

Markus Dauss

Architektur als Konstruktion sozialer  
Naturwüchsigkeit – das Berliner  
Reichstagsgebäude als Beispiel baulicher  
Körpermetaphorik

Die Rede von Architektur als »Natur der Gesellschaft« bedeutet einen Grenzgang: Sie ist nur solange unbedenklich, wie reflexiv-distanzierendes Eingedenken den Konstruktionscharakter dieser Metaphorik transparent macht. Vielfach soll allerdings die Artifizialität architektonischer Konstruktionen intentional vergessen gemacht werden, um nicht nur das architektonische Werk, sondern auch die sich darin »verkörpernde« Gesellschaftsformation mit apologetischer Absicht zu naturalisieren und deren zentrale institutionelle Arrangements mit mythischer Unangreifbarkeit (Barthes 1993) zu versehen. Vor allem über metaphorische Konzepte von symbolischer »Verkörperung« institutioneller Gefüge als besondere Form der Präsenzmachung gesellschaftlicher Formationen soll dabei eine unmittelbare Essentialität suggeriert und sozialen Ordnungsansprüchen direkt anschauliche Evidenz verliehen werden (Rehberg 2003; Dauss 2007). Als Zuspitzung architektonischer Körpermetaphorik können Geschlechtermetaphoriken eingesetzt werden, um als ‚Masterform‘ vermeintlicher »Naturwüchsigkeit« überzeitliche Stabilität zu suggerieren und die stereotype Erkennbarkeit von Ordnungsarrangements zu sichern. Insbesondere in monumentalen

öffentlichen Bauten des 19. Jahrhunderts haben derartige Naturalisierungsentwürfe des Sozialen Gestalt angenommen. Sie stellen somit die Gegenfolie zur postmodernen Dekonstruktion dar, die künstlerische Künstlichkeit und Durchbrechung vermeintlich »natürlich« oder sogar »metaphysisch« begründeter Ordnungsmuster baulich ausstellt (Eisenman/Schwartz 1995; Jencks 1978, 1988).

Exemplarisch lässt sich dies mit Blick auf ein zentrales Bauwerk der deutschen Parlamentsarchitektur verdeutlichen: das Berliner Reichstagsgebäude (ausführlicher dazu: Dauss 2007): Es wurde nach der Reichsgründung von 1870/71 explizit als materielle »Verkörperung« des Reichsgedankens geplant (Haltern 1981; Reiche 1988) bzw. interpretiert – eine Deutung, die nicht lange unumstritten bleiben konnten. Endgültig als untragbar musste sie der politischen Kultur und damit auch Baukultur Nachkriegsdeutschlands gelten. Trotz Anknüpfungen an die kaiserzeitliche Hauptstadttradition und etablierte Ort der Macht im Berlin nach der Wiedervereinigung stellt das Gebäude seit dem Umbau durch *Foster and Partners* (1995-1999) deshalb historische Verletzungen seiner Einheitlichkeit wie Narben bzw. Stigmata oder als musealisierte Inszenierung bewusst aus und setzt sich damit von essentialistischen Interpretationen ab (Foster 1999; Schulz 2000). Ebenso verweist es durch gezielte Verfemungseffekte auf die Künstlichkeit seiner Konstruktion und, so der Anspruch, auf die grundsätzliche Kontingenz der es tragenden politischen Bedingungen. Auch nach dem Ende der »postnationalen Konstellation« (Habermas 1998), den symbolischen Reaktivierungsmaßnahmen und Normalisierungsdiskursen entgegenstehend, sind also dennoch deutliche reflexive Hinweise auf die Brüchigkeit vermeintlich mit naturbedingter Teleologie verlaufender geschichtlicher Entwicklungen in die Architektursprache eingeschlossen. Im Gegenzug zur Strittigkeit von Wiederaneignung und Umbau (Cullen 1999a; Grüger 2003; Salz 2006; Vom Bundestag zum Reichstag 1995; Wefing 1999) scheint sich nun doch ein Konsens über die Angemessenheit dieser auf Durchsichtigkeit des Monuments setzenden Symbolpolitik herauszukristallisieren (Bahr 2000).

