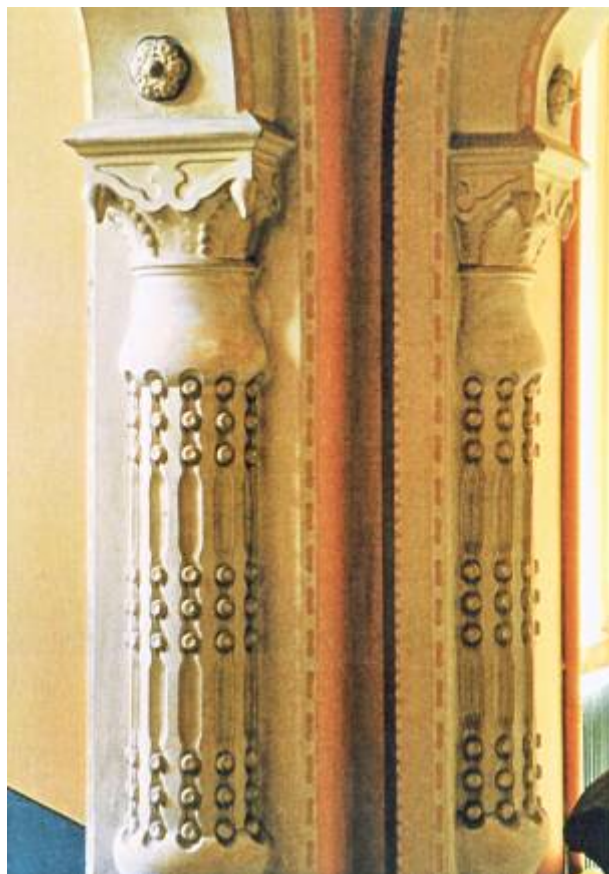


Abb. 10 Lechner, Geologisches Institut, Ornamentsformen aus Stuckatur



Abb. 11 Lechner, Postsparkasse um 1902



Abb. 12 Lechner, Postsparkasse, Detail der Attika



Abb. 13 Lechner, Postsparkasse, Ornamente nach Bienen und Bienenkorb

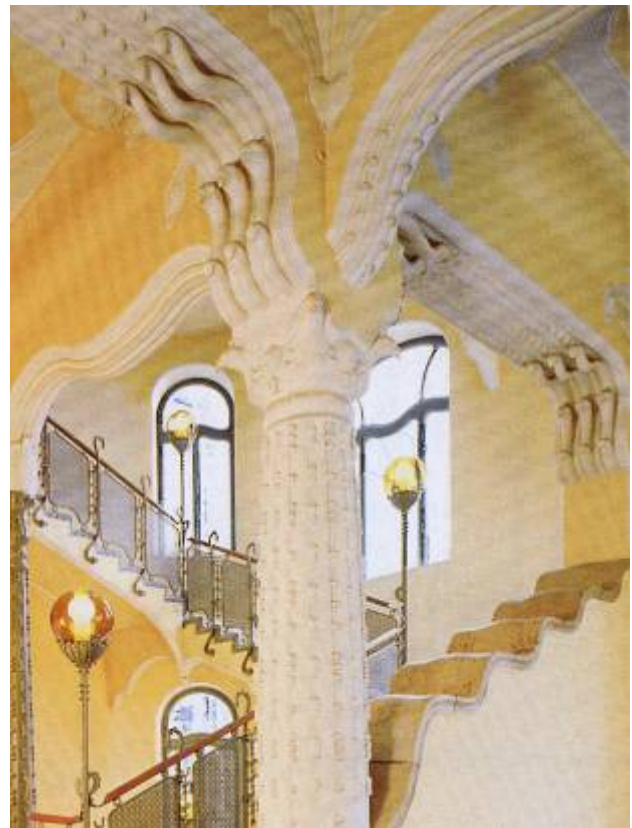


Abb. 14 Lechner, Postsparkasse, Ausschnitt des Stiegenhauses



Abb. 15 Lechner-Pártos, Rathaus Kecskemét, florale Ornamente nach Motiven der Volkskunst



