

Zum Verständnis dieses Texts ist es hilfreich, seine Vorgeschichte zu kennen. Im Jahr 2014 kuratierte ich als Kommissär gemeinsam mit Harald Trapp den österreichischen Beitrag zur Architekturbiennale in Venedig. Den Kern unserer Präsentation bildeten Architekturmodelle aller nationalen Parlamente der Welt im Maßstab 1:500, die wir für die Ausstellung anfertigen ließen und um 90 Grad gekippt an die Wand montierten.¹ Im Hauptraum des von Josef Hoffmann entworfenen Österreichischen Pavillons, dessen Errichtungsjahr 1934 den Beginn des Austrofaschismus markiert², bildeten diese einheitlich weißen Modelle ein Mausoleum der (Post-) Demokratie, in dem man über den Zusammenhang zwischen der Monumentalität der gezeigten Bauwerke und der demokratischen Realität spekulieren durfte. Die abstrakten Modelle erlaubten den Vergleich des elementaren architektonischen Vokabulars auf der Ebene von Kuppeln, Rampen und Säulen. Der reale Eindruck der Bauten, ihre Aura und Atmosphäre, blieben jedoch bewusst ausgespart.

Die Einladung, vor diesem Hintergrund über Parlamente als «auratische Räume der Moderne» und deren «performativen Charakter» zu reflektieren, war daher eine Herausforderung.

Phänomenologie der Formen

In unserer Recherche zur Ausstellung hatten wir die Grundmaße der einzelnen Parlamente zusammengetragen und soweit möglich auch deren Baugeschichte. Unser Material über den parlamentarischen Alltag beschränkt sich aber weitgehend auf ein Archiv fotografischer Innen- und Außenaufnahmen, die keinen Zweifel daran lassen, dass es in Parlamenten darum geht, über das Medium Architektur die Aura und Atmosphäre von Macht zu vermitteln. Die Bauaufgabe ist atmosphärisch nicht weniger anspruchsvoll als der Sakralbau oder andere Arten von Herrschaftsarchitektur. Umso bemerkenswerter ist die geringe Zahl von Parlamentsbauten, die für die Architekturgeschichte der Moderne als relevant einzustufen sind. Nimmt man von den 196 nationalen Parlamenten jene 22 aus, die vor 1914 errichtet wurden, bleiben 174 Einträge, von denen nur drei einen bedeutenden Stellenwert in der Architekturgeschichte einnehmen³: das brasilianische Parlament von Oscar Niemeyer in Brasilia, das Parlament in Dakha/Bangladesch von Louis Kahn sowie die von Norman Foster entworfene Sanierung des Berliner Reichstagsgebäudes für den Deutschen Bundestag.

Alle drei Parlamentsbauten zeichnen sich durch einen freien Umgang mit dem erstaunlich limitierten formalen Repertoire aus, das die meisten Parlamentsbauten vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart charakterisiert: streng hierarchische Gliederung, Achsensymmetrie, zentrale Kuppel, Kolonnaden oder Pilasterreihen. In Brasilia transformierte Niemeyer das Kuppelthema in eine Anordnung zweier

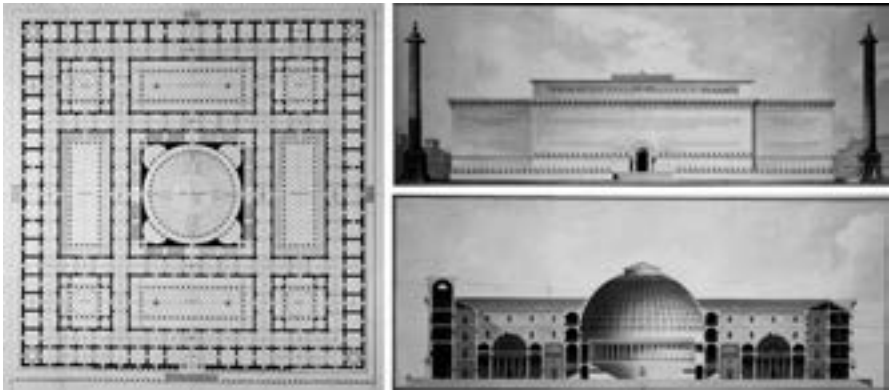
Schalen, konkav und konvex geformt, in denen die Plenarsäle der beiden Kammern situiert sind. Die exakte Achsialsymmetrie weicht einer spannungsvollen Balance, die zwischen dem Doppelturm der Parlamentsadministration, dem abgesehenen Sockelgeschoss und den beiden Schalen entsteht. Den Rahmen für dieses Ensemble bildet eine raffinierte Bearbeitung des Geländes, die einen begrünten, leicht abfallenden Platz erzeugt, einen Einschnitt in die Landschaft, der vom Sockelgeschoss wie von einer Spange zusammengehalten wird.