Ganz andere Deutungsmuster aber waren im Kaiserreich dominant, denn hier wurden derartige Rhetoriken der Kontingenz und Transparenz noch majoritär als bekämpfenswerte Bedrohung wahrgenommen, da sie einen weniger reflexiven Konsens zu stören schienen. Aber auch damals setzten schon Kritiken an der baulichen Hülle der Institution *Reichstag* an, um die politische Konstruktion *Kaiserreich* als künstlich, ja hohl zu diskreditieren, derart »pompöse« Symbolisierungen als aufgesetzte Fassaden und bloße Substitutionen für eine wahrhaft lebendige und lebenswerte politische Kultur

zu entlarven und die hinter der »Reichsgründung von oben« stehenden Interessen aufzuzeigen. Dominant aber waren zunächst panegyrische Diskurse. Sie deuteten das Monument als bauliche Inkarnation, als eine ins Architektonische umcodierte Vitalform der selbst metaphorisch als »Körper« überhöhten Nation. Die neu errungene, lang »erträumte« politische Einheit des im imperialen Nationalstaat zusammengefassten Kollektivs sollte, einem Naturereignis analog, materiell anschaulich gemacht werden. Exzessiv und in häufig artistischer Verknüpfung kamen daher im zeitgenössischen Deutungsdiskurs emphatische Körper- und Gendermetaphern zum Einsatz, um ein doppeltes, symbolisches und institutionelles, Problem aufzufangen: Die auffallende stilistische Heterogenität des eklektizistischen Baus und die zentrifugalen Kräfte des auf föderaler Grundlage beruhenden Reichsgebildes bedrohten den baulichen sowie politischen Einheitsmythos, in dem die Institution des Parlaments selbst, die doch im Bau ansässig werden sollte, konsequenter Weise kaum einen Platz fand (zur Stellung des Parlamentarismus im Kaiserreich: Winkler 1999).

Der Einsatz von Verkörperungsmetaphern, die essentialistische Einheitskonzepte suggerieren sollten, fand allerdings bald seine Umkehrung. Die verschiedenen Neostile des Historismus, über die diese Körpersymboliken habituell transportiert werden sollten, wurden nun als aufgesetzte, veräußerlichte Modephänomene gebrandmarkt. Vor allem in den Historismuskritiken modernistisch Gesinnter fand – dies griff gerade auch im Umkreis des Reichstagsgebäudes – ein pejorativer Rekurs auf Terminologien statt, die dem semantischen Feld der (körpernahen) Mode entnommen waren. Der tatsächlich bestehende enge etymologische Zusammenhang zwischen *Modus* und *Mode* wurde in diesen Etikettierungen polemisch mobilisiert. Indem man Neostile nun als bloß stimmungshafte *Modi* begriff, sollte zum einen die Kunstwürdigkeit des Historismus angezweifelt werden. Der Gegensatz von Kunst als »dem Wahren« und Mode als »der Ware«, d.h. von Überzeitlichem und Zeitverfallenem, wurde dafür ausgespielt. Zum anderen konnte – und das ist in diesem Zusammenhang entscheidend – der Essentialismus baulicher Körperfiktionen analytisch in (modische) Oberflächigkeit überführt werden. Das vermeintlich darunter Liegende sollte als bloße Einheitsfiktion, als mit Projektionen aufgefüllte Leere desavouiert werden.

Die rekurrenten Projekte, den Wallotbau erneut – architektonisch oder textil – zu verkleiden, waren bzw. sind von dieser Einsicht in seinen Hüllencharakter getragen. Sie wollen ihn sozusagen in einer Geste der gesteigerten Doppelung aufheben. Christos Verhüllungsprojekt von 1995 (Cullen 1995; Klein 1995), Versuch einer transhistorischen Korrektur und Freistellung des Gebäudes für eine neue praktische und symbolische

