

„Dem Deutschen Volke“

Der Bundestag im
Berliner Reichstagsgebäude

Herausgegeben von Heinrich Wefing

1999

BOUVIER VERLAG • BONN

ressum:

ktion:
rich Wefing, Berlin

recherche:
ana Harpe, Bonn
riede Dietz, Berlin

altung und Lithografie:
om, Königswinter
ael Fuchs, Sabine Köse,
ga Pauli, Isabelle Rüdiger

ick:
tuna-Druck, Baden-Baden

Rechte vorbehalten.
e ausdrückliche Genehmigung des Verlages
es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus zu
vielfältigen oder auf Datenträger aufzuzeichnen.

ildung auf dem Umschlag:
Andreas Muths, Berlin

eschlaggestaltung:
om, Königswinter

ouvier Verlag, Bonn 1999

ted in Germany

Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

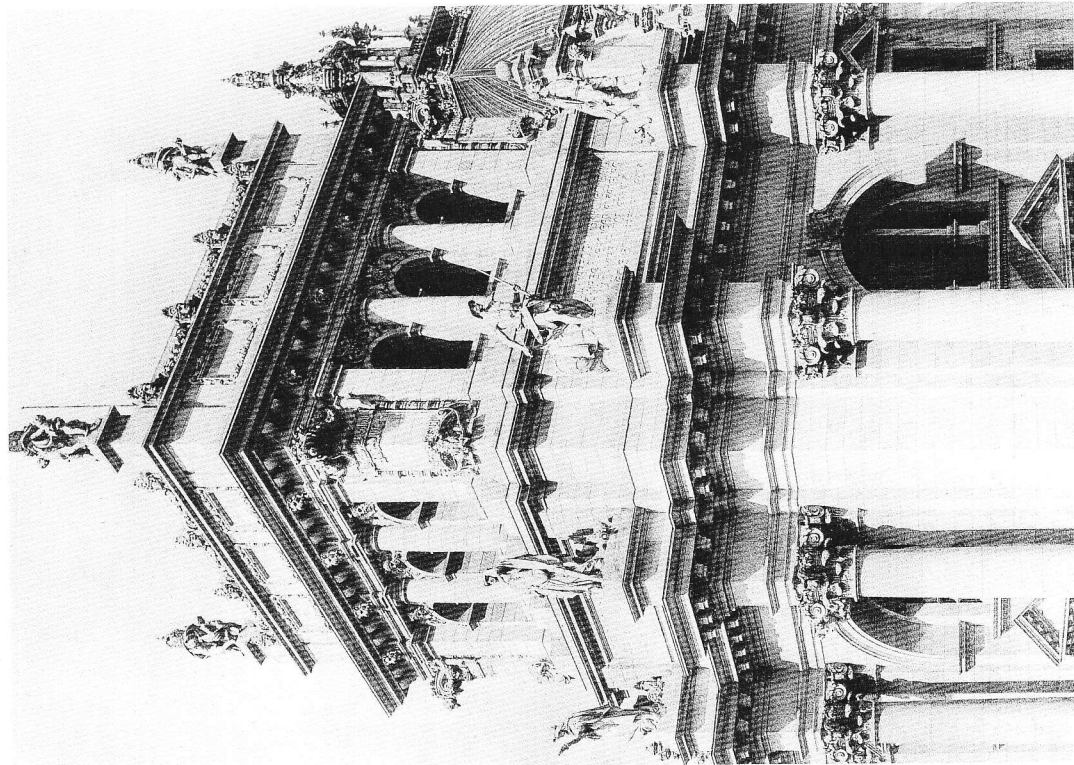
am **Deutschen Volke“**
Bundestag im Berliner Reichstagsgebäude /
g. von Heinrich Wefing.
m: Bouvier, 1999

EN 3-416-02839-2

Tilman Buddensieg

Das Reichstagsgebäude von Paul Wallot

Rätsel und Antworten seiner Formensprache



Der üppig geschmückte Südbau-Turm des Reichstagsgebäudes.

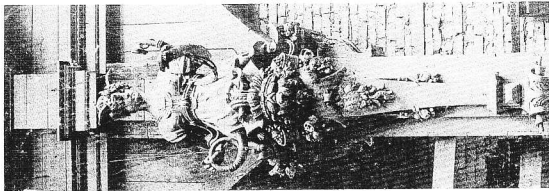
Die Polemik um Formgestalt und Stilsprache des Reichstagsgebäudes war ebenso lebendig wie widersprüchlich, im Kaiserreich, in der Weimarer Republik, in der Bundesrepublik - und sie lebt heute noch in der Bundeshauptstadt Berlin fort. Zum Lobe seiner Architektur haben sich meist nur dann Stimmen erhoben, wenn Gefahr für seine Erhaltung drohte - nach 1919, anlässlich der Umbauprojekte 1927 und 1930, nach 1945 und wieder seit 1994. Die Verächter des Wallot-Baus - die zumeist Liebhaber geschichtsloser Konstruktionen aus wenigen technischen Formen sind - werfen dem Reichstag mit seiner kolossalen Stein-, Schmuck- und Prunkarchitektur aus schattentrichen Pfeilern und Säulen, Basen und Kapitellen, mit schwer lastenden Giebeln und Gebälken immer noch vor: kaiserzeitlich besetzt und nach Form und Funktion hoffnungslos veraltet zu sein.¹

Hier soll eine erneute Befragung der Formensprache Wallots versucht werden: Warum haben fast alle Architekten und Kritiker von Rang Wallots Sonderstellung in der Baukunst des Historismus betont? Warum haben große Baumeister wie Muthesius, Schumacher, Schaudt, Grenander oder Straumer in seinem Atrium den Impuls der „Befreiung“ empfunden? Wo liegen die Quellen und Bezüge seiner Bauformen? Hat Wallot diesen Formen eine Aussage zum inhaltlichen Wesen des Reichstages geben wollen? Freilich: Es wird sich zeigen, daß auch meine Bemühungen dem Bau die Rätsel seiner formalen Größe und Herkunft, seiner geistigen Aussage nicht zu nehmen vermögen.

