

Ein MERZbau Hannoverscher Kultur

„Ein Baufieber wie zu Expo-Zeiten“, „Und jetzt wird wieder in die Hände gespuckt ...“ lauteten die optimistischen Schlagzeilen in einer Hannoverschen Zeitung in den ersten Januartagen dieses Jahres¹, ergänzt durch eine kleine Serie kurzer Porträts der wichtigsten, überwiegend kommerziell geprägten Bauprojekte in der Stadt, deren Investitionskosten sich auf mehr als eine Milliarde Euro summieren. Mit neuen Wohn-, Verwaltungs- und Gewerbebauten, rational in ihrer architektonischen Haltung, sachlich in Form und Funktion zeigt man klare bauliche Kanten und rückt der attestierten „Unräumlichkeit“ Hannovers beherzt zu Leibe. Baulücken werden geschlossen, Platzräume gefasst, Straßenfluchten ergänzt, und mit allen nur greifbaren stadtplanerischen Mitteln wird darum gerungen, die im Zweiten Weltkrieg zerfetzte und in vielen Bereichen noch heute fragmentierte Struktur der Leinestadt wiederherzustellen oder neu zu ordnen. Das ist grundsätzlich gut so - und sollte dennoch mit entsprechender Sensibilität angegangen werden, denn „Planungswunder“ haben erfahrungsgemäß ihre Tücken.

„Das Wunder von Hannover“, von dem auch zu Expo-Zeiten viel die Rede war, machte schon einmal Schlagzeilen, nämlich in der Juni-Ausgabe des Spiegels 1959. Auf der Titelseite war Stadtbaurat Rudolf Hillebrecht abgebildet, der vor sich einen großen Generalplan zum geordneten, verkehrsgerechten Wiederauf- und Ausbau zentraler Innenstadtbereiche ausgebreitet hatte. Planung war das Zauberwort in jenen Jahren des Wiederaufbaus, und Hillebrecht war ein strategisch denkender Planer, beseelt von der Vision, Hannover gemäß den damals geltenden Idealvorstellungen des modernen Städtebaus zu einer leistungsfähigen Metropole auszubauen. Massive Zweifel an der Tragfähigkeit dieser städtebaulichen Idealvorstellungen kamen bald auf, denn die funktional streng gegliederten Städte wurden als immer unwirtlicher empfunden, und diese Zweifel – von denen auch Rudolf Hillebrecht nachweislich nicht verschont blieb - mündeten in den frühen siebziger Jahren in neue theoretische Ansätze zur Stadtplanung, die vor allem in den USA weiter entwickelt wurden und teilweise erstaunliche Verknüpfungen zur bildenden Kunst aufwiesen.

Die Architekturprofessoren Colin Rowe und Fred Koetter verfassten 1973 einen Artikel mit dem Titel „Collage City“, der 1975 als Beitrag zur kritischen Diskussion der Moderne in London publiziert wurde. Die Autoren waren der Ansicht, dass die moderne Architektur, der moderne Städtebau eine Idealvorstellung totaler Ordnung herbeiführen wollte und bezeichneten diese Art des Modernismus als einen Technik-besessenen, möchtegern-wissenschaftlichen Modernismus, den sie strikt ablehnten. Diesem stellten Sie einen anders gearteten Modernismus gegenüber, den Sie in der modernen Kunst entdeckten, vor allem in den Collagen moderner Künstler wie Pablo Picasso. Rowe und Koetter erkannten in diesen Collagen eine Geisteshaltung und eine Arbeitsmethode, die es ermöglichte, Altes und Neues, Vergangenheit und Zukunft so miteinander zu verknüpfen, dass insgesamt ein neuer Bedeutungszusammenhang entstehen kann, ohne dass die Einzelteile bei näherer Betrachtung ihre Identität verlieren würden.