In Dakha erweist sich der auf den ersten Blick zentralsymmetrisch wirkende Grundriss bei einer genaueren Analyse als Anlage ohne echte Symmetrieachse. Um einen Saal im Zentrum sind vier identische Baukörper im Wechsel mit vier deutlich voneinander differenzierten angeordnet: ein großer quadratischer Block, zwei halbkreisförmige sowie zwei kleinere quadratische Blöcke und schließlich eine Kleeblattform aus vier zylindrischen Türmen. Letztere bildet den Hauptzugang und ist mit einem halbkreisförmigen Gelenkraum verbunden, über den das Kleeblatt um wenige Grad aus der Hauptachse des Komplexes verschwenkt ist. Durch diese Variationen wirkt das Gebäude trotz aller Monumentalität nicht als statisches Objekt, sondern als organische, belebte Form.

Im Bundestag in Berlin gelang Norman Foster eine subversive Rekonstruktion der historistischen Kuppel des Ursprungsgebäudes von Paul Wallot, die deren Funktion und Symbolik ins Gegenteil verkehrt: Statt eine Weltachse zu markieren und den Abgeordneten Schutz zu bieten, birgt die Kuppel eine Spiegelkonstruktion, die wie ein Damoklesschwert über dem Plenarsaal schwebt. Umkreist wird dieses «Schwert» von einer halb-öffentlich zugänglichen Spiralrampe, die Parlamentsbesuchern den Blick von oben auf die Parlamentarier erlaubt – eine symbolische Verbindung von architektonischer und politischer Transparenz, in der die Idee des gläsernen Bundestags in Bonn von Günter Behnisch weiterlebt.

Diese Beispiele sind die verschwindende Minderheit unter den Parlamentsgebäuden des 20. und 21. Jahrhunderts. Die große Mehrheit scheint sich an Spielregeln zu klammern, die aus dem 19. Jahrhundert stammen. Von den 174 nach 1914 errichteten Parlamenten sind 107 achsialsymmetrisch angelegt, 84 weisen Säulen- oder Pilastergliederungen auf. Zentrale Kuppeln finden sich in 40 Fällen, darunter auch in aktuellen Parlamentsbauten wie jenen von Angola, der Mongolei und Usbekistan. Ebenso bemerkenswert wie ihre Anzahl sind die globale Verbreitung und die Ähnlichkeit der Bauformen quer über die unterschiedlichsten politischen Systeme: Das Parlament Nordkoreas, die «Oberste Volksversammlung», unterscheidet sich in der Fassadengliederung nicht wesentlich vom finnischen Parlament, dem es freilich im Volumen um das Sechsfache überlegen ist.

Woran kann es liegen, dass gerade bei der Bauaufgabe des Parlaments eine so ungebrochene Sehnsucht nach der Wiederholung etablierter Muster besteht? Ist vielleicht die Herstellung einer Aura der Macht weniger mit der Einzigartigkeit einer Bauform verknüpft als vielmehr mit einer formalen Bezugnahme auf ein anderswo bereits etabliertes und auratisch aufgeladenes Architekturmotiv? Zur Beschreibung dieser Bezugnahme bieten sich die Begriffe Mimesis und Übersetzung in jener spezifischen Verwendung an, die gerade in der Wiederholung die Vitalität von Bildern und im weiteren Sinn Bauwerken sieht. Vor diesem Hintergrund möchte ich im Folgenden die Ursprünge der Parlamentsarchitektur im späten 18. Jahrhundert untersuchen und als mögliche Referenzen für das Spiel der Wiederholungen in den folgenden zwei Jahrhunderten diskutieren.



1 Étienne-Louis Boullée, Projekt für ein Gebäude der Nationalversammlung, Zeichnungen 1789–1791.

Prototypen des Parlamentsbaus

Das Parlament als architektonische Aufgabe hat seinen Ursprung in den parlamentarischen Versammlungsräumen der jungen Demokratien der Vereinigten Staaten von Amerika und Frankreichs, die sich als Republiken sowohl von den absolutistischen Ordnungen des alten Europa als auch von der konstitutionell monarchischen Großbritannien abzugrenzen hatten. Obwohl die Republik für Frankreich im Unterschied zu den Vereinigten Staaten vorerst nur eine von 1792 bis 1804 dauernde Episode blieb, ist die halbkreisförmige Anordnung, die 1795 für die Nationalversammlung als ‚Saal der 500‘ in das barocke Palais Bourbon implantiert wurde, der Prototyp, an dem sich die Mehrheit der späteren Parlamentsbauten bei der Konzeption des Plenarsaals orientierten.⁴ Diese Form bildete sich – wie der Beitrag von Harald Trapp im vorliegenden Heft darstellt – in einem längeren, quasi experimentellen Prozess heraus, in dem unterschiedliche Varianten eines Organs zur Herstellung der *volonté générale*, also des allgemeinen Volkswillens, erprobt wurden. Die Grundtendenz dieser Experimente ging vorerst in Richtung einer konzentrischen Anordnung, die sich aufgrund der Gegebenheiten der verfügbaren Räume in der Regel als längliches Amphitheater manifestierte.