Über eine Frage wird sich das Verständnis der Architektur Wallots jedoch klar werden müssen: Wie immer man seine Stellung in der Epoche bestimmen will, die man trotz ihrer widerstreitenden, ja unversöhnlichen Gegensätze das Zeitalter Wilhelms II. nennt - das Reichstagsgebäude ist kein Auftrag und keine Schöpfung nach dem Willen von Kaiser Wilhelm I. oder II. Sein prunkvoller Stil von so etwas wie einer neobarocken Hochrenaissance mußte dem frugalen Geschmack Wilhelms I. zumeist üppig erscheinen, während er seinem Enkel im Prinzip vermutlich gefallen hat. Dessen grundsätzliche Abneigung beruhte auf der ihm unerträglich erscheinenden Konkurrenz zweier monumentaler Darstellungen der Reichsregierung.

Der Breslauer Architekt Max Berg brachte die Leistung Wallots und seiner parlamentarischen Auftraggeber 1927 auf die Formel, der Reichstag sei zwar „in der Zeit dynastischen Prunkes und geschmacklichen Tiefstandes entstanden“ und bräute daher den Geist der dekorativen Überladung zum Ausdruck. Es sei aber anzuerkennen, daß er gemessen an den gleichzeitigen Monumentalbauten des Kaisers, „künstlerische Qualitätsarbeit“ bedentete. Es sei „allen Dankes für die damalige Generation“ wert, daß sie einem Wallot und nicht einem Raschdorff den Plan übertrug. „Der demokratische Gedanke des Wettbewerbs“ habe sich dem „absoluten Willen des Herrschers“ überlegen gezeigt. Wallots Reichstag besitze „die künstlerische Berechtigung“ einer „Dominante“.²

Dort, wo das deutsche Volk in der Person des im Berliner Schloß residierenden Kaisers den deutschen Einheitsgedanken verkörpert sehen sollte, dort sollte auch das Nationaldenkmal des Einigers stehen: Schloß, Denkmal und Dom - das war die kaiserliche Definition der Reichsregierung. Daneben bedurfte es keiner eigenen Manifestation eines souveränen Volkswillens. Nach 1870/71 schrieb Heinrich Freiherr von Geymüller, der Erforscher von

