A large, grainy black and white photograph of a woman's face, appearing to be in her late 20s or early 30s. She has dark hair pulled back, light-colored eyes, and a neutral expression. The lighting is soft, coming from the side, which creates strong shadows on the right side of her face. The background is dark and indistinct.

BRIGITTE REIMANN

Franziska Linkerhand

ROMAN

Brigitte Reumann *Franziska Linkerhand* (1973), cover

Kann man in Hoyerswerda küßen?

Franziska Linkerhand (1973),
een architectenroman van Brigitte Reimann

De voormalige DDR was een staat van schrijvers en lezers, geen land van architecten. Anders dan die van de westerse architectuur is de geschiedenis van het bouwen in een socialistisch land als de DDR er niet een van grote namen, maar veeleer van collectief en vooral anoniem ontwerpen en bouwen. De wortels van die opvatting reiken tot aan de eerste maanden na de oorlog, toen een collectief van aan het Bauhaus en de (Berlijnse) Marxistische Arbeiterschule (MASCH) gevormde ontwerpers gezamenlijk een plan presenteerden voor de wederopbouw van de voormalige rijkshoofdstad Berlijn. Simone Hain, een van de meest scherpzinnige historici van het bouwen in de DDR, benadrukt dat het collectieve van dit zogenaamde *Kollektivplan* niet zozeer verwijst naar een gemeenschappelijk intellectueel auteurschap als wel naar de democratische besluitvorming over een stadsplan waaraan een radicaal, sociaalruimtelijk maatschappijmodel ten grondslag lag. Scharoun en diens als 'Kollektiv für sozialistisches Bauen' getrainde planmede-

werkers beschouwden het *Kollektivplan* op de eerste plaats als een praatstuk dat eerst aan het grote publiek diende te worden voorgelegd alvorens vakgenoten en bestuurders daarover zouden mogen oordelen en besluiten.¹ De terughoudende, nuchtere en pragmatische inzet van het plan is karakteristiek voor het vakmanschap

en engagement van een vakgemeenschap in de (latere) DDR die, in weerwil van partijbureaucratie en schaarste-economie, geprobeerd heeft

¹ S. Hain, 'Über Turmbauer und Schwarzbrotbäcker: Gebaute Landschaft DDR', in: *Zwei deutsche Architekturen 1949-1989*, Stuttgart 2004, p. 26-39. Opnieuw afgedrukt in: M. Bircken en H. Hampel (red.), *Architektur und Literatur in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, Neubrandenburg 2005, p. 9-30; voor een historische analyse van het Berlijnse Kollektivplan zie vooral: J.F. Geist en K. Kurvers, *Das Berliner Mietshaus 1945-1989*, München 1989, p. 180ff. Zie ook: F. Rogier, 'The Monumentality of Rhetoric. The Will to Rebuild Postwar Berlin', in: S. Williams Goldhagen en R. Legault, *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Cambridge, Mass./Londen 2000, p. 165-190.

Kann man in Hoyerswerda küßen?

Franziska Linkerhand (1973),
an architectural novel by Brigitte Reimann

The German Democratic Republic was a state of writers and readers, not a country of architects. The history of building in a socialist country like the GDR, unlike that of architecture in Western Europe, is not one of great names but rather of collective and chiefly anonymous design and construction. The roots of this approach reach back to the first months after the war when a collective of designers, trained at the Bauhaus and the Berlin Marxist Workers' School (MASCH), presented a joint plan for the reconstruction of the former national capital, Berlin. Simone Hain, one of the most acute historians of building in the GDR, emphasises that the collective aspect of this so-called *Kollektivplan* refers not so much to a joint intellectual authorship as to democratic decision making about a development plan based on a radical, social-spatial model of society. Scharoun and his collaborators (trained as a 'collective for socialist construction'), regarded the *Kollektivplan* first and foremost as a discuss-

sion paper that should first be presented to the general public before colleagues and administrators were permitted to evaluate and decide upon it.¹ The restrained, level-headed and pragmatic intent of the plan is typical of the professionalism and engagement of a professional group in the (later) GDR which, in defiance of the party bureaucracy and shortage economy, tried to give expression to a new social order: that of an actually existing socialism. And which,

¹ S. Hain, 'Über Turmbauer und Schwarzbrotbäcker: Gebaute Landschaft DDR', in: *Zwei deutsche Architekturen 1949-1989* (Stuttgart, 2004), 26-39. Reprinted in: M. Bircken and H. Hampel (eds.), *Architektur und Literatur in der deutschsprachigen Literatur nach 1945* (Neubrandenburg, 2005), 9-30; for a historical analysis of the Berlin 'Kollektivplan' see especially: J.F. Geist and K. Kurvers, *Das Berliner Mietshaus 1945-1989* (Munich, 1989), 180 ff. See also: F. Rogier, 'The Monumentality of Rhetoric. The Will to Rebuild Postwar Berlin', in: S. Williams Goldhagen and R. Legault, *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture* (Cambridge, Mass. and London, 2000), 165-190.

uitdrukking te geven aan een nieuwe maatschappelijke orde: die van het reëel bestaande socialisme. En die op zoek naar een daarbij passend, nieuw type architect, desondanks niet kon voorkomen dat de architectuur – als ontwerp en ambacht – gedoemd was geruisloos op te gaan in een strikt gecentraliseerd en productiegericht *Bauwesen*.²

Het bouwen in de DDR heeft chronologisch gezien verschillende scharnierpunten die samenhangen met politiek-maatschappelijke ontwikkelingen, zoals denazificatie (1948), wederopbouw (1951) en industrialisatie (1956). Het eerste is dat van het ‘grote opruimen’, van het op de puinhopen van fascisme en nazisme zoeken naar een andere, communicatieve architectuur. Eén die niet-hierarchisch en zonder stijlistische opsmuk is, maar waarvoor de beelden en typologieën nog moesten worden uitgevonden. In omstandigheden waarin feitelijk niemand wist waar en hoe gebouwd moet worden, onbekende opdrachtgevers als grote industriële ‘Kombinaten’, nationale jeugdorganisaties en intellectuele fora (Kulturbund) zich aandienden, discussieerden architecten van uiteenlopende links-radicale signatuur over de vraag met welke architectonische middelen het socialistisch ‘Gleichheitsgebot’ (het postulaat van de niet-ge-

privilegerde toegang tot de grond en ruimte van stad en landschap) kon worden gerealiseerd. Twee posities streden om politieke legitimatie, waarbij de eerste inzette op spontane enscenering van de nieuwe maatschappelijke orde en de tweede door typologisch-morfologisch onderzoek de nieuwe maatschappelijke orde probeerde in te schrijven in een duurzaam beschavingsproces. Terwijl de eerste ogenaanzicht de wind in de zeilen kreeg dankzij de door Stalin in 1951 gedecreeerde esthetiek van het socialistisch realisme, zegevierde op de lange termijn de op het Bauhaus geïnspireerde, objectieve en wetenschappelijke benadering dankzij het eveneens door Moskou in 1956 opgelegde dictaat van de geïndustrialiseerde bouw. Halverwege de jaren zestig was de strijd definitief beslist en ontwikkelde onder leiding van de Deutsche Bauakademie de DDR zich tot een ook voor het Westen interessant laboratorium voor een streng formele architectuurdiscipline met een dubbele opgave: logistieke beheersing van complexe processen en rechtvaardige verdeling van de

2. Th. Hoscislawski, *Bauen zwischen Macht und Unmacht. Architektur in der DDR*, Berlijn 1991; J. Palutzki, *Architektur in der DDR*, Berlijn 2000; A. Butter, *Ostmoderne. Architektur in Berlin 1945–1965*, Berlijn 2004.

while searching for an appropriate, new kind of architect, was nonetheless unable to prevent architecture – both as design and as profession – from being quietly absorbed by a strictly centralised and production-oriented *Bauwesen*.²

Chronologically, construction in the GDR had several hinge points which corresponded to such politico-social developments as denazification (1948), post-war reconstruction (1951) and industrialisation (1956). The first of these was the ‘big clear-out’, the search, on the ruins of Fascism and Nazism, for a different, communicative architecture. A non-hierarchical, unpretentious architecture for which images and typologies had still to be invented. At a juncture when nobody really knew where and how to build, when unfamiliar clients like big industrial combines, national youth organisations and intellectual associations were making their appearance, a wide spectrum of radical-left architects debated the question of what architectural means could be used to realise the socialist ‘Gleichheitsgebot’, the postulate of equality. Two positions competed for political legitimacy: the first believed that the new social order would spontaneously

give rise to an appropriate physical setting, the second attempted to inscribe the new social order in a process of permanent civilisation through typological-morphological research. While the first initially appeared to have the edge in light of Stalin’s proclamation of the socialist realist aesthetic in 1951, the second, Bauhaus-inspired, objective and scientific approach triumphed in the long run thanks to another Moscow diktat – industrialised construction – in 1956. The battle was finally decided in their favour in the mid 1960s and the GDR, under the leadership of the Deutsche Bauakademie, developed into a laboratory for a strictly formal architectural discipline which even the West found intriguing. It was charged with a dual task: logistical management of complex processes and equitable distribution of available (scarce) resources and, secondly, the technical-aesthetic mediation of a new socialist society and appropriate forms of living.³ This victory gave renewed urgency to the anonymous and collective approach espoused by

2. Th. Hoscislawski, *Bauen zwischen Macht und Unmacht. Architektur in der DDR* (Berlin, 1991); J. Palutzki, *Architektur in der DDR* (Berlin, 2000); A. Butter, *Ostmoderne. Architektur in Berlin 1945–1965* (Berlin, 2004).

beschikbare (schaarse) middelen en, vervolgens, de technisch-esthetische bemiddeling van een nieuwe socialistische samenleving en de daarbijbehorende leefvormen.³ Daardoor kreeg de eerdere, door het Kollektivplan voorgestane anonieme en collectieve werkwijze een nieuwe urgentie, die echter als gevolg van toenemende schaarste, technocratie en vooral bureaucratie al snel van zijn oppositionele inhoud werd beroofd. In die situatie – die van een visueel ingehouden, beeldloze omgeving waarbij ontwerpers geheel vertrouwden op de overtuigingskracht van hun gebruiksvriendelijke, technische arrangementen – was een cruciale rol weggelegd voor kunstenaars, in het bijzonder voor fotografen, cineasten en schrijvers. Meer nog dan voor architecten was voor deze categorie een rol toegedekt bij de propagandistische bemiddeling van het werkelijkheidsgehalte van de achtereenvolgende partijbesluiten en vijfjarenprogramma's.⁴ Een van de bekendste voorbeelden is natuurlijk de bouw van de Stalinallee in Berlijn, die door middel van een ongehoord scala aan beelden, rituelen en symbolen nationaal werd 'gevierd' als teken van een nieuw en 'ander' Duitsland.⁵ Een ander, minder bekend voorbeeld is de wijze waarop halverwege de jaren vijftig Hoyerswerda als tweede socialistische stad op Duitse bodem

werd uitgeroepen tot nationaal voorbeeld project.