Zeitgleich mit diesen Experimenten entwarf Étienne-Louis Boullée ein Projekt für das Gebäude der Nationalversammlung (Abb. 1), das auf die Jahre 1789 bis 1791 datiert ist und damit spätestens in dem Jahr entstand, in dem sich die Nationalversammlung auf eine Verfassung für eine konstitutionelle Monarchie geeinigt hatte. Das Projekt setzt die Vorstellung eines kreisförmigen Plenarsaals mit konzentrisch ansteigenden Sitzstufen idealtypisch um. Vorbild ist, wie bei anderen Projekten Boullées, das Pantheon in Rom. Nach außen stellt sich das Gebäude als stereometrischer Block ohne Kolonnaden oder Pilastergliederung dar, in dessen Wände der Text der Verfassung – mit der Deklaration der Menschenrechte als Präambel – eingemeißelt ist. Die Fassade, die Boullée zu seinem Projekt publizierte, täuscht, da sie die Eingangsseite darstellt. Nur hier gibt es einen überhöhten und leicht vorspringenden Mittelrisalit, durch den der Monumentalbau über den einzigen, vergleichsweise kleinen Eingang betreten wird. Die übrigen drei Seiten sind fensterlose⁵ reine Schriftflächen ohne architektonische Gliederung im Format von jeweils 125 mal 25 Metern.

Auf der Eingangsseite befindet sich über dem Mittelrisalit eine Fünffach-Quadriga, zwanzig Pferde mit einem einzigen Wagenlenker, der die Freiheit symbolisiert.⁶ Boullées Entwurf ist durchsetzt mit solchen Motiven, die alle auf das Parlament als

Organ der *volonté générale* hinweisen. In seinem posthum veröffentlichten Essay über die Architektur erklärt Boullée in der Beschreibung zu diesem Projekt, kein anderes Bild könne «das gleiche lebhaftere Interesse hervorrufen wie dasjenige, welches die Gesetze herausstellt, die von allen geliebt werden, da alle sie gewollt haben!»⁷ Die Wandelgänge sind der Ort für Dissens und Diskussionen, im Plenarsaal bildet sich per Abstimmung der einheitliche Volkswille. Es ist kein Zufall, dass in den ersten Jahren der Republik nach Abstimmungen in der Nationalversammlung die Stimmzettel verbrannt wurden, um den vorangegangenen Dissens in Rauch aufgehen zu lassen.⁸

In seinem Essay erklärt Boullée in der Beschreibung zu diesem Projekt, er hätte die angemessenen Mittel gefunden, den «eigenen Charakter dieses schönen Projekts [herauszustellen]».⁹ Der Begriff des *caractère* ist zentral für die Architekturtheorie Boullées. Im Unterschied zu anderen Theoretikern des 18. Jahrhunderts verwendet er diesen Begriff nicht mehr wie Germain Boffrand zur Bezeichnung einer Übereinstimmung architektonischer Formen mit Individualität und Geschmack des Erbauers oder wie François Blondel zu deren Übereinstimmung mit der jeweiligen Bauaufgabe.¹⁰ Blondel spricht von *genres* – von der Basilika bis zum bürgerlichen Wohnbau – denen jeweils der richtige *caractère* zuzuordnen sei, etwa sublim, leger, elegant, delikater, naiv oder mysteriös, so wie ein Redner durch die Wahl seines Redestils einem Thema gerecht werden müsse. Boullées *caractère*-Begriff ist grundsätzlich anders angelegt und zeigt deutliche Parallelen zum Begriff der Atmosphäre in seiner heutigen Nutzung, indem er nicht als Eigenschaft eines Objekts sondern als Affekt des Betrachters aufgefasst wird: «Wenden wir unsere Aufmerksamkeit einem Objekt zu. Das erste Gefühl, das es in uns hervorruft, hängt natürlich damit zusammen, inwiefern uns dieses Objekt etwas angeht. Ich bezeichne demnach als Charakter die Wirkung, die von diesem Objekt ausgeht und die auf uns irgendeinen Eindruck macht.»¹¹ Ursprung aller für die Architektur relevanten Affekte ist für Boullée die Natur, deren elementare Kraft, Stimmungen zu erzeugen, er in Schilderungen der vier Jahreszeiten darstellt. Es geht Boullée nicht mehr um Konvention, sondern um das Fundament einer absoluten Architektur, die sich, so wie die Natur selbst, erleben, aber sprachlich nicht mehr vollständig beschreiben lässt.¹² Die zentrale Plenarhalle seines Parlaments ist eine Alltagsversion des Newton-Kenotaphs, umschlossen von Textflächen, deren Wirkung weniger von ihrem Inhalt ausgeht als von ihrer Monumentalität.