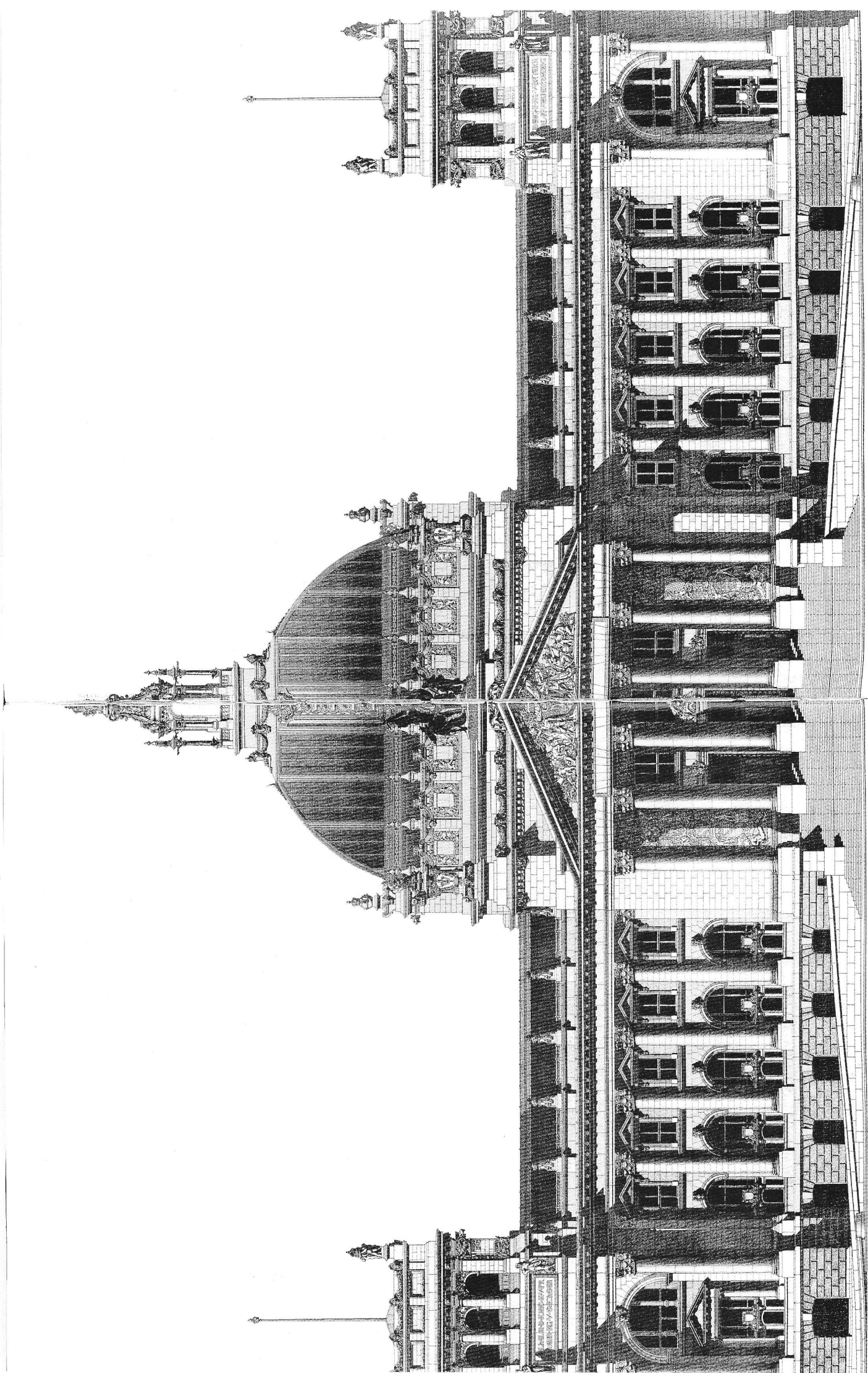


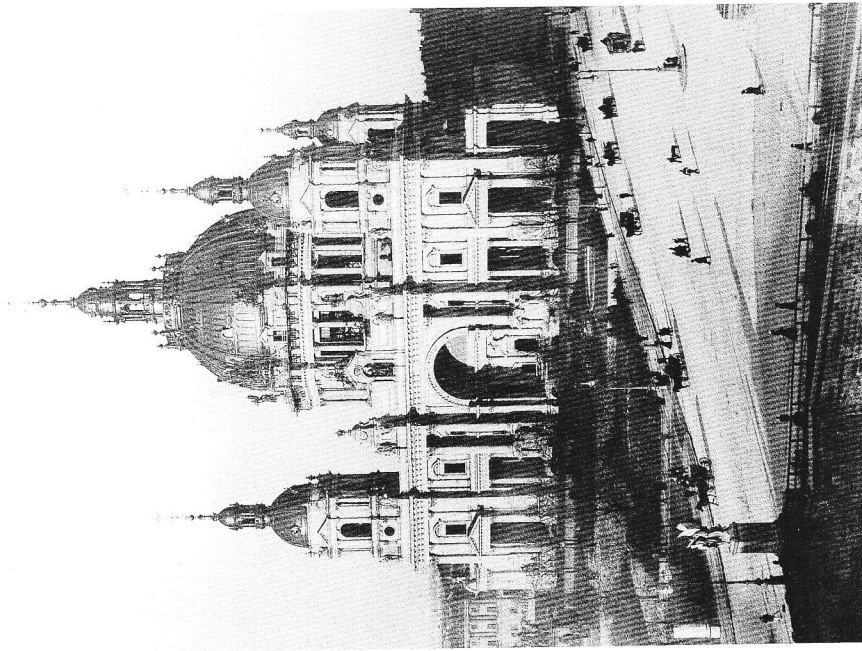
Detail des Wandschmucks: Holzkaryatide von August Vogel im großen Sitzungssaal, als Allegorie moderner Kommunikation mit einem Telefonhörer in der Hand.

1 Grundlegend zu allen Aspekten des Reichstages Michael S. Callen: „Der Reichstag. Parlament. Denkmal. Symbol“. Berlin 1995.

2 Siehe Hermann Muthesius: „Stilarchitektur und Baukunst“ Mülheim/R. 1901, S. 43; „... ein Schöpfungsbau, mit dem ein neuer Zeitalterschnitt in der deutschen Baukunst“ beginnt. Er bedeuere „die Befreiung von den Fesseln der Stilnachahmung“.

3 Max Berg, in: „Stadtbaukunst alter und neuer Zeit“ 8, 1927, S. 41ff. und ders.: „Der Platz der Republik in Berlin. Aus Anlaß des Wettbewerbs für die Reichsregierung“, in: „Zentralblatt der Bauverwaltung“ 50, 1920, S. 187.





Der Berliner Dom am Lustgarten, errichtet 1894 bis 1904 nach Entwürfen des Architekten Julius Raschdorff.

St. Peter in Rom, dem Freund Jakob Burckhardt mit Blick auf die Berliner Dompläne: „Die einheitliche zentrale Wirkung eines solchen Kuppelbaues sei „der beste monumentale Ausdruck der nun erlangten Einigkeit.“⁴ Der Dom Julius Raschdorffs entstand ab 1894 auf kaiserlichen Befehl ohne vorgehenden Architekten-Wettbewerb und beschränkte sich auf eine an Schlitter angelehnte Version von St. Peter in Rom. Der Kaiser zeichnete immer wieder in die Pläne hinein, kümmerte sich um alles, von der Kuppel bis zur Wetterfahne.⁵

In mehrfacher Hinsicht war dem Kaiser deshalb der Reichstag, den er eine „Schwatzbude“ und während eines Staatsbesuches in Rom „den Gipfel der „Geschmacklosigkeit“ nannte, zutiefst suspekt: die politische Souveränität seiner Aufgaben, sein von Thron und Altar unabhängiger Symbolwert für die Reichseinigung, die baukünstlerische Originalität seiner voraussetzungslosen Gesamtförmigkeit, die im Großen und Kleinen disponierende Komposition der vielen Bestandteile, und schließlich seine krönende Eisen- und Glaskuppel, die Bezug nahm auf geschichtsleere Ingenieurwölbungen über

4. Zitiert bei Karl Heinz Klingenberg: „Der Berliner Dom“. Berlin 1987. S. 156.

5. Vgl. Karl Wolfgang Schumann: „Der Berliner Dom im 19. Jahrhundert“, in: Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 3, Berlin 1980.

Bühnen, Theatern, Gerichtsgebäuden und Ausstellungshallen. Allen Versuchen des Kaisers aber: in die Formung dieser Kuppel einzugreifen, wider setzte sich Wallot: „Mein Sohn“, sagte der achtzehn Jahre jüngere Monarch zu dem Baumeister: „das machen wir so“, den Zeichenstift schon in der Hand. Doch mutig entgegnete Wallot: „Majestät, das geht nicht“. So durfte der Kaiser nur auf den Schlußstein hämmern und allerhand Kaiserkronen

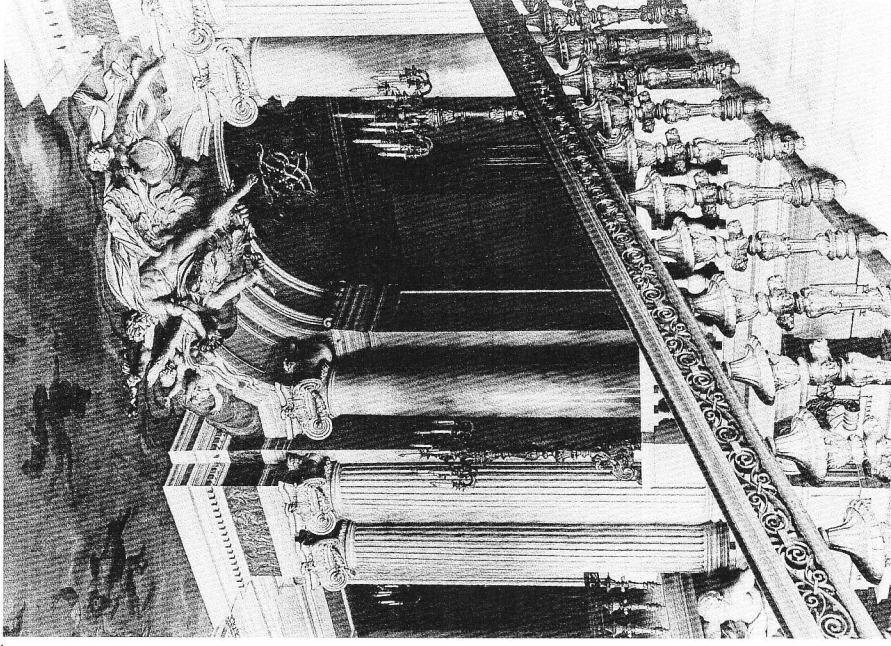


Kaiser Wilhelm II. besucht Paul Wallot in dessen Atelier, wahrscheinlich Ende Dezember 1888.

