
Robert Hodonyi

Von Baustelle zu Baustelle

Ein Streifzug durch die Geschichte des Architektenmotivs in der Literatur

Sowohl in der Bildenden Kunst als auch in der Literatur sind kontinuierliche ästhetische Reflexionen über den Berufsstand der Architekten zu beobachten, welche die epochalen Transformation der baukünstlerischen Profession seit der Renaissance bis in die Moderne begleiten. Während für die Kunstgeschichte entsprechende Untersuchungen vorliegen,¹ fehlt es in der Germanistik an historisch vergleichenden Analysen. In dieser Hinsicht scheint das Interesse an der Poetisierung der Gestalt des Baumeisters auf der Seite der Architektenschaft höher ausgeprägt zu sein, als auf der Seite der Literaturwissenschaftler selbst. »Mir fällt übrigens auf«, moniert etwa Hermann Henselmann in einem Brief an Brigitte Reimann, »daß der Beruf des Architekten in der literarischen Darstellung völlig falsch gesehen wird.«² Die von Henselmann betonte Divergenz zwischen der Ästhetik der Arbeit in der Literatur und den realen Bedingungen des Planens und Bauens wird im folgenden als Anregung verstanden, um der Frage nach der literarischen Ausformung des Architektenmotivs nachzugehen.

Im Zentrum des vorliegenden Aufsatzes steht jedoch nicht der Vergleich von realen und fiktionalen Produktionsbedingungen. Vielmehr liegt das Augenmerk auf disparaten Strategien ästhetischer Verarbeitung des Architektenberufes an Epochenschwellen der Modernisierung. Der Leitgedanke dabei ist, Grundstrukturen einer spezifischen Typologisierung von Architekten in der Dichtung vor diesem Hintergrund zu konkretisieren und zu systematisieren. Ausgehend von der Sattelzeit um 1770 stehen zunächst Architekten als Repräsentanten schöpferischen Künstlertums im Vordergrund der Betrachtung. Darüber hinaus liegt der Fokus auf der personellen Idealisierung von Baumeistern im Kontext der Implementierung kultureller Diskurse. Im nächsten Schritt wird der Typus des »Anti-Architekten« und sein Pendant, der »Weltbaumeister«, in der Literatur der klassischen Moderne untersucht. Geprüft werden programmatische Fortschreibungen und Brüche des aus der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts tradierten Baumeisterbildes. Schließlich erscheint es als sinnvoll, auf die Verschiebung der poetischen Konnotationen und politischen Implikationen zu verweisen, die sich in der Literarisierung des Berufsbildes nach 1945 abzeichnen.³

I. Der Architekt als Genie. – Unter Verwendung eines hinreichend weiten Literaturbegriffs wird man bei der Suche nach literarischen Architektenfiguren erstmalig in der Traktatliteratur des *Quattrocento* fündig, die das neue Selbstbewußtsein des Berufsstandes anzeigt, der sich nun als Teil der *ars liberalis* begreift.⁴ Insbesondere bei dem Florentiner Bildhauer und Baumeister Filarete und dessen *Trattato di architettura* (1461–63) läßt sich beobachten, wie in einer durch Literarizität und Fiktionalität gekennzeichneten Architekturliteratur in *volgare* der Architekt als künstlerisch-selbstbewußter gesellschaftlicher Protagonist entworfen wird, der mit den in Zünften organisierten Handwerkern nicht mehr viel gemeinsam hat.⁵

Erzählt wird die Geschichte vom Aufbau einer idealen Planstadt, die aus Dialogen eines Architekten und seines Bauherrn entwickelt wird. Eine neue Form von Architekturliteratur, die sich stilistisch von der Trockenheit herkömmlicher Traktate unterscheiden möchte, nimmt hier ihren Anfang.⁶ Die narrative Form schafft dabei eine Realitätsimagination, die den hier projektierten und realisierten Bauten einen Anschein von Wirklichkeit zukommen läßt, der sie von anderen Schriften zur Architektur, die nur auf einer theoretischen, nicht-narrativen Ebene dargestellt werden, markant unterscheidet.⁷ Während bei Filarete als schreibendem Architekten eine Selbstfiktionalisierung zu beobachten ist – seine architekturtheoretischen Gedanken wollte er einem Florentiner Mäzen vor allem unterhaltsam und kurzweilig vermitteln –, kommt es zwischen 1780 und 1850 in Deutschland zu neuen Formen der Literarisierung von Architektenfiguren, die in einer kulturellen und ästhetischen Überhöhung historischer Baumeister besteht.

An erster Stelle ist hierbei auf Goethes Aufsatz *Von Deutscher Baukunst. D.M. Ervini a Steinbach* (1772) zu verweisen, der sich von zeitgenössischen Architekturauffassungen, etwa der Marc-Antoine Laugiers, ebenso absetzt wie gegenüber Johann Georg Sulzers Auslegung des Gotischen.⁸ Während Giorgio Vasari in seinen *Viten* die *maniera tedesca*, die »Kunst der Deutschen«, als Verfallerscheinung *par excellence* deutet, definiert Goethe die gotische Baukunst als originäre vaterländische Kulturleistung. Mit seiner rhapsodischen Verehrung des Straßburger Münsters und insbesondere dem Personenkult um Erwin von Steinbach liefert er wichtige Impulse für die Gotik-Rezeption von Schriftstellern und Wissenschaftlern von Georg Forster über Friedrich Schlegel bis hin zu Sulpiz Boisserées. Goethes Lobpreisung des Baumeisters, im Sinne eines prometheischen Schöpferturns, wird zum Ausgangspunkt einer neuen Kunstauffassung und zu einem charakteristischen Beleg für die Genie-Ästhetik des Sturm und Drang.⁹ Von Goethes frühen ästhetischen Standpunkten stark inspiriert, setzt sich Georg Forster mit der Bauruine des Kölner Doms auseinander.¹⁰ In seiner Reisebeschreibung *Ansichten vom Niederrhein* (1791) vollzieht er, ganz dem Gedanken vom Originalgenie verhaftet, eine Parallelisierung von Architekt

und Künstler: »Wir fühlen, Jahrhunderte später, dem Künstler nach, und ahnen die Bilder seiner Phantasie, indem wir diesen Bau durchwandern.«¹¹

Die Romantik folgt scheinbar dieser Linie. Während in Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) die Werke Albrechts Dürers und das alte Nürnberg in verklärten Erinnerungsbildern erscheinen, wird in Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) der Genius Erwin Steinbachs emphatisch beschworen.¹² Ebenso preist Eichendorff den Baumeister des Kölner Doms, des »erhabensten Denkmalls| deutscher Baukunst«, als genial und geistreich, »dessen großartiger Gedanke, in dem Geiste eines deutschen Künstlers entsprungen, vor Jahrhunderten Viele begeistert hatte, ihre Kräfte und Hände dem hohen Werk zu weihen«¹³. Den Romantikern galten Bauwerke wie das Straßburger Münster oder der Kölner Dom jedoch im Gegensatz zu Goethe oder Forster als Relikte eines goldenen Zeitalters, die der eigenen als stark fragmentiert empfundenen Gegenwart als Gegenbilder vorgehalten wurden.¹⁴ Die verlorene Einheit von Kunst, Religion und Nation wurde auf historische Architektenpersönlichkeiten projiziert, die diese Ganzheit aus Sicht der Romantiker noch verkörpert haben. Durch ästhetische Einfühlung in deren Werke wurde versucht, die geschichtliche Zeit, welche die Bau-Denkmäler von der Gegenwart trennte, aufzuheben.