Interessanter Weise entdeckten die Architekturprofessoren das Collage-Prinzip nicht nur in der Kunst, sondern auch in vielen historisch gewachsenen Grün- und Parkanlagen und bezeichneten schließlich den „Garten als eine Kritik der Stadt und darum als Modell der Stadt“². Das Entscheidende war, dass in den Gärten, die ja zwangsläufig ständigen Veränderungen unterworfen sind, immer wieder unterschiedliche Fragmente zusammengefügt werden, mit dem Ziel, einen neuen Sinnzusammenhang zu stiften. Die beiden Architekten empfahlen, das Vorhandene als Grundlage für die Weiterentwicklung der Stadt ernst zu nehmen, anstatt der Stadt mit modernistischem Sendungsbewusstsein eine völlig neue

Identität aufzuzwingen. Es ging ihnen bei ihrem Plädoyer für die Collage aber keineswegs um eine harmonisierende Weiterentwicklung der Stadt auf dem Vorhandenen. Die Collage-Methode würde es vielmehr erlauben, die Bruchstücke und Fragmente aus Geschichte und Gegenwart, Tradition und Utopie in ihrer teilweisen Widersprüchlichkeit zu einem vielfältigen Geflecht zu verbinden – ein Modell, dass sie auch auf einzelne Gebäude angewendet wissen wollten.

Ein weltberühmter Hannoveraner hätte an diesem Modell sicher seine helle Freude gehabt, und es ist im Grunde erstaunlich, dass der Erfinder der kubistisch-expressionistischen Malerei und frühe Meister der Collage aus Hannover in Rowe und Koettlers architekturtheoretischem Standardwerk keinerlei Erwähnung fand. Kurt Schwitters gründete bereits 1919 in der Leinestadt die MERZ-Bewegung und stellte seine ersten Montagen und Kollagen fertig, in denen er Materialien wie Papierschnitzel, alte Etiketten, Fahrkarten, Holz-, Eisen- und Gummitteile oder Hemdknöpfe verarbeitete. 1928 präsentierte Schwitters 44 Bilder in der Großen Kunstausstellung in Berlin und verblüffte das Publikum durch die vollkommene Andersartigkeit seiner Werke. Der Künstler verfolgte bekanntlich mit seiner MERZ-Bewegung aber ein sehr viel umfassenderes Ziel als nur die Erfindung einer neuen Art von Malerei. Ihm ging es darum, mit seiner „MERZkunst“ „Beziehungen zu schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt“³, also um eine Art Welterklärung im Gesamtkunstwerk. MERZbücher, MERZkataloge, MERZbilder und MERZgedichte schuf Kurt Schwitters, und zusammen mit seinem Freund Raoul Haussmann erfand er sogar eine eigene musikalische Sprache, die er „Vogelsprache“ nannte.

Schwitters bemerkenswertestes Werk aber, von vielen als sein Hauptwerk betrachtet, war bekanntlich sein erster MERZbau, eine bewohnbare Collage, ein räumliches Environment, das mit der Ausgestaltung eines Zimmers begann und nach jahrelanger Weiterentwicklung nahezu sein gesamtes Haus in der Waldhausstraße 5 in Hannover einnahm. Am 8. Oktober 1943 jedoch wurden Haus und Kunstwerk des 1937 nach England emigrierten Künstlers bei einem alliierten Luftangriff zerstört. Wäre der Menschheit die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs erspart geblieben, hätte Kurt Schwitters seinen MERZbau in Hannover wohl ein ganzes Leben lang weiter entwickelt. Er hätte Altes und Neues, Vergangenheit und Zukunft so miteinander verknüpft, dass daraus insgesamt neue Bedeutungszusammenhänge entstanden wären, ohne dass die Einzelteile bei näherer Betrachtung ihre Identität verloren hätten. Der MERZbau: Eine dreidimensionale, bewohnbare Collage als lebendiges Zeichen für eine Kulturauffassung, ein Gesellschaftsverständnis ja sogar für ein Weltbild in dem die Verschiedenheit, die Heterogenität der Welt und ihrer Bewohner bejaht wird – das Modell für den Pavillon in Hannover?