Aneignung, hat ihre Vorläufer in baulichen Projekten der 1920er Jahre wie denjenigen Bruno Tauts oder Karl Wachs, die das Reichstagsgebäude teilweise oder ganz mit modernen Überzügen ausstatten wollten. Horst Bredekamp hat überzeugend den Bezug von Christos (!) Verhüllungsstrategien zu Körperkonzepten in der religiösen Kunst, speziell der Ikonenmalerei des orthodoxen Bulgariens herausgestellt – der Künstler stammt von dort (Bredekamp 1995). Im Hintergrund steht die Schweiß- und Grabtuchmotivik, eine Form der Auratisierung, die auch Christo in seiner textilen Konzeptkunst beschwört. Bei der Ikonenästhetik besteht die legitimierende Aufladung des Kultbildes in der Ableitung aus der Einschreibung des *Corpus Christi* in das Grabtuch: Einmal ins Zweidimensionale gespannt, verbürgt es die unvermittelte Ähnlichkeit des Abbildes, an dessen Aura der Authentizität auch die verehrungswürdigen, verkörpernden (aber doch nicht anzubetenden) Ikonen partizipieren, deren Herstellung als liturgische Handlung gilt und daher einer strengen Formalisierung unterliegt. Durch Christos säkulare Verhüllungsperformance, die von vornherein mustergültig auf Ikonisierung und Medialisierung zugeschnitten war, wurde zunächst die Dimension des Reichstagsgebäudes als veritabler »Architekturkörper«, die hinter der schon zuvor gegebenen Ikonizität des viel reproduzierten Monumentes zu verschwinden drohte, wieder ins – kritische – Bewusstsein gehoben. Zudem wurde aber auch eine neue Welle bildlicher Darstellungen, in der Dimension ikonischer (Ober-)Flächigkeit, angestoßen.

Als zweiter Akt einer Suite von Transformationsperformances legte Norman Fosters Entkernung dann nicht nur oberflächlich, sondern massiv Hand an die Substanz des Gebäudes, das zuvor schon einmal durch Paul Baumgarten in den 1950er und 60er Jahren ausgehöhlt worden war (Schulz 2000). Durchaus plausibel verstand der kräftig zugreifende Engländer die vorangegangene Verhüllungsaktion als biographische Zäsur, ja als magische Verzauberung und, dadurch bewirkt, Läuterung des Baukörpers, wie ein Abstreifen unterliegender tragischer Schichten (Foster 1999). Seine recht massiven Eingriffe musste Foster dank der Verhüllungsperformance nicht mehr als bloße Verstümmelung eines intakten Körpers sehen, als die er die anderen Eingriffe der Nachkriegszeit begriff, sondern konnte sie vielmehr als heilende Wiederherstellung für eine bessere, die eigentliche Bestimmung des Baus einlösende Zukunft präsentieren, die dessen Vergangenheit aber nicht amputierte.

Dabei hatte doch auch schon die Errichtung des Reichstagsgebäudes eine viel steilere politische Teleologie bedient. Ihre Rekonstruktion kann aufzeigen, wie und warum in den Deutungsdiskursen im Umkreis des Reichstagsgebäudes mit Körpermetaphern argumentiert wurde. Wallot sollte und wollte, so die

Lektüre eines der ersten »Biographen« des Reichstagsgebäudes, Max Rapsilbers, mit allen verfügbaren Ausdrucksmitteln eine steinerne »Inkarnation«, ein ins Architektonische verschobenes Körperzeichen des föderal organisierten Reichs schaffen (Rapsilber 1913; alle folgenden Zitate: ebenda). Dieses hatte demnach keinesfalls nur preußische Traditionen zu repräsentieren, sondern deren »Aufhebung« im Reich und insofern eine politische Neugeburt, eine Art nationale Renaissance – daher auch Wallots renaissancistische Stilpräferenzen. In Analogie zur historisch-teleologischen Vulgärdialektik, die die Einigung Deutschlands als naturhaft bedingten Zielpunkt borussischer Geschichte darstellte, griff hier eine Interpretation des Reichstagsgebäudes als ultimative architektonische Allegorie der Reichsgründung, die alle vorhergehenden politischen und baulichen Traditionen gleichsam körperlich in sich einschloss. Rapsilbers Deutung muss daher keinesfalls leugnen, dass der Wallotbau eine eklektizistische Zusammenfassung darstellt, sondern überhöht dies geschickt in ihrem Interesse. Seine Analysen zu bildhauerischem und heraldischem Dekor des Gebäudes, vor allem aber seine allegorische Deutung der verschiedenen »Bauglieder«, z.B. der Ecktürme, des Mittelrisalits und der Kuppeln des Gebäudes, folgen dem Interesse, einen positiven, ontologischen Bezug zwischen Architektur und politischer Größe des Staatenbunds *Kaiserreichs* aufzuzeigen. Der Kurzschluss von politischer Mythologie und architektonischem Kompositionsverfahren lässt einerseits die politische Einigung umso mehr als miraculöse zyklische Kraftleistung, andererseits zugleich auch als ausgewogene politische Konstruktion erscheinen: Wie in Wallots klugem Eklektizismus fänden sich nämlich, so der Enthusiast, die starken Partikularstaaten in der Form des Reichs zusammengefasst, hätten aber dennoch ihr Eigengewicht behalten können. Hier wird eine zugleich föderale wie gesamt-nationale Leviathanallegorie aufgerufen. Der integrative Charakter des Reichs hat demnach geradezu kongeniale Entsprechung in der Syntheseleistung des Reichstagsbaus gefunden, die hier nicht nur als stilistische aufgefasst ist, sondern materialisiert wird, um dadurch dem Nachweis politischer Einheit eine noch größere Evidenz zu verleihen.