Voor de jonge schrijfster Brigitte Reimann (1933–1973) voldoende reden om zich daar te gaan vestigen en de dynamiek van een modern-socialistische samenleving in aanbouw van nabij mee te ervaren en in haar werk te verheerlijken. In 1963 begon ze aan *Franziska Linkerhand* (1974). Het schrijven was voor Reimann geen vrijblijvende, literair-esthetische aangelegenheid, maar een vorm van maatschappelijk engagement met als inzet het verkennen, aftasten en zichtbaar maken van het werkelijkheidsgehalte van stad

3. De Deutsche Bauakademie (sinds 1973 Bauakademie der DDR) in 1951 opgericht, was de belangrijkste wetenschappelijke instelling op gebied van planning, stedenbouw en architectuur. Een complete bibliografie van de 4695 bibliografie publicaties in: *Bibliographie Bauwesen, Architektur, Städtebau. Veröffentlichungen der Bauakademie 1951 bis 1991*, München 1993. Zie ook: www.bsz-bw.de.

4. E. Gillen, *Das Kunstkombinat DDR. Gescheiterte Kunspolitik*, Berlijn 2005; M. Flacke et al. (red.), *Auftragskunst der DDR 1949–1990*, Berlijn 1995.

5. D. Müller, "Wir bauen die erste sozialistische Strasse Berlins". Die Stalinallee in der politischen Propaganda im ersten Jahr des Nationalen Aufbauprogramms Berlin 1952", in: D. Vorsteher (red.), *Parteiauftrag: ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR*, Berlijn 1996, p. 369–388.

the *Kollektivplan*, although increasing scarcity, technocracy and above all bureaucracy quickly robbed it of its oppositional content. In such a situation, which is to say a visually subdued, image-less environment in which designers relied entirely on the force of their user-friendly, technical arrangements, a crucial role was reserved for artists, in particular photographers, film makers and writers. It was they, even more than architects, who were expected to persuade the public to embrace the reality of successive party decisions and five year plans.⁴ One of the best known of these propaganda campaigns is of course the construction of the Stalinallee in Berlin, which was 'celebrated' nationally, with an unprecedented array of images, rituals and symbols, as a token of a new and 'different' Germany.⁵ Another, less well-known example, is the town of Hoyerswerda, which was to become the second socialist city on German soil and was celebrated as a national model project in the mid 1950s.

For the young writer Brigitte Reimann (1933–1973), this was reason enough to move to Hoyerswerda in order to experience at first hand the dynamism of a modern socialist society under construction, and to extol it in her writings. In

1963 she embarked on *Franziska Linkerhand* (1974). Reimann did not regard writing as a free-wheeling, literary-aesthetic exercise but rather as a form of social engagement aimed at exploring and revealing the reality of the city and city life in the new socialist state. Seen from that perspective, *Franziska Linkerhand* is no less than an architectural treatise on the socialist city in literary form that stands in a complementary – even dialectical – relation to the official and more technically oriented professional literature on the city and urbanism in the GDR. The novel

3. The Deutsche Bauakademie (since 1973 Bauakademie der DDR), established in 1951, was the foremost academic institution in the field of planning, urban design and architecture. A complete bibliography of the 4695 bibliographical publications in: *Bibliographie Bauwesen, Architektur, Städtebau. Veröffentlichungen der Bauakademie 1951 bis 1991* (Munich, 1993). See also: www.bsz-bw.de.

4. E. Gillen, *Das Kunstkombinat DDR. Gescheiterte Kunspolitik* (Berlin, 2005); M. Flacke et al. (eds.), *Auftragskunst der DDR 1949–1990* (Berlin, 1995).

5. D. Müller, "Wir bauen die erste sozialistische Strasse Berlins". Die Stalinallee in der politischen Propaganda im ersten Jahr des Nationalen Aufbauprogramms Berlin 1952", in: D. Vorsteher (ed.), *Parteiauftrag: ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR* (Berlin, 1996), 369–388.

en stedelijkheid in de nieuwe socialistische staat. Vanuit die gedachtegang is *Franziska Linkerhand* niets minder dan een in literaire vorm gegoten architectuurtraktaat over de socialistische stad dat zich complementair – dialectisch zo men wil – verhoudt tot de officiële en meer technisch georiënteerde vakliteratuur over stad en stedenbouw in de DDR. *Franziska Linkerhand* is bovendien niet alleen een literair fascinerende roman, maar ook architectuurhistorisch interessant voor zover hier, voor het eerst, de technocratische wending in de architectuur en stedenbouw van de DDR vanuit sociale gronden wordt bekritiseerd en als inhumaan wordt afgewezen.

HOYERSWERDA, SOCIALISTISCHE NEW TOWN

Hoyerswerda is een typische *Wohnstadt*, dat wil zeggen, een kleine nederzetting in een volledig geindustrialiseerd stadslandschap dat gedomineerd wordt door een immens bruinkoolopwerkingsbedrijf, VEB Kombinat Schwarze Pumpe. Tussen 'Industriewerk' en 'Wohnstad' liggen, over een afstand van veertien kilometer, her en der tussen de naaldwouden verspreid enkele pittoresk verwaarloosde dorpjes, de splinternieuwe

bouwfabriek (Plattentwerk Gross-Heisig, 1955), volkstuintjes, een spoorwegemplacement en een netwerk van spoorlijnen en straatwegen die tesamen een 'Gestaltete Landschaft' vormen, de socialistische voorafbeelding van de westerse, postindustriële, 'verstrooide stad'.⁶

Tijdens de bouw van Hoyerswerda werden ingenieurs, architecten en economen geconfronteerd met een groot aantal problemen. Met het afscheid van de stadsbouwkunst van stalinistische stempel zoals die van Stalinallee en Stalinstadt, was de architectuur een belangrijk leitmotiv ontvalen. Bovendien beschikten de ontwerpers in 1955 over geringe theoretische en praktische ervaring met de architectonische beheersing van grootschalige elementenbouw, waardoor esthetische overwegingen het snel moesten afleggen tegen een door de bouwkraan gedicteerde bouwstijl. Een ander probleem dat eveneens de belofte inhield van een schematisch stadsbeeld, was de haast waarmee de 'Wohnstadt' werd gebouwd. Hoyerswerda moet, als 'zweite sozialistische Stadt', de wereld tonen dat in een technisch-industrieel hoogontwikkeld land als de DDR de industrialisatie van de bouw in

6. K. Böhm en R. Dörge, *Unsere Welt von Morgen. Fundamente für das Morgen. Blick in die Zukunft. Wie wir Morgen leben werden*, Berlijn 1959, afb. p. 432.

is fascinating not just as literature, but also as architectural history, in that this was the first time that the technocratic course of architecture and urban planning in the GDR had been critiqued on social grounds and rejected as inhuman.

HOYERSWERDA, SOCIALIST NEW TOWN

Hoyerswerda is a typical *Wohnstadt*, a small settlement in a completely industrialised urban landscape dominated by an immense brown coal reprocessing plant, VEB Kombinat Schwarze Pumpe. Over the fourteen kilometres separating the industrial plant from the new town, a few picturesque but neglected villages lie scattered among the pine forests, a brand-new construction factory (Plattenwerk Gross-Heisig, 1955), garden allotments, a railway yard and a network of railway lines and highways which together make up a 'Gestaltete Landschaft', the socialist foreshadowing of the West's post-industrial, 'dispersed city'.⁶

During the construction of Hoyerswerda, engineers, architects and economists were confronted with a great many problems. The

abandonment of Stalinist urban design, as exemplified by the Stalinallee and Stalinstadt, had deprived architecture of a major leitmotif. Moreover, in 1955, designers had little theoretical and practical experience with the architectural management of large-scale prefab construction, so that aesthetic considerations quickly fell by the wayside in a building style dictated by the construction crane. Another factor that made for a schematic city form was the haste with which the *Wohnstadt* was built. As the 'second socialist city', Hoyerswerda was supposed to show the world that in a technologically and industrially advanced country like the GDR, industrialisation of construction could be achieved in a fairly short span of time. This soon led to the decision to use a very limited selection of dwelling types and to intensify the 'Kran-Ideologie' (crane ideology) which excluded complicated combinations of different types in favour of a mechanical assembly of more or less prefabricated, wholly identical dwellings. But the greatest problem was logistical and stemmed from a lack

6. K. Böhm and R. Dörge, *Unsere Welt von Morgen. Fundamente für das Morgen. Blick in die Zukunft. Wie wir Morgen leben werden* (Berlin, 1959), ill. on 432.

een betrekkelijk snel tempo kon worden bereikt. Daarom werd algauw gekozen voor een uiterst beperkt assortiment van (woon)typen en voor intensivering van de 'Kran-Ideologie' die ingewikkelde combinaties van verschillende typen uitsloot en slechts voorzag in een mechanische montage van vrijwel kant-en-klaar geproduceerde, volledig identieke woningen. Maar het grootste probleem was van *logistieke* aard en vloeide voort uit een gebrek aan een centrale opdrachtgever, planorganisatie en management. Dat waren dezelfde knelpunten die men eerder bij de bouw van Stalinstadt was tegengekomen en waarover de toenmalige stedenbouwkundige, Kurt Leucht, een nietsontziend rapport (1957) had geschreven.⁷

Niettemin waren de verwachtingen hooggespannen. Hoyerswerda werd door Staat en Partij aangewezen als stedenbouwkundige proeftuin voor modern-socialistische ideeën over stedelijkheid en stedelijke leefwijze. De discussies op congressen en in dagbladen waren aanvankelijk dan ook sterk ideologisch gekleurd. En gingen, in de woorden van Brigitte Reimann, over zulke vragen als 'wie denn eine sozialistische Stadt aussehen muss, wie weit ein sozialistisches Leben abhängig ist von den Räumlichkeiten, die für Begegnungen geschaffen werden? (...) Die Fragen

also: Wie gross sollen diese Wohneinheiten sein? Brauchen sie einen Klub, ein Zentrum (eigentlich also eine Vorstufe zum Stadtzentrum)? Kann man sich mit Räumen für die Hausgemeinschaft begnügen? Wie suchen die Leute den Kontakt mit andern? Suchen sie ihn überhaupt? Wie muss das Zentrum aussehen, das ja nur eine neutrale Sphäre für Begegnungen schafft?'⁸

De eerste plan- en ontwerpfasen (1955-1960) van Hoyerswerda stond helemaal in het teken van het dilemma tussen ideologische wensdromen en planeconomische werkelijkheid zoals de prijsvragen voor de inrichting van stadscentrum en woonwijk laten zien. In de Partij ontstond grote opwinding over Martin Rösers prijswinnend ontwerp (1956) voor de centrale ruimte tussen de oude en nieuwe stad. Daarin was het gangbare beeld van een axiaal en symmetrisch geordend stadsbeeld vervangen door de stedenbouwkundige dialectiek van een lege groene vlakte in de richting van de Altstadt en een afsluitende bouwwand van warenhuizen, filmtheater en cultuurcentrum

7. K. Leucht, *Die erste neue Stadt der Deutschen Demokratischen Republik. Planungsgrundlagen und Ergebnissen von Stalinstadt*, Berlijn 1957, p. 79-83.