Auch die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war sehr stark von der Übernahme und dem Aufleben vergangener Baustile geprägt.¹⁵ So blieb die Gotik unangefochten bis in die 1890er Jahre der eigentliche Stil für sakrale Architektur.¹⁶ Der rückwärtsgewandte Stilpluralismus des Historismus wird zum Gegenstand von Henrik Ibsens Drama *Baumeister Solness* (1892); ein Stück, in dem die Figur des Baumeisters mit einer bürgerlichen Standesidentität versehen wird und es zu einer dezidierten Abwertung des idealistisch-romantischen Baumeisterbildes kommt. K.E.O. Fritsch, einer der einflußreichsten Architekturkritiker des 19. Jahrhunderts, wehrt sich in seinen *Stil-Betrachtungen* (1890) vehement dagegen, im Historismus einen Verfall der Baukunst zu erkennen: »Ich bestreite vorab, dass unsere heutige Baukunst das Gepräge des Verfalls an sich trage. Die überschäumende Kraft, mit der sie die ihr zufallenden Aufgaben anfasst, dürfte eher ein jugendlicher als ein greisenhafter Zug sein.«¹⁷

Von einer überschäumenden Kraft und einem jugendlichen Drang kann in Hinblick auf Ibsens Baumeister jedoch nicht die Rede sein, eher von einem Abgesang auf den Beruf des Architekten als Ausdruck höchsten, formvollendeten Könnens. Der erfolgreiche und anerkannte Stadtarchitekt Halvard Solness, der als Baumeister zahlreicher Kirchtürme und Kathedralen berühmt geworden ist, trägt ständig die Furcht in sich, daß nun eine junge Architektur mit ganz anderen Formen ihn von seiner angestammten Position verdrängen könnte. Seinem jungen Bauzeichner gibt Solness beispielsweise keine Chance zur selbständigen Erledigung von Kundenaufträgen, und er weigert sich, dessen

Entwurf für eine Villa zu begutachten: »Aha! Etwas Neues! Nicht irgend so ein altmodischer Kram wie das, was ich baue! I. . .! Sieh mal an! Halvard Solness soll also zurücktreten – soll allmählich abdanken!«¹⁸ Nur Hilde Wangel sieht in Solness noch einen großen Künstler, dessen Bauten lediglich auf Grund ihrer Höhe bei ihr Affekte der Bewunderung auslösen. Solness, der aber schließlich nie mehr Kirchen bauen möchte (S. 84), will sich infolge der Begegnung mit Hilde Wangel ganz auf »Luftschlösser« konzentrieren, da nur in diesen menschliches Glück zu wohnen vermag (S. 85). Doch das künstlerische Entwerfen von Luftschlössern, verstanden als Konzeption von Bau-Utopien, gelingt Solness ebensowenig wie die wiederholte Installation eines Richtfestkranzes auf einer neuen Turmspitze, der Aufstieg endet in der Katastrophe.

II. »*Anti-Architekten*« und »*Weltbaumeister*«. – Noch in Sigfried Giedions Drama *Arbeit - Drei Akte* (1917) klingt die romantische Auffassung vom Beruf des Architekten als Verkörperung des höchsten schöpferischen Künstlertums an, auch wenn sich die Bauaufgaben inzwischen gewandelt haben und auf nationale Semantiken gänzlich verzichtet wird. Nicht mehr religiöse, sondern profane Kathedralen der Arbeit stehen nun im Mittelpunkt der gewaltigsten Auftragsarbeit: »Früher hat man Kathedralen gebaut und späterhin vielleicht Schlösser, heute ist man zu Fabriken übergegangen, das bedeutet keinen Rückschritt und keine Hemmung. Im Gegenteil!«¹⁹ Für sein Drama dürfte Giedion die moderne, zeitgenössisch prägende Industriearchitektur von Peter Behrens oder Walter Gropius vor Augen gehabt haben.

In diesem Stück stellt Giedion zwei gegensätzliche Auffassungen von Architektur gegenüber.²⁰ Zum einen die des erfolgreichen, weil konzessionsbereiten Modearchitekten Karl Tobler, dessen Büro » Fassaden, immer Fassaden« (S. 65) baut. Sein Wirken ist analog zu Halvard Solness im Sinne des eklektizistischen Duktus des Historismus definiert, der lediglich auf äußere Effekte zielt. Ihm gegenüber gestellt ist sein Mitarbeiter Uli Lauener, der zwar fortschrittliche Ideen hat, aber keine Bauaufträge bekommt und der vor Tatendrang geradezu spricht: »Die Taten müssen unseren Geist reden, die Steine müssen es tun und nicht bloß die Träume! – Ich will bauen, Hans, bauen; nicht nur Pläne machen!« (S. 52 f.). Gedanken zur Dynamisierung des Raumes durch das konstruktive Bauen und den damit einhergehenden Wandel der Wahrnehmung, wie sie Giedion später in *Raum, Zeit und Architektur* (1941/65) in den Mittelpunkt seiner Überlegungen stellt, finden sich zwar noch nicht in dieser analytischen Prägnanz in seinem Drama von 1917. Aber Umrisse der späteren Ausführungen werden schon hier sichtbar. Der neuen Tradition des technischen Bauens gesteht Giedion eine eigene Ästhetik zu, deren Prinzipien konstruktive Klarheit und funktionelle Korrektheit sind. Aber auch in dieser Industriearchitektur lebt der Geist gotischer Kathedralen fort, nur die Form hat sich gewandelt (S. 124). So

sagt Lauener über seinen Fabrik-Entwurf: »Ich habe hier Zweck, Material und Raum so unlöslich in eine Einheit zu formen, daß sie dadurch befreit werden. Ich habe hier – im Aufriß wird es deutlich – lichtdurchflutete Hallen von selbstverständlicher Würde; keine Gefängnisse, keine Schuppen. Ich habe einen Aufenthalt gedacht, in dem die Arbeit nicht Last, nicht Überdruß, nicht Fluch werden muß!« (S. 126)

Seine Profession versteht Lauener als eine elitär-künstlerische Berufung, die mit einem Bauen, das lediglich auf äußere Effekte zielt, keine Berührungspunkte hat. Diese Haltung entspricht auch der des Baumeisters Steen in Alfred Brusts Einakter *Das Bauspiel* (1920). Brust grenzt darin vergleichbar zu Giedion eine wahre Architektur von einer falschen ab. Der Architekt Steen im *Bauspiel* sagt: »Aber diese Baumeister grübeln doch lieber über die künstlerische Verhüllung von Kloaken und bemühen den Geist, idyllische Zuchthausfassaden zu ersinnen. Bauen! Bauen! Sie legen Steine übereinander und nennen das ›bauen‹.«²¹ Dem Geist, der aus innerer Notwendigkeit schafft, auf der einen Seite, wird bei Giedion und Brust der Kommerz und die rein äußere Architektur als Fassadenkunst auf der anderen Seite gegenübergestellt: »Mir genügt zu wissen: Diesen Begrenzten bleibt die Welt einfach verschlossen!«, so bei Giedion (S. 51). Und weiter: »Sie lieben die Dinge nicht! Zu ihrem Tun brauchen sie Ansporn und äußerliche Belohnung. Das sind Hoffnungslose! Ihnen genügt nicht die nackte Form, l. . l so wie wir längst schon die Schnörkel von den Gebäuden rissen, um Einfachheit zu gewinnen.« (S. 52) Giedions Ablehnung aller ornamentalen Stilrichtungen in der Architektur läßt den Einfluß von Adolf Loos erkennen. Seine Gedanken zum modernen Zweckbau nehmen zum Teil schon architekturtheoretische Positionen vorweg, wie sie Adolf Behne in den 1920er Jahren vertreten hat.²²

Das künstlerische Selbstbild vom Architekten aus innerer Berufung erfährt in der Literatur der klassischen Moderne eine weitere Zuspitzung, die insbesondere in der poetischen Emphase des Weltbauens zum Ausdruck kommt. Die Poetik des Bauens, die Fähigkeit des Architekten zur Gestaltung von Raumbildern, veranlaßte Paul Valéry in dem Dialog *Eupalinos oder Der Architekt* (1923/27), in diesem Berufstand und seinen Fähigkeiten der Raumbildung die »Art Gottes selbst«²³ zu erkennen, die ihren Ausdruck in der Schöpfung lebendiger Kunstwerke finde. Denn diejenigen Bauwerke, »die weder sprechen noch singen« (S. 57) können, verdienen nichts als Verachtung, denn »das sind tote Dinge« (S. 57).

Diese Strukturmetapher, die Architekt und Schöpfer, das Bauen und die Erschaffung der Welt, analogisierend verflochten, hat eine lange abendländische Tradition sowohl in der antiken und christlichen Philosophie als auch in der Ikonographie der Bildenden Kunst des Mittelalters und der frühen Neuzeit.²⁴ Valérys metaphorisches Pathos, das für das Bauen ein künstlerisches Durch-

schreiten aller physikalischen und ökonomischen Grenzen impliziert, enthält bereits Anklänge an den Typus des globalen Weltbaumeisters, der sowohl literarische als auch baukünstlerische Texte des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts dominiert. Besonders in den Romanen Paul Scheerbarts tritt diese Figur in ihrer ganzen Ambivalenz hervor.

Schon vor der Freundschaft mit dem Architekten Bruno Taut, die auch Scheerbarts bis heute berühmtestes Buch *Glasarchitektur* (1914) entscheidend inspiriert hat, entwickelte der Schriftsteller in seiner Prosa umfassende Architekturideen aus Glas, als deren ästhetisches Fundament konstruktive Prinzipien des Bauens zu erkennen sind. So konzipiert er unter anderem alpine, submaritime oder extraterrestrische Bauwerke.²⁵ Scheerbarts imaginäre Architekturen werden durch das Wirken von Baumeistern, etwa Kasimir Stummel in *Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman* (1900), Lesabéndio im *Lesabéndio. Ein Asteroidenroman* (1913) oder Edgar Krug in *Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman* (1914) projektiert, korrigiert und beaufsichtigt.