Entscheidend ist, dass diese doppelte Optik, ganz gemäß der Strategie zeitgenössischer Nationaldenkmäler, regelrechter Kompositmale (Wagner 2000), bis auf die Ebene der Materialästhetik verfolgt werden kann. Denn hier liegt, wie Rapsilber entwickelt, eine »föderale« Repräsentationssymbolik vor, die für den Sockel Granit und in den Geschossen Sandstein verschiedener deutscher Provenienzen vereine, aber daraus dennoch ein Monument mit glatter Oberfläche und einem homogenen Körper, wie aus einem Guss, geschaffen habe. Das granitene Sockelgeschoss des Baus, *à la rustica* ausgeführt,

wird aufgrund seines schlicht-kargem Charakters und seiner Materialsästhetik als besonders gelungenes, solides Fundament für die »mächtig aufquellenden« architektonischen Massen – wie es Preußen für das Reich sei – gelobt, die selbst wie eine Klimax aufsteigend gegliedert seien. Diese Dynamisierung des Architekturkörpers leitet zu einem Exkurs des Interpreten in die blumigen Sphären biologischer Metaphorik über, die diejenigen steinerner Monumentalität und ihrer harten Ewigkeitskonnotation verlässt: Mehrfach wird von Rapsilber das Bild einer beinahe vegetabil aufgefassten Organik der Architektur eingesetzt, die heterogene Elemente in der höheren Einheit eines wie gewachsen Erscheinenden aufhebe. Die Kuppel z.B. stehe »wie die Blüte auf dem Zweig«. Der nächste Schritt überträgt die biologischen Muster zurück in die Dimension gebauter Körperlichkeit und vitalisiert diese darüber.

Der Autor unterlegt diese Akzentuierung des humanoiden »Charakters« des regelrecht belebten Gebäudes mit einem *Engendering*. Wenn z.B. die »männlichen« Qualitäten des hoch emporragenden Baus hervorgehoben werden, erfährt Rapsilbers Architekturbeschreibung eine deutliche Erotisierung, die ein biologisches Geschlechterverständnis verrät. Das Monument avanciert damit zu einem Potenzzeichen – sozusagen der Steigerungsform eines Präsenzsymbols, das für einen essentiellen Konnex von Bezeichnendem und Bezeichnetem entsteht. Die dem Bau zugeschriebenen »virilen« Eigenschaften wie ruhende Festigkeit, gedrungene Kraft, straffe Wuchtigkeit und Kühnheit sind daher allesamt Qualitäten, die von Rapsilber auch dem neu gegründeten Reiche attribuiert werden, dessen Realisierung eine politische Meisterleistung darstelle. Es liegt also eine doppelte gegenderte Eloge vor, die das architektonische wie das politische Gebilde zugleich meint. Aber dass das sog. »Reichshaus« – die Funktion als Gehäuse der parlamentarischen Institution wird bei diesem Terminus interessanter Weise weitgehend ausgeblendet – als eine »feste Burg deutscher Einheit«, als Stein gewordene »Jubelhymne« nationalen Triumphs, die »Wucht« und »Ernst« in eine »heitere Festlichkeit« transformiere, apostrophiert wird, verweist eben gerade aufgrund der Penetranz und Plastizität der Metaphorik auf ein latentes Problembewusstsein. Es wird deutlich, dass als Kerndilemma der Architektursprache des Reichstagsgebäudes offensichtlich die Dualität zwischen der widerstreitenden Autonomie der einzelnen Teile und Stilelemente mitsamt ihrer spezifischen Bedeutung sowie ihrer angestrebte Zusammenfassung zur – vermeintlich exklusiv männlichen – Einheit wahrgenommen wurde.