8. B. Reimann, *Ich bedaure nichts. Tagebücher 1955-1963*, Berlijn 1997, p. 358.

of a central client, planning organisation and management. This was the same difficulty that had plagued the construction of Stalinstadt and about which then urban planner Kurt Leucht had written an unsparing report (1957).⁷

Nevertheless, expectations were high. State and Party pointed to Hoyerswerda as an urban design testbed for modern socialist ideas about urbanity and urban living. Initially, the debates at congresses and in newspapers had a strong ideological flavour and, as Brigitte Reimann records, were about such issues as: 'what should a socialist town really look like, to what extent does socialist life depend on spaces created for social intercourse? ... Questions such as: how big should these housing units be? Do they require a club, a community centre (actually a preliminary to a city centre)? Would accommodation for residents' social activities suffice? How do people try to make contact with others? Do they try at all? What should the centre look like, which, after all, only offers a neutral atmosphere for encounters?'⁸

The first planning and design phase of Hoyerswerda (1955-1960) was dominated by the dilemma of ideological visions versus the

reality of the planned economy, as demonstrated by the competitions for the layout of the city centre and housing estates. Martin Röser's prize-winning design (1956) for the central area between the old and new city caused quite a stir in the Party. The conventional image of an axially and symmetrically organised city was replaced by the urbanist dialectic of a large empty green expanse, in the direction of the Altstadt, and an enclosing wall of department stores, film theatre and cultural centre lining a widened Magistrale boulevard from Neustadt. Together they create the impression of an optimistic centre of consumption, services and recreation. The ring of high-rise around the centre gives the city spatial coherence and also acts as a highly visible reference point for residents and visitors. The change of scale diverts attention from the individual buildings: the party headquarters, department stores and post office have no individual architectural expression; they are

7. K. Leucht, *Die erste neue Stadt der Deutschen Demokratischen Republik. Planungsgrundlagen und Ergebnissen von Stalinstadt* (Berlin, 1957), 79-83.

8. B. Reimann, *Ich bedaure nichts. Tagebücher 1955-1963* (Berlin, 1997), 358.

aan een verbrede Magistrale van de Neustadt. Tesamen karakteriseren die het stadscentrum als een optimistisch oord van consumptie, dienstverlening en ontspanning. De krans van hoogbouw rond het centrum geeft de stad bovenbien ruimtelijke samenhang en versterkt door maat en silhouetwerking het oriëntatievermogen van bewoners en bezoekers. Door de schaalsprong wordt de aandacht van de afzonderlijke gebouwen afgeleid: partijgebouw, warenhuizen en postkantoor hebben geen eigen architectonische expressie, zijn onderling inwisselbaar en gaan op in het grote gebaar van een ruimte suggesterende coulisse.⁹

Bij de planvorming voor de woonwijken was de druk vanuit de geïndustrialiseerde bouw nog groter. De bouw van het eerste van de geplande zeven wooncomplexen was al begonnen nog vóór het stedenbouwkundige plan officieel was goedgekeurd. De beide eerste woonwijken kunnen nog enigszins bogen op homogeniteit, ruimtewerking en groenvoorzieningen die herinneren aan de binnenterreinen van Stalinstadt, zij het in vereenvoudigde vorm. Wel waren de hoekwoningen om technische redenen opgegeven, de winkels uit de woningen gehaald en samen met andere (geplande) voorzieningen geclusterd op een open groenstrook, in visuele samenhang

met verkeersstraten en hun bushaltes. De grote omslag vond plaats omstreeks 1960, bij de bouw van Wohnkomplex III, toen het woonblok als kleinste stedenbouwkundige eenheid werd opgegeven voor de uit stroken samengestelde *woongroep* die, ideologisch gezien, op micro-niveau ‘klar geordnete und erfassbare räumliche Verhältnisse’ schiep. In werkelijkheid was deze oplossing ingegeven door de actieradius van de ‘Portalkran’, die grotere afstanden bestrijkt waardoor de ruimtelijke samenhang tussen de woongebouwen volledig verloren ging.¹⁰

Vanaf dat moment kwamen ook de eerste signalen van ‘Unversorgung’ van Hoyerswerda in de publiciteit. De visioenen van een ruim en rijk voorzien ‘flächiges Zentrum’ waren teruggebracht tot één Centrum-Warenhaus (1968) waarin het grootwinkelbedrijf was gecombineerd met een ‘Hauptkommunikationszentrum’ van waaruit het culturele leven in de stad moest worden opgestuwd. In de pers kwamen ook klachten over

9. W. Durth, J. Düwel en N. Gutschow, *Ostkreuz. Personen, Pläne, Perspektiven* (Architektur und Städtebau der DDR I), Frankfurt/New York 1999, p. 49ff.

10. Durth/Düwel/Gutschow, op. cit. (noot 9), 1, p. 500-507; Th. Topfstadt, *Städtebau in der DDR 1955-1977*, Leipzig 1988, p. 31-36.

mutually interchangeable and incorporated into the grand gesture of a space-suggesting decor.⁹

When it came to planning the residential districts, the pressure from industrialised construction was even greater. The construction of the first of seven planned housing complexes had already commenced before the spatial master plan had been officially approved. The first two areas would, to some extent, still show a certain degree of homogeneity, spatial effect and green space reminiscent of the internal courtyards of Stalinstadt, be it in a reduced form. But the corner dwellings had been abandoned for technical reasons and the shops removed and combined with other (planned) services on an open green space, in visual alignment with thoroughfares and their bus stops. The big change occurred around 1960 with the construction of Wohnkomplex III, when the housing block was abandoned as the smallest spatial design unit and replaced by groups of row housing, which was ideologically justified as creating ‘clearly arranged and perceptible spatial relations’ at the micro level. In reality this solution was dictated by the greater radius of action of the portal crane; the result was a complete loss of spatial

coherence between the blocks of housing.¹⁰

This moment also marked the first public indications of *Unversorgung* or a ‘failure to service’ Hoyerswerda. The grand visions of a spacious and well-serviced ‘extensive city centre’ were pared back to a single *Centrum-Warenhaus* (1968), a combination of chain stores and *Hauptkommunikationszentrum* (main centre of communications) which was supposed to act as a fulcrum of cultural life in the city. There were also complaints in the press about the crushing monotony of a living environment where ‘ambience and intimacy’ had been sacrificed to production figures and to technical innovations in the construction industry – the real proof, according to State and Party, of the ‘triumph of socialism’. Until proof to the contrary had become unavoidable and the focus of political and administra-

9. W. Durth, J. Düwel and N. Gutschow, *Ostkreuz. Personen, Pläne, Perspektiven*, Architektur und Städtebau der DDR I, (Frankfurt/New York, 1999), 495 ff.

10. Durth/Düwel/Gutschow, op. cit. (note 9), 1, 500-507; Th. Topfstadt, *Städtebau in der DDR 1955-1977* (Leipzig, 1988), 31-36. 10. Durth/Düwel/Gutschow, op. cit. (note 9), 1, 500-507; Th. Topfstadt, *Städtebau in der DDR 1955-1977* (Leipzig, 1988), 31-36.

de verpletterende monotonie van de woonomgeving. Daar moesten ‘atmosfeer en intimiteit’ het afleggen tegen productiecijfers en de technische innovaties in het bouwbedrijf, voor Staat en Partij juist het bewijs van de ‘triomf van socialisme’. Tot het tegendeel onontkoombaar was geworden en de politiek-bestuurlijke belangstelling zich richtte op een nieuw ‘voorbeeldproject (Cottbus) ten koste van de bewoners van Hoyerswerda die opgezadeld bleven met ‘der ungelösten Frage nach dem sozialistischen Leben’ in een provisorische stad.¹¹

In 1963 verscheen in een lokale krant een polemisch artikel met als titel ‘Kann man in Hoyerswerda küssen?’. Het was geschreven door Brigitte Reimann, die in Hoyerswerda zojuist begonnen was aan *Franziska Linkerhand* (1974), een realistische roman in de trant van Flauberts *Madame Bovary*. Met in de hoofdrol niet de verveelde vrouw van een plattelandsdokter, maar een ‘positieve’ heldin van burgerlijke afkomst die als architect in Neustadt (Hoyerswerda) haar persoonlijk lot verbindt met ‘dood en leven van de grote, socialistische stad’.¹²

ALLTAG IN DER DDR: FRANZISKA LINKERHAND

Franziska Linkerhand sluit in velerlei opzicht aan op het vroege werk van Brigitte Reimann door het autobiografische karakter. Het verschilt daar weer van omdat in deze roman niet meer de *Entscheidung* (de principiële keuze voor het socialistische maatschappijmodel) centraal staat,

11. Palutzki, op. cit. (noot 2), p. 159, die hier verwijst naar een zinsnede uit B. Flierl, ‘Hoyerswerda und die Entwicklung des sozialistischen Lebens’, *Deutsche Architektur*, 3 (1964), p. 217-218.

12. Reimann, op. cit. (noot 8), p. 337 noteert op 27 augustus 1963: ‘Die Lausitzer Rundschau hat nach monatelangem Zögern einen Artikel über die Mängel in der Neustadt gedruckt. Erstaunliches Echo: ich habe den Bewohnern aus dem Herzen gesprochen. Wo immer wir hinkommen, dankt man mich für die Offenheit, mit der ich die schwelenden Probleme aufgegriffen habe. Ich wittere Unannehmlichkeiten: offiziell gilt Hoy als das Muster einer schönen sozialistischen Stadt. Es ist eine triste Bienenwabe.’ In een dagboek notitie van 22 mei 1964 meldt Reimann niet zonder trots dat haar artikel ook is doorgedrongen tot de Deutsche Bauakademie en nieuwe projecten voor Hoyerswerda op stapel staan. Voor het begrip ‘positieve Held’: ‘Er charakterisiert einen literarisch-künstlerischen Heldenotyp, dessen Handeln mit den objektiven geschichtlichen Notwendigkeiten und Erfordernissen übereinstimmt und von hohen subjektiven moralischen bzw. Politischen Beweggründen getragen ist.’ H. Bühl (samenst.), *Kulturpolitisches Wörterbuch*, Berlijn 1970, p. 207ff.

tive interest switched to a new ‘model project’ (Cottbus) at the expense of the inhabitants of Hoyerswerda, who were left with ‘the unresolved question of socialist life’ in a provisional city.¹¹

In 1963 a local paper published a polemical article entitled ‘Can one kiss in Hoyerswerda?’. It was written by Brigitte Reimann who was then living in Hoyerswerda and had just started writing *Franziska Linkerhand* (1974), a realistic novel along the lines of *Madame Bovary*. But instead of the bored wife of a country doctor, its main character was a ‘positive’ heroine of bourgeois origins, an architect in Neustadt (read: Hoyerswerda) who ties her personal fate to the ‘life and death of the great, socialist city’.¹²

EVERYDAY LIFE IN THE GDR: FRANZISKA LINKERHAND

Because of its autobiographical character, *Franziska Linkerhand* exhibits many similarities with Brigitte Reimann’s early work. It differs from it in that the focus of this novel was no longer *Entscheidung* (a principled decision in favour of the socialist model of society) but the individual and professional self-realisa-

tion of a ‘young female citizen who had grown up under socialism’.¹³ Begun in 1963 as an *Entwicklungsroman*, the book developed, notwithstanding ideological *froideur* and

11. Palutzki, op. cit. (note 2), 159, which here refers to a sentence from B. Flierl, ‘Hoyerswerda und die Entwicklung des sozialistischen Lebens’, *Deutsche Architektur*, 3 (1964), 217-218.