Die grenzenlosen gläsernen Welten in Scheerbarts Romanen, die oftmals mit technischen Utopien einhergehen, fungieren als poetische Gegenbilder zum Militarismus, Nationalismus und zur Untertanenmentalität, wie sie im wilhelminischen Deutschland ausgeprägt waren. Sie kündeten von einer neuen, von der Knechtschaft der Lohnarbeit und den Zwängen gesellschaftlicher Konventionen befreiten Epoche. Während im *Lesabéndio* der Architekt als kosmische Erlöserfigur gekennzeichnet ist, kann hingegen Edgar Krug in *Das graue Tuch* als Prototyp des modernen Weltbaumeisters verstanden werden. Hier wird die Erdkugel Stück für Stück durch architektonische Großprojekte aus Glas in ein Makroornament verwandelt. Das Wirken des Architekten ist weder auf einzelne Länder noch auf Kontinente beschränkt. Er hinterläßt seine architektonische Handschrift auf den Fidshiinseln ebenso wie in Nordindien, Europa oder Amerika und kommt damit dem globalen Wirken heutiger Stararchitekten erstaunlich nah. Der Architekt in *Das graue Tuch* repräsentiert einen neuen Typus von Baumeister, wie ihn Scheerbart bereits in seiner Erzählung *Der Architektenkongreß* gefordert hatte: »Dein Sinn, mein Sohn, ist zu sehr auf das Praktische gerichtet, darum willst Du Ingenieur werden. Laß das sein; es ist nicht mehr zeitgemäß. Die Zeit schreit jetzt nach den großen Architekten, die unser Leben endlich einmal lebenswert machen sollen.«²⁶

Während *Lesabéndio* unter das Science-Fiction-Genre fällt, hier konstruktive Bau-Phantasien mit exotischen fernen Welten verbunden werden, sind die Architektur-Projekte in *Das graue Tuch*, trotz ihrer gläsernen Überdimensioniertheit, mehr an rationalen Kriterien, Zweck und Machbarkeit orientiert, was auf die Bekanntschaft mit Bruno Taut zurückzuführen ist.²⁷ Scheerbarts ästhetische Vision, die mit der Durchsetzung globaler Glasarchitektur verbunden war, versprach, wie er es in seinem Glasbau-Manifest pointiert dargestellt hat, nicht nur

eine höhere Lebensqualität, die Dezentralisierung der Städte und damit Licht und Luft für alle, sondern sollte zugleich zu einem neuen gesellschaftlichen Bewußtsein führen, Ästhetik und Ethik miteinander verbinden: »Wohl steht am Beginn des Expressionismus ein wahrhaftiger Begründer expressionistischer Baukunst. Aber es war dies kein Architekt, sondern ein Dichter, der in wunderbaren Romanen und Novellen das zukünftige Haus des Menschen und die Stadt des Menschen schilderte.«²⁸

Scheerbart wurde aber auch deswegen zu einem wichtigen Ideengeber der modernen Architektur in Deutschland, weil seine literarischen Architekturutopien und seine Architektendarstellung sich mit dem Selbstverständnis der politischen und revolutionären Architektengeneration nach dem Ersten Weltkrieg überschneiden. Bei ihm wird der globale Weltbaumeister zum einen literarisch vorgezeichnet, zum anderen führen seine Romane den realen Architekten eine fessel- und grenzenlose Architektur vor Augen, die gegenüber den anderen Künsten einen dominierenden Charakter erhält. Im Gründungsmanifest des Arbeitsrats für Kunst in Berlin, im *Architektur-Programm* von 1918, hat Taut ebenfalls die herausgehobene Stellung der Architektur im System der Bildenden Künste betont: »Die Kunst! – das ist eine Sache! wenn sie da ist. Heute gibt es diese Kunst nicht. Die zerrissenen Richtungen können sich nur zur Einheit zusammenfinden unter den Flügeln einer neuen Baukunst, so, daß jede einzelne Disziplin Mitbauen wird.«²⁹ Taut schließt daraus, daß die Erneuerung der Gesellschaft am besten unter der Vorherrschaft einer neuen Architektur zu bewerkstelligen sei: »Ein großer Baugedanke, so gewaltig, daß die Mußezeit aller immerfort erfüllt ist, Schmuck des Sterns Erde durch uns, seine Organe, ist der Allgemeinheit mit allen Mitteln einzuhämmern. Die mörderischen und vernichtenden Triebe müssen in aufbauende und sammelnde Energien umgesetzt werden; deshalb eine Aufgabe so gewaltiger Art, daß sie ganz Europa in Atem nimmt durch ebenso viel Milliarden und Energien, wie der verfluchte Krieg.«³⁰

Die Figur des Tautschen Weltbaumeisters kann auf Scheerbarts Roman *Rakkóx der Billionär* zurückgeführt werden. Der Architekt besitzt hier genau wie in *Das graue Tuch* ein totalitäres Verständnis von globaler Glasarchitektur, der sich nicht nur das einzelne Individuum, sondern die gesamte belebte Natur unterzuordnen hat. Im Roman wird eine gigantische Gebirgsarchitektur entworfen, die an der Westküste Südamerikas angesiedelt ist. Die Anden werden zu einem architektonischen Meisterwerk umgestaltet, die Natur in Kultur umgewandelt. »Das wäre was wahrhaft Großes und würde die kommenden Geschlechter anspornen, im nächsten Jahrtausend die gesamte Oberfläche des ganzen Erdballs in ein großes kompaktes architektonisches Kunstwerk umzuwandeln.«³¹

Die literarische Überhöhung des Architekten zum Weltbaumeister, die in Tauts *Der Weltbaumeister. Architekturschauspiel für symphonische Musik* (1920) expliziert wird, und das dem »Geiste Paul Scheerbarts« gewidmet war, kommt

ebenfalls zum Vorschein in Georg Güntsches Roman *Panropa* (1930). Dieser Roman leitete die schriftstellerische Auseinandersetzung mit einer der öffentlichkeitswirksamsten Bau-Utopien der Moderne ein, Hermann Sörgels Atlantropa-Projekt, in dem auch Ideen Scheerbarts und Tauts eine Weiterentwicklung erfuhren.³² Otto Maurus, der Protagonist in Güntsches Roman, ist als ein demiurgischer Bau-Ingenieur gekennzeichnet, der seine ganze Kraft in das Vorhaben zur Absenkung des Mittelmeeres und der Gewinnung riesiger Landflächen zur landwirtschaftlichen und urbanen Nutzbarmachung steckt. Er wird beschrieben als »ein Einsiedler, ein Versunkener, ein Besessener, der mit dem gewaltigsten aller technischen Pläne, die je die Welt bewegt hatten, zäh und verbissen und oft bis zur Grenze menschlichen Könnens rang«³³. Maurus gibt sich erst dann zufrieden, wenn seine technischen Pläne zur Ausführung kommen, »wenn ein Buchstabe in Millionen Pferdestärke sich verwandelt, ein Punkt auf dem Papier, ein Strich, zu kilometerlangen Tunnels, zu Kanälen, Dämmen sich formen, Regimenter automatischer Hämmer schmettern, Pfeifen gellen, Elektrizität heult«.³⁴ Die großflächige architektonische Umwandlung der Erdoberfläche in den Bauphantasien von Taut und auch Sörgel sollte in letzter Konsequenz und angesichts der Zerstörungen des Ersten Weltkrieges zu einer Emanzipation des Menschen und zu einem globalen Pazifismus führen. Die damit einhergehende Rhetorik vom umfassenden Weltbauen blieb aber nicht ohne literarische Kontrapunkte.