im reichen Schmuck des Baus wahrnehmen. Vielleicht verstärkte aber auch der besondere Eifer von August Bebel und dem radikal-liberalen Abgeordneten Eugen Richter zugunsten einer prächtigen Ausschmückung des „Volkshauses“ die Abneigung des Kaisers.⁶

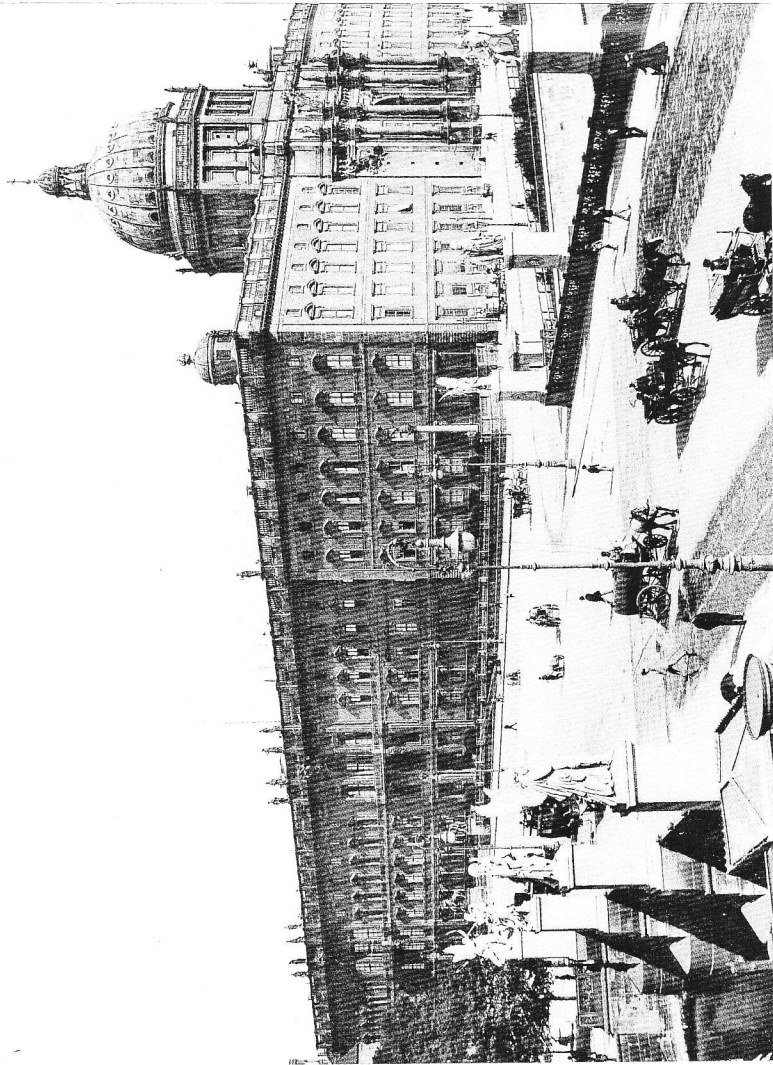
Der Gesamtaufbau des Reichstagsgebäudes greift zwar ein beherrschendes Motiv der barocken Sakralarchitektur auf – die zentrale Kuppel mit zwei Ecktürmen und einem Eingangsportikus. Wallots moderne Glas- und Eisenkuppel verleugnet aber die sakrale und höfische Herkunft von runden

6. Vgl. Cornelius Gurlitt: „Erinnerungen an Paul Wallot und den Reichstagsbau“, in: Stadtbaukunst vom 15. Oktober 1921, S. 210.



Reichensberger anregte, oder englisch-gotisch, wie Wilhelm und der Kronprinz vergebens befehlen, und auch nicht norddeutsch-bausteingotisch, also protestantisch.

Man mag den Gesamtstil des Baus der italienischen Hochrenaissance zuschreiben und sich dabei auf die bekannte Vorliebe Wallots für Säulenmittel in Verona und auf Palladio berufen. Aber sind damit der Säulenportikus und die Vollsäulen erklärt? Die Rundbogenfenster mit den dezidiert „un-Schlüterschen“ Schlusssteinen mag Wallot in Verona und Venedig, die Giebfenster im Obergeschoß bei Bernini in Rom gesehen haben. Doch das Ergebnis aller „Quellenforschungen“ bleibt negativ. Nichts läßt sich auf diesem Wege gewinnen für die inhaltliche Bedeutung seiner Architektursprache, für seine Schöpfung eines „Reichsstils“. Wallot versagte sich dem Provinzialismus der Volkstümlichkeit zugunsten eines universalistischen Kulturbegriffs. Er schaute nicht dem Volke ins Haus, sondern auf die Residenzen und Paläste der Mächtigen. Er verlegte seinen Reichstag in die rückwärtsgewandte Perspektive der Kulturnation.