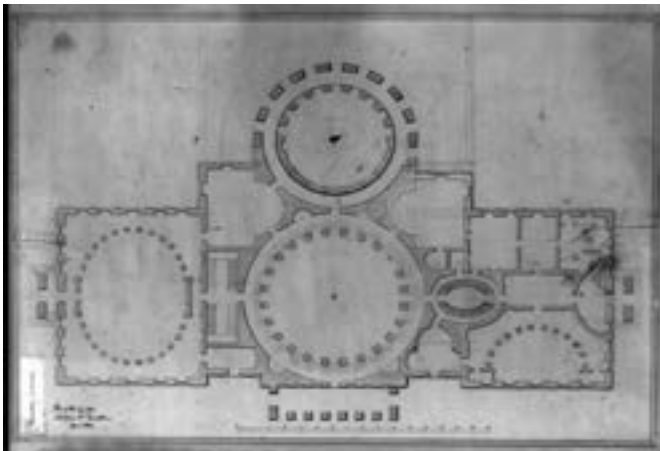
Dass letztlich im Palais Bourbon mit dem «Saal der 500» kein Zentralraum nach der Vorstellung Boullées, sondern ein halbkreisförmiger Saal implantiert wurde, scheint pragmatische Gründe gehabt zu haben. Das Problem der Sprachverständlichkeit zieht sich durch die parlamentarischen Raumexperimente der Revolution, und mit dem anatomischen Theater von Jacques Gondouin aus dem Jahr 1774 stand ein Prototyp für eine halbkreisförmige Anlage mit guter Akustik zur Verfügung. Ob, wie Philip Manow vermutet¹³, mit diesem Modell unbewusst Spuren absolutistischen Denkens in die Demokratie übertragen wurden, bleibt offen. Die Teilung des Auditoriums bedingt jedenfalls ein Gegenüber, das aus Präsidium und Sprecher gebildet wird und als Kompletierung einer dem Körper des Königs vergleichbaren Figur interpretiert werden kann. In der Praxis wird freilich auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts kein Zweifel an der Kraft des Dissenses bestanden haben, der bis heute im französischen Parlament aus den Bankreihen des Auditoriums heraus verhandelt wird.

Die Kompletierung des Parlaments nach außen erfolgte 1808 mit einem klassizistischen Portikus, der über eine die Seine überspannende Achse mit der Fassade der

Madeleine korrespondiert, die zu damaligen Zeitpunkt nicht mehr als Kirche, sondern als Ruhmeshalle für das Militär in Bau war. Genau auf dieser Achse lag mit der heutigen Place de la Concorde ein geschichtsträchtiger Ort, an dem 1793 die Hinrichtung Ludwigs XVI. erfolgte. Dass der Architekt des Portikus, Bernard Poyet, die Formensprache der griechischen Klassik gewählt hat, um auf Griechenland als «Wiege der Demokratie» Bezug zu nehmen, ist unwahrscheinlich. Einerseits war diese Wahl durch den für die Madeleine geplanten Portikus mehr oder weniger vorgegeben, andererseits hatte die griechische Klassik zu diesem Zeitpunkt den Status einer internationalen architektonischen Universalsprache. Jean-Nicolas-Louis Durand, ein Schüler Boullées und ab 1795 an der École Polytechnique tätig, spricht vom Klassizismus als einer «eingegangenen Gewohnheit», die deshalb überall verständlich sei.¹⁴

Es ist kein Zufall, dass auch die zweite Ursprungsreferenz des Parlamentsbaus, das United States Capitol in Washington, sich dieser Universalsprache bediente. Einerseits gab es für die Monumentalarchitektur einer Republik kein anderes Vorbild als die Antike, andererseits enthielt der amerikanische Exzeptionalismus, also die Vorstellung einer besonderen Rolle der USA für die Zivilisationsgeschichte, der schon von den ersten puritanischen Siedlern etabliert und in der Aufklärung säkularisiert worden war, grundsätzlich ein universalistisches Moment, das eine entsprechende Architektur nahe legte.