In seiner Kurzgeschichte *Der Baumeister* (1921/22), die von dem erfolglosen Architekten Christoph Stern handelt, entwirft der Schriftsteller Robert Seitz ein resigniertes und im historischen Rückblick fast schon ironisches Portrait eines verkannten Weltbaumeisters. Die Desillusionierung hinsichtlich phantastischer Bau-Utopien und den grenzenlosen Möglichkeiten der Architektur, die in den 1920er Jahren bald einsetzte, wird hier literarisch gespiegelt. Von seinen weitreichenden Plänen zur Umgestaltung von Architektur und Stadtlandschaft halten die Bewohner nicht viel. Der Architekt möchte ihnen einen Dom der Menschheit bauen, eine »bunte Stadt der Lebensfreude«, »Häuser nicht wie Kasten und Zellen«, sondern mit »lustigen Formen«³⁵. In den ablehnenden und höhnischen Reaktionen des Auditoriums auf die Pläne des Baumeisters dürfte Seitz auch zeitgenössische Architektur-Debatten verarbeitet haben, speziell jene, die um die farbige Architektur Tauts in Magdeburg geführt wurden.³⁶ »Wir wollen keine Narren werden!«³⁷, heißt es, und weiter: »Was willst du von uns? Wie es gewesen ist, so ist es gut. Und dabei bleibt es!« (S. 125)

Da ihm das Bauen in der Realität verwehrt bleibt, beginnt der Baumeister mit der Errichtung eines Modellturms aus bunten Steinen und Holz, ein Umstand, der an die Baukasten-Architektur Hermann Finsterlins erinnert. Sein Werk betrachtet der Architekt als vom Alltäglichen vollkommen losgelöst: »Dieses hier ist das Schönste, und es ist das Reinste, was ich schuf, denn ich schuf es

ohne Zweck.« (S. 126) Architektur wird zur reinen Kunst erklärt, für die einzig und allein ästhetische Maßstäbe zu gelten haben. Sie ist weder an eine konkrete Funktion gebunden, noch folgt sie sozialen oder kulturellen Bedingungen. Das Ergebnis dieses anti-urbanen Architektur-Ästhetizismus ist, daß der Bau letztlich nicht von Menschen, sondern von Insekten bevölkert wird, von seltsamen Käfern »mit silbernen und goldenen Flügeldecken« (S. 126).

Noch stärker negativ konnotiert wird die Figur des Baumeisters in Uriel Birnbaums *Der Kaiser und der Architekt* (1924). Dieses Architekturmärchen handelt ebenso wie die Kurzgeschichte von Seitz vom Scheitern einer bewohnbaren Bau-Utopie. Erzählt wird zunächst der Architekturtraum eines Kaisers und der Versuch eines megalomanen Architekten, diesen Traum zu realisieren. Während der Kaiser bald erkennt, daß die himmlische Stadt auf der Erde nicht realisiert werden kann, baut der hochmütige Architekt auf eigene Rechnung weiter. Er wird immer mehr zu einer dämonenhaften Figur, die sich schließlich ganz zurückzieht und nur noch der Errichtung der Traumstadt verschreibt. Rücksichtslos gegenüber Mensch, Material und Natur, überzieht der Architekt die Erdoberfläche mit immer neuen Bauphantasien, um mit der letzten Stadt, einem Gebilde, das bildgeschichtlich an den Turm zu Babel erinnert, den Zorn Gottes auf sich zu ziehen und unterzugehen. Birnbaums Kritik an der baukünstlerischen Rhetorik des zeitgenössischen Architekturdiskurses wird von einem religiösen Standpunkt aus formuliert.³⁸ Nach seiner Architekten-Parabel vermag es der Mensch nicht, eine himmlische Stadt auf der Erde zu errichten. Damit erklärt er allen Gesellschaftsutopien eine Absage. Die Apotheose der Baukunst, so Jaeger, schlage in der Erzählung in deren Apokalypse um. Dem durchgehend zukunftsgläubigen Utopismus der expressionistischen Architekturphantasien setze Birnbaum einen kulturpessimistischen Akzent entgegen.³⁹

Den Typus des »Anti-Architekten« stellt Siegfried Kracauer in den Mittelpunkt seines Romans *Ginster. Von ihm selbst geschrieben* (1928). Im Roman wird das Verhältnis des Protagonisten Ginster zur Architektur von Anfang an als ein distanzierendes und unwilliges beschrieben, als ein Brotberuf, der mit produktiver oder künstlerischer Selbstverwirklichung nicht viel gemeinsam hat. So ist nicht nur von der »Unlust am Architektenleben«⁴⁰ die Rede, sondern vielmehr haßt Ginster die Architektur (S. 124). In seiner künstlerischen Auffassung ist anfänglich eine eigenwillige Dysfunktionalität zu erkennen, die sich aber nach und nach zu einer – wenn auch zurückhaltenden – Sympathie für rationales Bauen entwickelt.⁴¹ Ginsters zunächst geschilderte Liebe zu ornamentalen Zeichnungen und Verzierungen aller Art steht im exponierten Kontrast zum Zweckcharakter der Architektur,⁴² seine Architekturzeichnungen gleichen linearen graphischen Kunstwerken, »die viel zu fein gezeichnet waren für die Dinge im Raum« (S. 71).

Als Architekt muß er an der Gestaltung einer Gesellschaft und ihrer Funktions-

systeme mitwirken, deren Konventionen er verachtet. »Verräumlichung«, bemerkt Gerwin Zohlen, »ist für Ginster ein Greul«⁴³. Seine Entwürfe für eine Munitionsfabrik oder den Soldaten-Ehrenfriedhof weisen durch ihre unterschiedlichen Bauaufgaben auf den zeitgeschichtlichen Hintergrund des Ersten Weltkrieges und das nahende Ende der wilhelminischen Epoche. Ginster entwirft für eine »Architekturkonkurrenz« das Modell eines militärischen Ehrenfriedhofs, das exakt jene gesellschaftliche Ordnung abbildet, der sich die Gefallenen im Leben unterordnen mußten, und bekommt dafür den ersten Preis. Mit Reißschiene und Winkel fertigt er ein Friedhofssystem an, das einer »militärischen Ordnungstabelle« (S. 106) gleicht. »Rechteckige Gräberfelder richteten sich auf einen Mittelplatz aus, auf dem das Denkmal sich wie ein oberer Vorgesetzter erhob. I. J. Jeder Fluchtversuch wäre gescheitert« (S. 106 f.). Diese Überaffirmation ist paradigmatisch für Ginsters Haltung. Er entzieht sich dem herrschenden Diskurs nicht dadurch, daß er die Anforderungen, die an seine räumlichen Entwürfe gestellt werden, ornamental mindert und dadurch verwässert, sondern vielmehr reproduziert er die gesellschaftlichen und militärischen Hierarchieverläufe und stellt sie so in ihrer Roheit bloß.⁴⁴ Ginster will aber schließlich nicht mehr am Bau der Gesellschaft mitwirken, er »möchte um keinen Preis länger Architekt bleiben« (S. 239), heißt es am Ende des Roman.

III. Verehrer und Verächter des internationalen Stils nach 1945. – Nach den verheerenden Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg stellte sich vehement die Frage, wie Architektur und Städtebau in Zukunft gestaltet werden sollten.⁴⁵ An diesen Debatten, die unter anderem um Begriffe wie »Neubau« oder »Rekonstruktion« kreisten,⁴⁶ beteiligten sich sowohl in der BRD als auch in der DDR Schriftsteller. Ihre spezifischen Überlegungen lieferten wichtige Beiträge zu Aspekten der (auch räumlichen) Auseinandersetzung mit der jüngsten deutschen Geschichte. Im Westen wurde zum einen die internationale Architekturmoderne zur Projektionsfläche für Hoffnungen und Visionen eines Neuanfangs im Bauen und der Gesellschaft insgesamt. Zum anderen erscheint die Architektur in der Literatur als Zeichen für eine von Kontinuitäten geprägte gesamtgesellschaftliche Ordnung, wie Heinrich Bölls Roman *Billard um halb zehn* (1959) belegt.

Der Protagonist des Romans, Robert Fähmel, kann ebenfalls als ein »Anti-Architekt« verstanden werden, der jedoch in der Negation seiner Profession einen weitaus leidenschaftlicheren Charakter aufweist als Kracauers Ginster. Sein Wirken ist vor allem durch ein umfassendes Zerstörungswerk historisch gewachsener Raumbilder bestimmt. »Du weißt, daß ich Architekt bin und eigentlich Häuser bauen sollte, aber ich habe nie welche gebaut, immer nur welche gesprengt I. J.«⁴⁷ Als Sprengmeister der Wehrmacht hatte Fähmel in den letzten Kriegswochen ständig mit Dynamit zu tun: »Das konnte ich, Junge, und ich sprengte also, ich sprengte Brücken und Wohnblocks, Kirchen und Bahn-

überführungen, Villen und Straßenkreuzungen, ich bekam Orden dafür und wurde befördert l. . l.«⁴⁸ Die Zerstörung einer Abtei, die sein Vater aufgebaut hatte, durch den Architekten, kann als vergeblicher Versuch Fähmels gelesen werden, sichtbare Kontinuitäten zu unterbrechen und einen Neuanfang nach 1945 wenigstens auf architektonischem und städtebaulichem Gebiet zu forcieren.⁴⁹ Böll verkettet in seinem Roman vor dem fiktiven Hintergrund des absehbaren Wiederaufbaus der Abtei, der nach dem Krieg nun dem Sohn Fähmels angetragen wird, eine Dialektik von Aufbau und Zerstörung. Eingeschrieben in diese Zeitkritik sind Aspekte der Re-Militarisierung der Bundesrepublik, die schnelle wirtschaftliche Konsolidierung und die damit einhergehende Verdrängung schuldhafter Vergangenheit.⁵⁰