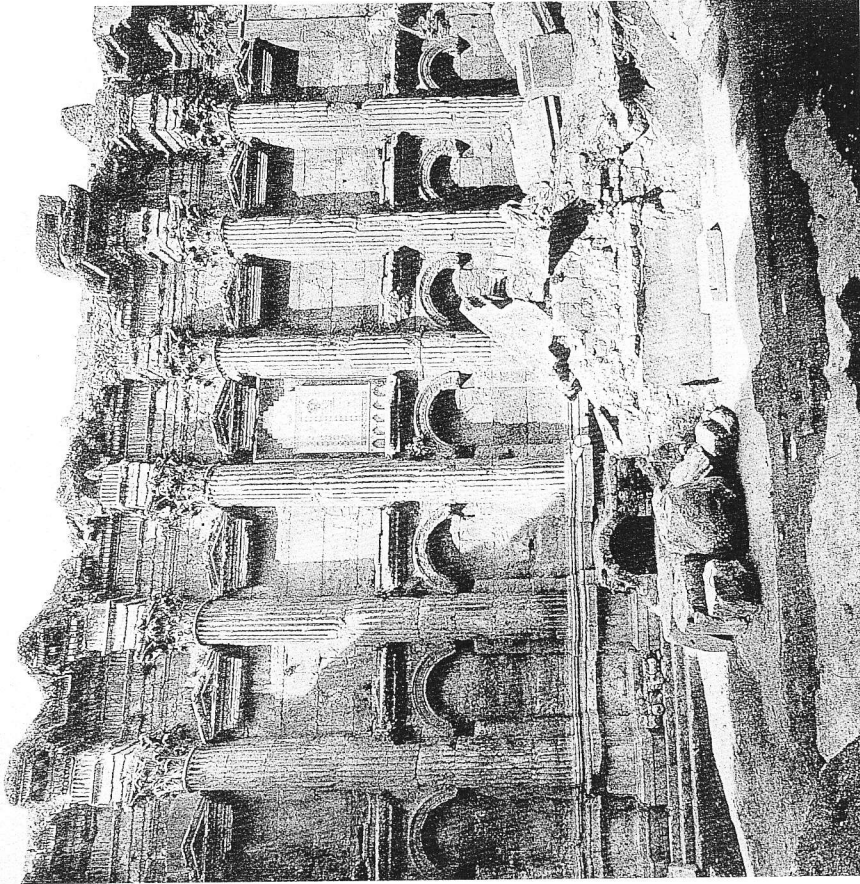


Das Berliner Schloß von
der Schloßbrücke aus
gesehen.

Steinkuppeln. Sie wölbt sich weit über die Ausdehnung des Säulenportikus hinaus und löst damit die im sakralen Zentralbau übliche Verbindung von Eingang und Kuppel zugunsten von deren beherrschender Stellung in größeren Geviert des Baus.

Auch die Vermeidung jeden Zusammenhangs mit Schlüters Berliner Schloß ist von inhaltlicher Bedeutung. Das Kolossalgeschoß der Türme mit ihren Vollsäulen mag an Schlüters Säulen vor dem großen Treppenhaus erinnern. Wallot verzichtet aber auf die platte Anlehnung an Schlüter, die des Kaisers Hofarchitekten von Inne und Raschdorff suchten. Ein zu naher Zusammenhang wäre Wallot vermutlich zu „preußisch“ gewesen. Zweifellos war ihm bewußt, wie sehr Schlüters Stil von Wilhelm II. besetzt war: Paul Seidel hat 1907 auf die Kontinuität der Baukunst Schlüters bis in die künstlerische Entwicklung des wilhelminischen Berlin verwiesen.⁷ Der Kaiser motierte am Rand: „Daher ist das die Basis für meine Arbeit auf diesen Gebiete“. Wallot schuf statt dessen einen dem Reich gemeinsamen, die Einzelstaaten mit ihren regionalen Baumraditionen übergreifenden, nirgendwo genau lokalisierbaren „Reichsstil“. Darum sollte sein „Renaissance-Barock“ nicht preußisch, auch nicht schwäbisch, bayrisch oder fränkisch gebunden sein, sondern eher die italienischen Wurzeln der nachmittelalterlichen Baukunst betonen. So weigerte er sich auch, den Bau rheinisch-gotisch zu gestalten, wie sein Landsmann und Zentrumspolitiker August

⁷ Paul Seidel: „Der Kaiser und die Kunst“, Berlin 1907.



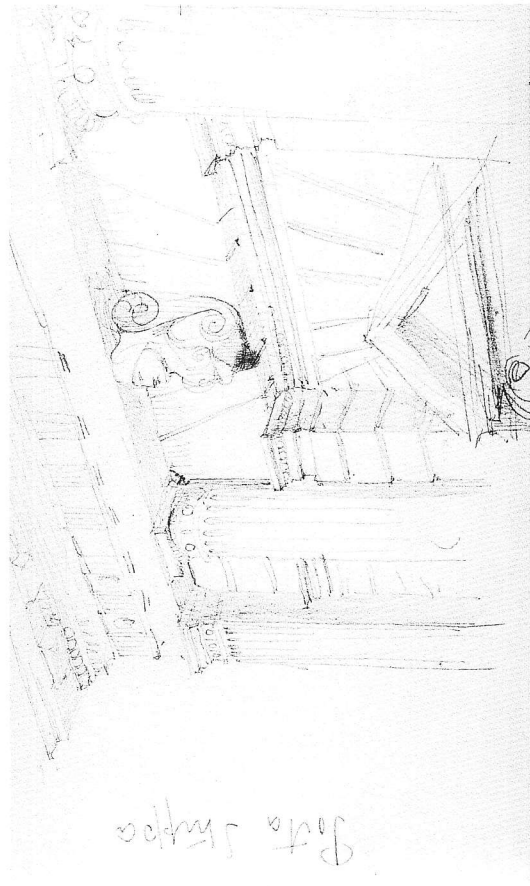
Bacchus-Tempel, Baalbek, Libanon, entstanden Mitte des zweiten Jahrhunderts n. Chr.

⁸ So Henry-Russel Hitchcock: „Architecture in the 19th and 20th Centuries“, Pelican History of Art, Harmondsworth 1963.

⁹ Vgl. Theodor Kraus: „Das Römische Weltreich“, Propyläen Kunstgeschichte, Band 2, Berlin 1984, S. 91f., 164, Abb. 27.

So ist es denn wohl kaum mehr als eine Kuriosität, daß sich für den zweigeschossigen Wandaufbau mit der Kolossalordnung der Vollsäulen ein ziemlich ähnliches Vorbild nicht in Berlin findet, auch nicht in John Vanbrugh's Blenheim Palace von 1705⁸; nicht in Verona oder Venedig, sondern in Baalbek im Libanon. In der Cella des sogenannten Bacchus-Tempels aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts gliedern korinthische Halbsäulen mit hochplastischem Relief eine zweigeschossige Wand, mit Bogennischen und Adriakulen darüber. Diesen halbwegs ähnlichen Vergleich mag man gelten lassen, auch wenn die Basis und das Gebälk in der Reichstagsfassade nicht verkörpert sind und dem Betrachter in Baalbek Nischen statt Fenster begegnen.⁹