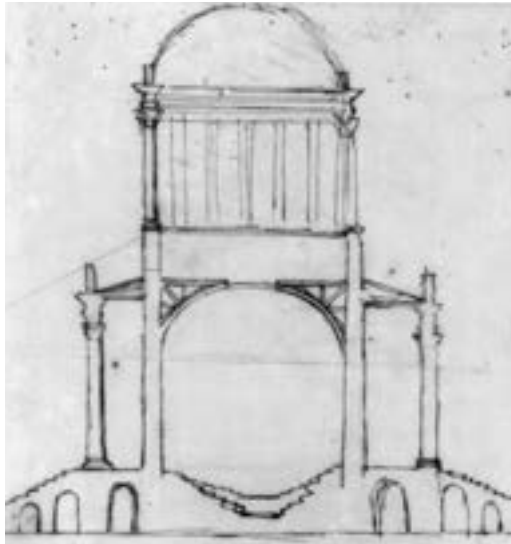
Im Jahr 1793 gewann der Arzt William Thornton den Wettbewerb für die Errichtung des State Capitol mit einem Entwurf, der sich in der Fassadengestaltung am französischen Barock-Klassizismus orientierte. Zu den in der Ausschreibung geforderten Räumen gehörte neben dem Senat und dem Repräsentantenhaus mit ihren Vorbereichen und Verwaltungsräumen auch ein Konferenzraum für 300 Personen¹⁵. Der Planungsstand von 1795 (Abb. 2–3) zeigt zwei Rotundenräume auf der Hauptachse, von denen der kleinere Richtung Westen aus dem Hauptbaukörper vorspringt und den Konferenzraum aufnimmt.¹⁶ Unter Thorntons Skizzen findet sich ein Schnitt (Abb. 4), der diesem Konferenzraum zugeordnet werden kann. Er ist mit konzentrischen Sitzstufen ausgestattet und folgt damit dem Prinzip, das Boullée bei seinem Entwurf für die Nationalversammlung vorgeschlagen hatte. Über diesem Raum, und nicht über der ersten Rotunde, sitzt in Thorntons Plan das auf Fernwirkung ausgelegte zentrale Element des Kapitols, eine zarte Kuppel auf einem Säulenkranz.



2 William Thornton, United States Capitol, Washington D.C., Grundriss Hauptgeschoßgeschoss, Zeichnung ca. 1795–1797.



3 United States Capitol, Modellrekonstruktion des Planungsstandes von 1797, Plastikmodell 1994.



4 William Thornton, Skizze eines kreisförmigen Monuments (Konferenzraum des United States Capitol?), Zeichnung ca. 1793–1800.

Die Sitzanordnung bleibt bis zur Erweiterung des Kapitols Mitte des 19. Jahrhunderts ein heikles Thema. Für den Senat ist ab dem Planungsstand von 1798 eine halbkreisförmige Anordnung fixiert¹⁷, während für das Repräsentantenhaus lange ein Amphitheater in ovaler Form beziehungsweise ein rechteckiger Raum mit ovalem Einbau vorgesehen bleibt. Benjamin Latrobes Plan von 1806 sieht einen ovalen Raum vor, in den eine hufeisenförmige Anordnung der Sitze eingepasst ist. Im ausgeführten Projekt ist schließlich jede Erinnerung an das Amphitheater verschwunden: Der Saal ist halbkreisförmig mit einer bühnenartigen Erweiterung. Der Konferenzraum, der bei Thornton noch das monumentale Zentrum markiert, fehlt überhaupt. An seiner Stelle liegt die Kongressbibliothek in einem länglichen rechteckigen Raum.

Zur global wirksamen Ursprungsreferenz wird das Kapitol erst mit seiner Erweiterung um die Mitte des 19. Jahrhunderts nach einem Entwurf von Thomas U. Walter. Auch hier ist die Saalform wieder Thema. In einem ersten Entwurf, der das Kapitol über die Breitseite zu einem im Grundriss quadratischen Block erweitert, sind die Säle der beiden Kammern unterschiedlich proportionierte Rechtecke mit innen abgeschägten Ecken. Der ausgeführte Entwurf hingegen dockt an den Längsseiten des Kapitols zwei von außen identische Volumina an, in denen zwei unterschiedlich

große, ursprünglich von oben belichtete rechteckige Säle für Senat und Repräsentantenhaus liegen. Die Sitzreihen sind darin als Möblierung halbkreisförmig installiert.