Der resignierten Zeitdiagnose Bölls stehen in der Literatur aber auch weniger pessimistische Szenarien gegenüber. Die Zuversicht auf Strategien einer partizipativen Planung, einer demokratischen räumlichen Aneignung und modernen urbanen Erneuerungsbewegung wird zum Gegenstand von Max Frischs *Der Laie und die Architektur* (1954).⁵¹ Frisch geht darin der eminent politischen Frage nach, wie eine Stadt- und Architekturentwicklung aussehen müsse, für die nicht die Urteile von Experten, sondern vielmehr die Bedürfnisse der Bewohner zu Leitlinien werden. Nicht nur die Schweizer Architektur wie in *Cum grano salis* (1953) oder *achtung: Die Schweiz* (1954) gerät dabei in den Blick, sondern generelle Gedanken zum europäischen Städtebau werden hier literarisch reflektiert.⁵² Frisch zielt mit den in *Der Laie und die Architektur* erhobenen Forderungen nach mehr Demokratie und Mitbestimmung in eine vergleichbare Richtung, wie sie nur wenige Jahre später Adolf Arndt in seiner zur Eröffnung der Berliner Bauwochen gehaltenen Rede *Demokratie als Bauherr* (1960) anvisiert hat; Forderungen, die auch den Subtext von Moritz Rinkes Architekturdrama *Republik Vineta* (2002) mit seiner Kritik an einer rein technokratischen und an Effizienzkriterien ausgerichteten Bau-Entwicklung bilden.

Ein engagierter Laie, seine Frau, ein Architekt und ein Oberbaurat verkörpern die *dramatis personae* des in neun unterschiedliche Szenen gegliederten Stückes Frischs. Während sich der Architekt anfangs als Baubürokrat zu erkennen gibt, der nur »im Rahmen der Gegebenheiten« (S. 263) entwerfen könne, den »Vorschriften der herrschenden Bauordnung« (S. 263) verpflichtet sei, und damit zum Eingeständnis gelangt, daß mit diesen Sachzwängen die notwendige moderne Architektur begraben werde, gibt sich der Laie mit dieser Haltung nicht zufrieden: »Man kann keine Städte bauen, ohne zu wissen, welche Art von Gesellschaft darin wohnen soll.« (S. 264 f.). Dem mitteleuropäischen Städtebau »ohne Ziel« (S. 270) werden als Antipode weltweite Entwicklungen gegenübergestellt. Als herausgehobene Exempel fungieren beispielsweise die Bauten Max Cettos in Mexiko, die auf eine Integration von Mensch, Architektur und natür-

licher Umwelt gerichtet waren. Aber auch Le Corbusiers »Unité d'Habitation« (1952) in Marseille wird vom Architekten im Stück herangezogen, um zu demonstrieren, was möglich ist, wenn »frei von allen Bauvorschriften« (S. 286) Experimente zugelassen werden. Der Architekt bei Frisch erscheint zwar als Befürworter der modernen Architektur, der Uniformierung im Städtebau ebenso ablehnt wie historische Wiederaufbauprojekte. Doch zieht er sich in letzter Konsequenz immer auf Gesetze und Vorschriften zurück und bleibt dem fragenden Bürger so die Antworten schuldig.⁵³

Eine größere Entschlossenheit bei der Umsetzung moderner Architektur demonstriert hingegen der junge Architekt Toni Kirmer in Carl Amerys Roman *Der Wettbewerb* (1954). Der Roman verweist schon im Titel auf ein typisches Tätigkeitsfeld der Architekturbranche. Die an Frisch angelehnte Grundfrage – internationale Architekturmoderne oder Bauen nach traditionellen Modellen – wird zur Leitlinie des Romans. Während Kirmers Schwiegervater dem Architekten eine sichere Beamtenlaufbahn vorzeichnet – Typenplanung im bayrischen Kultusministerium –, bevorzugt dieser eine freie und unabhängige Existenz. Den langweiligen Büroalltag im Ministerium, die Projektierung von standardisierten Wohneinheiten, lehnt Kirmer ab. Denn während der staatlich geförderte Eigenheim- und Wohnungsbau in den frühen 1950er Jahren in Grundrissdispositionen und dem Erscheinungsbild nach fast unverändert bekannten Mustern aus den 1930er Jahren folgte,⁵⁴ möchte der Architekt keine »Tante-Frieda-Häuser« bauen und mit den Häusern »für Kolonialwarenbesitzer, für Filmfritzen, für Brauereibesitzer« nichts zu tun haben, denn hier wird nicht »in internationalen Bahnen«⁵⁵ gedacht. Wenn später im Roman Kirmer eine Stelle in Amerika offeriert wird, stellt Amery ähnlich wie Frisch intertextuelle Bezüge zu realen Architekten her, um die moderne Architekturauffassung seines Protagonisten zu betonen: »Wichtiger war es«, heißt es, »daß er auf jeden Fall mit Jüngern von Markelius, von Wright, von Niemeyer zusammentreffen würde; und zumindest von ferne würde ihn auch der glühende Planet Le Corbusier berühren.«⁵⁶

Den durchgehend positiven Anspielungen auf die internationale Architekturmoderne und ihre Formensprache bei Frisch oder Amery werden hingegen in Thomas Bernhards Roman *Korrektur* (1975) skeptische Motive entgegengehalten. Der Naturwissenschaftler Roithamer, der Protagonist Bernhards, errichtet als baukünstlerischer Autodidakt für seine Schwester ein Gebäude in Form eines Kegels. Dieser Prozeß des familiären Bauens kann als Anspielung Bernhards auf das Haus Ludwig Wittgensteins betrachtet werden, welches der Philosoph für seine Schwester in den 1920er Jahren in Wien plante.⁵⁷ Der Wohnkegel Roithamers folgt den geometrischen Formen einer orthodoxen Modernekonzeption. Seine innere Sterilität, geometrische Perfektion und scheinbare räumliche Vollkommenheit sollen höchstes Wohnglück ermöglichen. Aber innerhalb

dieser architektonischen Überregulierung, die versucht, Gebäudeentwurf und Lebensentwurf mathematisch exakt zu berechnen, ist ein humanes Leben nicht möglich, bei Eintritt in das Gebäude stirbt die Schwester.

Während die literarischen Architektenfiguren im Westen zwischen Verehrern und Verächtern des internationalen Stils changieren, werden deren fiktive Pendants im Osten zur Sowjetarchitektur und später zum industriellen Bauen ins Verhältnis gesetzt. Seit den 1960er Jahren geraten Baufragen verstärkt in den Blick ostdeutscher Autoren. Die Suche nach neuen Konzepten in Architektur und Städtebau im Kontext des sozialistischen Aufbaus mit seiner Verheißung vom neuen Menschen im neuen Staat werden unter anderem von Stefan Heym und Brigitte Reimann in ihren Romanen beleuchtet.

Heyms *Die Architekten* (2000) kann dabei als eine literarische Abrechnung mit der Ära des Stalinismus und seiner ästhetischen wie künstlerischen Repräsentation aufgefaßt werden. Das Erscheinen des Buches in der DDR war zum Zeitpunkt seines Entstehens Mitte der sechziger Jahre, so Heym, ausgeschlossen.⁵⁸ Die Handlung ist drei Jahre nach Stalins Tod angelegt. Das Planungskollektiv um Arnold Sundstrom, dem Chefarchitekten einer Provinzstadt, ist in den Aufbau der »Straße des Weltfriedens« involviert, die als das Bauvorhaben der Stalinallee zu erkennen ist.⁵⁹ Eine der zentralen Baufragen der neugegründeten DDR, die nach der räumlichen Inszenierung des Staates, bildet gleichsam die Hintergrundfolie des Romans. »Es begann aber damit, daß die junge Klasse zunächst ihren Sieg mit den Stilmitteln der Besiegten feierte«⁶⁰, schreibt Hermann Henselmann über den Neubeginn der Architektur. Diese Architekturströmung der »Nationalen Tradition« verkörpert im Roman der wandlungs- und anpassungsfähige Sundstrom, dessen Entwürfe zunächst den Bildprogrammen der dominierenden stalinistischen Architekturdoktrin folgen.