Abb. 16 Lechner, Kunstgewerbemuseum, Pyrogranitgeländer in der Vorhalle



Abb. 17 Lechner, Entwurf eines Pyrogranit-Ornaments am Kunstgewerbemuseum



Abb. 18 Lechner, Geologisches Institut, Kreuzblume

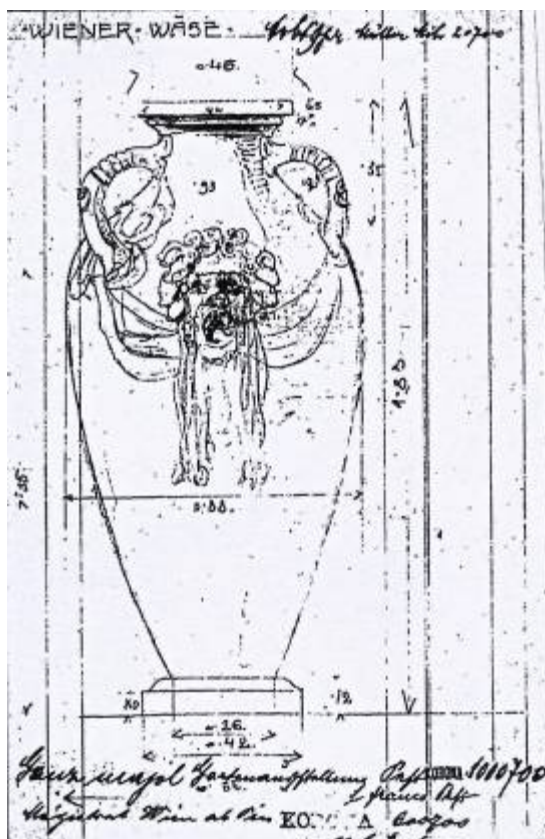


Abb. 19 F. Ohmann, „Blaue Vase“ 1900

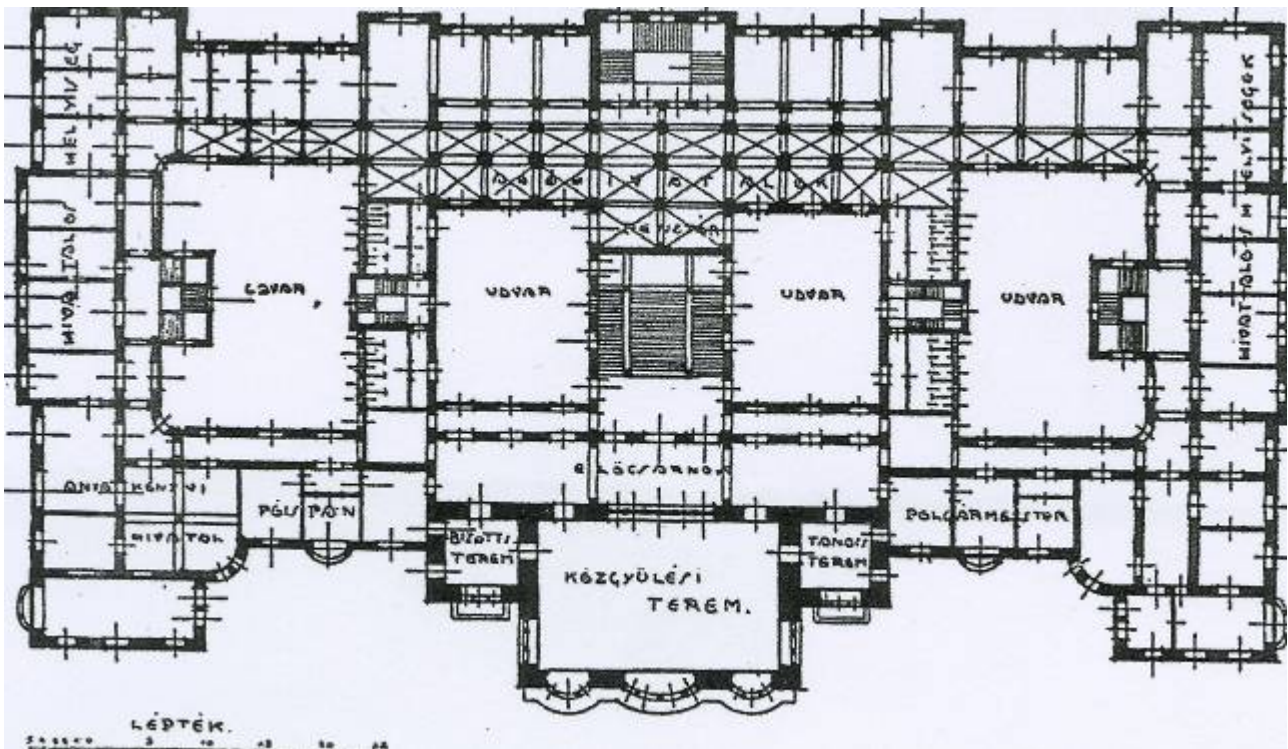


Abb. 20 Szabadka, Wettbewerbsprojekt von Komor/Jakab, Grundriss 1. Stock

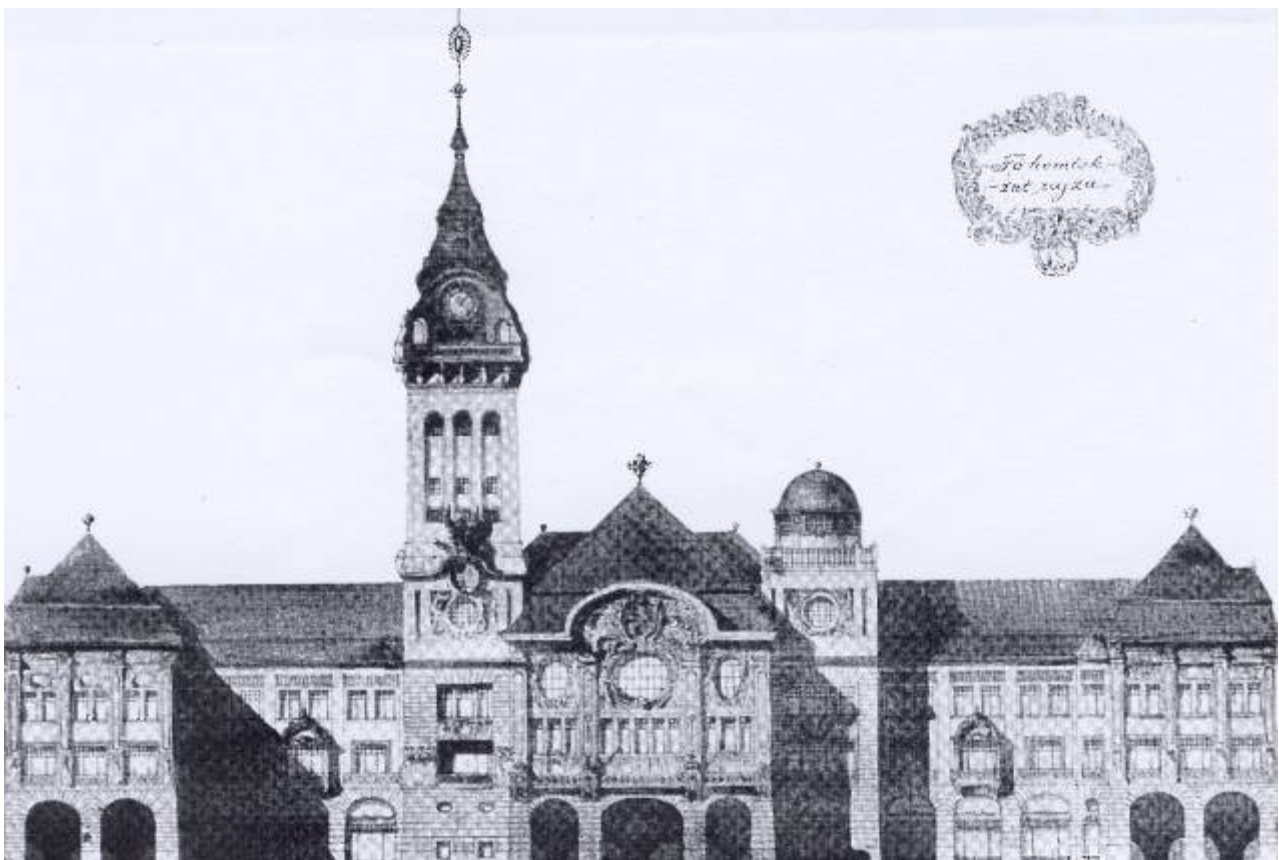


Abb. 21 Szabadka, Wettbewerbsprojekt von Komor/Jakab, Barockfassade

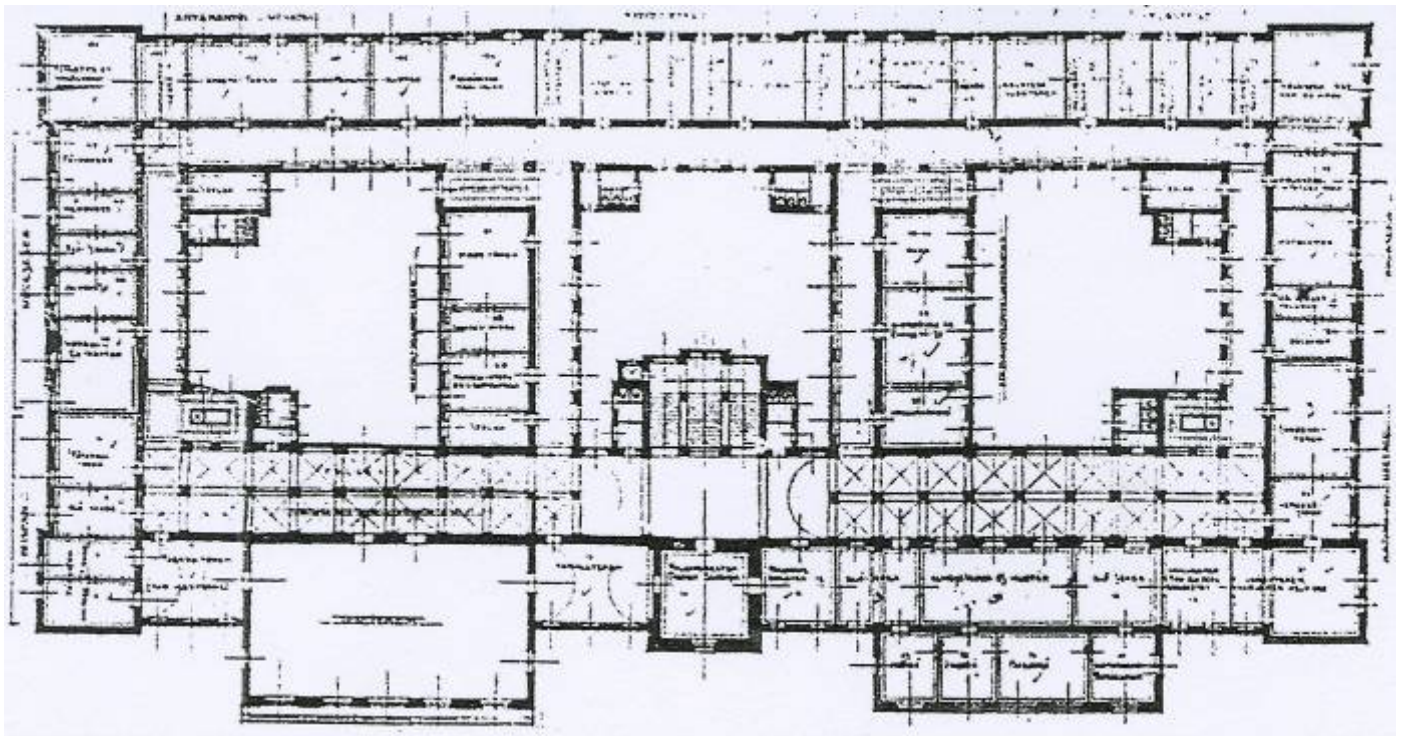


Abb. 22 Wettbewerbsprojekt von F.Raichle, Grundriss



Abb. 23 Wettbewerbsprojekt von F.Raichle, Fassadenentwurf

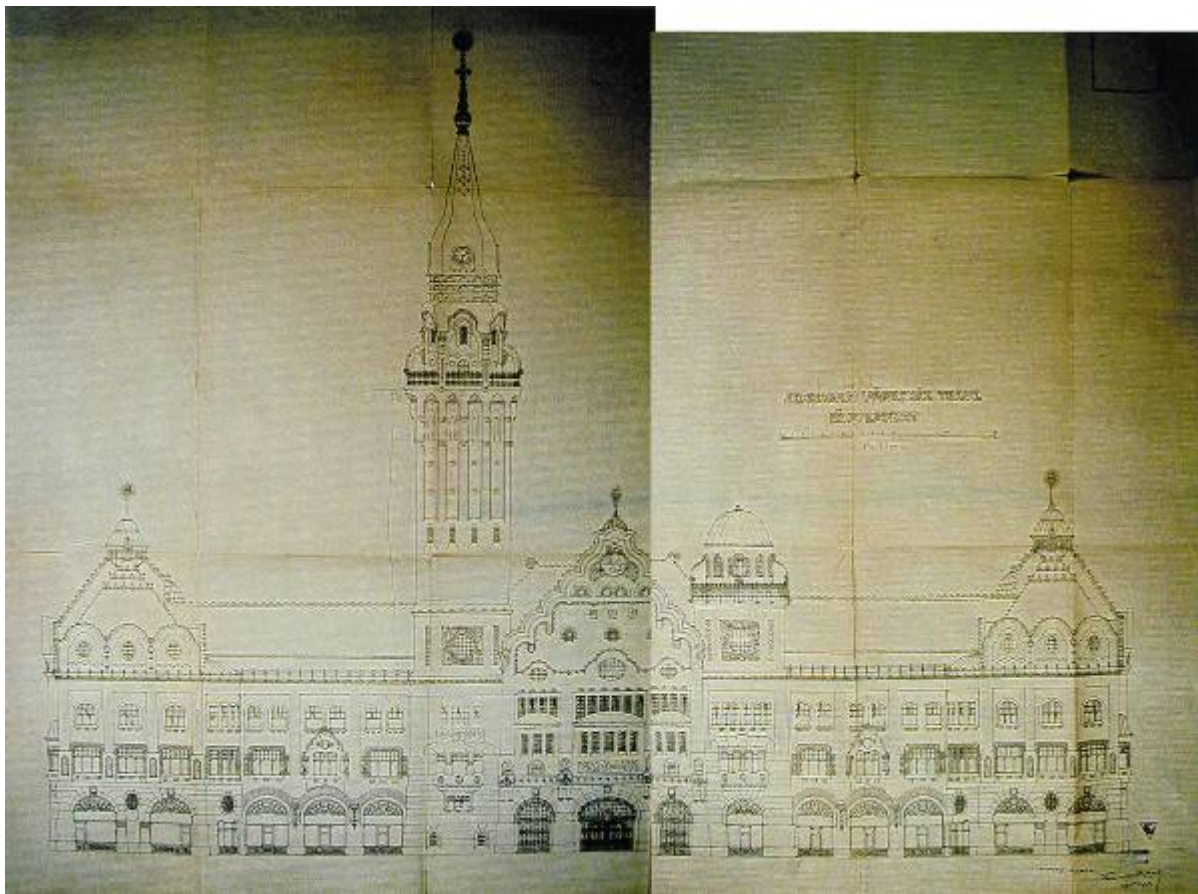


Abb. 24 Szabadka, Komor/Jakab, Geänderter Entwurf der Hauptfassade



Abb. 25 Szabadka, Komor/Jakab, Geänderter Entwurf der Südfassade

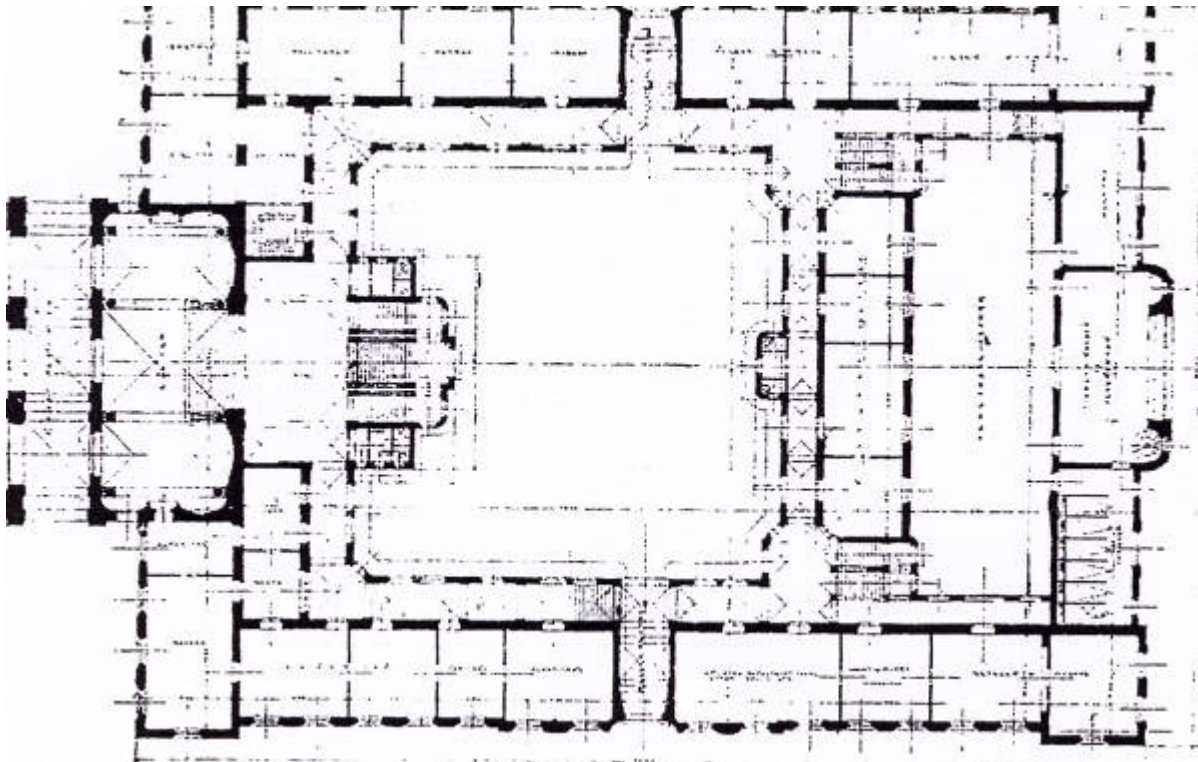


Abb. 26 Marosvásárhely Rathaus, Wettbewerbsentwurf Grundriss

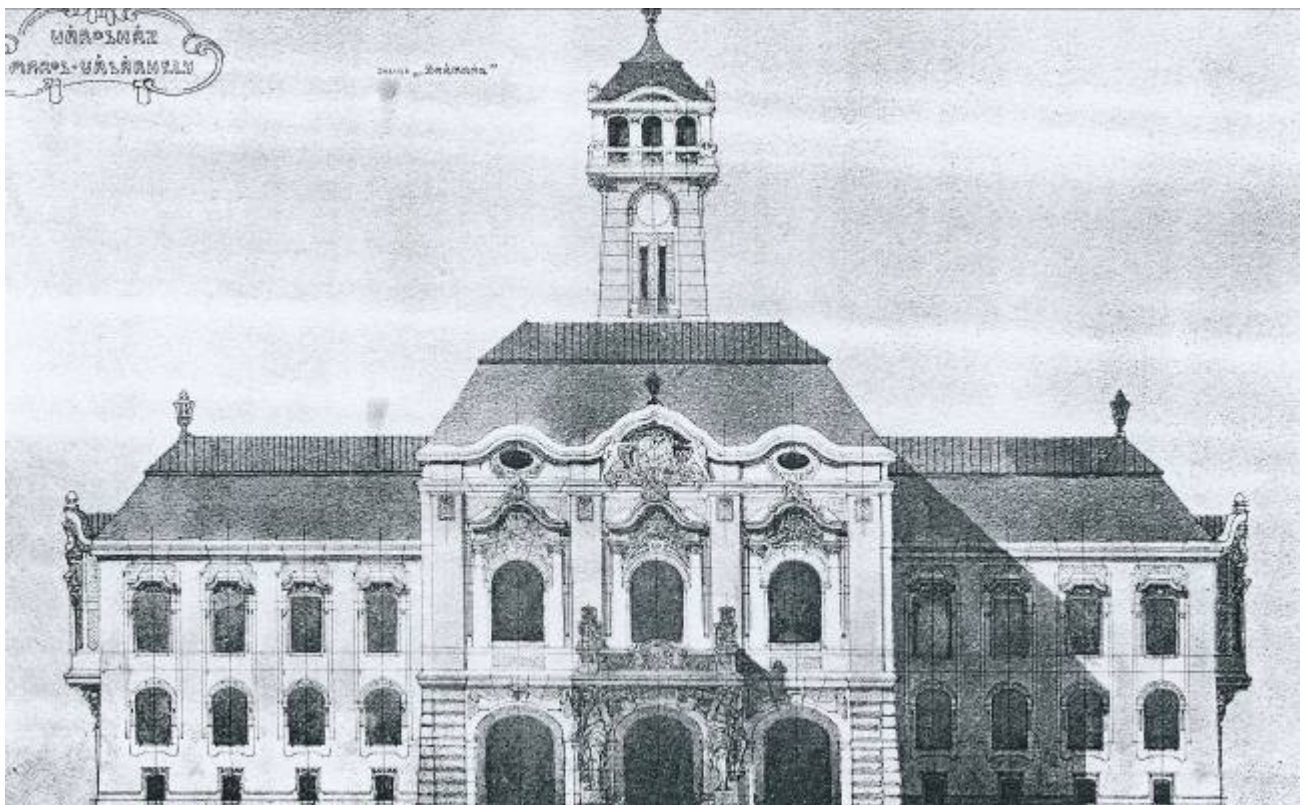


Abb. 27 Marosvásárhely Rathaus, Wettbewerbsentwurf Hauptfassade

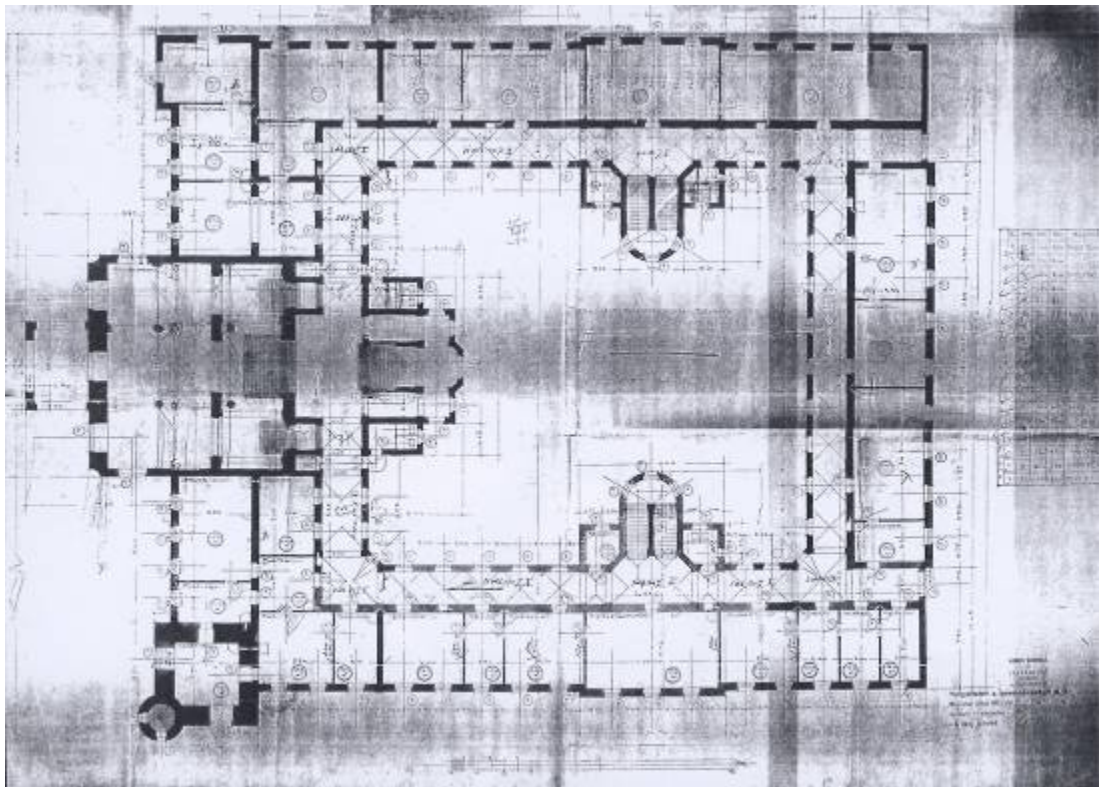


Abb. 28 Marosvásárhely Rathaus, Grundriss der Ausführung

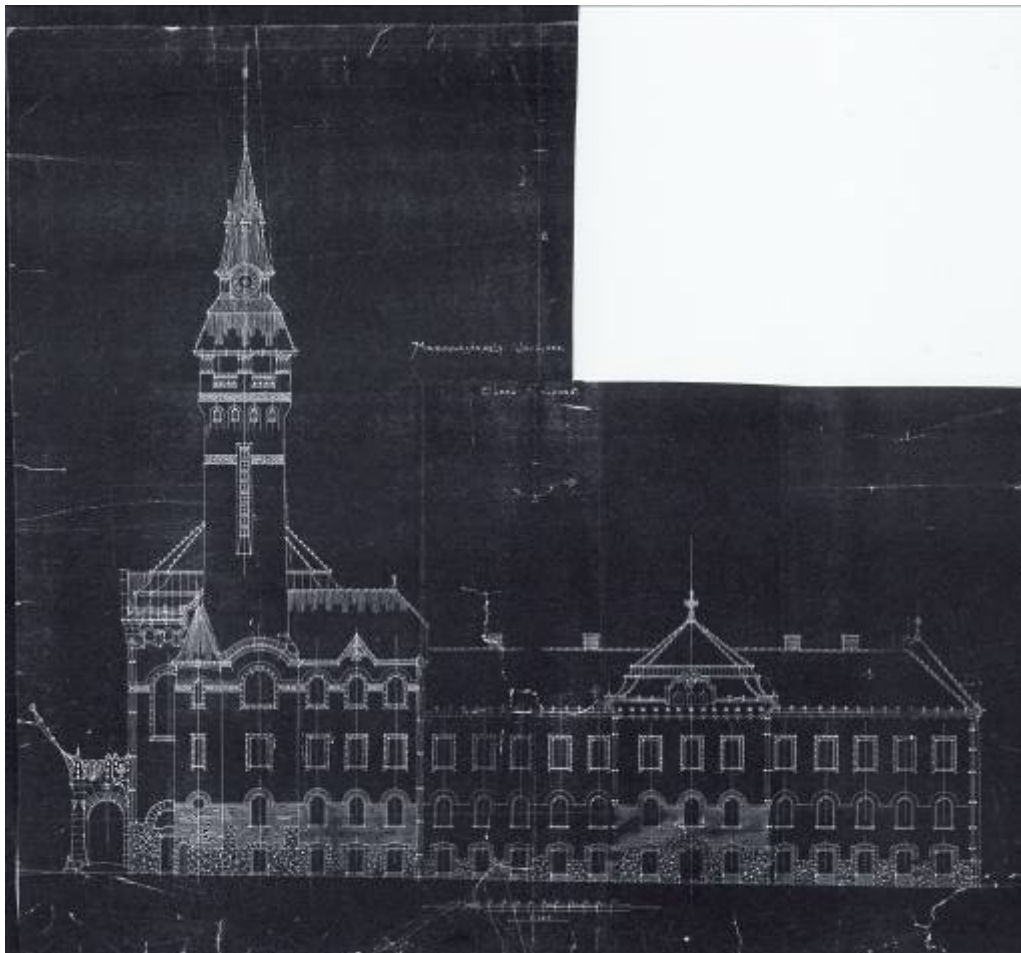


Abb. 29 Marosvásárhely Rathaus, Aufriss der Südseite



Abb. 30 Szabadka, Lage des Rathauses



Abb. 31 Szabadka, gegenwärtige Ansicht des Rathauses

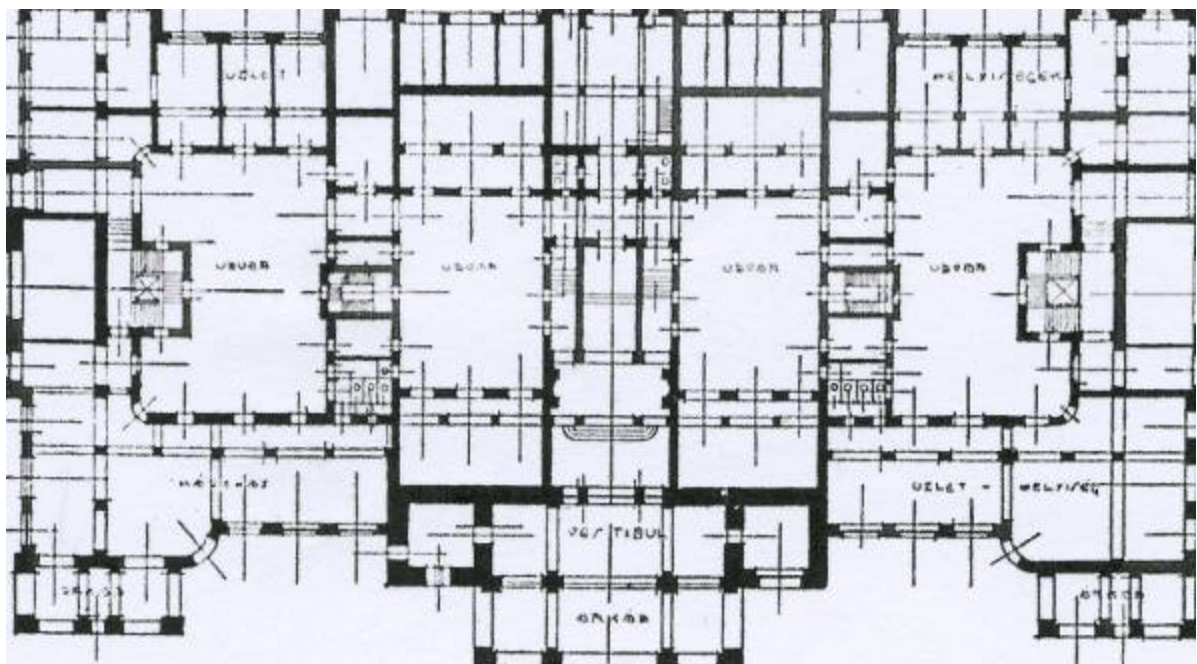


Abb. 32 Szabadka, Rathaus, Grundriss Erdgeschoss

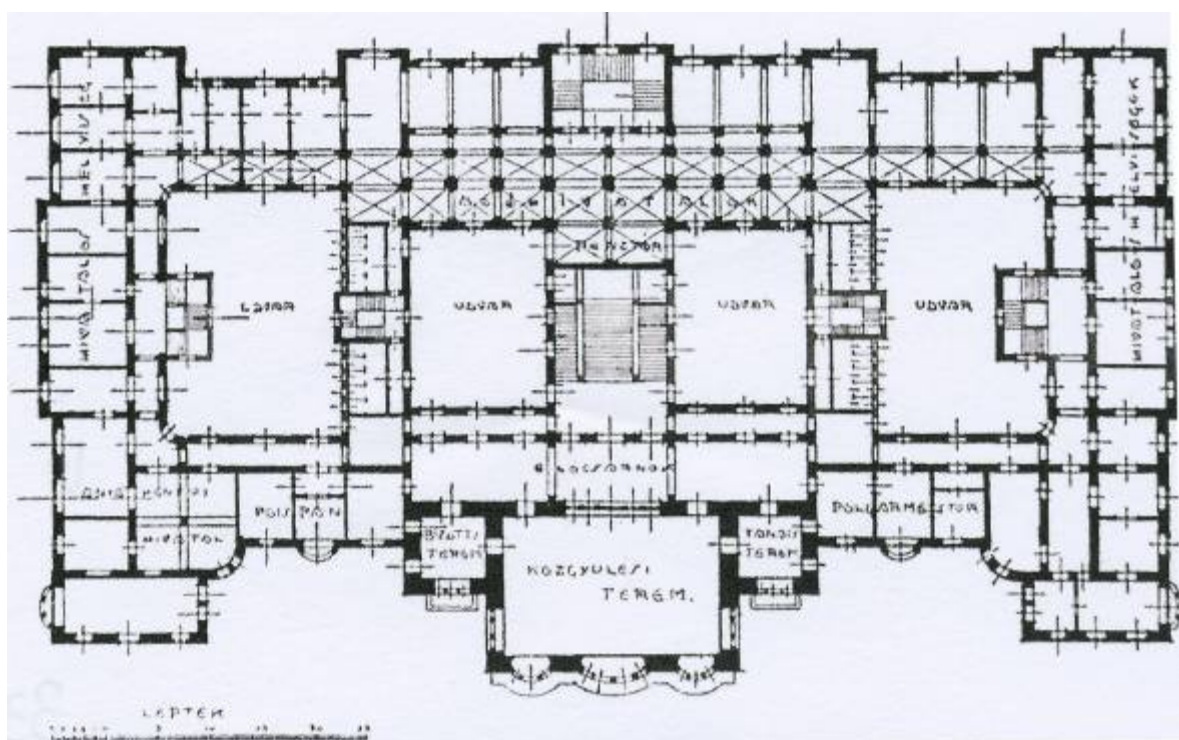


Abb. 33 Szabadka, Rathaus, Grundriss 1.Stock

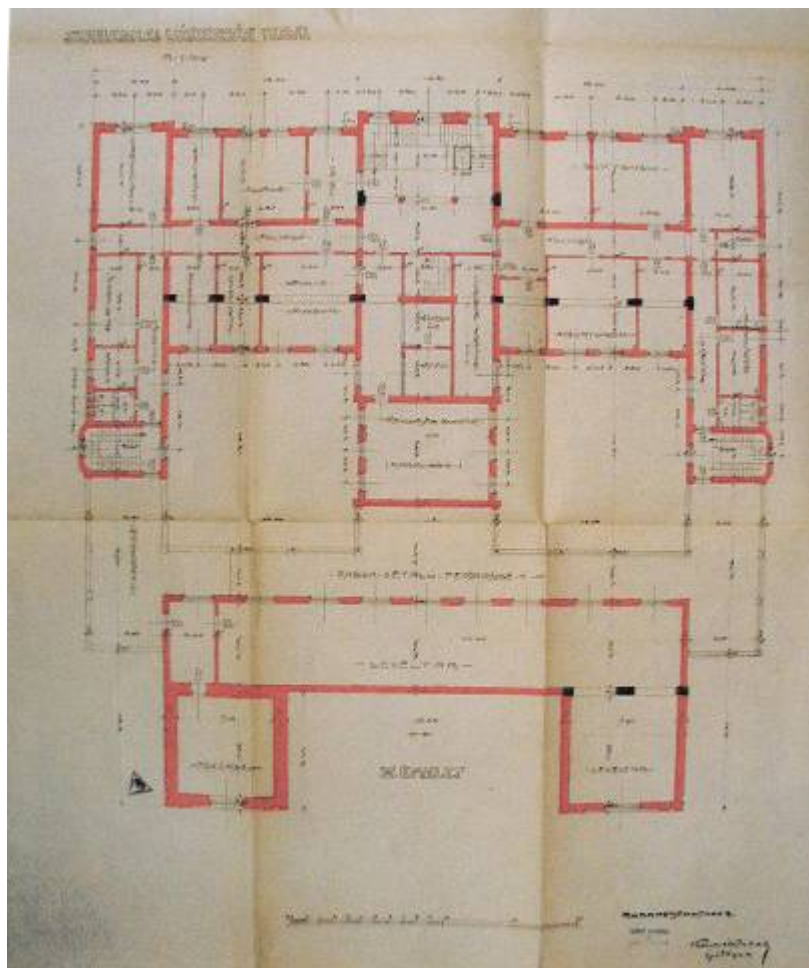


Abb. 34 Szabadka, Rathaus, Grundriss 3. Stock

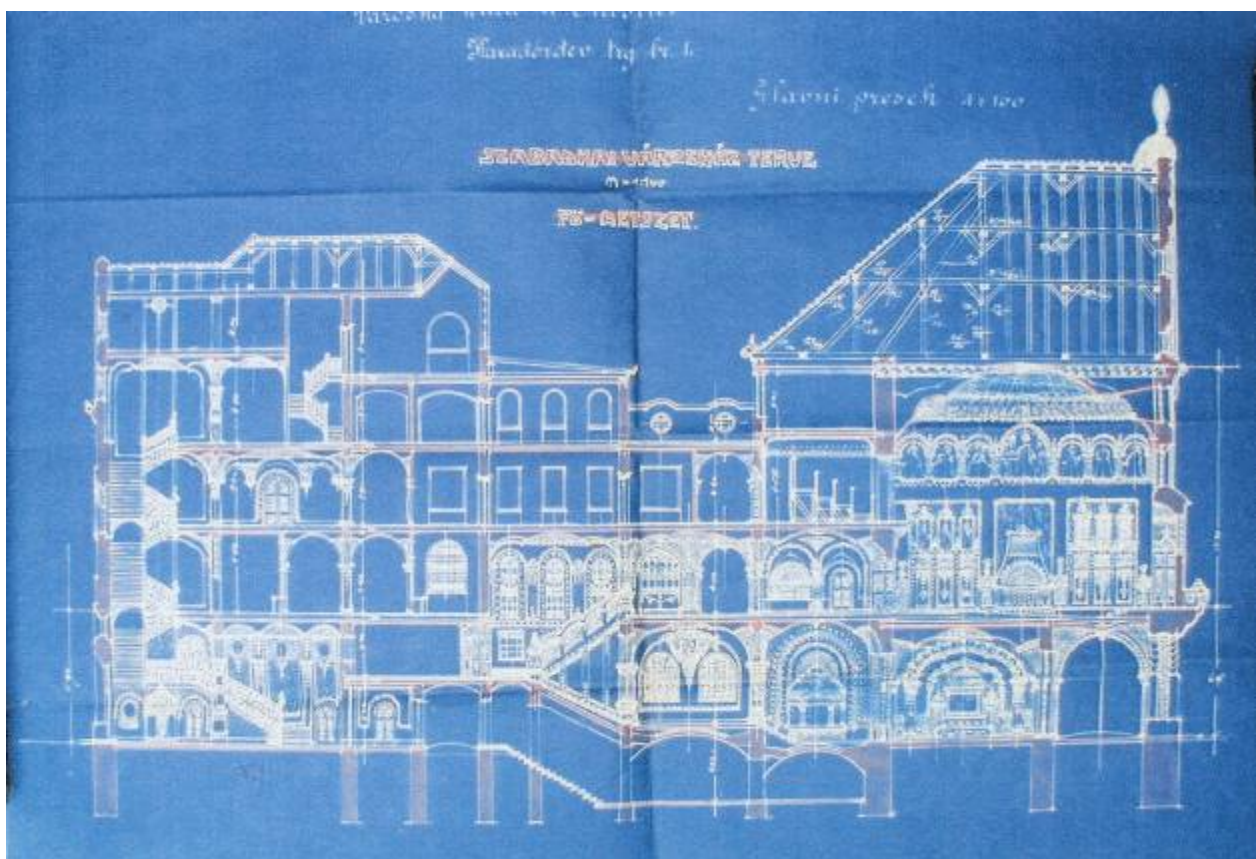


Abb. 35 Szabadka, Rathaus, Querschnitt



Abb. 36 Szabadka, Hauptfront, Linker Seitenrisalit



Abb. 37 Szabadka, Hauptfront, Mittelrisalit, Arkaden zum Eingang