Ihre monumentale Wirkung entfaltet die Erweiterung aber erst vollständig in der Vertikalen. Die neue Kuppel über der Rotunde überträgt ein Vokabular, das bis dahin dem Sakralbau vorbehalten war, auf einen monumentalen Profanbau. Vorbilder sind einerseits das 1790 fertiggestellte Pariser Panthéon, von Jaques-Germain Soufflot ursprünglich als Kirche St. Geneviève entworfen, andererseits die St. Isaaskathedrale in St. Petersburg, deren 1841 fertiggestellte, als Stahltragwerk errichtete Kuppel als technisches Referenzprojekt diente.

Im Kontext der übrigen klassizistischen Profanarchitektur von Washington ist diese Kirchenkuppel ein paradoxer Fremdkörper, der erst vor dem Hintergrund verständlich wird, dass das Pariser Vorbild zwar formal ein Sakralbau war, aber unmittelbar nach seiner Fertigstellung 1790 profaniert und als Ruhmeshalle genutzt wurde. Laura Bieger hat in ihrer Analyse der ästhetischen Strategien der Stadt Washington auf die unterschiedlichen Arten der Adaption klassischer Vorbilder hingewiesen, mit denen in der Stadt operiert wurde.¹⁸ In den ersten 50 Jahren der Stadtentwicklung ist der Klassizismus architektonische Universalsprache ohne eindeutige Vorbilder. Bei der Erweiterung des Regierungsdreiecks aus Kapitol, Weißem Haus und Washington Memorial zu Beginn des 20. Jahrhunderts um zwei weitere Memorials für Abraham Lincoln und Thomas Jefferson sind die Vorbilder (Pantheon und Parthenon) aber ohne jeden Zweifel erkennbar. Der strategische Nutzen dieser Art der Referenzialität liege in einer zusätzlichen Autoritätssteigerung des Zielkontextes.¹⁹ Die Planer der neuen Kuppel des Kapitols nahmen diese Strategie vorweg, indem sie ihre Autorität sowohl durch ihre grundsätzliche Bereitschaft zur Appropriation einer eindrucksvollen Form untermauerten als auch durch ihre Fähigkeit, die Dimension der so angeeigneten Form technisch weiter zu steigern. Diese Steigerung der Autorität hat freilich ihren Preis. Als resonanzlose Art der Nachahmung verpasst sie die zentrale Aufgabe der Mimesis, Ähnlichkeit *und* Differenz zu erzeugen und verliert damit die «Fähigkeit, etwas in einem symbolischen Medium [...] ästhetisch zu schaffen und dabei Lust zu vermitteln».²⁰ Letztlich schlägt sie in eine Angleichung an das Versteinerte und Tote um. Die Bereitschaft, diesen Preis zu zahlen, findet ihre Begründung laut Bieger im politischen Effekt, «die individuelle Einschüchterung durch das Erhabene in ein Moment imaginärer Gemeinschaftlichkeit überzuführen».²¹

Das Paradoxon der Wiederholung

Als Orte der Macht legitimieren sich Parlamente nicht zuletzt dadurch, dass sie mimetisch auf andere Orte der Macht Bezug nehmen. Das kann mit einer Geste der Verneigung vor einem mächtigen Nachbarn verbunden sein, wie beim Parlament von Kuba aus dem Jahr 1929 (Abb. 5), das sich in mehreren Punkten als Kopie des Kapitols in Washington präsentiert, oder beim Parlament des Kongo aus dem Jahr 1977, das mit chinesischer Unterstützung errichtet wurde und die Große Halle des Volkes in Beijing zitiert. Die Beziehung kann aber auch als Geste der Aneignung beabsichtigt sein, wie das etwa für das Parlament von Luanda/Angola (Abb. 6) oder die Halle der Volksversammlung in Pjönjang/Nordkorea (Abb. 7) zutrifft. In beiden Fällen schmücken sich Jahrzehnte alte Diktaturen mit klassizistischer Architektur, in Luanda mit einer vergrößerten und vergrößerten Variante der Kapitolskuppel.²²

Eine Typologieggeschichte des Parlaments könnte daher mit der paradoxen Vermutung enden, dass die misslungene Wiederholung das eigentliche Qualitätskri-



5 Eugenio Raynieri Piedra, Capitolio, Havanna, 1927–1929, Fotografie 2004.



6 Nationalversammlung von Angola, Luanda, 2010–2014, Fotografie 2015.

terium eines geglückten Parlamentsbaus ist. Ohne Referenz zu anderen Orten der Macht lässt sich keine Aura der Macht erzeugen, aber das Vorbild explizit zu beschwören, zeugt nicht von Souveränität, sondern von Abhängigkeit. Die zur Herstellung einer Aura unvermeidbare Praxis der Wiederholung wird dann zum Erfolg, wenn sie als Erinnerung missglückt.