12. Reimann, op. cit. (note 8), 337 noted on 27 August 1963: ‘After months of dithering, the *Lausitzer Rundschau* has finally printed an article about the shortcomings of the new district. An astonishing response: I have expressed exactly what the inhabitants think. Wherever we go I am thanked for the frankness with which I broached a smouldering problem. I scent trouble: officially Hoy is regarded as the model of a fine socialist city. It is a dismal honeycomb.’ In a diary entry for 22 May 1964, Reimann notes, not without pride, that her article has reached the Deutsche Bauakademie and new projects for Hoyerswerda are in the pipeline. Regarding the concept of the ‘positive hero’: ‘This is a literary-artistic hero type, whose actions conform to objective historical necessities and requirements and who is full of high subjective moral or political motives.’ H. Bühl (comp.), *Kulturpolitisches Wörterbuch* (Berlin, 1970), 207 ff.

13. D. Schmitz-Köster, ‘Arbeit und Liebe. Die Autorin Brigitte Reimann und ihr Roman “Franziska Linkerhand”’, in: idem, *Trobadora und Kassandra und weibliches Schreiben in der DDR* (Cologne, 1989), 57-64. For the novel’s reception in the GDR and the various stage and film adaptations, see M. Jäger, ‘Bemerkungen zu Brigitte Reimanns *Franziska Linkerhand*’, in: J. Hoogeveen, G. Labrosse, *Amsterdamse Beiträge zur neueren Germanistik*, 11/12 (1981), 407-417.

maar de individuele en beroepsmatige zelfverwelkijking van een ‘in den Sozialismus hineingewachsene Bürgermädchen’.¹³ Begonnen in 1963 als een *Entwicklungsroman* groeide het boek in weerwil van partijideologische onderkoeling en artistieke bevoogding uit tot een indrukwekkend epos over het dagelijkse leven in een socialistische *new town*. Symbool van socialistische vitaliteit en collectieve zelfverwerkelijking, is Hoyerswerda – in de roman: Neustadt genoemd – het heroïsche stadsproject waar Franziska als ontwerper bij betrokken is. En waar alle toekomstvisioenen over een authentiek socialistische bouw- en leefwijze geleidelijk lijken te verdwijnen in de bouwputten van bureaucratische starheid en onmacht.

De roman gaat over een vrouwelijke architect die na haar afstuderen bij een flamboyante architectuurprofessor in Berlijn en na traumatische ervaringen van scheiding en echtelijke verkrachting, hals over kop afreist naar Neustadt, waar ze tekenaar wordt op een ontwerpstudio dat ze na amper een jaar gesessioneerd weer de rug toekeert. *Franziska Linkerhand* had met evenveel recht *Bewährung in Neustadt* kunnen heten, voorzover de roman een analyse geeft van de generatie intellectuelen die, geboren in een kleinburgerlijk, kapitalistisch milieu, in de nieuwe

staat van arbeiders en boeren, op zoek is naar een eigen identiteit. Hartstocht en wanhoop vinden in de roman een uitweg in een voortdurende dialoog met een fictieve minnaar (Ben), die Franziska toevallig op de bouwplaats herkent. En die ze eindelijk ook persoonlijk ontmoet, niet zoals Emma Bovary op een aristocratisch bal, maar aan de bar tijdens een proletarisch dansfeest. Wolfgang Trojanowicz, vrachtwagenchauffeur en voormalige universitair docent, is een intrigerende persoonlijkheid die Franziska evenwel niet in haar leven toelaat. Zijn fysieke aanwezigheid legt het af tegen de afwezige geliefde Ben, tot wie Franziska zich richt in een door alle hoofdstukken geweven, hartverscheurende afscheidsbrief die

13. D. Schmitz-Köster, ‘Arbeit und Liebe. Die Autorin Brigitte Reimann und ihr Roman “Franziska Linkerhand”’, in: idem, *Trobadora und Cassandra und weibliches Schreiben in der DDR*, Keulen 1989, p. 57–64. Voor de receptie van de roman in de DDR, de verschillende toneel- en filmbewerkingen zie M. Jäger, ‘Bemerkungen zu Brigitte Reimanns *Franziska Linkerhand*’, in: J. Hoogeveen en G. Labroisse, *Amsterdamse Beiträge zur neuern Germanistik*, 11/12 (1981), p. 407–417. Een even zorgvuldige als uitputtende analyse van de manuscriptversies en de verschillende edities (1974 en 1998) van *Franziska Linkerhand* geeft W. Bonner, ‘Franziska Linkerhand. Vom Typoskript zur Druckfassung’, in: B. Reimann, *Franziska Linkerhand*, Berlijn 1998 (1974), p. 606–632.

artistic condescension from the Party, into an impressive epic about daily life in a socialist new town. Symbol of socialist vitality and collective self-realisation, Hoyerswerda – called Neustadt in the novel – is a heroic urban project in which Franziska is involved as designer. And a place where all visions of an authentic socialist way of building and living seem gradually to vanish into the construction pits of bureaucratic inflexibility and impotence.

The novel is about a female architect who, after graduating under a flamboyant professor of architecture in Berlin and suffering the traumas of rape within marriage and divorce, rushes off to Neustadt where she becomes a draughtswoman in a design office, only to leave again in disillusionment after barely a year. *Franziska Linkerhand* could just as well have been called *Bewährung in Neustadt* (Probation in Neustadt) insofar as the novel is an analysis of the generation of intellectuals who, born into a petit bourgeois, capitalist milieu, are searching for their own identity in the new state of workers and peasants. Passion and despair find an outlet in the novel in a continuous dialogue with a fictional lover – Ben – whom Franziska ‘recog-

nises’ by chance on the building site. And whom she also eventually gets to meet, not like Emma Bovary at an aristocratic ball, but at the bar during a proletarian dance. Wolfgang Trojanowicz, lorry driver and former university lecturer, is an intriguing figure, but despite this Franziska does not let him into her life. His physical presence is no match for the absent Ben to whom Franziska turns in a heartbreakingly farewell letter that is woven through all the chapters of the book and which also forms the link with the two other storylines which focus respectively on Franziska’s youth and the parental home, and on her life and work in Neustadt. Events and figures from her youth, such as the violent liberation by the Red Army in 1945, the almost incestuous intimacy with an older brother and the introduction to a messy love life via a gypsy youth and architecture professor, are not related as episodes in a chronological narrative, but as flashbacks, memories and flash-forwards that simultaneously advance

A meticulous and exhaustive analysis of the manuscript versions and two editions (1974 and 1998) of *Franziska Linkerhand* is given by W. Bonner, ‘Franziska Linkerhand. Vom Typoskript zur Druckfassung’, in: B. Reimann, *Franziska Linkerhand* (Berlin, 1998 [1974]), 606–632.

tevens de verbinding vormt met de beide andere intriges die zich concentreren op Franziska's jeugd en ouderlijk huis en haar leven en werk in Neustadt. Gestalten en voorvalen uit haar jeugd, zoals de geweldadige bevrijding door het Rode Leger in 1945, de bijna incestueuze intimiteit met een oudere broer en de aanloop via een zigeuner-jongen en architectuurprofessor tot een slordig liefdesleven, worden niet als schakels in een chronologisch verhaal verteld, maar als flashbacks, herinneringen en vooruitblikken die de roman gelijktijdig accelereren en in zijn achteruit zetten. Zelf omschreef Reimann deze aan Christa Wolf verwante, reflectieve schrijfwijze: 'Ich weiss selbst, das Buch besteht aus lauter Abschweifungen, kann aber nicht erklären, warum ich's gerade so schreiben will: einfach Leben ballen, Alltäglichkeit mit Zufälligem, Nicht-notwendigem.'¹⁴

Die filmische verteltrant draagt op dwingende wijze het drama over van *Dame Franziska*, die op zoek naar ontplooiing en zelfverwerkelijking – eerst in een proletarisch huwelijk en daarna in een proletarische omgeving – voortdurend struikelt over personages, obsessies en gebeurtenissen uit haar verleden, waardoor ze het antwoord op de vraag: 'Ich bin. Wer?' uiteindelijk schuldig moet blijven. *Ankunft in Neustadt* is voor Franziska

the novel and put it into reverse. Reimann had this to say about this Christa Wolf-like reflective style of writing: 'I am well aware that the book consists of all manner of digressions, but I can't explain why I want to write in this particular way: simply to compress life, the ordinariness with the coincidental, the unnecessary.'¹⁴

That cinematic narrative style compellingly sustains the drama of *Dame Franziska* who, in search of personal development and self-realisation, first in a proletarian marriage and later in a proletarian environment, is constantly bumping into people, obsessions and events from her past, so that in the end she is unable to answer the question 'Ich bin. Wer?' (I am. Who?). *Ankunft in Neustadt* (Arrival in Neustadt) is not to be for Franziska, any more than *Bewährung*. The *Heimat* she is constantly looking for and that she helps to build with her own hands, turns out in the end to be an *Unheimat*, an inhospitable place, that does not seem to be her destiny any more than Trojanowicz, whose inner self remains literally a closed book for Franziska.¹⁵

From a literary perspective, *Franziska Linkerhand* is a fascinating novel in which a seemingly confusing narrative style finds

niet weggelegd, *Bewährung* evenmin. De *Heimat* waar ze voortdurend naar op zoek is en die ze met haar eigen handen mee helpt op te bouwen, blijkt ten slotte een *Un-Heimat*, een onherbergzaam oord dat evenmin haar lotsbestemming lijkt te zijn als Trojanowicz wiens innerlijk voor Franziska letterlijk een gesloten boek blijft.¹⁵

Franziska Linkerhand is, literair gezien, een fascinerende roman waarin een op het eerste gezicht verwarringe verteltrant een verklaring vindt in het rusteloze geëxperimenteer van Franziska met haar eigen bestaan. En in dat van Brigitte Reimann zelf, die als auteur de grenzen opzoekt van een 'subjectieve schrijfwijze' en daarmee de braafheid van de 'Bitterfelder Weges',¹⁶ het socialistisch realisme in de literatuur, voorgoed probeert achter zich te la-

14. B. Reimann, *Alles schmeckt nach Abschied. Tagebücher 1964-1970*, Berlijn 1998, p. 205 (4 november 1967).

15. Over de burgerlijke afkomst van Franziska en de problematische verhouding tot haar 'proletarische' omgeving, zie A.P. Chiarloni, 'La prosa nella RDT: Brigitte Reimann, *Franziska Linkerhand*', *Annali. Studi Tedeschi*, 3 (1977), p. 185-195.