Für Sundstrom kann die neue sozialistische Baukunst nur in einer gestalterischen Weiterentwicklung nationaler und klassischer Bautradition bestehen, auch wenn diese, wie später im Roman deutlich wird, durch ihre Monumentalität ästhetische Parallelen zum Nationalsozialismus aufweist.⁶¹ Für die Tradition des Bauhauses und des internationalen Stils hat Sundstrom indessen nur Verachtung übrig: »Nicht eine architektonische Idee in dem Funktionalismus dieser Leute! [...] Die Dekadenz dabei lag darin, erklärte er, daß hier jeder Sinn des Menschen für Schönheit und seine Sehnsucht danach und nach menschlicher Würde verneint wurden.« (S. 53) Das nach Stalins Tod 1953 einsetzende politische Tauwetter hatte auch großen Einfluß auf die Baupolitik der DDR. Die von Chruschtschow herausgegebene Formel »Besser, billiger und schneller bauen«⁶² sollte zu einer erheblichen Steigerung des Wohnungsbauprogramms und effizienten Rationalisierungsmaßnahmen führen. Dezidiert werden im Roman vor diesem Hintergrund nicht nur ideologisch-ästhetische Fragen von Anspruch und Wirklichkeit sozialistischer Architektur und Politik verhandelt, son-

dern auch Aspekte der Bauzeit-, Bauablauf- oder Kostenplanung eingeflochten. Neue Entwicklungen der Typisierung und Standardisierung und ihre Konsequenzen spielen bei Heym allerdings noch keine dominierende Rolle, sie werden erst später von Brigitte Reimann ganz ins Zentrum der literarischen Annäherung an das industrielle Bauen gestellt.

Die Unsicherheiten, die mit den »tektonischen Erschütterungen« (S. 33) verbunden waren, scheinen Sundstroms Position zunächst zu gefährden, auch sein ehemaliger Weggefährte, der Bauhüßler Daniel Tieck, der im Roman zu Sundstroms Gegenspieler avanciert, kommt jetzt aus einem russischen Lager zurück. Für Tieck symbolisiert die »Straße des Weltfriedens« einzig und allein eine »Heuchelei in Beton und Ziegeln« (S. 131), radikal wendet er sich mit einem eigenen Entwurf gegen diese »Hochzeitstortenarchitektur« (S. 201). Tiecks Formensprache stellt sich völlig anders dar »als die Symmetrien, die Sundstroms permanenter Kunstgriff waren« (S. 200). Jedoch führen auch die neuen Pläne für den Weiterbau der »Straße des Weltfriedens« nicht an der Person Sundstroms vorbei. Die Widersprüche zwischen einer pompösen Herrschaftsarchitektur auf der einen Seite und den Verheißungen einer egalitären sozialistischen Gesellschaft auf der anderen bleiben ungelöst. Die Ablösung des stalinistischen Personenkults und dessen ästhetischer Überhöhung geht unter dem Vorzeichen personeller Kontinuitäten vonstatten, und architektonisch werden lediglich »ein paar Stückchen von dem Zuckerguß« (S. 201) abgekratzt.

Während Heym insbesondere die ideologischen Aspekte der Sowjetarchitektur erörtert, verfolgt Brigitte Reimann in ihrem Roman *Franziska Linkerhand* (1974) die Vertiefung der aus Typisierung und Standardisierung erwachsenen urbanen Konsequenzen des industriellen Bauens. Die Autorin setzt sich im Kontext des »Bitterfelder Weges« detailliert mit dem Alltag und der Architektur des real existierenden Sozialismus auseinander.⁶³ Da eine kritische Stadtsoziologie in der DDR fehlte, wurde in gewissem Maße die Literatur zu einem der wichtigsten Reflexionsmedien über die sozialen Bedingungen und Folgen des Lebens in »sozialistischen Wohnstädten«. Reimann stellt dieses Leben anhand von Neu-Hoyerswerda (Baubeginn 1957), im Roman kurz »Neustadt« genannt, umfassend dar.

Die junge und enthusiastische Architektin Franziska Linkerhand siedelt nach Neustadt über, um hier nach ihrem Studium in Leipzig als Stadtplanerin zu arbeiten. »Da kommt ein Mädchen, jung, begabt, voller leidenschaftlicher Pläne, in die Baukastenstadt und träumt von Palästen aus Glas und Stahl – und dann muß sie Bauelemente zählen, schnell bauen, billig bauen l. . . l. und wo bleiben die großen Entwürfe der Jugend?«⁶⁴, schreibt Reimann bezüglich ihrer Protagonisten und auf Chruschtschow anspielend. Die Abkehr von der individuell-künstlerischen Handschrift des Architekten und die Hinwendung zur Typenprojektierung, wie sie in *Besser, billiger und schneller bauen* von Chruschtschow

gefordert wird,⁶⁵ repräsentiert im Roman der Stadtarchitekt Schafheitlin, für den Architektur nur ein nüchtern effizientes Kalkulieren mit Zahlen und Baumaterialien bedeutet: »Wir haben nur eine Aufgabe: Wohnungen für unsere Werkstätigkeiten zu bauen, so viele, so schnell, so billig wie möglich.«⁶⁶

Von Anfang an verzeichnet die Protagonistin im Roman das Fehlen von Kino- und Theatersälen und vor allem eines Stadtzentrums, für welches sie zwar einen Entwurf anfertigt, dessen Bau infolge von Ressourcenmangel jedoch auf ungewisse Zeit verschoben wird. Die »Ohnmacht des an Typenprojekte gefesselten Architekten« (S. 201) steht in genauem Gegensatz zur architektonischen Vision Franziska Linkerhands. Sie ist anfangs »berauscht von dem Verlangen, [...] Häuser zu bauen, die ihren Bewohnern das Gefühl von Freiheit und Würde geben, die sie zu heiteren und noblen Gedanken bewegen« (S. 122). Im Verlauf des Romans wird Franziska Linkerhand immer mehr zur bloßen Beobachterin und Flaneurin, die von den stumpfsinnigen Häuserzeilen, dem Schwefelgestank und der Anonymität der Wohnzeilen bedrückt wird (S. 205). Anfangs noch mit dem Aufstellen von Plänen für die Altstadt-Sanierung beauftragt und einen Informationsraum für Bewohner betreibend, zieht sie sich bald ganz aus dem städtischen Planungsbüro zurück und geht auf eine Großbaustelle. Hier ist sie tagsüber als einfache Arbeiterin tätig und schreibt in den Nächten an einer Arbeit über Architektur. Künstlerische Depression und Resignation sind die Folgen einer fehlgeschlagen Stadtplanung und der Entindividualisierung des Architektenberufs.⁶⁷ Der Beruf des Architekten wird somit schon Anfang der 1970er Jahre in der Literatur der DDR zu einem Sinnbild für gesellschaftliche, künstlerische und politische Stagnation.⁶⁸

Die Analyse der Figur des Architekten kann – hinausgehend über die jeweilige Untersuchung der fiktiven Präsenz von Gebäuden als Motivkomplexe in der Literatur und damit verbundenen allegorischen Schreibweisen – zu einem erweiterten Verständnis der Architektur-Thematik in der Literatur beitragen. Autoren machen in und mit ihren literarischen Werken einen Baumeister zum Zeugen ihrer Kunst- und Künftlerauffassung, wie die Beispiele von Goethe bis Giedion belegen. Literarische Baumeister können aber auch sehr direkt ins Verhältnis zu zeitgenössischen Architekturdiskursen und gesellschaftlichen Leitbildern vom Architekten gesetzt werden, was an Henrik Ibsens *Baumeister Solness* in Relation zum Historismus deutlich wurde. Die Baumeister der Dichter haben aber ebenso das berufliche Selbstverständnis realer Architekten beflügelt. Inspiriert vom literarischen Weltbauen in Scheerbarts Romanen findet der Typus des Weltbaumeisters insbesondere bei Bruno Taut eine architekturtheoretische Fundierung. Eine umgekehrte Konstellation ergibt sich bei Günter und Sörgel. Hier steht am Anfang die Bau-Utopie eines Architekten, die dann dem literarischen Werk als Folie dient. Die Utopie des Weltbauens und die

Figur des Architekten erfahren aber auch seit Mitte der 1920er Jahre eine starke negative Wendung, wie sie speziell von Birnbaum und Kracauer vollzogen wird. Die Kracauersche Figur des »Anti-Architekten« erlangt in der Literatur nach 1945 differenzierte Fortschreibungen, sie wird von Böll und Bernhard weiter radikalisiert und ist bis in Ernst-Wilhelm Händlers Roman *Sturm* (1999) nachzuweisen.