Rapsilber argumentiert zu diesem Zweck deutlich vereinseitigend, denn die für die Wirkung des Gesamtbaus zentrale Kuppel deutet er in erster Linie als imperiales Symbol, was auf Kosten ihrer Funktion als Würdeform der

parlamentarischen Institution und ihres zentralen Ortes, des Sitzungssaales, verlaufen muss. Die Balance eines symbolischen Ausgleichs zwischen imperialer Reichsidee und parlamentarischer Identität, die den das Bauprojekt initiiierenden Nationalliberalen übrigens noch vorgeschwebt hatte, wurde durch eine solche Lektüre in bezeichnender Weise verschoben. Die beständige, gebetsmühlenartige Beschwörung des vermeintlichen Nationalstils, in dem Wallot das Gebäude gehalten habe, zeigt diese Fixierung auf die nationale Semantik des Baus in problematischer Weise an. (Wallot selbst reflektierte später selbst die Absurdität der *black-box*-Konstruktion *Nationalstil*, wenn er von einem »Nationalmonument ohne Nationalstil« sprach.)

Korrelat dieser hier noch uneingestanden Hinweise auf die Brüchigkeit der fragilen Idee der Einheit, die unter der vermeintlich geschlossenen Oberfläche des Monuments zum Vorschein kamen, war die »Naturalisierung« – in einem doppelten Sinne – der Künstlerpersönlichkeit, die das »Nationalmonument« geschaffen hatte. Der Konnex aller Teile des Baus kann nur noch in der Person Wallots gesehen werden, die einzig als Garant für den künstlerisch einheitlichen Zug dieser als dem Vaterland geweihten »künstlerischen Großtat« zu dienen hat: Wallots »packende Wucht, seine blühende Phantasie, sein unerschöpfliches Erfindungsgenie« hätten hier einen Stil geschaffen, der zugleich auf eine vermeintlich rein deutsche Tradition zurückgreife und dennoch als zeitgemäß gelten könne, also eine übertemporale Einheit realisiert habe. Es wird also auf das geniale, d.h. von der Natur begünstigte Individuum, das mit einem Strich ein ganzes, kohärentes Werk schaffen kann, als eine außerhalb des Werkes liegende bzw. diesem vorgängige Instanz Bezug genommen, um einen externen, »natürlichen« Einheitsgenerator präsentieren zu können.

Allerdings boten sich für ein auf Einheit fixiertes Denken hinsichtlich der Figur Wallots insofern gewisse Schwierigkeiten, als der Spross einer französischstämmigen, seit dem 17. Jahrhundert in Oppenheim in Rheinhessen ansässigen Hugenottenfamilie unter Fremdheitsverdacht geraten konnte. Dem wird durch eine Doppelstrategie der Naturalisierung begegnet: Geschickt wird von Rapsilber die französisch-protestantische Abstammung der Exilantenfamilie Wallot als ein reizvoll-exotisches Einsprengsel in eine übergeordnete deutsche Nationalidentität integriert und die mythische Tradition der preußischen Toleranz über diese Naturalisierungsnarration bedient. Vor allem aber kann Wallots »romanisch« bedingtes, doch »germanisch« ausgebildetes Künstlertum nochmals als außergewöhnlich überhöht und seine Genialität als mit dem deutschen Boden verwachsene »Naturgewalt« apostrophiert werden: Als »sein französisch-rheinisch-hessisches Winzer- und Künstlerblut« angesichts des Reichstagswettbewerbs »siedend aufwallte«, so