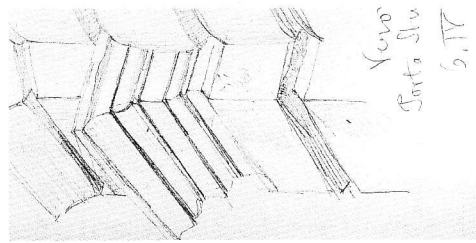
In dieser verzwickten Lage wendet man sich hoffnungsvoll den zahlreichen Skizzenbüchern Wallots zu, die sich in der Berliner Kunstbibliothek erhalten haben. Doch die Enttauschung ist groß. Von den Kinderzeichnungen an bis ins hohe Alter liegt die Ernte der Studienreisen in alle Herrgottsländer vor; wenn auch nicht nach Baalbek: Wunderschön gezeichnete, genau vermessene, in Schnitt und Ansicht festgehaltene Treppenkränze, Eisengitter,



Sota Smpa



Pal. Ponte Bernarolo, Can. del Scalator. sehr schön



Verona Sota Smpa 5.17

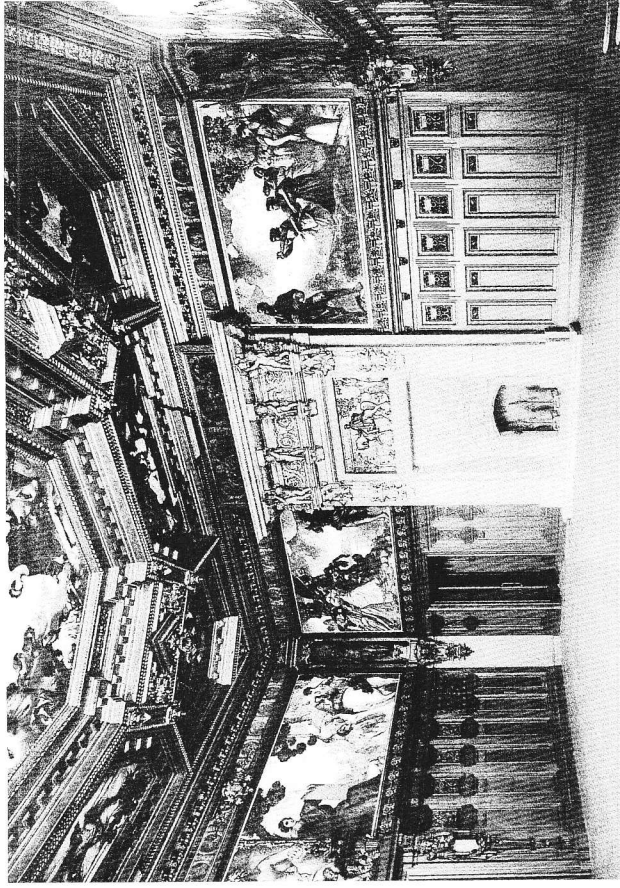
Handzeichnungen aus den Skizzenbüchern. Paul Wallots.

gotisches Fachwerk, Renaissance-Ornamente, Profile über Profile, von Gesimsen und Gebälken, Basen und Kapitellen. Ganz selten finden sich Gesamtschnitten, auch nicht von den geliebten Bauten in Verona, Vicenza und Venedig. Nur drei Skizzen von monumentalen Bauten haben einen ungefähren Zusammenhang mit dem Reichstagsgebäude: 1865 zeichnet er ein Projekt von Vaudoer für den Grand Prix 1856 mit Säulenportikus und Ecktürmen; 1874 skizziert er ein doppelgeschossiges, breitgelagertes Bauwerk mit Vorhalle und Kuppel, gerahmt von Ecktürmen; 1881-1884 hält er in Italien ein Kolossalgebäude mit Portikus, Kuppel und Eckrisaliten in Ansicht und Grundriß fest - doch auch diese Skizzen helfen uns nicht. Einblick in Wallots Plamentwicklung oder seine historischen Orientierungen zu erlangen.

Die alte Frage, die der Karlsruher Architekt Heinrich Hübsch 1828 stellte: „in welchem Stile sollen wir bauen?“, galt noch in vollem Umfang für das Lebenswerk von Paul Wallot. In einem aufschlußreichen Briefwechsel¹⁰ mit August Reichensberger bedauert der rheinische Freund noch 1894, daß der aus Oppenheim stammende Paul Wallot für den Reichstag nicht den zwischen Freiburg und Köln bewährten gotischen Baustil gewählt habe. Er setzte dabei als sicher voraus, daß Wallot die rheinische Gotik genauso beherrsche wie die italienische Hochrenaissance. Die Antwort Wallots vom 24. Mai 1894 lautete, der gotische Stil sei ihm „nicht monumental genug (...) zu mathematisch wie bei einer Eisenkonstruktion“, zeige „eine aufsteigende geriebene Sparsamkeit an Masse.“ Da seien ihm „die romanischen Dome in Worms, Mainz und Speyer sympathischer als der Dom in Köln.“ Warum habe er das Reichstagsgebäude also nicht „im romanischen Stil“ erbaut? Diese Frage hänge zusammen mit dem Entwicklungsengang eines Architekten der modernen Zeit. „Ein junger Mensch kommt auf irgend eine der grossen modernen Lehranstalten und wird sich in seiner jugendlichen Unerfahrenheit zunächst das zu eigen machen, was auf dieser Schule geboten wird. Mit der auf diese Weise erlangten, ganz bestimmt abgegrenzten Formensprache beteiligte er sich an einem grossen Wettbewerb und in der ihm zu Gebote stehenden knapp bemessenen Zeit wird er natürlich in den ihm geläufigen Formen arbeiten und der Erfolg der Konkurrenz verpflichtet ihn gleichzeitig bei den sieghaften Formen des Konkurrenzverpflichteten zu bleiben.“ Das war für Wallot die Hochrenaissance und der Barock: „Hätte ich nach dem Ausgang der Konkurrenz meinem Minister erklärt, jetzt will ich Studien im romanischen Stil machen, man hätte ihn für verrückt erklärt. Es dürfte für die unheilvolle Zersplitterung in unserer Kunst resp. Stilrichtung nichts charakteristischer sein, als derartige Verhältnisse.“ Reichensberger erklärte dem auch in einer Reichstagsrede am 9. Juni 1883 bei aller Hochachtung für Wallots Werk, der Baustil sei diesem „durch die herrschende Mode aufgezwungen worden“.