Abb. 38 Rathaus Marosvásárhely, Ansicht um 1907



Abb. 39 Marosvásárhely, Mittelrizalit, Auffahrtsrampe



Abb. 40 Marosvásárhely, Beleuchtungskörper am Eingang



Abb. 41 Marosvásárhely, Verkleidung der Sockelzone



Abb. 42 Szabadka, Giebelkante des Mittelrisalits



Abb. 43 Marosvásárhely, Attikazone



Abb. 44 Szabadka, Hauptfront, Mittelrisalit mit Türmen



Abb. 45 Szabadka, Ovalfenster mit Doppelsäulen



Abb. 46 Szabadka, Mittelrisalit, Freimaurerzeichen und Stadtwappen



Abb. 47 Szabadka, Ansicht der Türme



Abb. 48 Szabadka, Ansicht der Südfront

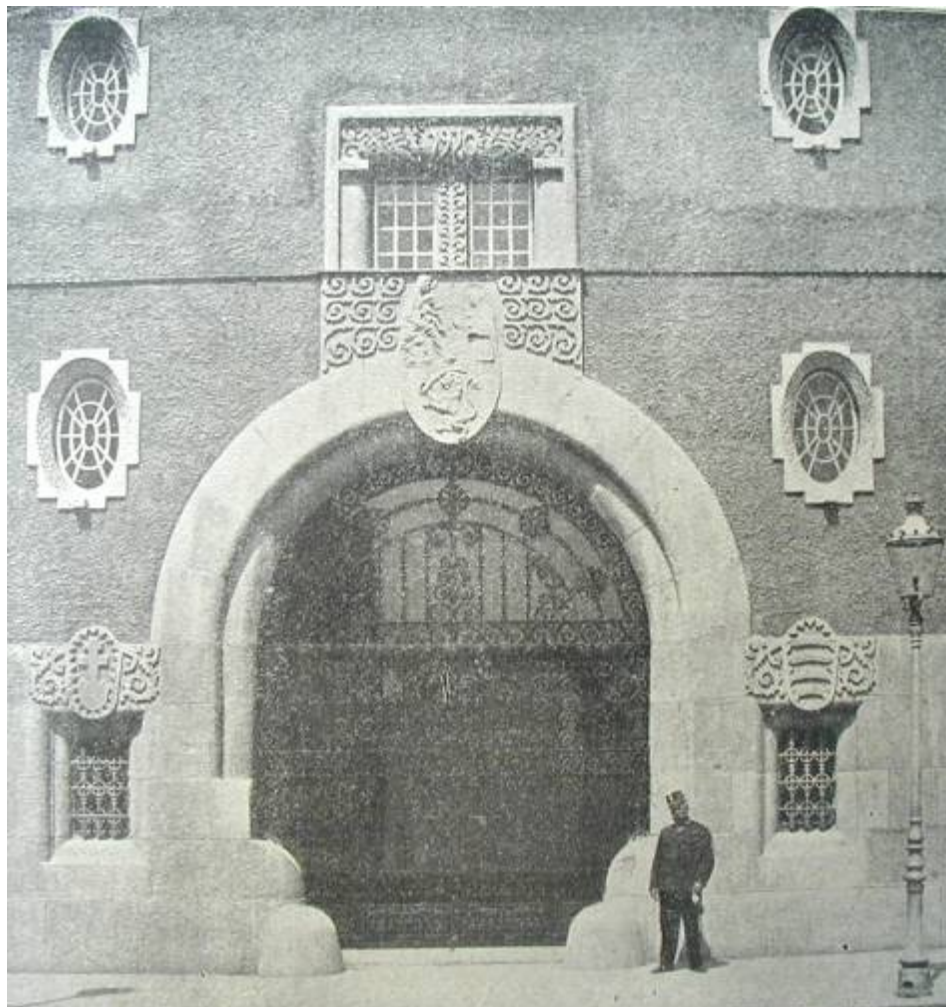


Abb. 49 Szabadka, Südfront, Portal



Abb. 50 Szabadka, Westfassade, Gliederung



Abb. 51 Szabadka, Dachlandschaft



Abb. 52 Szabadka, Erker des Bürgermeisters



Abb. 53 Szabadka, Ornamentik

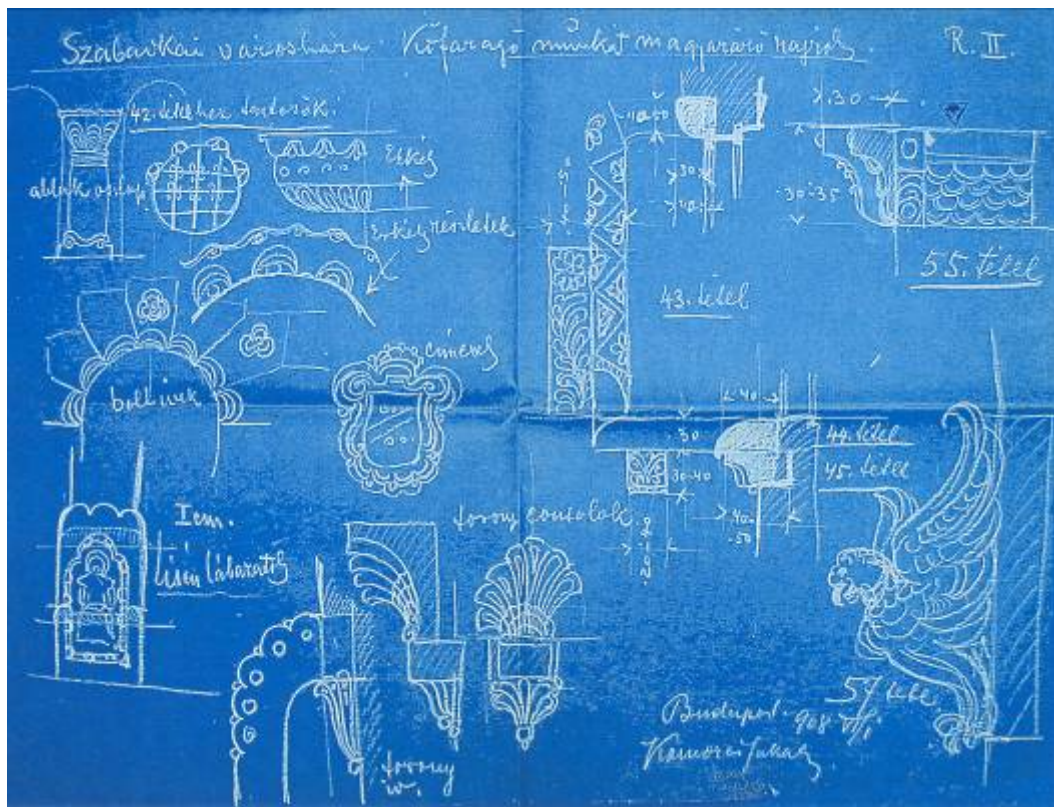


Abb. 54 Entwurfszeichnungen zu der Steinmetzarbeiten



Abb. 55 Szabadka, Akroterionfigur am Giebel



Abb. 56 Szabadka, Mansardendach, Sonnenzeichen



Abb. 57 Szabadka, kleiner Turm mit Turmspitz



Abb. 58 Marosvásárhely Rathaus, Mosaikdekor



Abb. 59 Marosvásárhely Rathaus, Detail des Dekors



Abb. 62 Kecskemét, Rathaus, zeitgenössische Ansicht

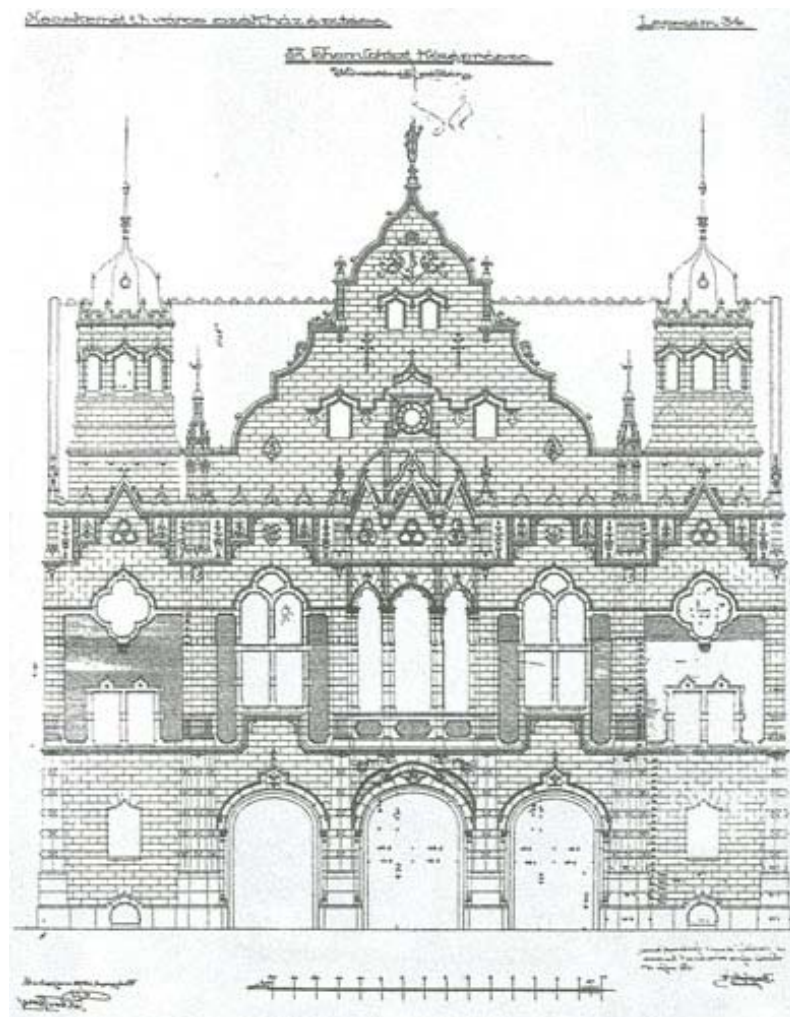


Abb. 63 Kecskemét, Rathaus, Mittelrisalit, Aufriss

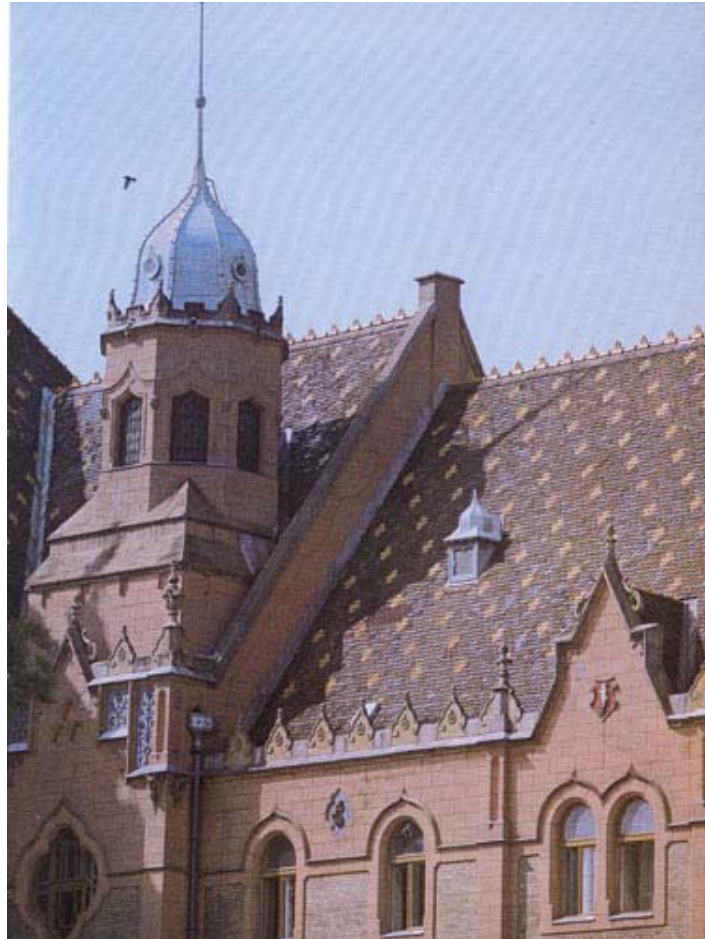


Abb. 64 Kecskemét, Rathaus, Ornamentsmotive



Abb. 65 Kecskemét, Rathaus, Mittelrisalit, Ansicht



Abb. 66 Szabadka, Fassadendetail mit rechten Turm



Abb. 67 Szabadka, Rathaus, Ansicht



Abb. 70 Szabadka, Hauptfassade, Erkerreihe vor dem Festsaal



Abb. 71 Burg Vajdahunyad, Detail der Erkerreihe



Abb. 72 I.Alpár, Erkerreihe des Landwirtschaftlichen Museums



Abb. 73 Kulturpalast Marosvásárhely, Erkerreihe



Abb. 74 Kulturpalast Marosvásárhely, Portalkomposition