16. 'Bitterfelder Weg' is een begrip uit de kunstpolitiek van de DDR en verwijst naar een conferentie van politici, arbeiders en schrijvers in Bitterfeld (1959) bij welke gelegenheid werd gepleit voor het opheffen van de tegenstelling tussen beroeps- en lekenkunst. En schrijvers werden

explanation in Franziska's restless experimentation with her own existence. And in that of Brigitte Reimann herself, an author who explores the boundaries of a 'subjective writing style' and in so doing attempts to put the conformity of the 'Bitterfelder Weg',¹⁶ socialist realism in literature, forever behind her. It is a change of course that Reimann shares with other second generation GDR female writers – Christa Wolf, Irmtraud Morgner, Gerti Tetzner and Helga Schütz.¹⁷ What makes

14. B. Reimann, *Alles schmeckt nach Abschied. Tagebücher 1964-1970* (Berlin, 1998), 205 (4 November 1967).

15. Regarding Franziska's bourgeois origins and problematic relationship with her 'proletarian' surroundings, see A.P. Chiarloni, 'La prosa nella RDT: Brigitte Reimann, *Franziska Linkerhand*', *Annali. Studi Tedeschi*, 3 (1977), 185-195.

16. 'Bitterfelder Weg' is a term used in DDR art politics that refers to a conference of politicians, labourers and writers held in Bitterfeld (in 1959), where the abolishment of the contrast between professional and lay art was argued for. Writers were urged to visit factories, so that they could see life on the work floor with their own eyes and write about it from their own experience. At the same time, labourers were challenged to create works of literature. See: Gillen, op. cit. (note 4), 79-136.

17. H.L. Jones, 'Narrative Structure and the Search for the Self in Brigitte Reimann's *Franziska Linkerhand*', *German Life and Letters*, 51, 3 (1998), 383-397.

ten. Die verschuiving deelt Reimann overigens met andere schrijfsters uit de tweede generatie in de DDR, met Christa Wolf, Irmtraud Morgner, Gerti Tetzner en Helga Schütz.¹⁷ Wat in de ogen van een architectuurhistoricus *Franziska Linkerhand* pas echt bijzonder maakt, is de alomtegenwoordigheid van ruimte, bouw en stad, en, op de tweede plaats, de betekenis van deze 'vertelde stad' voor het leven en de stadsbeleving binnen een modern-socialistische samenleving. In *Franziska Linkerhand* is architectuur niet louter achtergrond of deel van de fysieke omgeving maar veeleer onderwerp, hoofdpersoon en zelfs 'schrijvende instantie' van de vele verhalen die worden verteld.¹⁸

Dankzij Hermann Henselmann, met wie Brigitte Reimann gedurende het schrijven intensief correspondeerde, verdiepte zij zich in de uiteenlopende facetten van het bouwbedrijf, waarvan de sporen terug te vinden zijn in haar brieven en dagboeken. Direct na hun kennismaking (1963) leidde Henselmann haar rond op de bouwplaats van het in aanbouw zijnde Haus des Lehrers in Berlijn; overstelpde haar met boeken en tijdschriften over Gropius, Frank Lloyd Wright en Costa, maar ook over West-Duitse architectuur en over stadssociologie en informatica. Zelf sprak zij met talloze (jonge) architecten en critici, bezocht

congressen en verslond Mumford, Mitscherlich en Neutra. Uiteraard hield ze Henselmann op de hoogte over de technische en emotionele onvolkomenheden van de 'tweede socialistische stad': Hoyerswerda. Daarbij hopend op weerwoord en tegenspraak: 'Entschuldigen Sie, bitte, dass ich Ihnen soviel von Hoy vorklage; das Thema liegt mir auch deshalb am Herzen, weil mein nächster Held Architekt sein wird, und nun versuche ich von allen Leuten, deren ich habhaft werden kann,

opgeroepen de fabriek in te gaan om het leven op de werk-vloer met eigen ogen en vanuit eigen ervaring te beschrijven. Tegelijk werden arbeiders uitgedaagd zelf ook literair werk te gaan maken. Zie: Gillen, op. cit. (noot 4), p. 79-136.

17. H.L. Jones, 'Narrative Structure and the Search for the Self in Brigitte Reimann's *Franziska Linkerhand*', *German Life and Letters*, 51, 3 (1998), p. 383-397.

18. De 'verinnerlijking' van stad en landschap is een *topos* in de DDR-literatuur en komt veelvuldig voor in de contemporaine verhalen en romans van o.a. Christa Wolf. Zo bijvoorbeeld in *Nachdenken über Christa T.* (1963). In een interview zegt Wolf hierover: 'Handlungsräume, Milieu, müssten sich quasi in den Figuren verinnerlichen: (...) weggekommen bin ich vom Beschreiben im Sinne des Objektschilderns: Milieu, in dem nur irgendwelche Handlungen oder Gespräche stattfinden. Ich möchte auch die Umgebung, alles das, was räumlich zu den Personen gehört, ihnen aneignen.'

J. Grambow, 'Der Weg der Gefühle. Landschaften bei Christa Wolf', in: A. Drescher, *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien, Dokumente, Bibliographie*, Frankfurt a.M. 1990, p. 63-77.

Franziska Linkerhand so special in the eyes of an architectural historian is the omnipresence of space, construction and city, and, secondly, the significance of this 'narrated city' for life and urban experience in a modern socialist society. In *Franziska Linkerhand*, architecture is no mere backdrop or just part of the physical setting, but rather a subject, protagonist and even the 'narrator' of the many tales that are told.¹⁸

Thanks to the promptings of Hermann Henselmann (Berlin's chief architect at the time), with whom she corresponded regularly while writing the novel, Reimann made a detailed study of the various facets of the construction industry, traces of which are to be found in her letters and diaries. Immediately after their first meeting in 1963, Henselmann showed her around the building site of the Haus des Lehrers in Berlin, inundated her with books and magazines about Gropius, Frank Lloyd Wright and Lúcio Costa, as well as about West German architecture, urban sociology and information technology. For her part, Reimann spoke to countless (young) architects and critics, attended conferences and devoured Mumford, Mitscherlich and Neutra. Naturally, she kept Henselmann informed

about the technical and emotional shortcomings of the 'second socialist city', Hoyerswerda. Hoping, as she did so, for a response and argument: 'Please excuse me for bothering you with so much about Hoy; the subject is very much on my mind since my next hero will be an architect and I am now trying to find out from anyone I can get hold of to what extent the architecture of a town can affect the residents' awareness of life, and it seems to me it contributes as much to spiritual welfare as do literature and the arts, music, philosophy and automation.'¹⁹

18. The 'internalisation' of town and country is a *topos* in GDR literature and a frequent feature of contemporary stories and novels by, among others, Christa Wolf (for example, in *Nachdenken über Christa T.* [1963]). In an interview Wolf has this to say about it: 'Scene of action, environment, had to be more or less embodied in the characters: ... I got away from description in the sense of describing objects: an environment where only random actions or conversations take place. I would also like to make the environment and all things spatial relating to a character appropriate to them.'

J. Grambow, 'Der Weg der Gefühle. Landschaften bei Christa Wolf', in A. Drescher, *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien, Dokumente, Bibliographie* (Frankfurt, 1990), 63-77.

19. B. Reimann and H. Henselmann (ed. I. Kirschen-Feix), *Mit Respekt und Vergnügen. Briefwechsel* (Berlin, 1994), 11 June 1963.



zu erfahren, wie weit die Architektur einer Stadt das Lebensgefühl ihrer Bewohner zu prägen vermag, und mir scheint, sie trägt in gleichem Masse zur Seelenbildung bei wie Literatur und Malerei, Musik, Philosophie und Automation.¹⁹

'EINE AMPUTIERTE STADT'

Het was ook Henselmann die haar voortdurend aanspoorde om bij de beschrijving van het architectenvak en bouwproces niet zoals Heym of Böll verstrikt te raken in onwaarschijnlijke voorstellingen. Op 29 december 1964 schreef hij: 'Gegenwärtig spielt sich doch bei uns ein Prozess ab, der sehr interessant ist. Er zielt darauf ab, die DDR und der Partei mit neuen Massstäben zu versehen.'²⁰ Om deze 'nieuwe dimensie' zichtbaar te kunnen maken, zou Reimann het op gang gekomen veranderingsproces – de overgang naar een modern-socialistische samenleving – veel dieper moeten analyseren dan tot dan toe door schrijvers en cineasten was gedaan. Dit was voor Brigitte Reimann aanleiding om op radicale wijze te breken met de wetten van het socialistisch realisme en een roman te schrijven met een geheel nieuwe narratieve structuur: zonder eenduidige 'Fabel', zonder 'positieve held' en zonder 'happy end'.

'AN AMPUTATED CITY'

It was Henselmann, too, who constantly warned her against making the same mistake as Stefan Heym or Heinrich Böll by becoming enmeshed in far-fetched imaginings when describing the architectural profession and construction industry. On 29 December 1964, he wrote: 'A very interesting process is taking place here at the moment. Its aim is to provide the GDR and the Party with new norms.'²⁰ In order to be able to show this 'new dimension', Reimann would need to make a much deeper analysis of the process of change currently underway in the GDR – the transition to a modern socialist society – than had hitherto been attempted by writers and filmmakers. It was this that persuaded Brigitte Reimann to break radically with the rules of socialist realism and to write a novel with a completely new narrative structure: a novel without a clear 'plot', without a 'positive hero' and without a 'happy ending'. *Franziska Linkerhand*, is composed of three layers, or three 'narrative voices', as Helen L. Jones aptly called them, which all speak from a different perspective. Technically speaking, these multiple voices are a variation on the *Struktur des*

Franziska Linkerhand is opgebouwd uit drie lagen of drie 'narratieve stemmen', zoals Helen L. Jones ze treffend noemt, die alle spreken vanuit een verschillend perspectief. Technisch gesproken is deze veelstemmigheid een variant op de 'Struktur des Nachdenkens' die ook te vinden is in enkele romans van Christa Wolf, zoals *Nachdenken über Christa T.* of in *Kindheitsmuster*.²¹

Aanvankelijk was de roman begonnen als een in de derde persoon gesteld, objectief verhaal over Franziska Linkerhand die, na haar opleiding in Berlijn, naar Neustadt verhuist en daar onder hauchelike omstandigheden probeert greep te krijgen op de aanleg van een nieuwe stad. Architectuur is niet alleen haar beroep, het is ook haar roeping! Juist vanwege haar gedrevenheid en creatief talent komt ze in conflict met haar omgeving. Maar gaat daar niet aan ten gronde. Integendeel: 'das Bild einer menschlichen Stadt im Kopf, die Pläne für eine un-menschliche Stadt auf dem Reissbrett', aan dat contrast ontleent Franziska

19. B. Reimann en H. Henselmann, *Mit Respekt und Vergnügen. Briefwechsel (samenst. I. Kirschen-Feix)*, Berlijn 1994, 11 juni 1963.