Rapsilber, konnte natürlich nur ein vollendetes Hauptwerk, einem »Blitzstrahl am Nachthimmel« vergleichbar, entstehen. Aus Wallots familiärer Sonderbiographie wird also auf seine wahrhaft genialische Künstlernatur geschlossen, die seinem Werk von nationalem Rang ähnlich außergewöhnliche Züge verleihen können. So vermochte Wallot gerade aufgrund seiner nicht-berlinerischen Herkunft, die langfristig ja auf den »Erbfeind« jenseits des Rheins verwies, für Rapsilber als der geeignete Mann für die Schaffung eines Monuments zu gelten, das das föderale Reich repräsentieren sollte. Naturmetaphoriken biologistischen (Körper-Geschlecht) oder produktionsästhetischen (Genieästhetik) Zuschnitts griffen bei der apologetischen Deutung und identifikatorischen Aneignung des Reichstagsgebäudes also auf verschiedenen Ebenen. Sie dienten dazu, unhinterfragbare Essentialismen zu suggerieren, die zum einen ästhetische, dann aber auch soziopolitische Kohärenz stiften und dem abstrakten Charakter des (nationalen) Kollektivs Plastizität verleihen sollten.

Abschließend sei noch einmal darauf hingewiesen, dass unter den verschobenen Rahmenbedingungen eines veränderten Nationsverständnisses der »Berliner Republik« Naturbezüge im architektonischen Kontext immer noch eine zentrale Rolle bei der Symbolisierung des Staates und – dieser Akzent ist neu – der bundesrepublikanischen Gesellschaft bzw. »Bevölkerung« spielen. Zum einen hat Hans Haackes provokante und mittlerweile wild wuchernde Erd-Installation (das Schlagwort vom »Biokitsch« machte in der Debatte die Runde) diese Tonschicht wieder zum Klingen gebracht (Diers/König 2000; Daus 2001). Zum anderen hat Fosters besonders ressourcenschonendes Energiekonzept ökologische Belange – mittlerweile, seit 1994, auch Staatsziel – nicht nur in funktional vorbildlicher Weise ins sein »Gebäudemanagement« integriert (Schulz 2000), sondern auch symbolisch überhöht; die Kuppel ist die weithin sichtbare Markierung dafür (Cullen 1999a). Die Funktion des Kuppelensembles als doppelt gerichteter Energereflektor – von innen nach außen und *vice versa* – und damit als kommunizierendes Element verweist auf den reflektierten Anspruch, mit dem Naturmetaphoriken im heutigen Staats(um)bau eingesetzt und legitimiert werden. Denn Fosters Kuppel stellt ihren Charakter als aufgesetzter Fremdkörper und artifizielle High-Tech-Konstruktion geradezu aus und will im doppelten Sinne Transparenz in bauliche und politisch-historische Zusammenhänge einziehen lassen, die heutzutage nur noch selten unwidersprochen als naturwüchsige Größen vorgestellt werden.



---

Zu zitieren als: Markus Dauss, Architektur als Konstruktion sozialer Naturwüchsigkeit – das Berliner Reichstagsgebäude als Beispiel baulicher Körpermetaphorik, in: Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006, 2 Teilbde., Frankfurt am Main/New York 2008 (CD-Rom)