Neben vielen systembedingten Unterschieden, lassen sich auch Gemeinsamkeiten der literarischen Architektenfiguren in Ost und West nach 1945 bei Frisch, Amery, Heym oder Reimann beobachten, die zum Beispiel in der Ablehnung von Standardisierung und Typisierung im Städtebau besteht, in der Forderung nach gesellschaftlicher Teilhabe am Planungsprozeß oder auch im positiven Bezug auf die Bauhaus-Tradition und den internationalen Stil zum Ausdruck kommt.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Ingrid Severin: *Baumeister und Architekten. Studien zur Darstellung eines Berufsstandes in Porträt und Bildnis*, Berlin 1992; Klaus Türk: *Bilder der Arbeit. Eine ikonographische Anthologie*, Wiesbaden 2000, S. 82–102.
- 2 Brigitte Reimann/Hermann Henselmann: *Mit Respekt und Vergnügen. Briefwechsel*, Berlin 2001, S. 44 (Brief vom 29.12.1964).
- 3 Es kann an dieser Stelle nur auf einen ausgewählten Corpus von Romanen, Prosastücken und Dramen zurückgegriffen werden, die einen Architekten als Hauptfigur aufweisen und an dem exemplarische Grundzüge herausgearbeitet werden. Eine gute, aber nicht als vollständig zu betrachtende bibliographische Darlegung von Architekten in der Literatur bietet Hans-Martin Plesske: *Beruf und Arbeit in deutschsprachiger Prosa seit 1945. Ein bibliographisches Lexikon*, Stuttgart 1997, S. 23–28.
- 4 Zu den Veränderungen des Berufsbildes seit der Antike vgl. Herbert Ricken: *Der Architekt. Zwischen Zweck und Schönheit*, Leipzig 1990, S. 12–54.
- 5 Antonio Averlino (Filarete): *Trattato di architettura*, hg. von Anna Maria Finoli, Liliana Grassi, 2 Bde., Mailand 1972; in deutscher Teilübersetzung: *Antonio Averlino's Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, hg. von Wolfgang von Oettingen, Wien 1890.
- 6 Vgl. Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie*, 3. Aufl., München 1991, S. 55.
- 7 Vgl. Sabine Rahmsdorf: *Stadt und Architektur in der literarischen Utopie der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1999, S. 53 f.
- 8 Vgl. Ernst Beutler: *Von deutscher Baukunst. Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach. Seine Entstehung und Wirkung*, München 1943; zur Architektur bei Goethe allgemein vgl. Rainer Ewald: *Goethes Architektur. Des Poeten Theorie und Praxis*, Weimar 1999.
- 9 Vgl. Jens Bisky: *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisseree*, Weimar 2000, S. 43.
- 10 Vgl. Rolf Christian Zimmermann: *Der Kölner Dom in der Literatur der klassisch-romantischen Zeit*, in: Otto Dahn (Hg.): *Religion - Kunst - Vaterland. Der Kölner Dom im 19. Jahrhundert*, Köln 1983, S. 23. Zur Dombau-Literatur vgl. auch Jochen

- Stremmel: *Der deutsche Dom und die deutschen Dichter*, in: Hugo Borger (Hg.): *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*, 3 Bde., Köln 1980, Bd. 2, S. 169–181.
- 11 Georg Forster: *Ansichten von Niederrhein: von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Juni 1790*, hg. von Ulrich Schlemmer, Stuttgart–Wien 1989, S. 64.
- 12 Vgl. Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, hg. von Alfred Anger, Stuttgart 1966, S. 217.
- 13 Joseph Freiherr von Eichendorff: *Berliner Verein für den Kölner Dombau*, in: Eichendorff: *Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften*, hg. von Gerhart Baumann, 4 Bde., Stuttgart 1958, Bd. 4, S. 1053.
- 14 Vgl. Michael Brix, Monika Steinhauser: *Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historischen Architektur-Diskussion in Deutschland*, in: Brix/Steinhauser (Hg.): *»Geschichte allein ist zeitgemäss«*. Historismus in Deutschland, Lahn-Gießen 1978, S. 239.
- 15 Vgl. Nikolaus Pevsner: *Funktion und Form. Die Geschichte der Bauwerke des Westens* [zuerst engl. 1976], Hamburg 1998.
- 16 Vgl. Georg Germann: *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974.
- 17 Karl Emil Otto Fritsch: *Stil-Betrachtungen* [zuerst in: *Deutsche Bauzeitung*, 13(1890)72], in: Wolfgang Beyrodt u.a. (Hg.): *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Architektur*, 2 Bde., Stuttgart 1980, Bd. 2, S. 120.
- 18 Henrik Ibsen: *Baumeister Solness*, Stuttgart 2003, S. 10. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 19 Sigfried Giedion: *Arbeit - Drei Akte*, Berlin 1917, S. 124. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 20 Zu Giedions Drama vgl. Sokratis Georgiadis: *Sigfried Giedion. Eine intellektuelle Biographie*, Zürich 1989, S. 16 ff.; Frank Trommler: *Gesamtkunstwerksideen in Theater und Architektur um 1900*, in: Hans Richard Brittmacher, Fabian Stoermer (Hg.): *Der schöne Schein der Kunst und seine Schatten*, Bielefeld 2000, S. 117 f.
- 21 Alfred Brust: *Bauspiel* [zuerst in: *Frühlicht*, 1(1920)4], in: Brust: *Spiele*, München 1920, S. 47.
- 22 Vgl. Adolf Behne: *Der moderne Zweckbau*, München 1926.
- 23 Paul Valéry: *Eupalinos oder Der Architekt. Eingeleitet durch Die Seele und der Tanz*, übertragen von Rainer Maria Rilke. [Zuerst frz.: *Eupalinos ou l'Architecte, précédé de l'âme et la Danse*, Paris 1923], 3. Aufl., Frankfurt/Main 1995, S. 45. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 24 Vgl. Joachim Gaus: *Weltbaumeister und Architekt. Zur Ikonographie des mittelalterlichen Baumeisterbildes und seine Wirkungsgeschichte*, in: Günther Binding (Hg.): *Beiträge über Bauführung und Baufinanzierung im Mittelalter* (= 6. Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln), Köln 1974; Bruno Reudenbach: *Säule und Apostel. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegetischer Literatur im Mittelalter*, in: *Frühmittelalterliche Studien*, 14 (1980), S. 310–351; Nicola Senger: *Der Begriff »architector« bei Thomas von Aquin*, in: Günther Binding, Andreas Speer (Hg.): *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Stuttgart–Bad Cannstatt 1993. Auch die Ikonographie und Metaphorik der europäischen Bewegung der Freimaurer stützt sich seit dem Mittelalter wesentlich auf die Baukunst. So werden die Gedanken des Bundes unter anderem mit Hilfe der Werkzeuge der mittelalterlichen Bauhütten (Winkelmaß, Zirkel, Lot, Setzwaage usw.) visualisiert. Für die symbolische Errich-

- tung eines »Tempels der Humanität«, für den der Salomonische Tempel als Sinnbild fungiert, stellen die Menschen selbst die »Bausteine« dar. Vgl. unter anderen Reinhold Bendel: *Die Ableitung der Freimaurerei von den Steinmetzbruderschaften, Tempelritterorden und älteren Rosenkreuzerbruderschaften*, in: Joachim Berger, Klaus-Jürgen Grün (Hg.): *Geheime Gesellschaft. Weimar und die deutsche Freimaurerei*, Wien 2002.
- 25 Vgl. unter anderem Karl-Heinz Knupp: *Die Architekturphantasien Paul Scheerbarts. Ein Beitrag zum Verhältnis von literarischer Fiktion und Architektur*, Diss. Hamburg 1981; Ralph Musielski: *Bau-Gespräche. Architekturvisionen von Paul Scheerbart, Bruno Taut und der »Gläsernen Kette«*, Berlin 2003.
- 26 Paul Scheerbart: *Der Architektenkongress, eine Parlamentsgeschichte* [zuerst in: *Berliner Tageblatt*, 6.1. 1913], in: *Frühlicht 1920-1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baudenkens*, Neudruck (= *Bauwelt Fundamente* 8), hg. von Ulrich Conrads, Berlin-Frankfurt/Main 1963, S. 94.
- 27 Vgl. Leo Ikelaar (Hg.): *Paul Scheerbart und Bruno Taut: Zur Geschichte einer Bekanntschaft. Paul Scheerbarts Briefe von 1913-1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwarth Walden*, Paderborn 1996.
- 28 Lothar Schreyer: *Zur Geschichte des Expressionismus*, in: *Deutsches Adelsblatt*, 44(1926)31, S. 635.
- 29 Abdruck in: Eberhard Steneberg: *Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918-1921*, Berlin 1987, S. 28.
- 30 Bruno Taut: *JA! Stimmen des Arbeitsrats für Kunst in Berlin*, Berlin 1919, S. 102.
- 31 Paul Scheerbart: *Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman. Und die »Wilde Jagd«. Ein Entwicklungsroman in acht anderen Geschichten*, Nachwort von Franz Rottensteiner, Frankfurt/Main 1976, S. 19.
- 32 Vgl. Wolfgang Voigt: *Atlantropa. Weltbauen am Mittelmeer. Ein Architektentraum der Moderne*, Hamburg 1998; zur Darstellung des Atlantropa-Projektes in der Literatur und im Film vgl. ebd., S. 111-115.
- 33 Georg Güntsche: *Panropa*, Köln 1930, S. 9.
- 34 Ebd., S. 12.
- 35 Robert Seitz: *Der Baumeister*, in: *Frühlicht 1920-1922*, hier alle Zitate S. 125.
- 36 Vgl. Bruno Taut: *Der Magdeburger Farbenstreit*, in: *Frühlicht 1920-1922*, S. 102.
- 37 Seitz: *Der Baumeister*, S. 125. Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich ebenfalls hierauf.
- 38 Thomas Biene: *Uriel Birnbaum, ignoriert, emigriert, vergessen. Stationen im Leben eines prophetischen Dichters, Denkers und Zeichners*, in: Hans Würzner (Hg.): *Österreichische Exilliteratur in den Niederlanden 1934-1940*, Amsterdam 1986, S. 127.
- 39 Vgl. Roland Jaeger: *Die märchenhaften Stadtvisionen des Uriel Birnbaum*, in: Rainer Stamm, Daniel Schreiber (Hg.): *Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus*, Köln 2003, S. 147.
- 40 Siegfried Kracauer: *Ginster. Von ihm selbst geschrieben*, in: Siegfried Kracauer: *Schriften*, 8 Bde., hg. von Karsten Witte, Frankfurt/Main 1973, Bd. 7, S. 193. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 41 Vgl. Hans-Georg von Arburg: »Zweck-Architekturen der Verwesung«. *Siegfried Kracauers Roman »Ginster« im Kontext von Friedhofsreform, Denkmalstreit und Neuem Bauen in der Weimarer Republik*, in: Sabina Becker (Hg.): *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, Bd. 6, München 2001, S. 78.
- 42 Vgl. ebd., S. 76.
- 43 Gerwin Zohlen: *Schmugglerpfad. Siegfried Kracauer, Architekt und Schriftsteller*.