So bleibt als Erklärung für die prunkvolle und lautstarke Orchestrierung des Reichstages im Stile der italienischen Hochrenaissance kaum mehr als die Parallele, die der badische Bauingenieur Robert Gerwig in seiner Reichstagsrede am 9. Juni 1883 zwischen dem Renaissancestil und „der Renaissance des wiedererstandenen Deutschen Reiches“ zog. Endlich sei es dem deutschen Volk gelungen, „auch ein äusseres Zeichen seiner Einigung gefundener zu haben.“ Das ist nun allerdings nicht viel besser als die Bonner Gleichsetzung von Durchsichtigkeit des Glases mit der Transparenz parlamentarischer Entscheidungen.

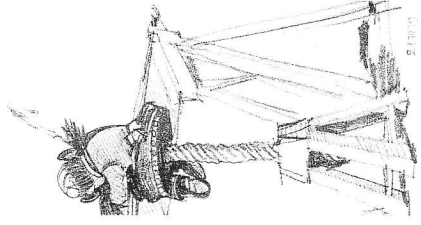
Nach dem glaubwürdigen Zeugnis von Cornelius Gurlitt, dem angesehenen Dresdener Architektuhistoriker und Freund Wallots, hätten sich vor allem der Sozialdemokrat August Bebel und der Radikalliberale Engen Richter für die prächtige Erscheinung des „Volkshauses“ eingesetzt. Seitdem gibt es so etwas wie fortschrittlichen, linken Prunk, auch wenn er sich der Tradition versichert. Die beiden Politiker verfolgten jene Ziele, um die es allen bürgerlichen und sozialdemokratischen Institutionen zu tun war: wenn sie vor dem zwanzigsten Jahrhundert als Bauherren auftraten: In ihrem Ringen um Anerkennung und sichtbare Präsenz im Feudalstaat erwarteten sie von ihren Baumeistern die Aneignung der sakralen und höfischen Ausdrucksformen und ihrer Schauplätze. Sie haben damit die festgeschriebene Hierarchie der Bauaufgaben aufgebrochen, diese aber nicht, wie im weiteren zwanzigsten Jahrhundert, in eine inhaltsleere und geschichtslose Sachform



eingeebnet, sondern ihnen bis zum Ersten Weltkrieg die prächtigen Kleider der überlieferten Herrschaftsformen umgehängt. Der sozialdemokratische Abgeordnete Karl Laebke wies in seinen Reichstagsreden sogar immer wieder auf die „soziale Aufgabe“ hin, für „die Masse des deutschen Volkes“ durch „wertvolle öffentliche Bauten ... das künstlerische Empfinden von Kind auf zu bilden.“¹¹

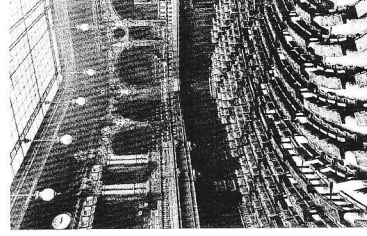
Es war der Reichskunstwart Edwin Redslob, der 1922 diesem prächtigen Kleid des Reichstags eine eindringliche Würdigung schrieb. Er verfolgte dabei das Ziel, die Beseitigung jener Symbole der Monarchie zu verhindern, die „als Widerspruch gegen die verfassungsmässige Staatsform“ hätten geltend machen können. Redslob kommt in seiner rückhaltlosen Bewunderung für das Reichstagsgebäude zu dem Schluß, es bestehe ein unauf löslicher Zusammenhang zwischen der architektonischen Struktur und dem skulpturalen Dekor. „Es würde dem Geiste des Ganzen gröblichst widersprechen und die Gesamtwirkung des Baudenkmals aufs schwerste beeinträchtigen, sollte man an einzelnen Stellen diese Motive entfernen.“ Redslob spricht von der „wohlüberlegten, von rein künstlerischem Empfinden getragenen Verteilung des ornamentalen Schmucks.“ Trotz des eingetretenen „Wechsels in Form und Geschmack“ habe „der Schöpfer das unbestreitbare Recht, daß diese hohe künstlerische Leistung im Original so erhalten bleibt, wie der Künstler sie hervorgebracht hat“. Redslob hat den Wallot-Bau damit erfolgreich gegen Pläne verteidigt, seinen Schmuck „abzurastieren“, ja ihn ganz abzureißen.¹²

Diese Debatte lebte nach 1945 wieder auf und erlangte unter der traumatischen Erfahrung der nationalsozialistischen Verbrechen bildnerische Gewalt. Diesmal waren es der Deutsche Werkbund und der Bund Deutscher

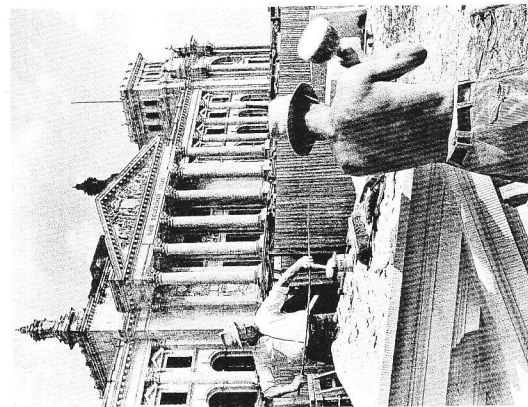
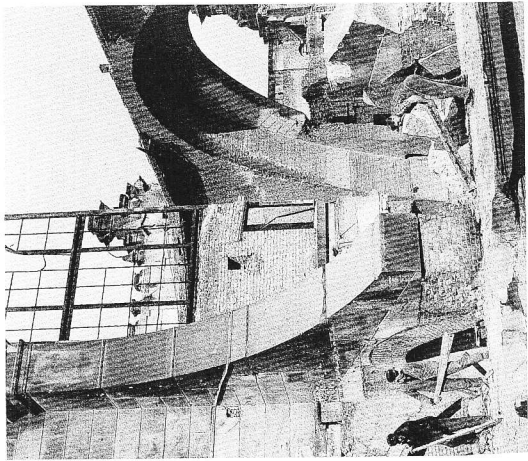


Kleiner Mann - ganz oben: Selbstkarikatur Wallots, der genug Größe besaß, die eigene Kleinwüchsigkeit zu verspotten.

¹⁰ Den Hinweis verdanke ich Michael S. Cullen.