Abb. 75 Szabadka, Mansardengiebel



Abb. 76 Szabadka, Synagoge von Komor/Jakab, Ansicht

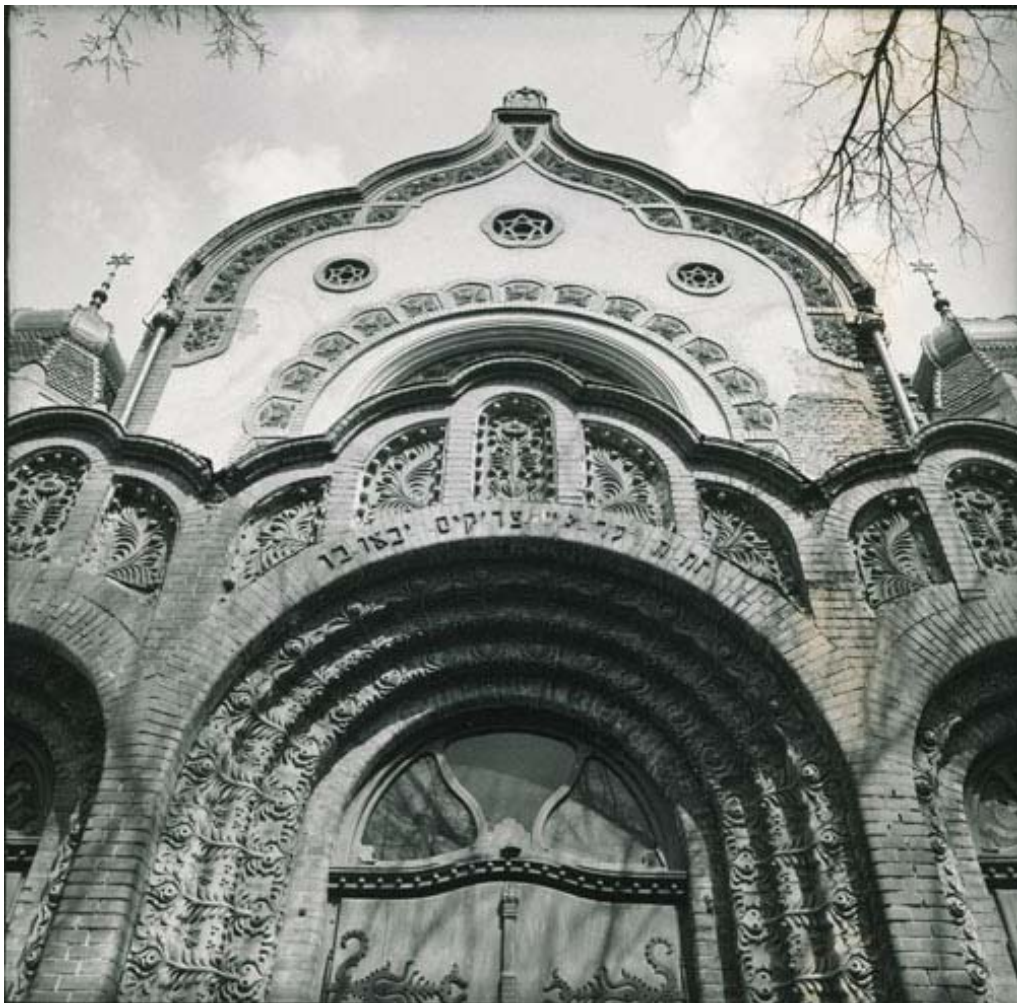


Abb. 77 Szabadka, Synagoge, Haupteingang, Detail



Abb. 78 Kiskunfélegyháza, Rathaus von J. Vas, zeitgenössische Ansicht

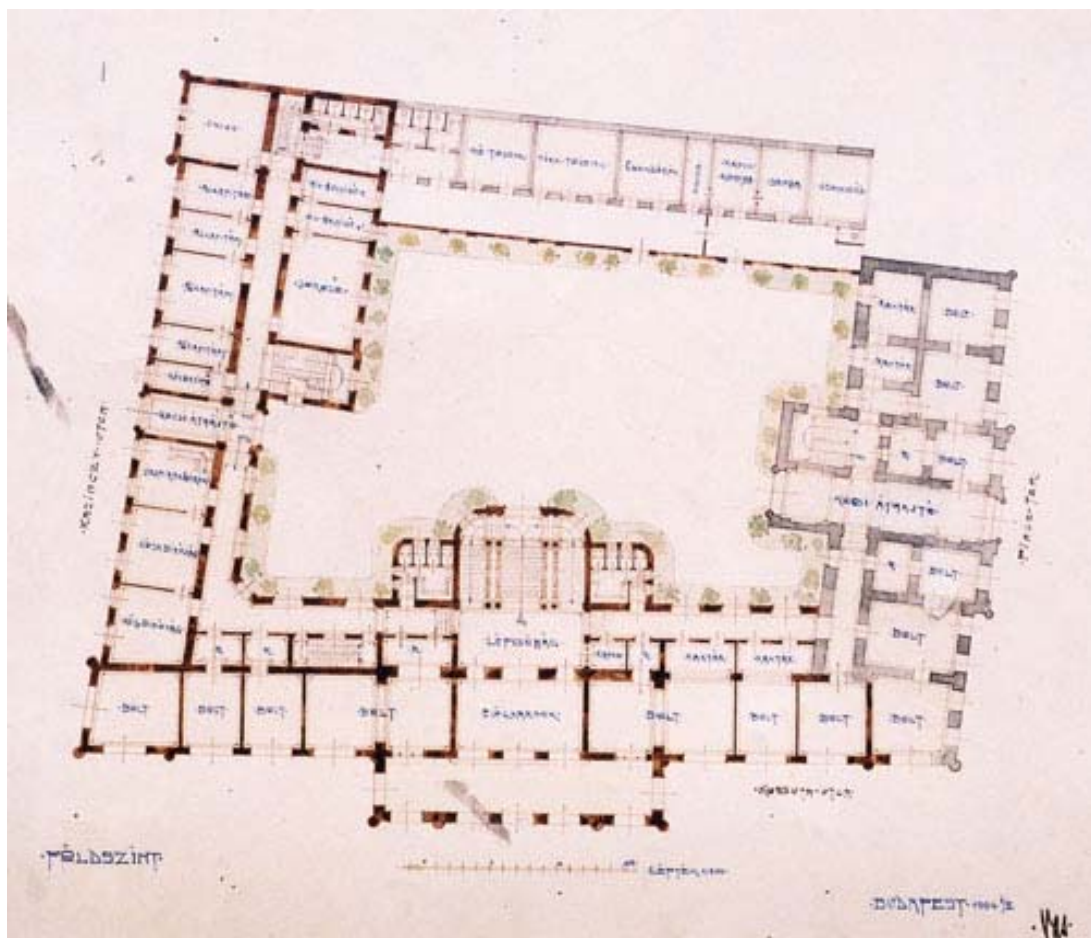


Abb. 79 Kiskunfélegyháza, Rathaus, Grundriss



Abb. 80 Kiskunfélegyháza, Rathaus, Hauptfront mit Attikakranz



Abb. 81 Kiskunfélegyháza, Rathaus, Detail der Attika



Abb. 82 Kiskunfélegyháza, Rathaus, Attikagiebel



Abb. 83 Kiskunfélegyháza, Rathaus, Strukturierung mit Pilaster

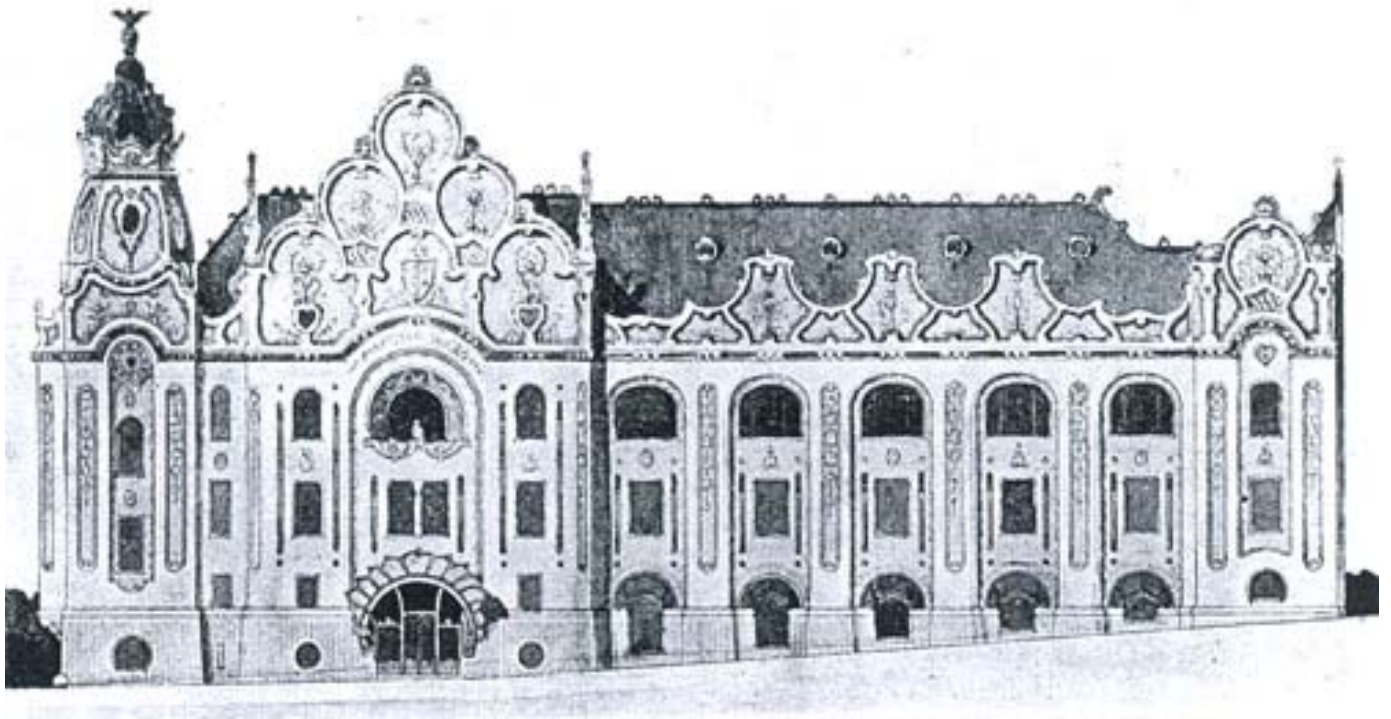


Abb. 84 Lechner/Lajta, Entwurf für den Postpalast in Pozsony



Abb. 85 Kiskunfélegyháza, Rathaus, Seitenfront



Abb. 86 Pesterzsébet, Rathaus, Ansicht um 1910



Abb. 87 Pesterzsébet, Rathaus mit Bombenschäden



Abb. 88 Pesterzsébet, Rathaus, Detail des Steinsockels



Abb. 89 Pesterzsébet, Rathaus, Detailansicht der Fassade



Abb. 90 Szabadka, Rathaus, Eingangshalle mit Gittertoren



Abb. 91 Szabadka, Rathaus, Keramische Frieze



Abb. 92 Szabadka, Rathaus, Eingangshalle, Metalltür

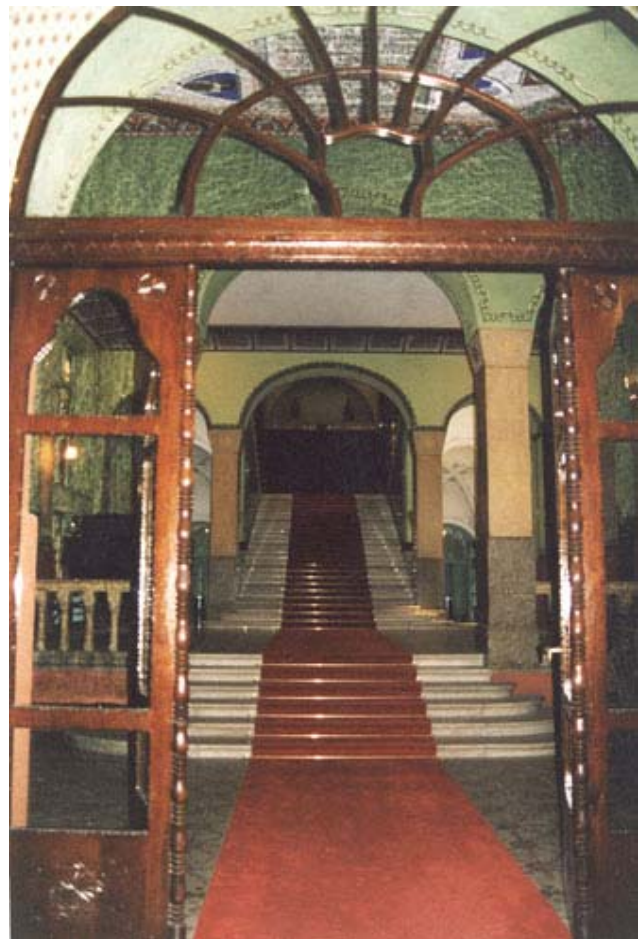


Abb. 93 Szabadka, Rathaus, Raumfolge von der Halle zur Feststiege



Abb. 94 Szabadka, Rathaus, Kassetiertes Deckenornament



Abb. 95 Szabadka, Rathaus, Detailansicht der Vorhalle



Abb. 96 Marosvásárhely, Rathaus, seitliche Eingangstür



Abb. 97 Marosvásárhely, Rathaus, Vorhalle, Quereinsicht

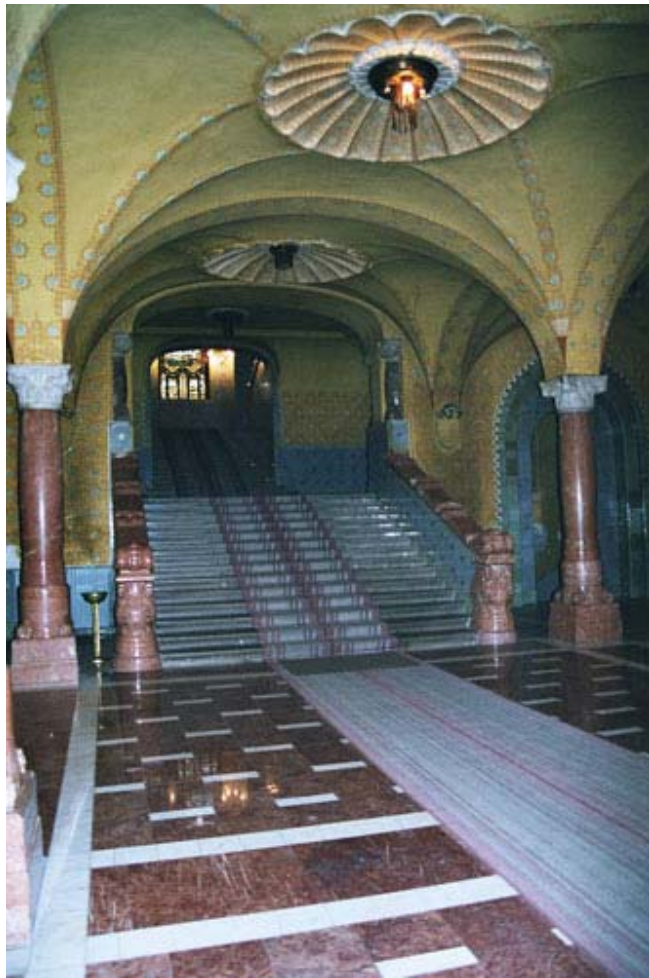


Abb. 98 Marosvásárhely, Rathaus, Vorhalle, Längssicht

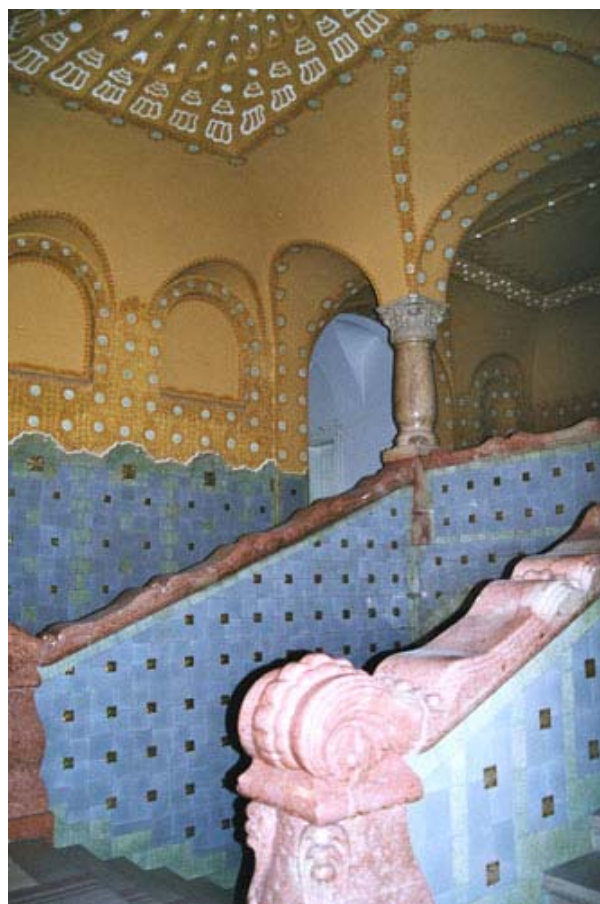


Abb. 99 Marosvásárhely, Rathaus, Detail des Stiegengeländers



Abb. 100 Marosvásárhely, Rathaus, Kapitell im Vorraum



Abb. 101 Kulturpalast Marosvásárhely, Kapitell im Foyer



Abb. 102 Kisfunfélegyháza, Rathaus, Stiegengeländer