20. Idem, 29 december 1964.

21. A.P. Chiaroni, 'Christa Wolf: "Der geteilte Himmel"', in: Drescher, op. cit. (noot 17), p. 18-31.

Nachdenkens that can also be found in some of Christa Wolf's novels, such as *Nachdenken über Christa T.* or *Kindheitsmuster*.²¹

The novel had started out as an objective, third-person story about Franziska Linkerhand who, after completing her studies in Berlin, moves to Neustadt where she attempts, in painful circumstances, to understand the construction of a new city. Architecture is not just her profession, but also her vocation! And it is because of her passion and creative talent that she comes into conflict with her surroundings. But she does not let it get her down. On the contrary, she derives all her energy from the contrast between 'the image of a human city in her head, the plans for an inhuman city on the drawing board'.²² She fights for a clubhouse and a cinema, establishes an information centre for home furnishings and even works on a design for a completely

20. Ibid., 29 December 1964. 20. Ibid., 29 December 1964.

21. A.P. Chiaroni, 'Christa Wolf: "Der geteilte Himmel"', in: Drescher op. cit. (note 17), pp. 18-31.

22. E. and H. Kaufmann, 'Ein Vermächtnis, ein Debüt: Brigitte Reimann: *Franziska Linkerhand*; Gerti Tetzner, 'Karen W.', in: idem, *Erwartung und Angebot. Studien zum gegenwärtigen Verhältnis von Literatur und Gesellschaft in der DDR* (Berlin, 1976), 193-235.

al haar energie.²² Ze vecht voor een clubhuis en bioscoop, richt een voorlichtingscentrum voor woninginrichting op en werkt zelfs aan een ontwerp voor een compleet nieuw stadscentrum. Plannen die uiteindelijk sneuvelen onder de dictatuur van een economische stedenbouw.²³ In Neustadt ontmoet ze ook een nieuwe geliefde: Trojanowicz, of, beter, in hem meent ze de belichaming te herkennen van een archetypische minnaar: Ben. De raadselachtige Trojanowicz verhoudt zich tot Ben zoals de nieuwe, ahistorische wereld van Neustadt tot Franziska's geïdealiseerde voorstellingen van de barokke stad. En het is deze *nexus* die Reimann halverwege het schrijven doet besluiten de compositie van het boek helemaal om te gooien. Franziska wordt op bijna schizofrene wijze opgesplitst in twee personen, die ieder in een andere tijdsform spreken. Naast de Franziska die in de verleden tijd de kroniek van haar schokkende ervaringen in Neustadt opmaakt, verschijnt nu een beschouwende Franziska die – intussen samen met Trojanowicz uit Neustadt vertrokken – oog in oog met haar jeugd, haar herinneringen en haar verlangens, probeert zichzelf te analyseren en door het schrijven van een boek greep probeert te krijgen op haar eigen bestaan.

Maar naarmate de roman vordert, wordt de

lezer zich steeds meer bewust van het contrast tussen de Franziska van de chronologie, van het soepel lineair verlopende verhaal én de Franziska die gevangen is in de 'maelstrom' van beelden, wensdromen en ervaringen. Tot hij zich realiseert dat deze beide Franziska's nooit meer zullen samenvallen, noch bij de opbouw van een nieuwe stad noch in een relatie met een geliefde, ook al lijkt Franziska helemaal aan het einde daar zelf positiever over te denken. De indruk van verscheurdheid wordt nog versterkt door de

22. E. en H. Kaufmann, 'Ein Vermächtnis, ein Début: Brigitte Reimann: *Franziska Linkerhand*; Gerti Tetzner, 'Karen W.', in: idem, *Erwartung und Angebot. Studien zum gegenwärtigen Verhältnis von Literatur und Gesellschaft in der DDR*, Berlijn 1976, p. 193-235.

23. Precies zoals het in werkelijkheid in Hoyerswerda gebeurd was. In een van de laatste notities van Reimann in Hoyerswerda noteert ze bitter: 'Unser Centrum-Kaufhaus sieht elegant aus, ist aber schon ziemlich runtergewirtschaftet, schlampig wie alle Läden und Restaurants hier, die nach weiss welchem teuflischen Prinzip träge und lotterig werden, kaum bestehen sie ein paar Wochen (...) Trotzdem haben wir für ein Theater gekämpft; das war mein letzter Streich hier, und die Leute vom Bezirk werden mich jedenfalls in übler Erinnerung behalten. Der Theaterbau war, nachdem Siegfried (S. Wagner, chef- architect E.T.) ihn durchgesetzt hatte (nach jahrelangen Kämpfen) wieder gestrichen worden. Cottbus will ein repräsentatives Zentrum bauen, auch auf unsere Kosten'. Reimann, op. cit. (noot 14), 9 augustus 1968, p. 212.

new city centre. Plans which eventually come to naught under the dictatorship of economic urbanism.²³ In Neustadt Franziska also meets her new lover, Trojanowicz, or more precisely sees in him the embodiment of her archetypical lover, Ben. The mysterious Trojanowicz is to Ben as the new, ahistorical world of Neustadt is to Franziska's idealised images of the baroque city. And it is this nexus that prompts Reimann, halfway through the writing, to change the book's composition completely. Franziska is split almost schizophrenically into two people, who speak in two different tenses. In addition to Franziska, who relates her shocking experiences in Neustadt in the past tense, there is also an observing Franziska who, having meanwhile left Neustadt together with Trojanowicz, attempts to analyse herself by way of her childhood, her memories and her desires and to understand her own life by writing a book.

But as the novel progresses, the reader becomes increasingly conscious of the contrast between the Franziska of the chronological, linear story, and the Franziska who is imprisoned in the 'maelstrom' of images, fantasies and experiences. Until it is borne in on them that

these two Franziskas will never be reunited, either in the construction of a new city or in an affair with a lover, even though Franziska seems more positive about this at the very end. The impression of division is further reinforced by the introduction of yet another 'voice' which speaks in the third person and is sometimes that of the narrator, sometimes that of the author herself and sometimes of friends and colleagues in Neustadt. They are all outsiders who observe Franziska's behaviour closely and, in a few instances, do not hesitate to correct her analyses.²⁴ Thus *Franziska*

23. Exactly as it had happened in reality in Hoyerswerda. In one of her last diary entries in Hoyerswerda, Reimann notes bitterly: 'The department store in our town centre looks elegant but it has already suffered an economic setback because of the crappy appearance of all the shops and restaurants around here. By some fiendish principle, they become listless and scruffy after only a few weeks. . . . Nonetheless, we have fought for a theatre, that was my final battle here, and the members of the district council will at any rate retain an unpleasant memory of me. The construction of the theatre, after Siegfried [S. Wagner, head architect E.T.] had pushed it through, was later cancelled. Cottbus is determined to build a prestigious centre, even at our expense.' Reimann, op. cit. (note 14), 9 August 1968, 212.
24. I am indebted here to the brilliant analysis by Jones, op. cit. (note 16).

introduction of a third 'stem' that in the third person speaks and sometimes the teller is, sometimes the author himself and sometimes also one of the friends and colleagues in Neustadt. In all cases it is the 'outsiders' that Franziska's actions are observed and, in some cases, her analyses are corrected.²⁴ So it grows *Franziska Linkerhand* into 'a Geschichte ohne Fabel, immer schwebend zwischen Erinnerung, Erlebnis und Gespräch', but it is precisely through this multi-angle narrative that the contradictions of urban life under modern socialist conditions are reproduced.²⁵ The inner struggle of Franziska plays itself out immersing itself against the *achtergrond* of a new town, but it also reveals itself in the *engagement* for Neustadt and its 'genuine Bauvorhaben'. Directly after the publication of the novel in 1974 Henselmann himself noted that the true theme of the book was the construction of a new town in what amounted to 'a metaphor and allegory of the construction of our society, which sees its goal in the self-realisation of the individual as a socialist personality'.²⁶

The metaphorical role of the city – of space, buildings and excavations – is further illustrated by the systematic coupling of architectural images to events and characters. In the beginning, Franziska has great difficulty getting used to the Spartan living and working conditions in

architectural scenes of her youth. Just as Emma Bovary, stuck in her provincial doctor's house, dreams about the streets, carriages and hotels of Rouen, so Franziska Linkerhand in Neustadt is tormented by memories of the domes, fountains and promenades of Berlin, Dresden and maybe even Magdeburg. In Neustadt, Franziska literally lives in two worlds: that of the dead straight Magistrale where there is no sign yet of shops or department stores, just the occasional lonely bus stop, and that of the 'sozialistischen Hinterhöfen' (socialist courtyards) with their views of garbage bins, trampled soccer pitches, washing lines and blaring radios. An image of the city which initially repels her but which she gradually begins to understand and to experience as a *provisional* environment, the socialist counterpart of the historical city of aristocracy

24. Hier volg ik in grote lijnen de brillante analyse van Jones, op. cit. (noot 17).

25. Reimann/Henselmann, op. cit. (noot 18), 5 maart 1965.

26. H. Henselmann, 'Bemerkungen zu "Franziska Linkerhand"', in: M.J. Seipelt en J. Eckhardt (samenst.), *Vom Himmel an das Reissbrett ziehen. Hermann Henselmann, Baukünstler im Sozialismus* (Ausgewählte Werke, I), Berlijn 1982, p. 93-96. Oorspronkelijk gepubliceerd in *Die Weltbühne*, 35, 1974.

Linkerhand develops from 'a Geschichte ohne Fabel, immer schwebend zwischen Erinnerung, Erlebnis und Gespräch' (a story without a plot, constantly hovering between memory, experience and conversation), into a novel that precisely because of this many-faceted narrative accurately reproduces the contrasts and contradictions of urban life under modern socialist conditions.²⁵ Franziska's inner struggles do not take place against the *background* of an already doomed new town, but in the context of her unconditional *engagement* with Neustadt and its 'immense development plan'. When the novel was published in 1974, Henselmann himself noted that the true theme of the book was the construction of a new town in what amounted to 'a metaphor and allegory of the construction of our society, which sees its goal in the self-realisation of the individual as a socialist personality'.²⁶

The metaphorical role of the city – of space, buildings and excavations – is further illustrated by the systematic coupling of architectural images to events and characters. In the beginning, Franziska has great difficulty getting used to the Spartan living and working conditions in

Neustadt that have her constantly longing for the idyllic scenes of her youth. Just as Emma Bovary, stuck in her provincial doctor's house, dreams about the streets, carriages and hotels of Rouen, so Franziska Linkerhand in Neustadt is tormented by memories of the domes, fountains and promenades of Berlin, Dresden and maybe even Magdeburg. In Neustadt, Franziska literally lives in two worlds: that of the dead straight Magistrale where there is no sign yet of shops or department stores, just the occasional lonely bus stop, and that of the 'sozialistischen Hinterhöfen' (socialist courtyards) with their views of garbage bins, trampled soccer pitches, washing lines and blaring radios. An image of the city which initially repels her but which she gradually begins to understand and to experience as a *provisional* environment, the socialist counterpart of the historical city of aristocracy

25. Reimann/Henselmann, op. cit. (note 18), 5 March 1965.

26. H. Henselmann, 'Bemerkungen zu "Franziska Linkerhand"', in: M.J. Seipelt and J. Eckhardt (comp.), *Vom Himmel an das Reissbrett ziehen. Hermann Henselmann, Baukünstler im Sozialismus*, Ausgewählte Werke I (Berlin, 1982), 93-96. Originally published in *Die Weltbühne*, 35, 1974.

haar aanvankelijk afstoot, maar dat ze geleidelijk leert begrijpen en ondergaat als een *provisorische* omgeving, socialistisch spiegelbeeld van de stad van adel en burgerij. En dat ze zowel in haar fantasie als op haar tekentafel, invult met een ‘andere stad’: ‘ein paar Wohnscheiben, ein standardisiertes Restaurant, ein Aufmarschplatz, die übliche Zigarrenkiste für Rat und Kreisleitung... Und meine Bummelstrasse, die tröstliche, atmende, hundertäugige Doppelzeile von Trottoirs und Schaufenstern, in der du allein sein kannst, aber unter Leuten, und in der ein Schritt, ein Blick der Anfang einer Geschichte sein kann... Mein Passage unter gläsernem Himmel?’²⁷

In Neustadt stuift ze haar brillante leermeester (die verdwaald is in de geschiedenis), haar directe chef en collega’s (die als architecten óf boekhouder óf cynicus zijn geworden), maar ook de bewoners (die hardnekkig vasthouden aan kleinburgerlijke privileges en genoegens) voorbij met haar plannen voor deze andere stad: ‘heiter und unvollendet’. De impuls voor een ander stedelijk principe en een nieuwe urbane dynamiek ontdekt ze als bij toeval tijdens een bezoek aan de grote woningbouwfabriek waar honderden arbeiders werken aan de productie van betonelementen voor woningen. En natuurlijk ook op de bouwplaats zelf waar ze te

midden van alle bedrijvigheid, lawaai en modder, plotseling alle door opvoeding en jeugd meegegeven angsten en onzekerheden van zich af voelt glijsen en merkt dat ze op onverklaarbare wijze zich wonderlijk sterk en zelfverzekerd gedraagt.