Oben: Plenarsaal im Berliner Reichstagsgebäude von Paul Wallot.
Ganz oben: Sitzungssaal des Bundesrates im Reichstagsgebäude.
11 Karl Liebknecht: „Gesammelte Reden und Schriften“, Band 3, Berlin 1960, S. 320f.
12 Nachlaß Redslob, Bundesarchiv Lichterfelde, R 32, 127, S. 35ff.



Steinmetz- und Entrümmungsarbeiten am kriegszerstörten Reichstagsgebäude.

Architekten, die den Abriss forderten.¹³ Und kein Redlob war zur Stelle, der das brutale Abklopfen des beschädigten Bauschmucks durch die Bundesbauverwaltung verhinderte.

In diesem Zusammenhang sind die beiden sehr unterschiedlichen Würdigungen des Reichstagsgebäudes aus der Feder von Bruno Taut von Bedeutung. Bei seinem ersten Berlin-Besuch 1902 unterschied der zweitundzwanzigjährige Architekt deutlich zwischen Dom und Reichstag. Am Dom finde sich überall dieselbe Überladung, lange nicht diese feine intime Verteilung des Schmucks wie beim Reichstag.¹⁴ Angesichts der Umbaupläne im Jahre 1930 konnte der mittlerweile fünfzigjährige Taut am Reichstag zwar noch eine demokratische „Wucht“ erkennen, die ihn „mächtig heraus hob“ aus seiner Zeit. Er sah aber „keine Brücke“ mehr zwischen einer endgültig vergangenen „Individualarchitektur“ und den modernen Prinzipien „des Zusammenfassens großer einheitlicher Blöcke in weiter Breitenausdehnung“. Taut beklagte die „Dürftigkeit des Erinnerungswertes gleichbedeutend mit der Hässlichkeit“ des Reichstagsgebäudes.¹⁵ Er wollte darum den Bau mit einer dreiseitigen Unmantelung - lange vor Christo und auf Dauer - den Blicken entziehen.

Für die Architektengeneration von Bruno Taut gelang Walloz nicht, wie Alfred Messel, ein „Neuanfang“. Walter Müller-Wulckow sah denn auch 1919 in dem Bau eine falsche „Formel“ am Werke: „Die Wiederaufrichtung des deutschen Reiches hatte eine verkehrte Präposition: Das ‚Wieder‘ lenkte die Blöcke in die verkehrte Richtung, spaltete den besten Teil der Energie nach rückwärts ab.“¹⁶ Dieser endgültige Bruch zwischen dem Architekturideal des Reichstagsgebäudes und den Zielen der Moderne beherrscht auch die Nachkriegsgeschichte des Bauwerks bis hin zum Umbau durch Sir Norman Foster. Nimmher sind die willkürliche Schmuck- und Bilderwelt des Reichstages durch Krieg und Wiederaufbau gemulstert und mit der Moderne konfrontiert. Das ist das Grundmuster der Berliner Baugeschichte seit Schinkel: Neubau ist fast immer Abbau, Umbau, Aufbau eines Alten.

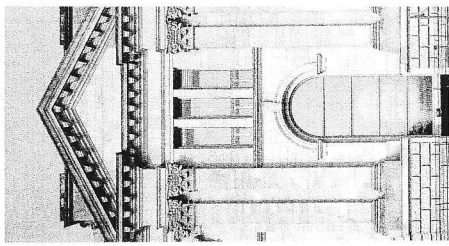
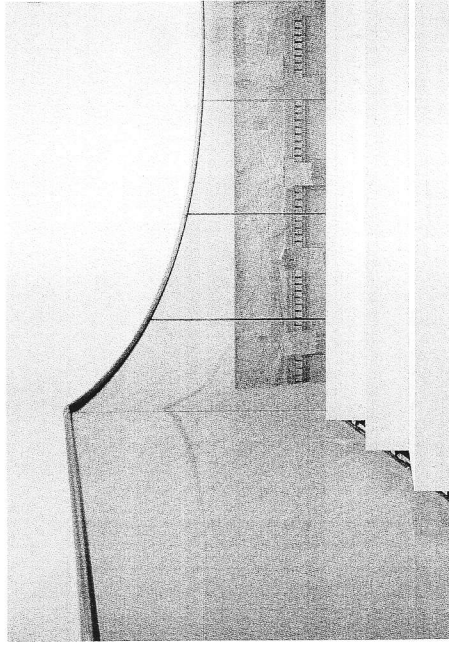
13 Vgl. Michael S. Cullen: „Der Reichstag, Parlament, Denkmal, Symbol“, Berlin 1995, S. 217.

14 Vgl. Tilman Buddensieg: „Ein Berlin-Besuch des jungen Bruno Taut. Ein Brief an seinen Bruder Max vom 2. März 1902“, in: Detlef Heikamp (Hrsg.), „Schlöser, Gärten, Berlin. Festschrift für Martin Speidel“, Tübingen 1980, S. 161ff.

15 Bruno Taut: „Die Reichstagsweiterung in ihrer Beziehung zum Platz der Republik“, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 50, 1930, S. 116 und Abb. 7.

16 Walter Müller-Wulckow: „Ausbau-Architektur. Tribüne der Zeit“, Berlin 1919, S. 22.

Vielleicht darf man es daher heute schon ein Wunder nennen, daß Norman Foster am Ende - und als Anfang - eine Versöhnung zwischen den unähnlich scheinenden Baukulturen gelungen ist. Die „Wucht“ der hüfälligen Fragmente von Wallots Reichstagsgebäude hat nimmher die kostbare Aufgäbe, das Gedächtnis und die Zeitdimension einer fragwürdigen Erinnerung wachzuhalten, gegen die Emphase einer nur hiesigen Moderne. Aus einer starken Kraft der Gegenwart erscheint das Vergangene nimmher überlebensfähig, Norman Foster verfügt über jene „plastische Kraft“, die nach Nietzsche „Vergangenes und Fremdes umzubilden und einzuverlieben, Wunden auszuhelen, Verlorenes zu ersetzen, zerbrochene Formen aus sich nachzuformen vermag“.¹⁷ Das Vergangene wird zur „kräftigen Nahrung“ für Gegenwart und Zukunft.



Das Berliner Reichstagsgebäude nach der Umgestaltung durch Sir Norman Foster 1999.

17 Friedrich Nietzsche: „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“, in: „Sämtliche Werke“, Kritische Studienausgabe, Band 1, München 1988, S. 251.