Abb. 103 Kisfunfélegyháza, Rathaus, Innengestaltung



Abb. 104 Szabadka, Rathaus, Raumwirkung der Feststiege



Abb. 105 Szabadka, Ansicht der Feststiege vom Podest aus



Abb. 106 Szabadka, rechter Arm der Feststiege



Abb. 107 Szabadka, Seitenwand der Feststiege



Abb. 108 Szabadka, Medaillons
in der Kachelverkleidung

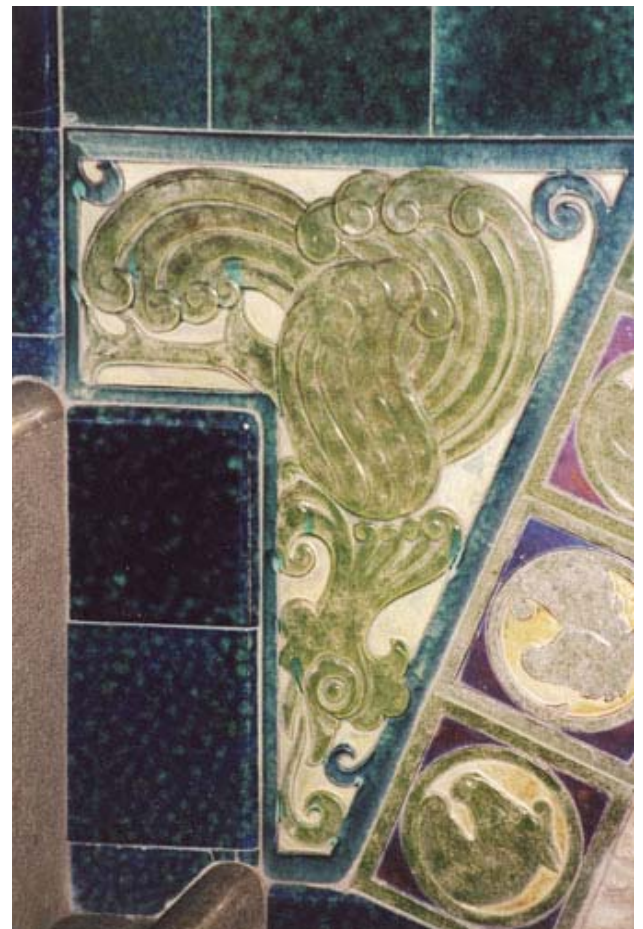


Abb. 109 Szabadka, Hahnrelief
in der Kachelverkleidung



Abb. 110 Szabadka, Podestrückwand, Kleinplastik



Abb. 111 Szabadka, Podestrückwand mit Ziergitter



Abb. 112 Marosvásárhely, Rathaus, Verkleidung des Sockelbereiches



Abb. 113 Marosvásárhely, Wanddekor mit Ranken und Spiralen



Abb. 114 Marosvásárhely, Detail des Wanddekors



Abb. 115 G. Klimt, Detail des Stocklet-Frieses 1905



Abb. 116 Szabadka, Vorhalle zu den Repräsentationsräumen



Abb. 117 Szabadka, Farbfenster und Ornamentik des Vorhalle



Abb. 118 Szabadka, Flur im 1.Stock, Dekor der Fensterlaibungen



Abb. 119 Szabadka, Foyer zum Festsaal



Abb. 120 Szabadka, Stukkodekor am Foyersgewölbe

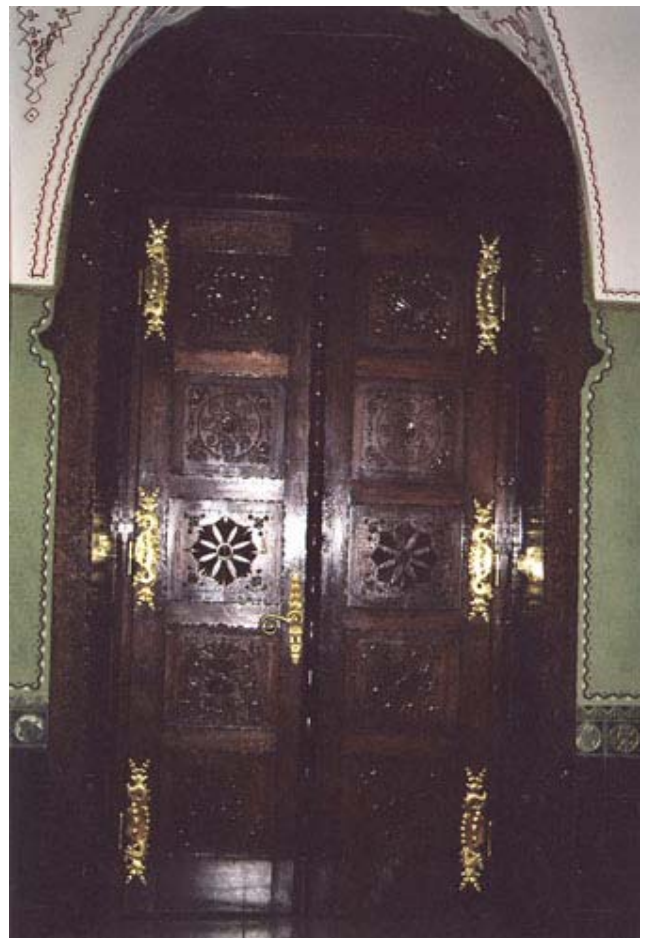


Abb. 121 Szabadka, eine Eingangstür zum Festsaal



Abb. 122 Szabadka, Geschnitzte Ornamentik der Eingangstüre

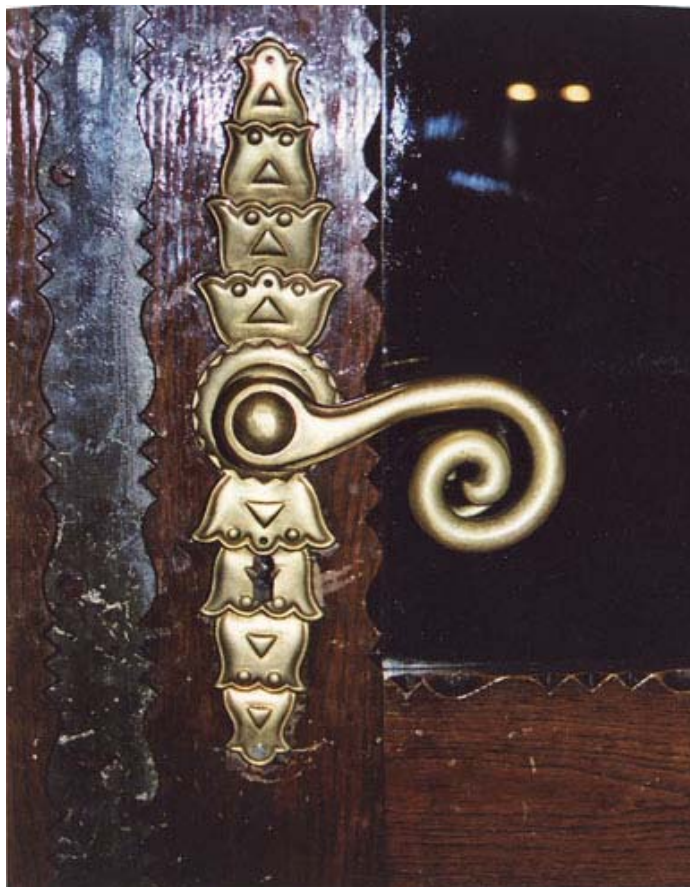


Abb. 123 Szabadka, Klinke der Festsaaltür



Abb. 124 Szabadka, Foyer, Wandarmleuchte

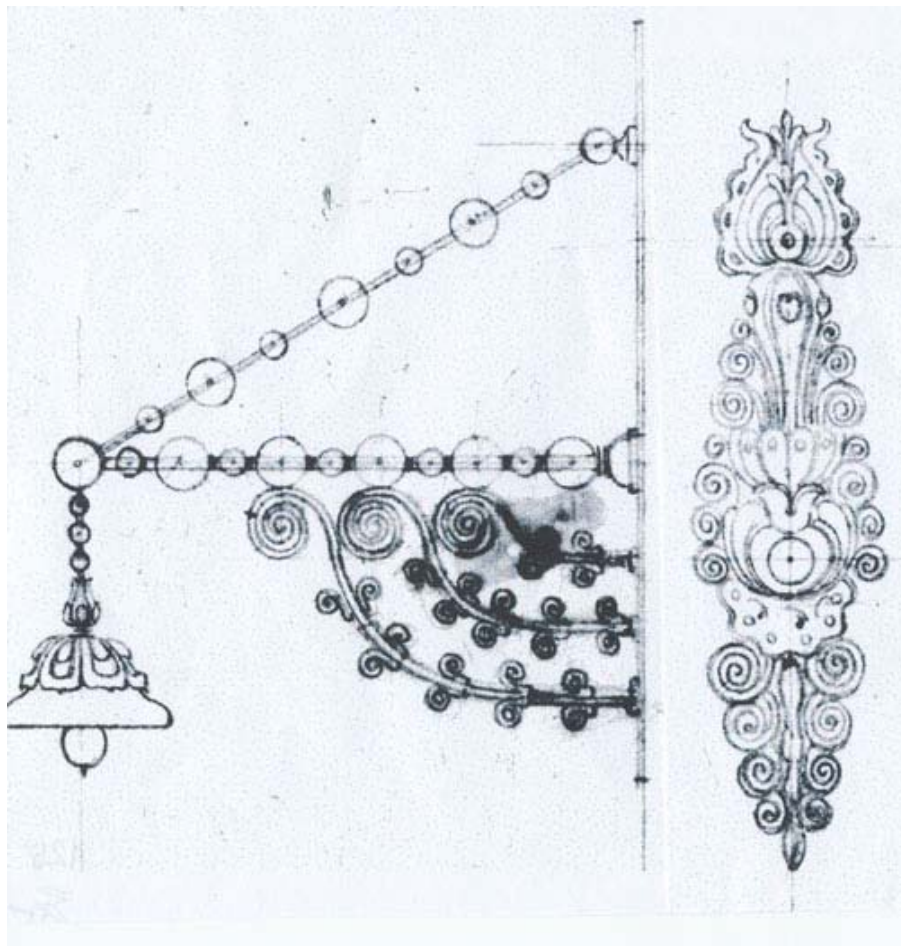


Abb. 125 Szabadka, Ausführungszeichnung zur Wandarmleuchte

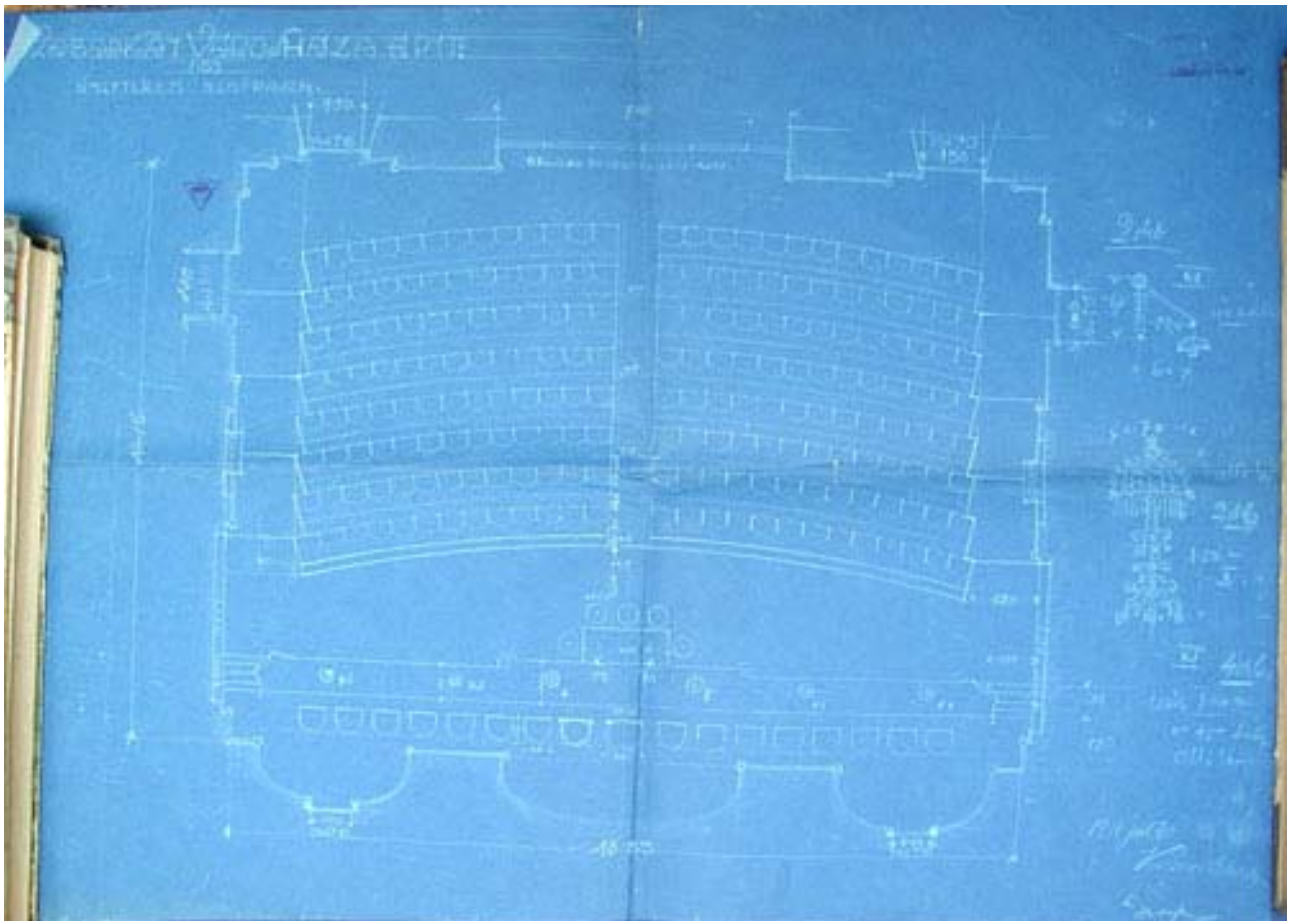


Abb. 126 Szabadka, Grundriss des Festsalles



Abb. 127 Szabadka, Festsaal, Zuschauerbalkon

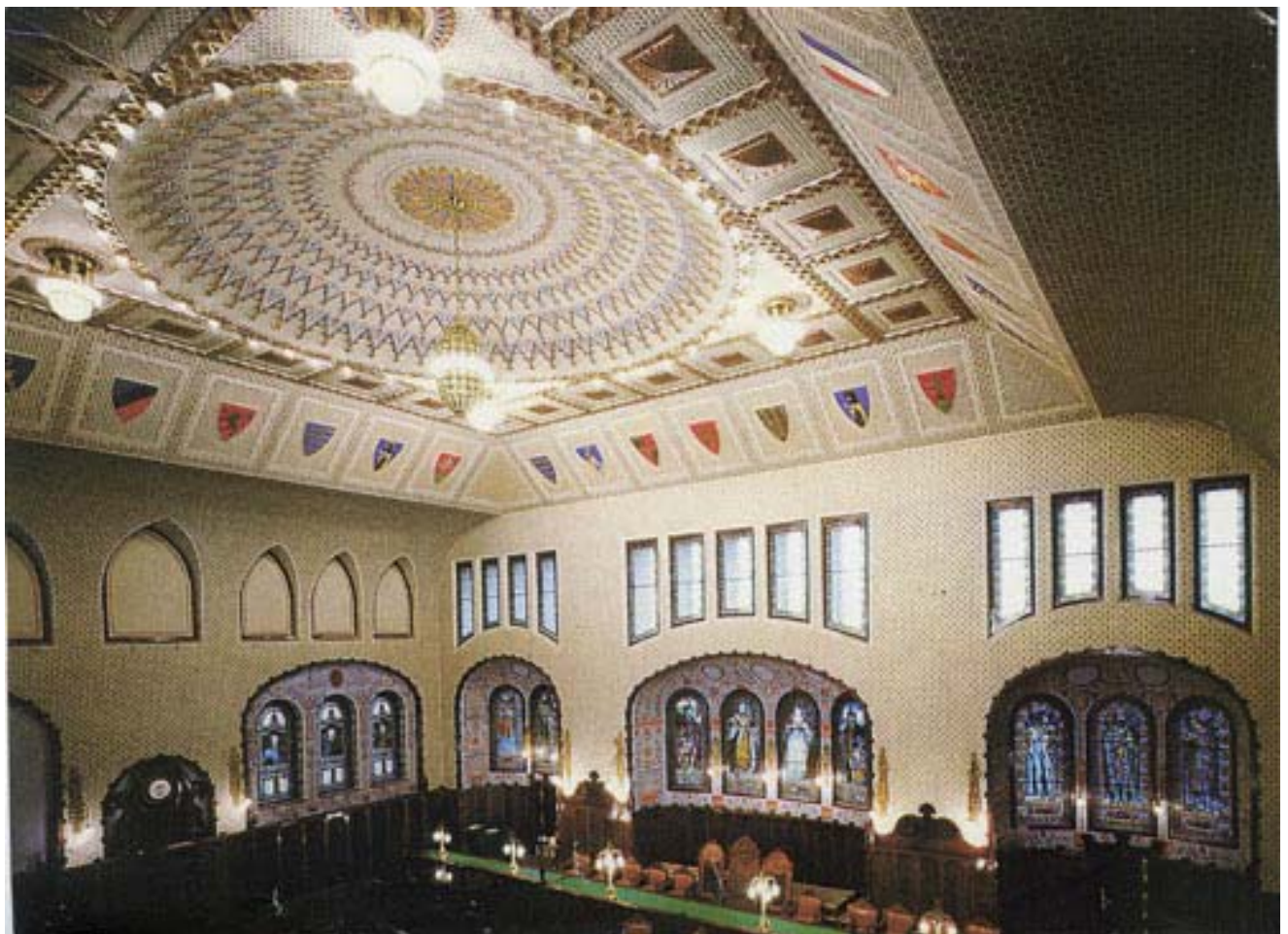


Abb. 128 Szabadka, Festsaal, Teilansicht



Abb. 129 Szabadka, Schnitzmuster der Holztafelung



Abb. 130 Szabadka, Detail eines Eckpfilers



Abb. 131 Szabadka, Festsaal, Detail der Tischlerarbeit