## Literatur

- Bahr, Christian (Hg.) (2000), *Der neue Bundestag im alten Reichstag*, Berlin.
- Barthes, Roland (1993), »Le Mythe, aujourd'hui« (2. Teil der *Mythologies* von 1957), in: ders.: *Œuvres complètes*, Band 1 (1942-1965), Paris, S. 683-719.
- Bredenkamp, Horst (1995), »Eine Laudatio. Das Werk von Christo und Jeanne-Claude als Beitrag zur Zusammenführung von Kunst und Wissenschaft«, in: Klein, Ansgar (Hrsg.), *Kunst, Symbolik und Politik. Die Reichstagsverhüllung als Denkanstoß*, Opladen.
- Cullen, Michael S. (1995), »Eine Chronik des Projekts ‚Wrapped Reichstag‘«, in: Klein, Ansgar (Hg.), *Kunst, Symbolik und Politik. Die Reichstagsverhüllung als Denkanstoß*, Opladen 1995.
- Cullen, Michael S. (1999a), »Streit um Symbole. Die Reichstagskuppel«, in: Wefing, Heinrich (Hg.), *Dem Deutschen Volke«. Der Bundestag im Berliner Reichstagsgebäude*, Berlin, S. 192-209.
- Cullen, Michael S. (1999), *Der Reichstag. Parlament, Denkmal, Symbol*, Berlin 1999.
- Daus, Markus (2001): »'Der Bevölkerung'. Hans Haackes Installation im Reichstagsgebäude«, in: *Kunst und Unterricht*, H. 256, Jg. 10, S. 47-48.
- Daus, Markus (2007), *Identitätsarchitekturen. Öffentliche Bauten des Historismus in Paris und Berlin (1871-1918)*, Dresden (im Druck).
- Diers, Michael/König, Kaspar (2000), *»Der Bevölkerung«. Aufsätze und Dokumente zur Debatte um das Reichstagsprojekt von Hans Haacke*, Frankfurt am Main/Köln.
- Eisenman, Peter/Schwartz, Ullrich (Hg.) (1995), *Aura und Exzess. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, Wien.
- Foster, Lord Norman (1999), »Ein optimistisches Zeichen für ein modernes Deutschland. Der Bundestag in Berlin«, in: Wefing, Heinrich (Hg.), *Dem Deutschen Volke«. Der Bundestag im Berliner Reichstagsgebäude*, Bonn 1999, S. 180-191.
- Grüger, Stephanie (2003), *Der Reichstag als Symbol. Untersuchung seiner Bedeutungen von 1990 bis 1999*, Stuttgart.
- Habermas, Jürgen (1998), *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*, Frankfurt am Main.
- Haltern, Utz (1981), »Architektur und Politik. Zur Baugeschichte des Berliner Reichstags«, in: Mai, Ekkehard/Waetzold, Stephan (Hg.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Berlin, S. 75-102.
- Jencks, Charles (1978), *Die Sprache der postmodernen Architektur*, Stuttgart.
- Jencks, Charles (1988), *Die Postmoderne. Der neue Klassizismus in der Kunst und Architektur*, Stuttgart.
- Klein, Ansgar (Hg.) (1995), *Kunst, Symbolik und Politik. Die Reichstagsverhüllung als Denkanstoß*, Opladen.
- Rapsilber, Maximilian (1913), *Das Reichstagsgebäude. Seine Baugeschichte und künstlerische Gestaltung sowie ein Lebensaufriß seines Erbauers Paul Wallot*, Leipzig.
- Rehberg, Karl-Siegbert (2003): »Art et architecture comme symboles de présence: perspectives de recherches comparatistes pour une théorie des institutions«, in: *Institutions, services publics et architecture: XVIIIe-XXe siècle. Actes des journées d'études organisées au Sénat, Palais du Luxembourg, à Paris les 13 et 14 juin 2002*, hg. von Jean Michel-Leniaud u.a., Paris, S. 149-160.
- Reiche, Jürgen (1988), *Das Berliner Reichstagsgebäude. Dokumentation und ikonographische Untersuchung einer politischen Architektur*, Berlin-Friedenau.

- 
- Salz, Andreas (2006), *Bonn-Berlin. Die Debatte um Parlaments- und Regierungssitz im Deutschen Bundestag und die Folgen*, Münster.
- Schulz, Bernhard (2000), *Der Reichstag: die Architektur von Norman Foster*, München u.a.
- Vom Bundestag zum Reichstag – Ortswechsel oder Signal? Symposium der Stiftung Baukultur, 26. Januar 1995*, hg. von der Stiftung Baukultur Rheinland-Pfalz, Mainz 1995.
- Wagner, Monika (2000), »Mehr als Blut und Boden. Erde als politischer Stoff. Zum Streit um Hans Haackes Kunstprojekt für den Reichstag«. In: *Berliner Zeitung* vom 22. März, S. 11.
- Winkler, Heinrich August (1999), »Vom Parlament zur parlamentarischen Demokratie. Über die Ungleichzeitigkeit der deutschen Verfassungsgeschichte«, in: Wefing, Heinrich (Hrsg.), *»Dem Deutschen Volke«. Der Bundestag im Berliner Reichstagsgebäude*, Bonn, S. 16-29.