Op dit cruciale moment in de roman, waar Franziska Linkerhand zichzelf hervindt als vrouw en architect in de heroïsche omgeving van de moderne industriële bouw, loopt ze haar geliefde op afstand, de vrachtwagenchauffeur Trojanowicz letterlijk tegen het lijf. Dat is geen ontmoeting maar een botsing, die Franziska bijna fataal wordt: niet alleen omdat Trojanowicz, als de projectie van Franziska’s mannelijk idealbeeld (Ben), geen partij is voor haar even grillige als tomeloze hartstocht, maar vooral omdat hij met wetenschappelijke precisie haar prille idee van een socialistische stad geheel op losse schroeven zet. Trojanowicz, wiens identiteit als veroordeeld intellectueel Franziska lange tijd verborgen blijft, onthult haar op de dansvloer de ware aard van Neustadt als socialistisch experiment: ‘also von Neustadt, das er eine Siedlung von Fernsehhöhlen nannte, eine vertane Chance, ein städtebauliches Debakel (...) weil die Stadt ihre Funktion verfehlt, indem sie Kommunikationen

27. Reimann, op. cit. (noot 14), p. 515.

and bourgeoisie, which she replaces, both in her imagination and on the drawing table with a ‘different city’: ‘a few housing slabs, a standard restaurant, a square for parades, the usual cigar box for council and district officialdom ... And my shopping street, that comforting, breathing, inviting double row of pavements and shop windows, where you can be alone but among people, and where a step, a glance can be the start of a story ... My arcade under a glassy sky?’.²⁷

In Neustadt she surpasses her brilliant teacher (astray in history), her immediate boss and colleagues (one-time architects turned accountants or cynics), and even the inhabitants (who obstinately cling to petit bourgeois privileges and pleasures) with her plans for this other city: ‘cheerful and unfinished’. She discovers the impetus for a different urban principle and a new urban dynamic quite by chance during a visit to the huge housing factory where hundreds of labourers toil to produce the concrete elements for housing blocks. And of course on the building site itself where, in the midst of all the activity, noise and mud, she feels all the anxieties and uncertainties imparted by her upbringing and

childhood fall away and notices that she is suddenly unaccountably strong and self-assured.

At this crucial juncture in the novel, where Franziska rediscovers herself as a woman and an architect in the heroic surroundings of modern industrialised construction, she literally runs up against her lover at one remove, the lorry driver Trojanowicz. It is not a meeting but a collision that almost proves fatal for Franziska, not simply because Trojanowicz, as the projection of Franziska’s masculine ideal (Ben), is no match for her capricious and unbridled passion, but more especially because of the scientific precision with which he proceeds to undermine her naive notion of a socialist city. On the dance floor, Trojanowicz, about whose identity as a convicted intellectual Franziska long remains in ignorance, reveals to her the true nature of the socialist experiment that is Neustadt, referring to it as: ‘a settlement of television caves, an opportunity missed, a town planning disaster ... because the town fails in its function, in that it prevents rather than promotes communication, separates rather than mixes the lives and activities of its inhabitants. An amputated town.’²⁸ What he means

27. Reimann, op. cit. (note 14), 515.

nicht fördert, sondern verhindert, Lebensbereiche und Tätigkeiten ihrer Bewohner nicht vermischt, sondern trennt. *Eine amputierte Stadt.*²⁸ Wat hij daarmee bedoelt zet hij, nog steeds op het bal, omstandig uiteen in een marxistische analyse van de geschiedenis van de moderne stedenbouw, een betoog dat haar idealistisch architectuurbeeld volledig op zijn kop zet. Beginnend met de geschiedenis van de grote steden van de Oudheid – die van Babylon, Athene en Rome – komt hij via moderne metropolen als Londen, Berlijn en St.-Petersburg op de opwindende processen van industrialisatie, verstedelijking, organisatie van de arbeidende klasse en de formatie van revolutionaire tradities om uiteindelijk terecht te komen in Neustadt. ‘Een woonstad’, schamperd Trojanowicz, met de klemtoon op *woon*: ‘Ein entlarvendes Wort; sie bietet Wohnung, Schlafstätte, eine Tür, die man hinter sich abschliessen kann, das alte Spiel Familienleben zwischen Tisch und Bett, nicht mehr.’²⁹

Trojanowicz maakt Franziska duidelijk dat het probleem van Neustadt (Hoyerswerda) niet de groeiende divergentie is van ideaal en werkelijkheid; van grote architectuurvisionen en fantasieloze, technisch-economische realisaties. Neustadt – ook dat van Franziska – is gedoemd te mislukken

door zijn geringe socialistische gehalte en gebrek aan nieuwe programma’s voor een socialistische leefwijze. En daar kan zelfs een overdosis aan architectuur niets aan veranderen! Een stelling die kort daarna bewezen wordt door wangedrag van dronken jongeren, door een brute verkrachting in een woonflat en door de zelfmoord van de secretaresse van het bouwbureau. Maar Trojanowicz’ analyses – en zelfs de daaropvolgende gebeurtenissen in de stad – raken Franziska niet echt, omdat zij zijn bewegredenen wantrouwt. Ze verdenkt hem van een afleidingsmanoeuvre om zichzelf als individu niet bloot te hoeven geven.

In de weken na het bal overstelt Trojanowicz haar met vaktijdschriften die niets gemeen hebben met de geillustreerde architectuurbladen van haar professor in Berlijn. Zo geeft hij haar een uittreksel van Neutra’s populaire *Umwelgestaltung* (1942), maar Franziska vouwt er papieren bootjes van.³⁰

28. B. Reimann, *Franziska Linkerhand*, Berlijn 1998 (1974), p. 358-359.

29. Ibid., p. 359.

30. R. Neutra, *Gestaltete Umwelt. Erinnerungen und Forderungen eines Architekten*, Dresden 1968. In zijn voorwoord tot de eerste editie schreef Herman Exner: ‘Richard Neutra fühlt sich in seinem Beruf als Architekt für das Wohlergehen, für das Weiterleben und die Höherentwicklung des Menschen verantwortlich. Sehr viel von dem, was sein

by this he explains in detail, still at the ball, in a Marxist analysis of the history of modern town planning, a discourse that sets Franziska’s romantic notion of architecture completely on its head. Starting with the history of the great cities of antiquity – those of Babylon, Athens and Rome – he finally arrives, via modern metropolises like London, Berlin and St Petersburg, and the exciting processes of industrialisation, urbanisation, trade unionism and the formation of revolutionary traditions, at Neustadt: ‘A residential town’, Trojanowicz sneers, with the emphasis on *residential*: ‘A revealing word; it offers lodging, a place to sleep, a door one can close behind one, the old game of family life between table and bed, nothing more.’²⁹

Trojanowicz makes clear to Franziska that the problem of Hoyerswerda-Neustadt is not the growing divergence between ideal and reality, between grand architectural visions and unimaginative, technological-economic realisations. Neustadt – including that of Franziska’s imagining – is doomed to fail because of its low socialist quality and lack of new programmes for a socialist lifestyle. And even an overdose of architecture can do nothing to change this!

An assertion that is promptly borne out by the hooliganism of drunken youths, by a brutal rape in one of the flats and by the suicide of a construction office secretary. But Trojanowicz’s analyses – and even subsequent events in the city – do not really touch Franziska because she mistrusts his motives. She suspects him of a diversionary tactic designed to avoid having to open up to her as an individual.

In the weeks following the ball, Trojanowicz inundates her with magazines that are a world away from the glossy architecture magazines of her Berlin professor. For example, he gives her an extract from Neutra’s popular book *Umwelgestaltung* (1942).³⁰ But Franziska uses

28. B. Reimann, *Franziska Linkerhand* (Berlin, 1998 [1974]), 358-359.

29. Ibid., 359.

30. R. Neutra, *Gestaltete Umwelt. Erinnerungen und Forderungen eines Architekten* (Dresden, 1968). In his foreword to the first edition, Herman Exner wrote: ‘Richard Neutra feels himself responsible, as architect, for the well-being, survival and progress of human beings. A great deal of what hampered and continues to hamper his plans and building in the capitalist world, was eliminated in our republic and belongs to a past that nobody recalls with longing. Never before in German building history were there better social, economic and technological conditions for

Om vervolgens los te barsten in een niet te stuiten tirade: ‘Dein Interesse für meine Arbeit, das unverbindlich ist wie für alles, was du liest, hörst, weisst, worüber du redest oder streitest (Streit als rhetorische Übung), über Neutra und Städtebau, über Genetik, Feldtheorie, Sartre oder Giraudy, über die Heilige Familie, Orbitalstationen, Kibbuzim, einen Militärputsch in Bolivien, Hypnopädie und soziologische Forschungen... immer informiert, immer kennerisch, aber unfähig oder einfach nicht gewillt, dich zu engagieren.’³¹ Op dit moment kruisen de beide thema’s van *Franziska Linkerhand* elkaar en valt de afwijzing van de ‘andere’, socialistische stad samen met de ontoegankelijkheid van de geliefde die zichzelf niet kent en daardoor een ‘ander’ is en blijft. Franziska breekt met Trojanowicz, maar of ze doorgaat met haar werk in Neustadt, blijft in het ongewisse.