- in: Michael Kessler, Thomas Y. Levin (Hg.): *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, Tübingen 1990, S. 336.
- 44 Vgl. von Arburg: »Zweck-Architekturen der Verwesung«, S. 80.
- 45 Vgl. Werner Durth: *Von der Auflösung der Städte zur Architektur des Wiederaufbaus*, in: Gabi Dolff-Bonekämper, Hiltrud Kier (Hg.): *Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert*, München-Berlin 1996.
- 46 Vgl. Wolfgang Pehnt: *Über Rekonstruktion, Reproduktion, Remakes und Retro-Kultur*, in: Ingeborg Flagge, Annina Götz (Hg.): *Architektur in Deutschland. Thematischer Schwerpunkt: Rekonstruktion - alles bleibt anders* (= DAM Jahrbuch 2004), Frankfurt/Main 2004.
- 47 Heinrich Böll: *Billard um halb zehn*, in: Böll: *Werke. Romane und Erzählungen*, hg. von Bernd Balzer, 3 Bde. [Erg. Neuaufll.], Köln 1989, Bd. 1, S. 949.
- 48 Ebd., S. 950.
- 49 Vgl. Bernd Balzer: *Heinrich Bölls Werke: Anarchie und Zärtlichkeit. Vorwort*, in: Ebd., S. 83.
- 50 Vgl. Jochen Vogt: *Verfehlte Metapher, verkanntes Problem? Über Architektur und Bauen bei Heinrich Böll*, in: Margrid Bircken, Heide Hampel (Hg.): *Architektur und Literatur in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, Neubrandenburg 2005, S. 73.
- 51 Max Frisch: *Der Laie und die Architektur. Ein Funkgespräch* [zuerst in: *Merkur*, 9(1955) 3], in: Frisch: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden*, hg. von Hans Meyer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Bd. 3, Frankfurt/Main 1986. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 52 Zur Architekturthematik bei Max Frisch vgl. Jürgen H. Petersen: *Max Frisch*, 3. Aufl., Stuttgart-Weimar 2002, S. 44-47; Barbara Rowinska-Januszewska: *Max Frisch und die Architektur*, in: *Studia niemcoznawcze* (=Studien zur Deutschkunde), 23(2002), S. 457-467.
- 53 Politisches und poetisches Verständnis von Architektur bei Frisch müssen getrennt betrachtet werden. In Frischs Erzählung *Bin oder Die Reise nach Peking* symbolisiert das fertige Haus, die verwirklichte Architektur, das Feste, Starre, Konstante und Unveränderliche. Sie bedeutet einen Endpunkt aller potentiellen Möglichkeiten und des freien Spiels der Ideen. Der Architekt Kilian bemerkt: »Alles Fertige, sagt man, alles Fertige hört auf, Behausung unsres Geistes zu sein.« Max Frisch: *Bin oder Die Reise nach Peking*, in: Frisch: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Bd. 3, S. 645.
- 54 Vgl. Werner Durth: *Vom Überleben. Zwischen Totalem Krieg und Währungsreform*, in: Ingeborg Flagge (Hg.): *Geschichte des Wohnens*, 5 Bde., Stuttgart 1999, Bd. 5, S. 60.
- 55 Carl Amery: *Der Wettbewerb. Roman*, München 1954, alle Zitate S. 140.
- 56 Ebd., S. 139.
- 57 Vgl. Detlev Schöttker: *Klarheit als Ideal. Der Architekt und Schriftsteller Ludwig Wittgenstein*, in: *Merkur*, 49(1995)2.
- 58 Stefan Heym: *Vorbemerkung*, in: Heym: *Die Architekten. Roman*, 2. Aufl., München 2002, S. 5. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 59 Zur Stalinallee vgl. Bruno Flierl: *Die Stalinallee in Berlin*, in: Flierl: *Gebaute DDR. Über Stadtplaner, Architekten und die Macht*, Berlin 1998. Einen guten Gesamtüberblick über die Phase des Wiederaufbaus in der DDR geben Werner Durth, Jörn Düwel, Niels Gutschow: *Ostkreuz. Architektur und Städtebau in der DDR*, 2 Bde., Frankfurt/Main-New York, Bd. 1, 1998.
- 60 Reimann/Henselmann: *Briefwechsel*, S. 58 f. (Brief vom 1.3.1966).

- 61 Vgl. zu diesem Themenkomplex auch Bruno Flierl: *Faschistische und stalinistische Stadtplanung und Architektur. Zu den Planungskonzeptionen in Berlin und Moskau*, in: Flierl: *Gebaute DDR*.
- 62 Nikita Sergejewitsch Chruschtschow: *Besser, billiger und schneller bauen*, Berlin 1955.
- 63 Vgl. Leonore Krenzlin: *Soziale Umschulung und neuer Lebensstil. Der »Bitterfelder Weg« und ein Blick auf Brigitte Reimann*, in: Margrid Bircken, Heide Hampel (Hg.): *Als habe ich zwei Leben. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz über Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann*, Neubrandenburg 1998.
- 64 Margrid Bircken, Heide Hampel (Hg.): *Brigitte Reimann. Eine Biographie in Bildern*, Berlin 2004, S. 142 (Brief vom 26.11.1963).
- 65 »Zahlreiche junge Architekten, die die Hallen des Instituts kaum verlassen und noch nicht richtig auf die Beine gekommen sind, wollen nach dem Beispiel der Meister der Architektur lediglich Bauten individuellen Charakters entwerfen und beeilen sich, Lorbeeren zu ernten. Hat Puschkin sich ein Denkmal »wie Hände keins erheben« geschaffen, so möchten viele Architekten sich heute ein Denkmal »wie Hände eins erheben« in Form eines nach individuellem Entwurf errichteten Gebäudes aufrichten. Jeder muß sich darüber im klaren sein, daß, sofern wir sämtliche Industrieanlagen, Wohnhäuser und andere Bauten nach individuellen Entwürfen errichten würden, die Bauzeiten sich verlängern und die Baukosten gewaltig in die Höhe gehen würden.« Chruschtschow: *Besser, billiger und schneller bauen*, S. 20.
- 66 Brigitte Reimann: *Franziska Linkerhand. Ungekürzte Neuauflage*, Bearbeitung und Nachbemerkung Angela Drescher, Nachwort von Withold Bonner, 7. Aufl., Berlin 1998, S. 144. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 67 Reimann/Henselmann: *Briefwechsel*, S. 69.
- 68 Vgl. Withold Bonner: *Die Spur der Steine von einem Haus am Rande der Stadt zu Franziska Linkerhand*, in: Bircken/Hampel: *Architektur und Literatur*, S. 94.