Abb. 132 Szabadka, Festsaal, Wanduhrrahmen mit Hahnenmotiv



Abb. 133 Szabadka, Festsaal, Wandarmleuchte mit Hahnenmotiv

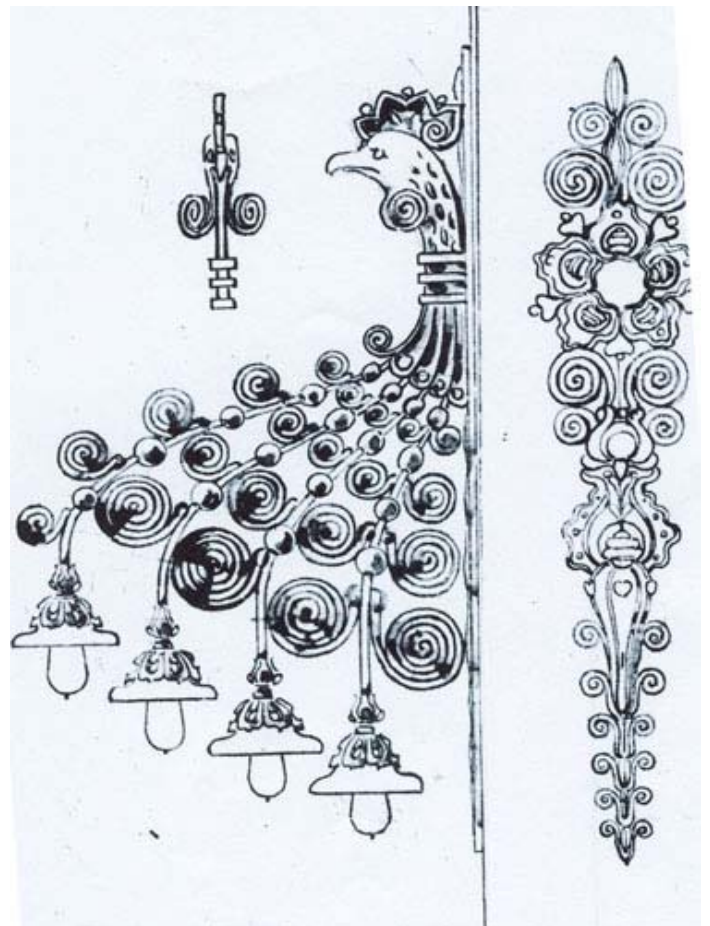


Abb. 134 Szabadka, Ausführungszeichnung für die Armleuchte

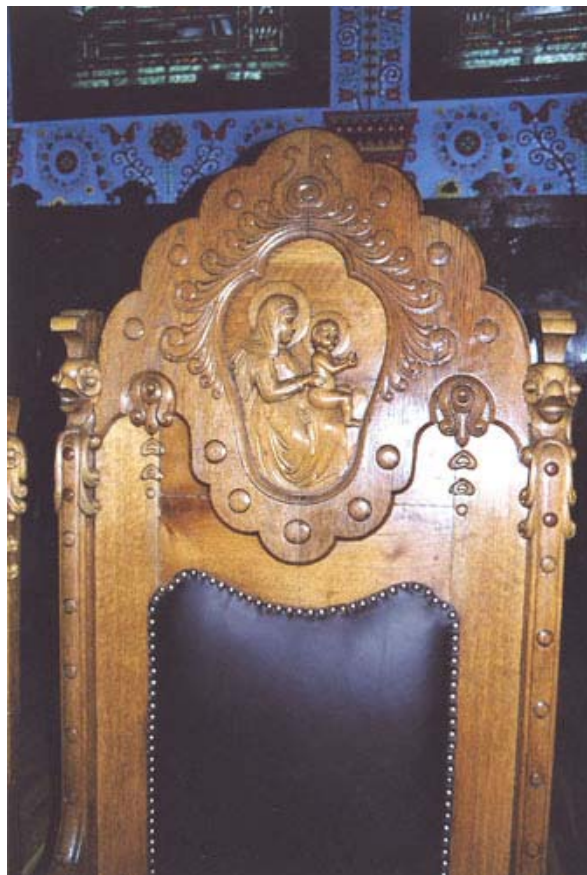


Abb. 135 Szabadka, beschnittene Sessellehne



Abb. 136 Marosvásárhely, Rathaus, Schnitzmuster an der Saaltür



Abb. 137 Marosvásárhely, Festsaal, Form der Holzstäfelung



Abb. 138 Szabadka, Festsaal, Wandbemalung der Korbbögen



Abb. 139 Szabadka, Festsaal, Wandbemalung um die Seitenfenster



Abb. 140 Szabadka, Festsaal, mittlere Farbfenstergruppe



Abb. 141 Szabadka, Festsaal, Farbfenster mit Abbild von Franz Josef II



Abb. 142 Szabadka, Farbfenster mit Abbild von Maria Theresia



Abb. 143 Szabadka, Farbfenster mit Abbild von König Koloman

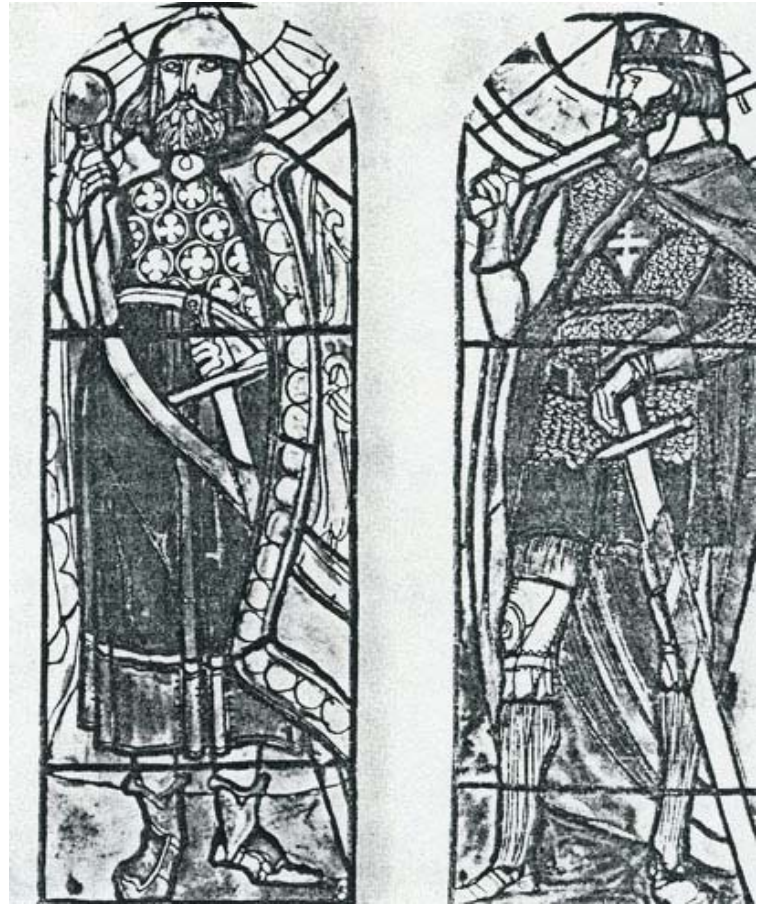


Abb. 144 Entwurf für die Figuren von Stefan I. und HI.Ladislaus



Abb. 145 Szabadka, Ausgeführte Farbfenster



Abb. 146 Entwurf für die Königsfenster



Abb. 147 Szabadka, ausgeführte Farbfenster



Abb. 148 Szabadka, Südseite 1.Stock,
Flur des Finanzamtes



Abb. 149 Szabadka, Finanzamt,
Sitzbänke



Abb. 150 Szabadka, Finanzamt, Wanddekor

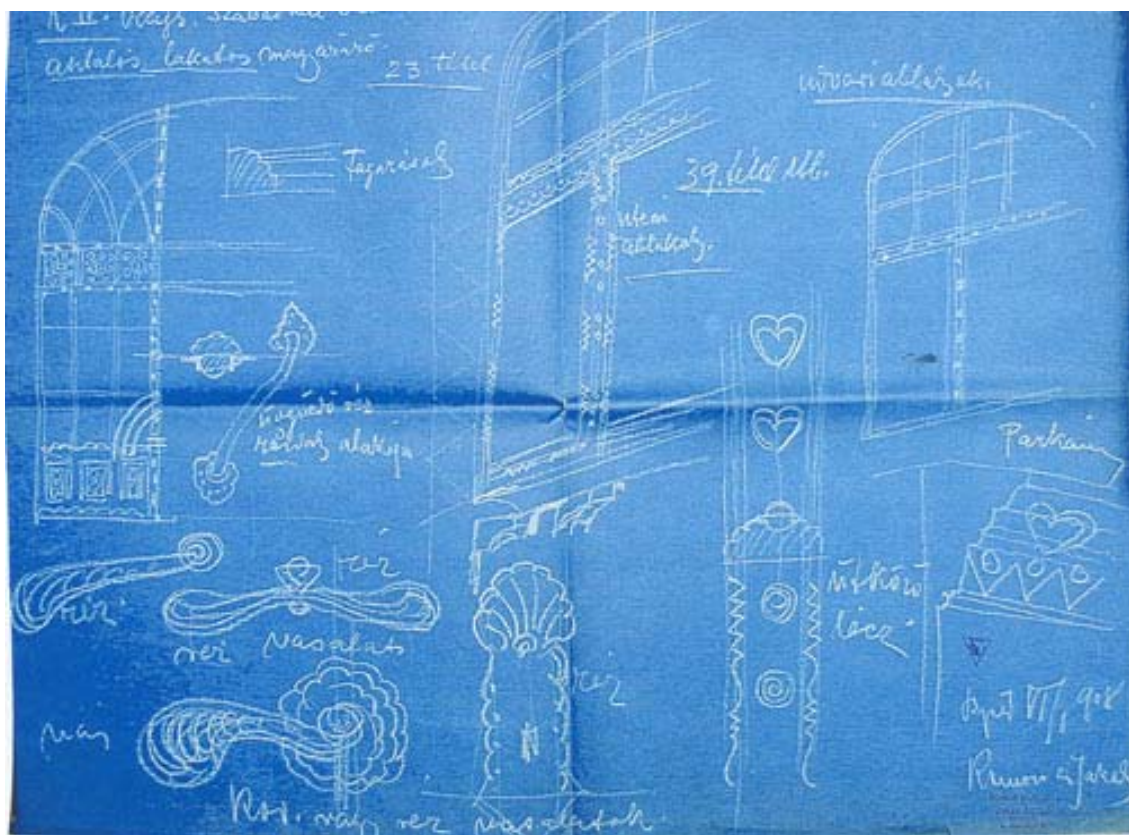


Abb. 151 Szabadka, Entwürfe für Tischler- und Schlosserarbeiten

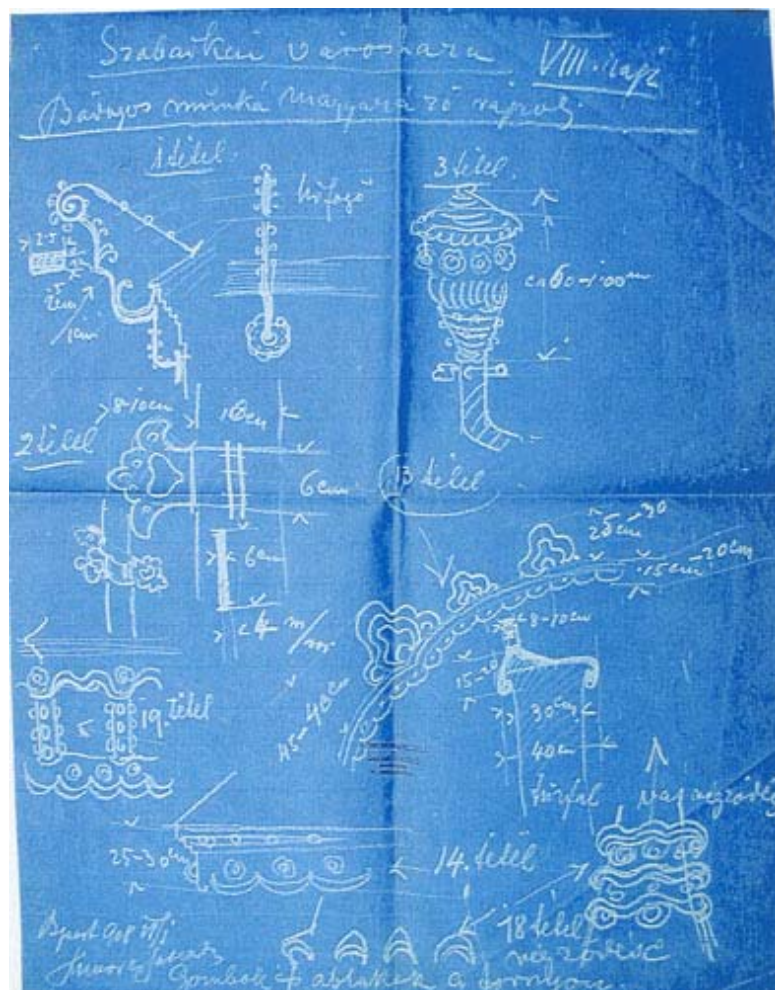


Abb. 152 Szabadka, Entwürfe für Spenglerarbeiten

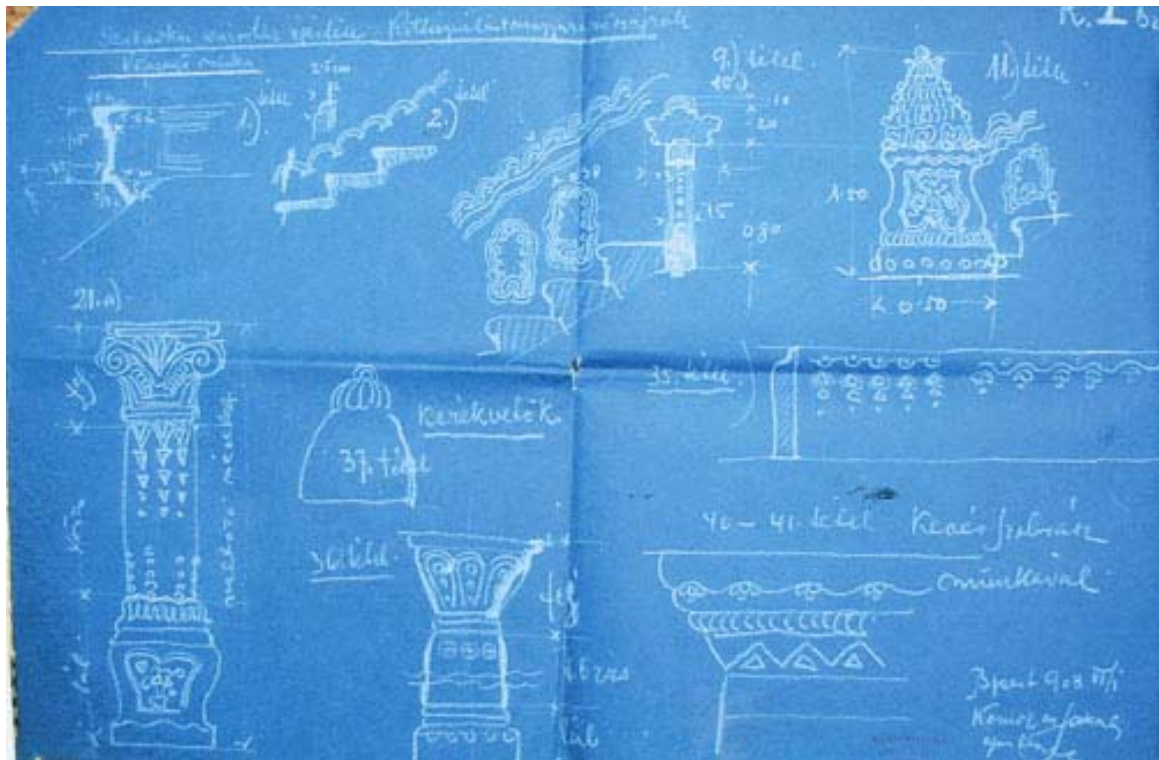


Abb. 153 Szabadka, Entwürfe für Steinmetzarbeiten



Abb. 154 Szabadka, Ständer für Aschenbecher



Abb. 155 Szabadka, Haupteingang, Halterung für Leuchtkörper

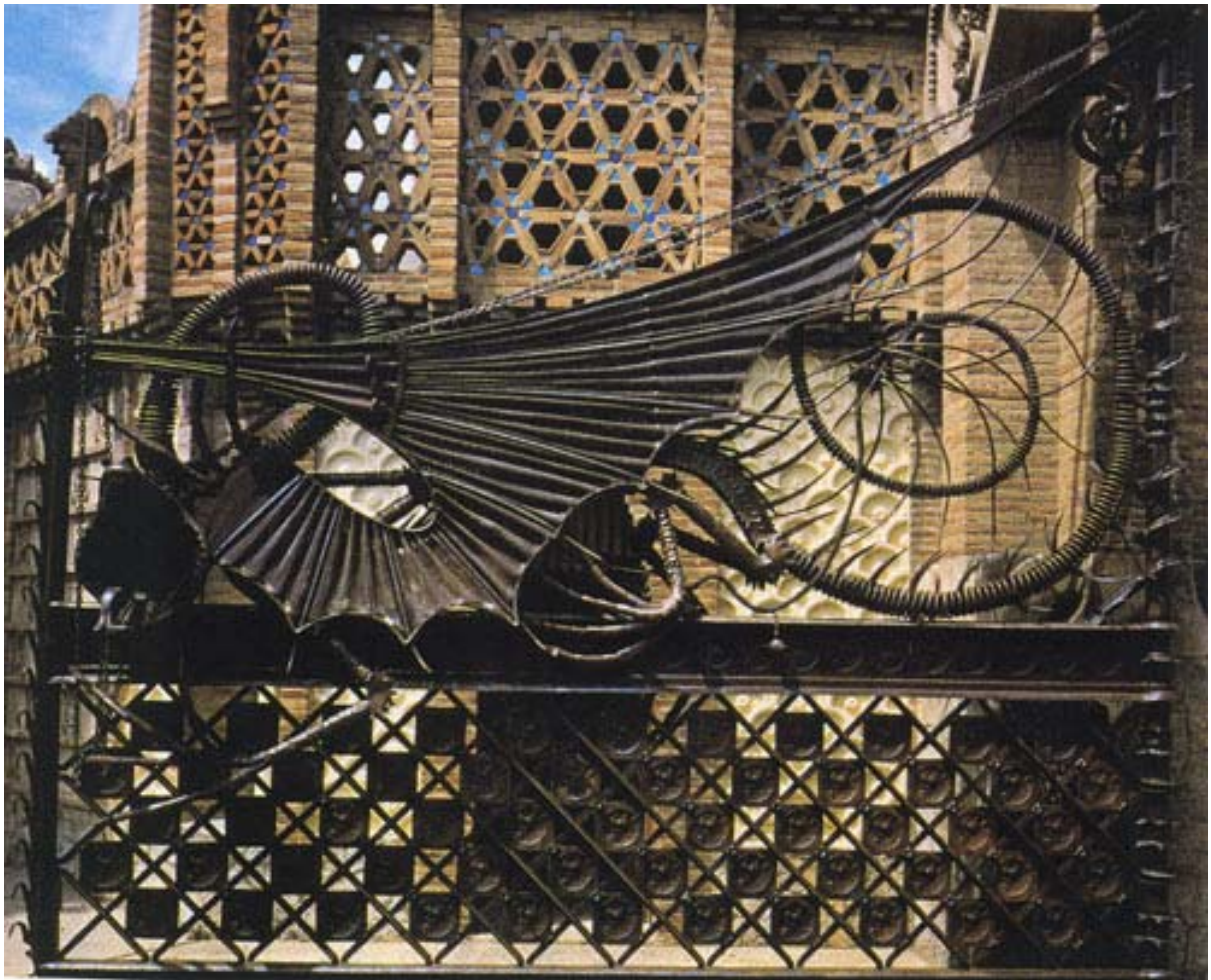


Abb. 156 A.Gaudi, Finca Güell (1884-87), Detail des Gartentors

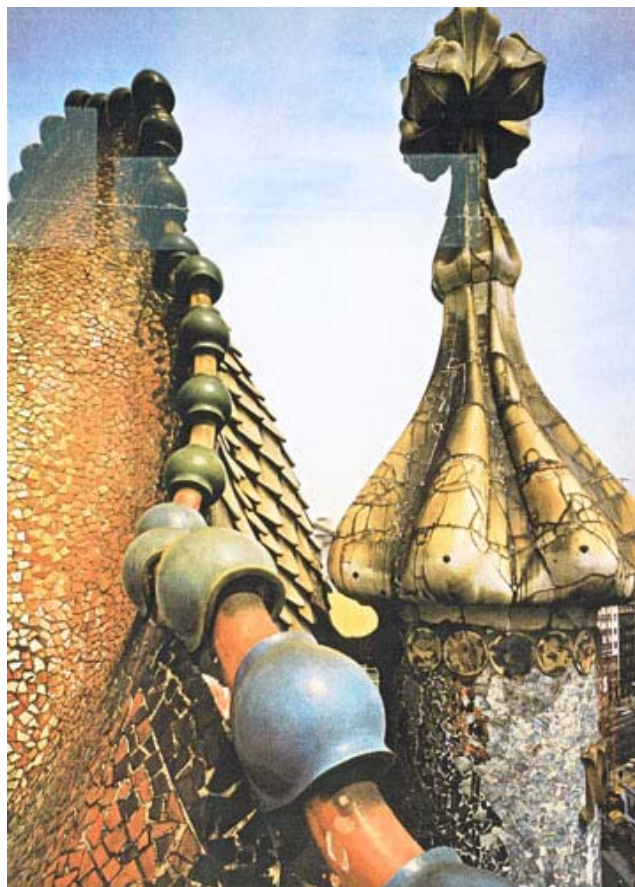


Abb. 157 A.Gaudi, Dachfirst der Casa Batlló (1904-1906)