Franziska Linkerhand is een onvoltooide roman. Opnieuw was het Henselmann die, direct na het verschijnen van de gecensureerde editie in 1974, het verband legde tussen de vorm en inhoud van het boek. Onvoltooidheid, aldus Henselmann, heeft zo zijn eigen poëtische uitstraling. Bovendien is voltooidheid, strikt genomen, geen marxistische categorie. En dat geldt ook voor de opbouw

van een nieuwe, socialistische stad. Brigitte Reimann had daar zelf ook een uitgesproken mening over. Gebouwen zijn voor haar levende organismen die door hun onafgewerkte staat inwerken zowel op het gevoelsleven van de beschouwer als op de leefwijze van de bewoner. Architectuur daagt door haar provisorisch karakter uit tot verandering en dat was precies wat ze in het werk van Henselmann zo waardeerde: ‘diese Mitarbeit verlangen sie von Plätzen und Strassen, mit denen Ihre Name verknüpft ist, und die Gebäude, mit denen Sie Zeichen gesetzt haben, wollen verstanden sein als “ein Aufruf zum goldenen Wagnis des Lebens und zur Heiterkeit angesichts aller

Planen und Bauen in der kapitalistischen Welt behinderte und noch heute behindert, ist in unser Republik beseitigt, gehört einer Vergangenheit an, in die sich keiner zurücksehnt. Niemals gab es in der Geschichte des deutschen Bauens bessere soziologische, wirtschaftliche und technische Voraussetzungen für eine grosartige, alles bisherige übertreffende Architektur! Grossartig allerdings nicht durch prächtige Fassaden, durch übermäßige Höhen und kubische Massen der Baukörper, sondern im Hinblick auf den Grad der Einfühlung, mit dem sozialistische Baukünstler die Bedürfnisse der werktätigen Massen – des gesellschaftlichen Auftraggebers und Bauherren – bis in die feinsten Verästelungen gedanklich erfassen und baulich erfüllen’.

31. Reimann, op. cit. (noot 27), p. 534.

it to make paper boats and then launches into an unstoppable tirade: ‘Your interest in my work, which is as noncommittal as with everything you read, that you hear about, know and talk or argue about (argument as rhetorical exercise), whether it be Neutra and urban planning, genetics, field theory, Sartre or Giraudy, the Holy family, space stations, kibbutzim, a military coup in Bolivia, hypnopædia or sociological research... you are always well informed, always expert, but incapable or simply unwilling to commit yourself to anything.’³¹ This is the moment when the two themes of *Franziska Linkerhand* intersect. The rejection of the ‘other’ socialist city coincides with the inaccessibility of the loved one who does not know himself and consequently remains an ‘other’. Franziska breaks with Trojanowicz but whether she will continue with her work in Neustadt remains unclear.

Franziska Linkerhand is an incomplete novel. Once again it was Hermann Henselmann who made the connection between the form and content of the book directly after the publication of the censored edition in 1974. Incompleteness, according to Henselmann, has its own poetic

appeal. Moreover, completeness is strictly speaking not a Marxist category. And that also applies to the construction of a new, socialist city. Brigitte Reimann herself had a definite opinion about this. She regarded buildings as living organisms which, precisely because of their unfinished state, affect both the emotional life of the observer and the lifestyle of the resident. Architecture, by virtue of its provisional nature, provokes individual and collective change and that was precisely what she so admired in the work of Henselmann: ‘this effect is what they expect from squares and streets, to which their name is linked, and the buildings they built to show the way are intended to be understood as “a call to the golden feat of life and to cheerfulness in the face of all dangers”’.³² In the end, this optimistic view of the social effect of architecture is, in *Franziska Linkerhand* in the person of Trojanowicz, if

a great architecture that would eclipse all that had gone before! Great, not because of magnificent facades, excessive height or cubic volumes, but with respect to the degree of empathy with which socialist architects took on board the every last desire of the working masses – of the clients and patrons of the state – and gave them built form.’

31. Reimann, op. cit. (note 27), 534.

32. Reimann/Henselmann, op. cit. (note 18), 21 January 1970.

Bedrohung".³² Uiteindelijk wordt deze optimistische visie op de maatschappelijke werking van de architectuur, in *Franziska Linkerhand* – in de persoon van Trojanowicz – zonet ontkracht dan toch in ieder geval ter discussie gesteld. Dat *Franziska Linkerhand* als literair kunstwerk onvoltooid is gebleven, is echter ook de uitkomst van de door Reimann gekozen eigenaardige schrijfwijze. Die lag van tevoren niet vast en heeft zich halverwege het schrijven uitgekristalliseerd op een wijze die Reimann zowel verbaasde als in de grootste moeilijkheden bracht. Met het opgeven van de 'Fabel', een overzichtelijk plot, verdween ook de politiek gewenste didactiek uit het verhaal en werd – op een aan de 'Bitterfelder Weg' tegenovergestelde wijze – iedere distantie tussen 'Werk und Leben' radicaal opgeheven. Aanvankelijk gekozen om de in Hoyerswerda belichaamde moderniteit zo direct mogelijk te analyseren, stelde de reflectieve schrijfwijze Reimann in staat om het geleidelijke proces van stedelijke desintegratie en maatschappelijke mislukking vanuit een 'Perspektive von unten' te registreren. De narratieve structuur laat toe dat de roman als het ware meegroeit met de stormachtige gebeurtenissen zowel in private leven van Brigitte zelf, in de *new town* Hoyerswerda als binnen de

socialistische samenleving in de tweede helft van de jaren zestig. En daar zelfs in enkele gevallen op kan anticiperen. Zo betrapt Reimann zich er op dat ze steeds meer gaat denken, zich gedragen en kleden als Franziska; ook haar derde echtgenoot Jon K. ziet zichzelf geleidelijk veranderen in Trojanowicz, die op zijn beurt weer profiteert van Jons kennis van het wetenschappelijk socialisme. Jon laat zich van Reimann scheiden. En dan is er Hoyerswerda. Reimann verlaat de stad (1968) zoals Franziska uiteindelijk ook Neustadt de rug toekiert. Het enige wat overblijft, is een roman die door zijn provisorische staat een compleet en ongemakkelijk beeld geeft van de toestand van ontreddering waar individu, stad en samenleving in de DDR – twintig jaar vóór de val van de muur – in terecht waren gekomen.

³². Reimann/Henselmann, op. cit. (noot 18), 21 januari 1970.

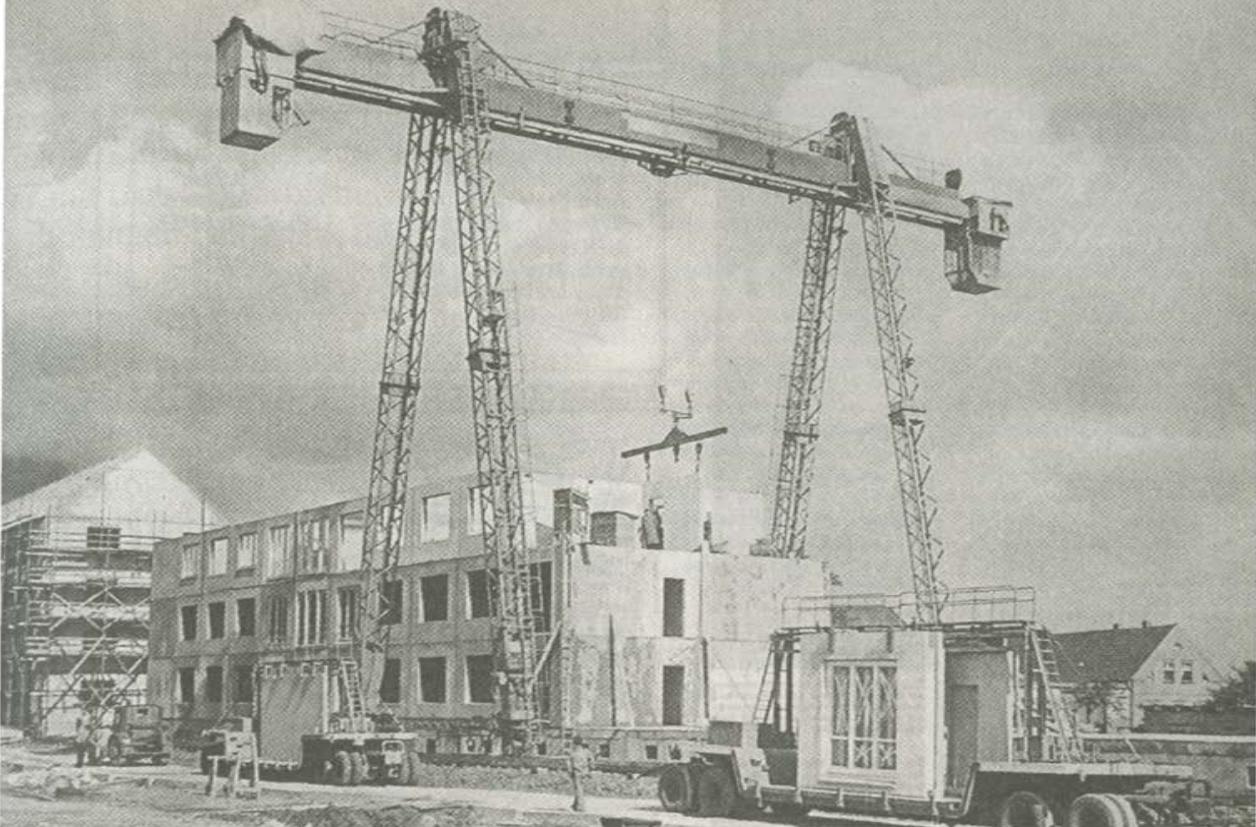
not weakened, at least called into question.

That *Franziska Linkerhand* remains incomplete as a literary work is also partly due to Reimann's curious choice of writing style, which did not fully crystallise until halfway through the writing in way that both surprised Reimann and got her into enormous difficulties. With the disappearance of a clearly defined plot, the politically desirable didactic also disappeared from the story and – in quite a different way from the 'Bitterfelder Weg' – all distance between 'Werk und Leben' was radically abandoned. Initially chosen in order to get as close as possible to the modernity embodied by Hoyerswerda, the reflective writing style enabled Reimann to record the gradual process of urban disintegration and social failure 'as seen from below'. The narrative structure allowed the novel to unfold in tandem with the dramatic events not only in Brigitte's private life and in the new town of Hoyerswerda, but also in the socialist society of the second half of the 1960s. And even in some instances to anticipate it. For example, Reimann caught herself starting to think, behave and dress more and more like Franziska; and her third husband, Jon K.

saw himself slowly turning into Trojanowicz, who in turn benefited from Jon's knowledge of scientific socialism. Jon divorced Reimann.

And then there was Hoyerswerda itself. Reimann left the city (1968) just as Franziska, too, eventually turned her back on Neustadt. All that remained was a novel whose provisional nature enabled it to paint an accurate and uncomfortable portrait of the desperate state in which – twenty years before the fall of the Wall – individuals, state and society in the GDR had ended up.

Translation: Robyn Dalziel



De bouw van Hoyerswerda / Building Hoyerswerda

“ER WAR EIN VOLKKOMMENER EHEMANN ...”

„Und dennoch fürchte ich manchmal, ich werde kapitulieren vor dem Ansturm von Komplikationen, die sich uns aufrägen ... zwei Scheidungen, unsere unsichere wirtschaftliche Lage. Es nimmt kein Ende. Wie oft malen wir uns aus, wie wir unsere Arbeitszimmer einrichten, wie wir zusammen leben werden – und plötzlich ist mir dann, als seien wir phantasierende Kinder und nichts, nichts von unseren Träumen wird sich erfüllen.“

BRIGITTE REIMANN 1958

Brigitte Reimann mit der Rohrlegerbrigade in „Schwarze Pumpe“, 1961

Brigitte Reimann in Hoyerswerda 1961