Die drei eingangs beschriebenen Projekte von Niemeyer, Kahn und Foster heben sich aus der Masse heraus, weil sie einen Assoziationsraum eröffnen, der die klaszistischen Ursprungsreferenzen und ihre Charakteristika von hierarchischer Gliederung, Achsensymmetrie, Kolonnaden und Kuppelformen zwar beinhaltet, aber zugleich radikal überschreitet.



7 Mansudae-Kongresshalle in Pjöngjang, das Parlamentsgebäude von Nordkorea, eröffnet 1984, Fotografie 2012.

In diesem Sinn als besonders missglückt muss daher ein Parlament gelten, dem es gelingt, sich selbst zu wiederholen. Dieses Kunststück lässt sich derzeit bei der Sanierung des Österreichischen Parlaments an der Wiener Ringstraße beobachten. Das von Theophil Hansen geplante und 1883 eröffnete klassizistische Gebäude wurde 1945 durch Bombentreffer schwer beschädigt und mit den beschränkten Mitteln der Nachkriegszeit saniert. Max Fellerer, ein Schüler Otto Wagners, gestaltete mit Eugen Wörle den durch einen Brand weitgehend zerstörten Plenarsaal neu. Bei seiner Eröffnung 1956 urteilte der Architekt Roland Rainer: «ein Saal der Arbeit, ernst und klar, fast durchsichtig, sachlich und höchst gediegen. [...] An dieser Arbeit hätte Adolf Loos seine Freude gehabt – er würde wenig anders gemacht haben.»²³ Den Architekten sei zugleich «eine legitime Fortsetzung des Hauptwerks Theophil Hansens»²⁴ gelungen.

Die Anforderungen an Barrierefreiheit und Komfort für die Abgeordneten, die beim jüngsten Wettbewerb für die Generalsanierung des Hauses an den Plenarsaal gestellt wurden, ließen eine Erhaltung dieses Saales im Original nicht zu. Obwohl der Saal völlig demontiert und in seiner Geometrie in Schnitt und Grundriss verändert werden musste, setzte sich im Wettbewerb unter tatkräftiger Mithilfe des Denkmalamts jenes Projekt durch, das die größtmögliche Ähnlichkeit mit dem Bestand vorzuweisen hat (Abb. 8).²⁵ Auf Fotografien werden der alte und der neue Saal kaum zu unterscheiden sein. Die Chance, die mit rund 350 Millionen Euro größte Investition in den politischen Betrieb der Republik zum Anlass für eine breite Debatte über das aktuelle Selbstverständnis der repräsentativen Demokratie und ihre ästhetische Fassung zu nehmen, blieb damit ungenutzt.

Diese Kultur der Wiederholung als Erinnerung an bessere Zeiten korrespondiert mit einer politischen Kultur, der es vor dem Hintergrund der tatsächlichen wirtschaftlichen, sozialen und politischen Entwicklung nicht mehr gelingt, die Idee der Demokratie einsichtig zu machen. Sie insistiert daher, wie der Rechtswissenschaftler Alfred J. Noll in Bezug auf die österreichische politische Kultur schreibt,



8 Max Fellerer und Eugen Wörle, *Plenarsaal des Österreichischen Parlaments*, Wien, 1945–1956 (links). Aktueller Zustand und Sanierungsprojekt von Christian Jabornegg und András Pálffy, 2014.

«in selbstlegitimatorischer Absicht auf die Evidenz des Vorhandenen», und so enden alle Debatten immer wieder im Versuch einer «Gegenwartsbewältigung durch Wiederherstellung der Vergangenheit».²⁶

Anmerkungen

1 Sämtliche 193 in der UNO vertretenen Staaten plus Kosovo, Palästina und Taiwan. Die Dokumentation des Projekts findet sich unter www.places-of-power.org, Zugriff am 10.2.2016.

2 Durch die Machtergreifung der Vaterländischen Front unter Engelbert Dollfuß.

3 Unter Relevanz soll an dieser Stelle nur verstanden werden, dass die genannten Bauten häufig in Überblickspublikationen zur Architekturgeschichte Erwähnung finden. Die Timeline zur Architekturgeschichte der englischen Wiki-

pedia erwähnt Brasilia und Dakha als einzige moderne Parlamentsbauten jeweils als Bauwerk des Jahres. Berlin wird auf Ebene zwei genannt, siehe en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_architecture bzw. en.wikipedia.org/wiki/1999_in_architecture, Zugriff am 20.2.2016.