Abb. 158 A.Gaudi, Kamine der Casa Milá (1906-1910)

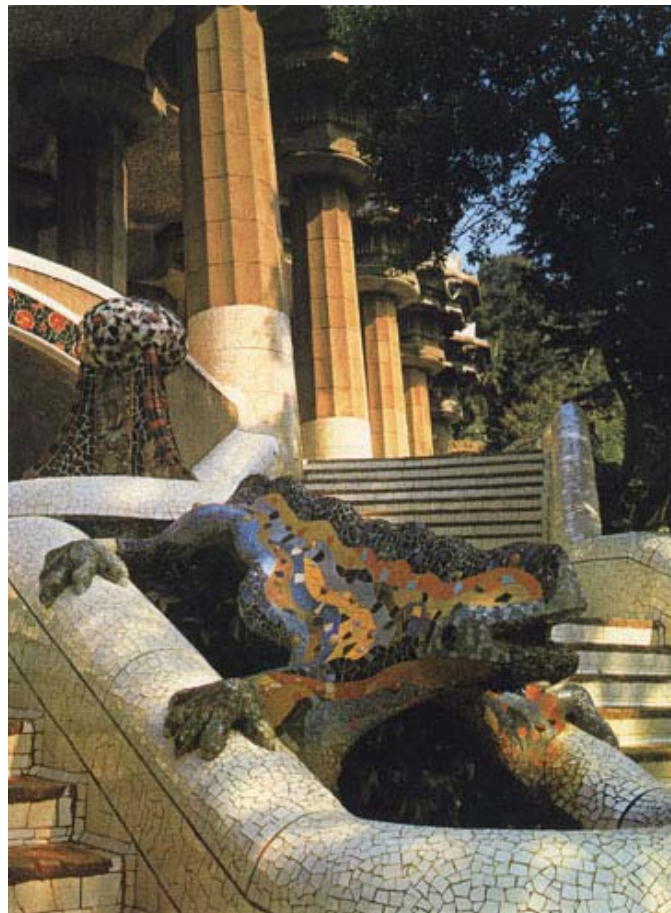


Abb. 159 A.Gaudi, Plastik im Park Güell (1900-1914)



Abb. 160 Lechner, Dach der Postsparkasse, Fabelwesen



Abb. 161 E.Vidor, Villa Egger (1900-1901), Dachaufsatz

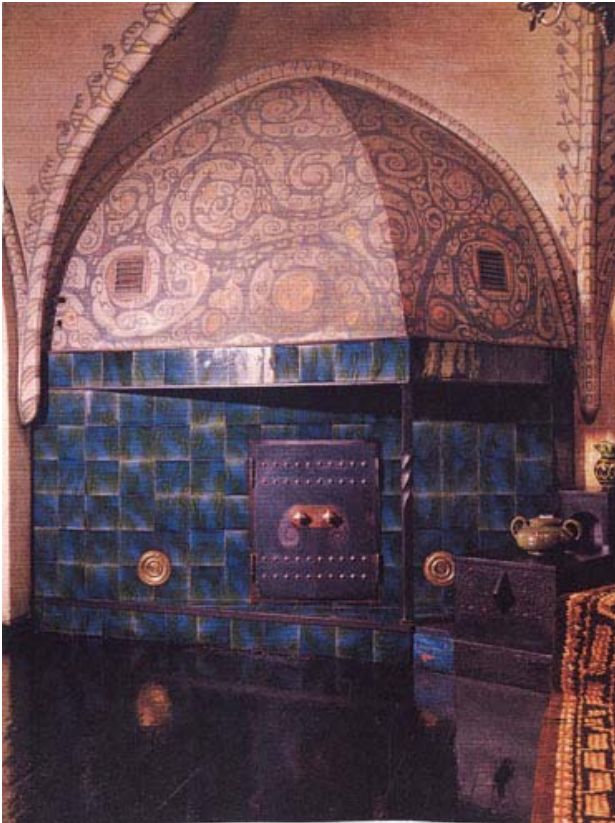


Abb. 162 A.Gallen-Kallela, Hitträsk,
Detail der Wandbemalung



Abb. 163 Holzportal von Al, mit
Wikinger Ornamentik



Abb. 164 L.Sullivan, „Golden Door“ vom Transportation Building



Abb. 165 Adler&Sullivan, Guaranty Building (1894-1895), Ansicht

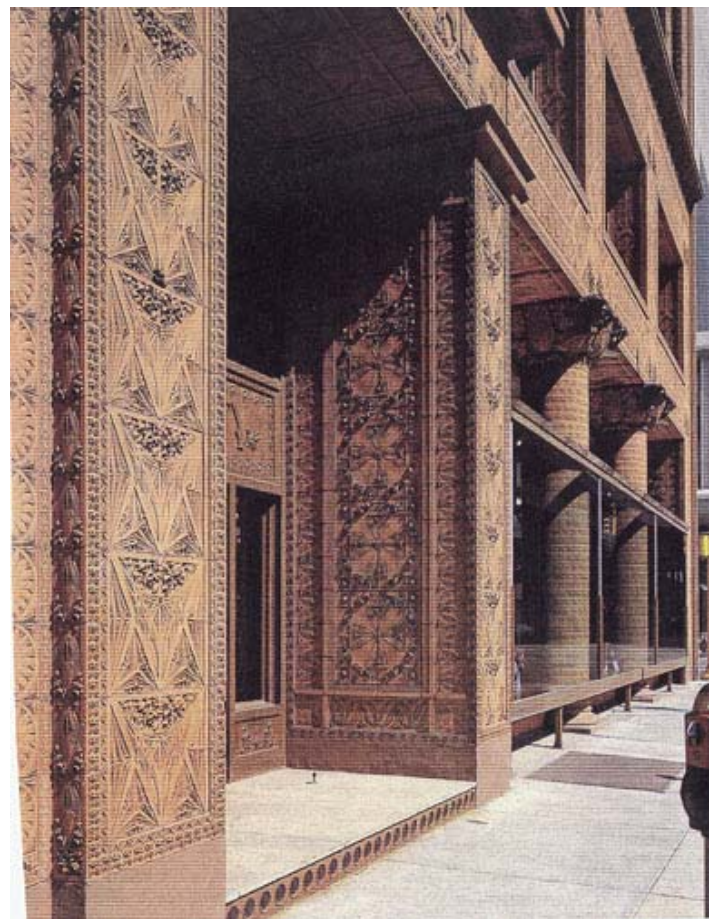


Abb. 166 Adler&Sullivan, Guaranty Building, Fassade, Detail des Ornaments

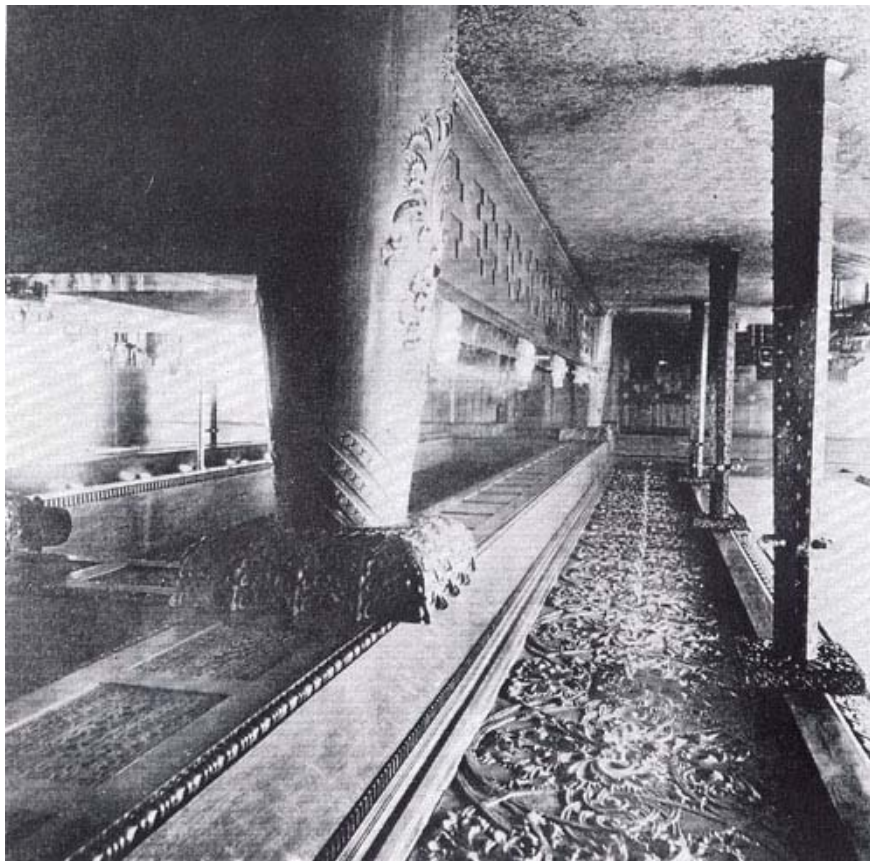


Abb. 167 Adler&Sullivan, Auditorium Building, Innenraum, Detail der Ornamentik



Abb. 168 O.Wagner, Majolikahaus Wien, Fassadendetail



Abb. 169 M.Fabiani, Fassade des Geschäftshauses Portois/Fix



Abb. 170 J.M.Olbrich, Wiener Zimmer, Weltausstellung 1900 Paris



Abb. 171 J.Hoffmann, 2.Haus von Karl Moll (1906-1907)



Abb. 172 Bestickte Pölster aus Siebenbürgen



Abb. 173 Kirchendekoration mit Stickerei



Abb. 174 Stickerei mit Tulpenmotiv

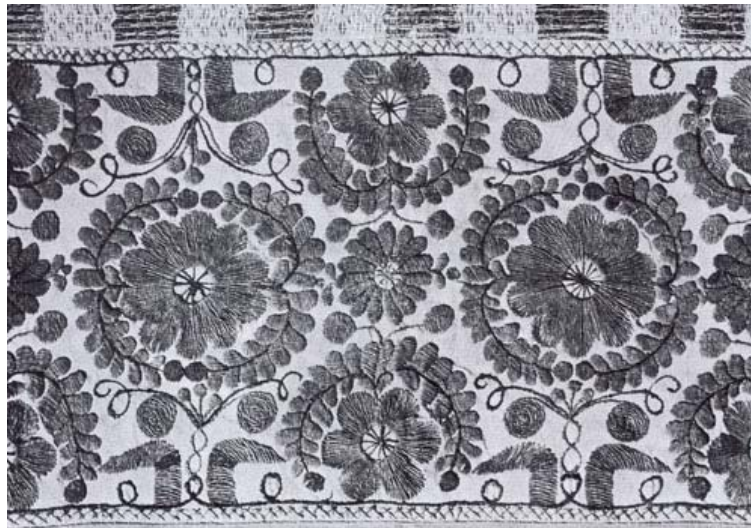


Abb. 175 Stickerei mit Rosenmotiv



Abb. 176 Stickerei mit Nelkenmotiv

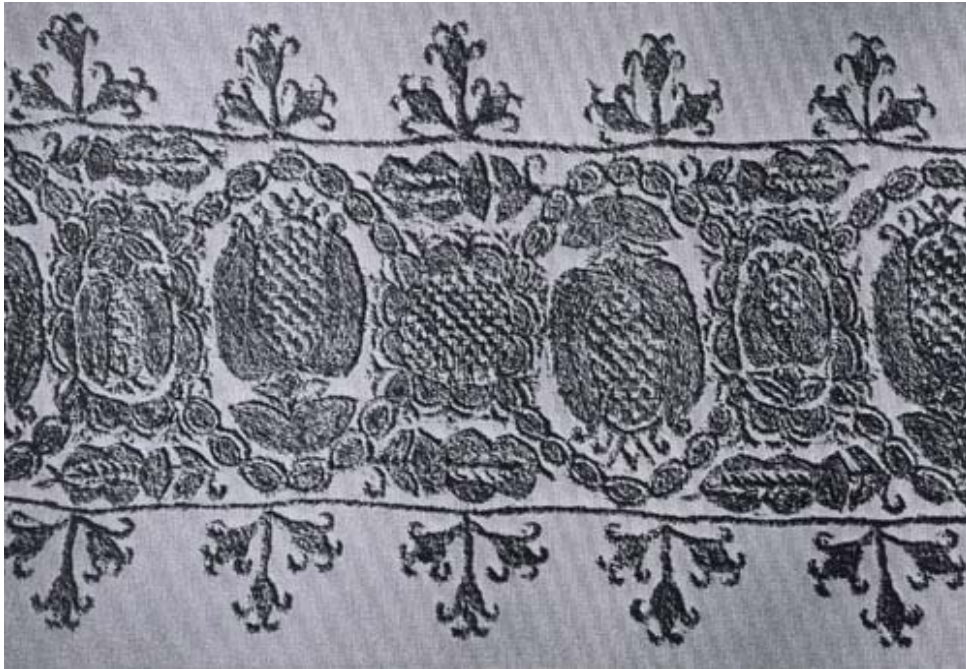


Abb. 177 Stickerei mit Granatapfelmotiv



Abb. 178 Kürschnerstickerei mit „Blumenstock“-Motiv



Abb. 179 Stickerei Vogelpaar-Motiv



Abb. 180 Bemalte Kassettendecke einer Kirche, Detail



Abb. 181 Bemalte Kirchenempore



Abb. 182 Komposition mit Blumenstockmotiv



Abb. 183 Freisartige Musterwiederholung



Abb. 184 Flächenfüllende bunte Ornamentik

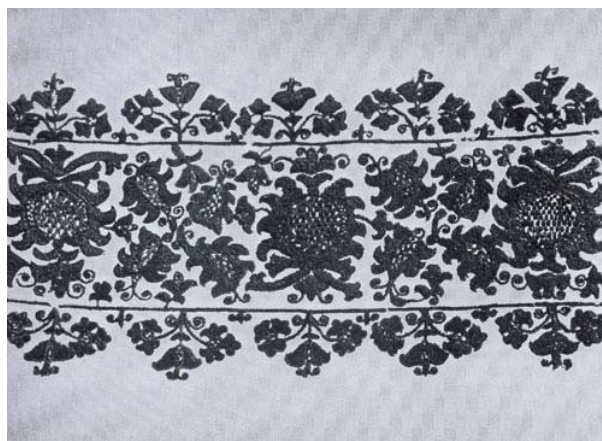


Abb. 185 Aufgelockerter Musteraufbau



Abb. 186 Norwegische Holzkirche im Drachenstil

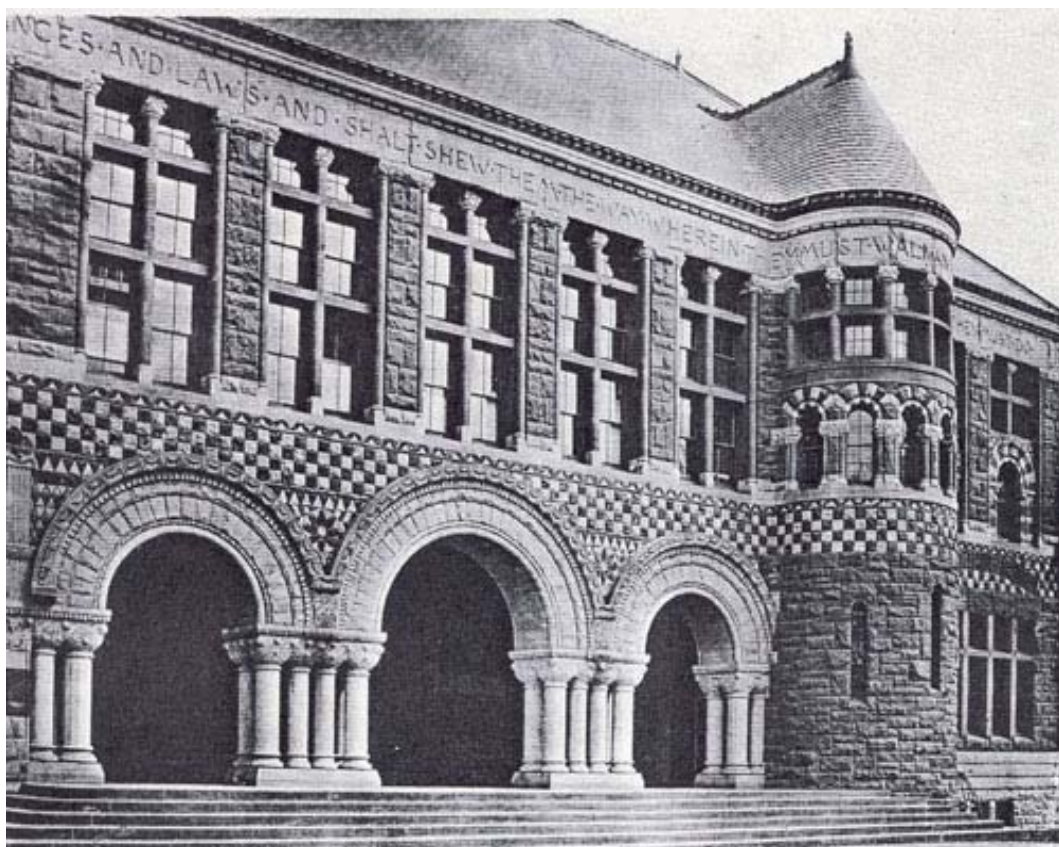


Abb. 187 H. Richardson, Austin Hall, Harvard Univ. 1881-1883



Abb. 188 Russische Ornamentik, „Ropet Stil“



Abb. 189 Inneneinrichtung „Kamin mit Sessel“
1901-1903, Entwurf von E.Saarinen

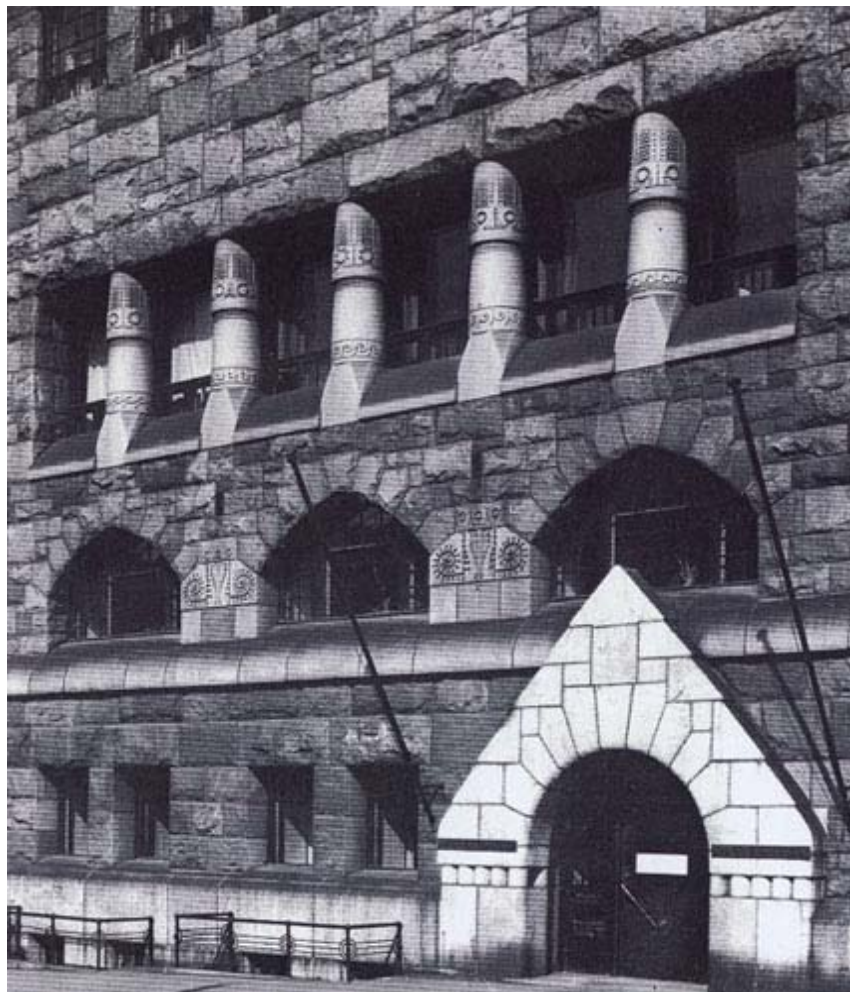


Abb. 190 Lars Sock, Gebäude der Telefongesellschaft in Helsinki 1905,
Detailansicht der Fassade



Abb. 191 H. Richardson, Cheney Block 1875-1876, Hauptfront



Abb. 192 Nationalmuseum Helsinki, 1905-1910 von Lindgren, Gesellius, Saarinen

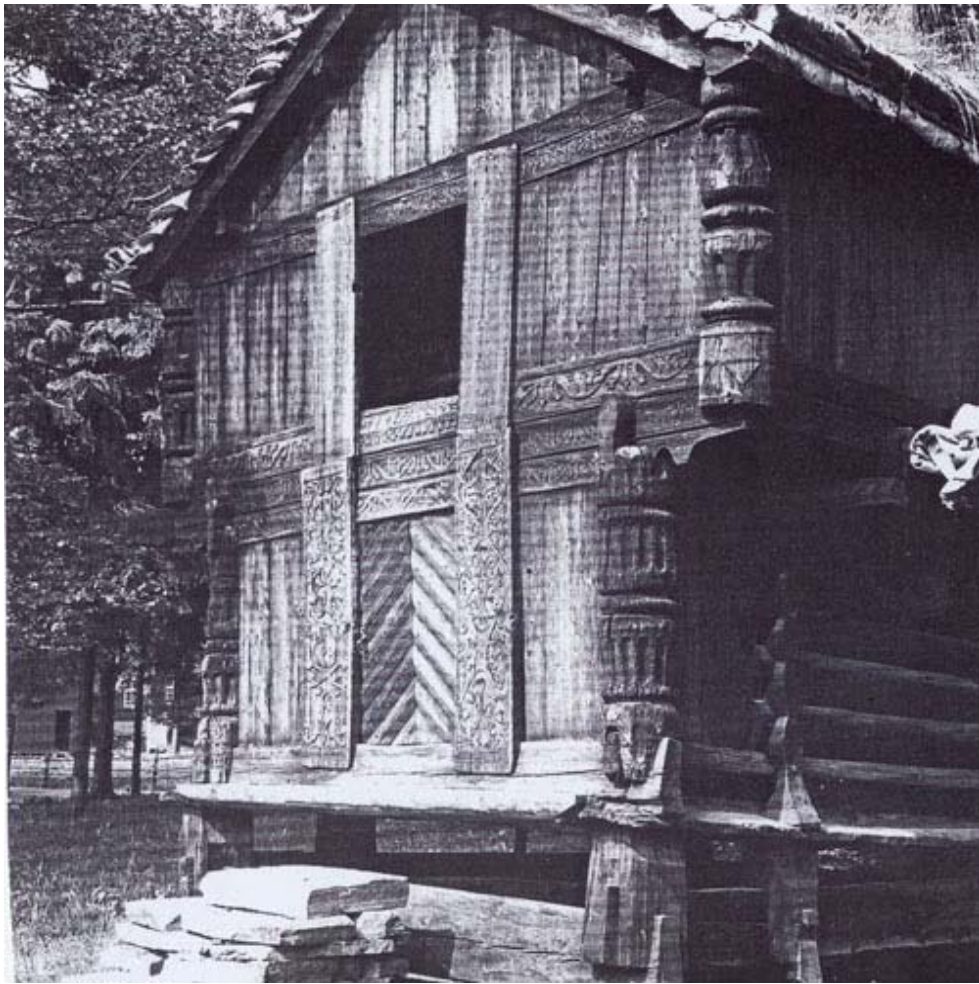


Abb. 193 Norwegisches Holzhaus 1754, mit Schnitzereien



Abb. 194 Studio von A.Gallen-Kallela, 1894-1895

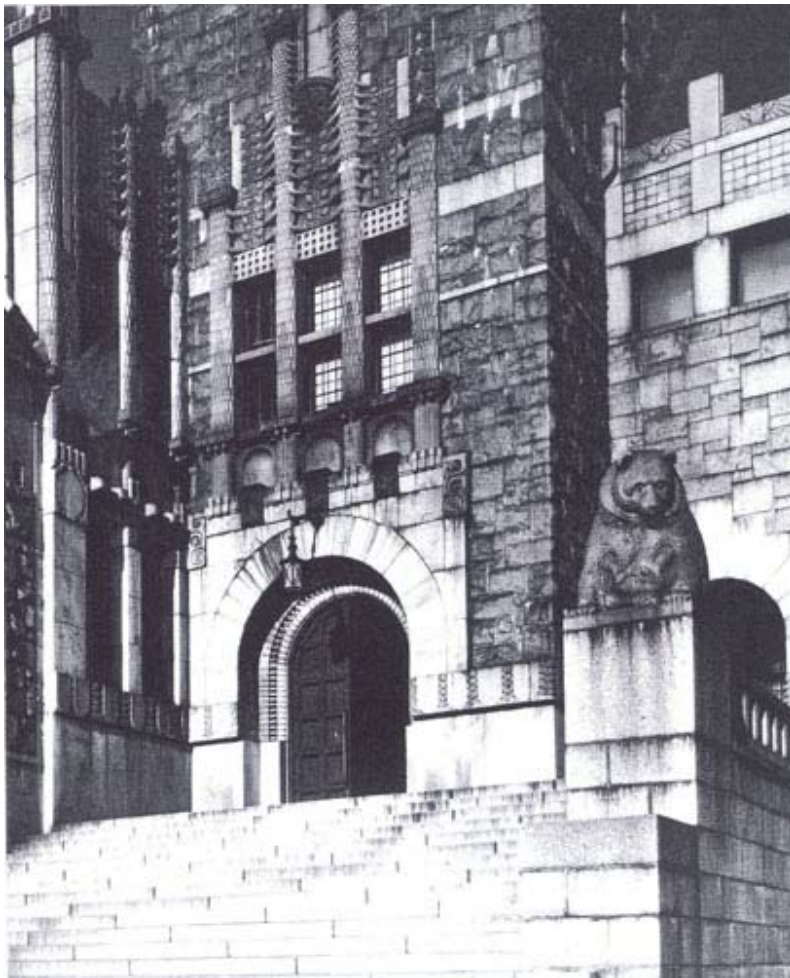


Abb. 195 Nationalmuseum Helsinki, Detail der Ornamentik

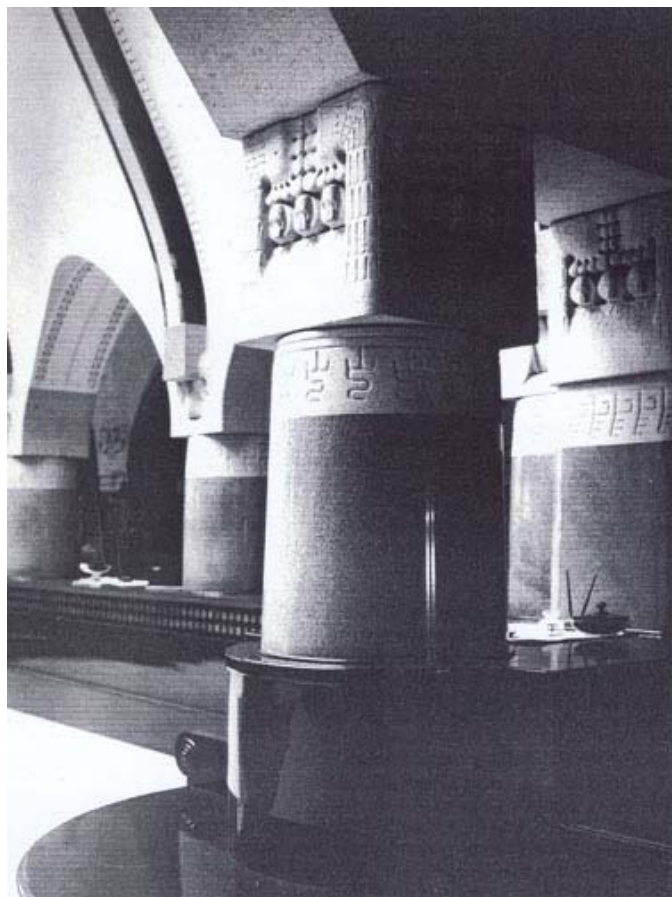


Abb. 196 Lars Sonck, Privatbank Helsinki 1904, Innenraumansicht



Abb. 197 Gesellius, Lindgren, Saarinen, Gebäude der Pohjola-Versicherungsgesellschaft Helsinki, 1900-1901



Abb. 198 Gesellius, Lindgren, Saarinen, Pohjola-Gebäude, Detail der Fassade



Abb. 199 Rathaus Nagyvárad, K.Rimanóczi



Abb. 200 Rathaus Győr, J.Hübner, 1863-1929

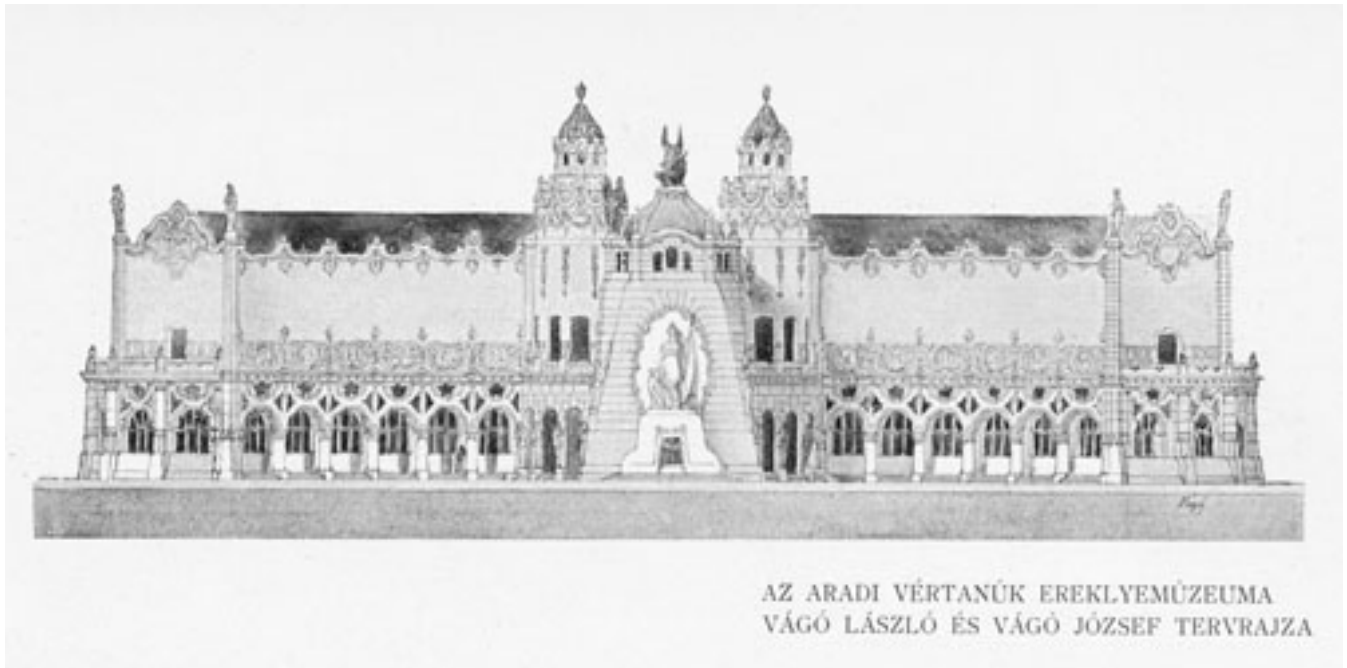


Abb. 201 Wettbewerbsprojekt für die Märtyrer von Arad von L. und J. Vágó, 1903



Abb. 202 Entwurf für einen Nationalen Pantheon in Budapest, 1902-1903, von Medgyaszay



Abb. 203 A. Schickedanz, Milleniumdenkmal Budapest, 1895

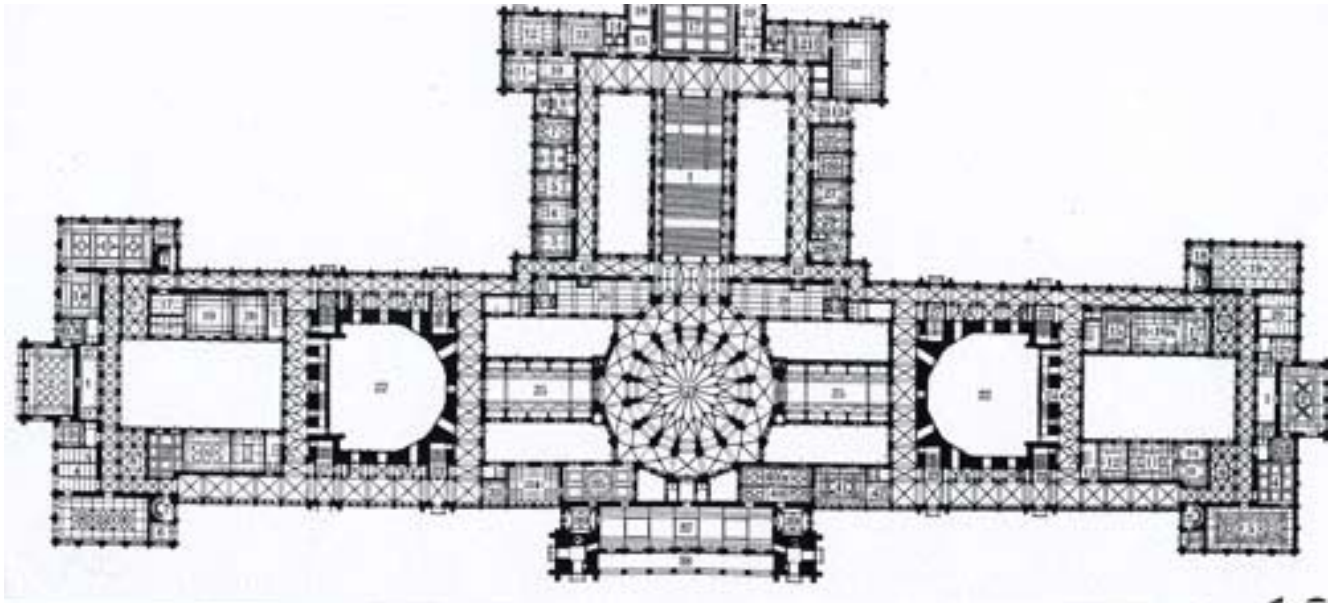


Abb. 204 I.Steindl, Parlament, Budapest, Grundriss



Abb. 205 I.Steindl, Parlament, Budapest



Abb. 206 „Cifraszür“, bestickter Festtagsmantel der ungarischen Bauer