4 Unsere Übersicht weist für den halbkreisförmigen Typ 57 Einträge aus, gefolgt von der hufeisenförmigen Anlage mit 51 Einträgen. Plenarsäle in Rechteckform mit parallelen oder annähernd parallelen Sitzreihen finden sich in

46 Fällen. Die britische Anordnung mit gegenüberliegenden Sitzreihen beschränkt sich auf 19 Beispiele, die konzentrische Anordnung auf überhaupt nur neun Einträge. Bei 14 der insgesamt 196 nationalen Parlamente waren keine Angaben über die Form des Sitzungssaales zu ermitteln.

5 Die im Grundriss dargestellten Fenster erweisen sich im Schnitt als schießschartengroße Lüftungsöffnungen.

6 Étienne-Louis Boullée, *Architektur. Abhandlung über die Kunst*, hg. v. Beat Wyss, Zürich u. München 1987, S. 104.

7 Ebd., S. 103.

8 Philipp Manow, *Im Schatten des Königs. Zur politischen Anatomie demokratischer Repräsentation*, Frankfurt a. M. 2008, S. 34.

9 Boullée 1987 (wie Anm. 6), S. 104.

10 Vgl. Christian Kühn, *Stilverzicht. Typologie und CAD als Werkzeuge einer autonomen Architektur*, Braunschweig u. Wiesbaden 1998 (Bauwelt Fundamente 106), S. 17–19.

11 Boullée 1986 (wie Anm. 6), S. 66.

12 So heißt es etwa in der Beschreibung des Sommers: «Trunken vom Anblick des hell strahlenden Himmels kennt unsere Begeisterung keine Grenzen mehr. Diese Freude ist wahrlich himmlisch! Welch reines Glück strömt bei diesem Anblick bis in die Tiefen unseres Herzens! Welches Entzücken empfinden wir dabei! Nein, es ist unmöglich, es in Worte zu fassen!» Boullée 1986 (wie Anm. 6), S. 66.

13 Vgl. Manow 2008 (wie Anm. 8).

14 J.N. L. Durand, *Abriß der Vorlesungen über die Baukunst*, Karlsruhe und Freiburg 1831, Vorrede, S. 9.

15 Vgl. William C. Allen, *History of the United States Capitol. A Chronicle of Design, Construction, and Politics*, Washington/DC 2001.

16 Genau an dieser Position findet sich bereits in Pierre Charles L'Enfants Stadtplan für Washington eine Rotunde.

17 Diese halbkreisförmige Lösung für den Senat überrascht insofern, als mit der antiken römischen *Curia*, dem Tagungsort des Senats, ein Prototyp mit einer frontalen Sitzordnung an den Längsseiten eines rechteckigen Raums vorhanden gewesen wäre. Dass die ehemalige Kolonialmacht England dieses frontale Modell ebenfalls im Einsatz hatte, wird bei der Entscheidung für die französische Lösung sicher auch eine Rolle gespielt haben.

18 Bieger 2007 (wie Anm. 17).

19 Ebd., S. 87

20 Ebd., S. 91.

21 Ebd.

22 Claude Lévi-Strauss hat in «Der Weg der Masken» solche Transformationen am Beispiel ritueller Masken indigener kanadischer Stämme analysiert, die nicht für sich alleine in ihrem rituellen Gebrauch verstanden werden könnten, sondern nur im Kontext mit anderen Masken: «Eine Maske [...] setzt andere, reale oder mögliche Masken neben sich voraus, die man ebenso gut an ihrer statt hätte wählen können.» Eine Maske sei «nicht in erster Linie das, was sie darstellt, sondern das, was sie transformiert, d.h. absichtlich nicht darstellt.», zit. ders., *Der Weg der Masken*, Frankfurt a. M. 1977, S. 131–132.

23 Roland Rainer, «Vorwort zu S.S., Sitzungssaal im Österreichischen Parlament», in: *Der Bau. Bau- und Architekturzeitschrift*, 1956, 11. Jg., Heft 7/8, S. 170–176, hier S. 170.

24 Ebd.

25 Zu einer echten Unterschutzstellung, die den Abgeordneten weiterhin enge Sessel zugemutet und eine Beschränkung der Barrierefreiheit bedeutet hätte, konnte sich das Denkmalamt nicht durchringen. Schon bei einem früheren Wettbewerb für die Sanierung des Saales 2008 hatte es zur schizophrener Zaubersformel gefunden, die «derzeitige Optik in der Vertikalen» zu erhalten und in der «Horizontalen umfassende Grundrissänderungen» zuzulassen.

26 Alfred J. Noll, «Repräsentation der Repräsentation?», in: *UmBau 27, Plenum. Places of Power*, Basel 2002, S. 87.