Der Pavillon am Raschplatz ist zweifellos seit vielen Jahren ein ganz besonderer Ort, in dem die kulturelle Vielfalt gelebt und die Verschiedenheit, die Heterogenität der Stadt und ihrer Bewohner bejaht und gepflegt wird. Der Geist, der solche Orte belebt, lässt sich nicht auf dem Zeichentisch des Planers künstlich erzeugen oder am Computerbildschirm des Architekten per Mausclick generieren, sondern er nistet sich in glücklichen Fällen wie ein bunter Vogel in einer Stadt an der richtigen Stelle ein und entwickelt sich dort im Idealfall dauerhaft weiter. Dass sich dieser Geist in Hannover 1977 ausgerechnet in einem provisorischen Verkaufspavillon in Bahnhofsnähe einquartierte, mag man aus stadtplanerischer oder architektonischer Sicht bedauern, denn das Bauwerk lässt sich im derzeitigen Zustand wirklich nur schlecht in aktuelle städtebauliche Idealvorstellungen integrieren. Doch vielleicht ist es genau an dieser Stelle in der Stadt sinnvoll, den „Webfehler“ im stadträumlichen Geflecht zuzulassen und sich nicht im „Baufieber wie zu Expo-Zeiten“ dazu hinreißen zu lassen, eine wie auch immer geartete Idealvorstellung totaler Ordnung zu verfolgen, denn es

steht für die Stadtkultur und das Image Hannovers mehr auf dem Spiel, als man auf den ersten Blick wahrnimmt.

Kurt Schwitters hätte jedenfalls wahrscheinlich großen Spaß daran gehabt, mit dem Pavillon das gleiche intelligente Spiel zu treiben, wie bei der Erfindung seiner Signatur „MERZ“. Die ist bekanntlich als Fragment aus dem Wort „Commerz“ entstanden, welches der Maler, Bildhauer und Dichter aus einem Werbeprospekt ausschnitt und künstlerisch verarbeitete. Um wieviel aufregender wäre es für Schwitters wohl gewesen, ein stilloses „Kommerzgebäude“ des 20. Jahrhunderts in einen „MERZbau“ des 21. Jahrhunderts zu verwandeln? Was für eine Signalwirkung würde wohl von Hannover ausgehen, wenn man den Pavillon tatsächlich in Anlehnung an Schwitters Gesamtkunstwerk und im übertragenen Sinn wie eine architektonische Collage erweitern, umbauen und transformieren würde, ohne seine alte Identität damit zu zerstören? Welche Möglichkeiten hätte man zur Belebung des Andreas-Hermes-Platz, wenn sich der neue MERZbau nach Süden öffnen und den intensiven Kontakt zum öffentlichen Raum finden würde? Welche Erkenntnisse würde man gewinnen, wenn man einen renommierten Künstler wie den Japaner Tadashi Kawamata wieder einmal wie zu Expo-Zeiten nach Hannover einladen würde, um ihm die Gelegenheit zu bieten, mit einer seiner weltbekannten temporären Splitterskulpturen aus Holz den Pavillon mit dem Andreas-Hermes-Platz zu verbinden?

All das mag man als die Tagträumereien eines Landschaftsarchitekten in dadaistischer „Vogelsprache“ abtun, aber gerade Hannover musste am eigenen Stadtkörper in der Vergangenheit schon mehrmals erfahren, zu welchen Katastrophen es führen kann, wenn sich eine Gesellschaft in Unendlichkeits- und Vollkommenheitsträumen verliert und zwanghaft rechthaberisch nach „sauberen Lösungen“ sucht. Als „MERZbau Hannoverscher Kultur“ könnte der Pavillon ein Vorzeigeprojekt der ganz besonderen Art in Deutschland werden – und das vielleicht sogar auch in baukultureller Hinsicht.

Udo Weilacher
Hannover, Januar 2009

¹ Vgl, Hannoversche Allgemeine Zeitung, Dienstag, 6. Januar 2009, Nr. 4; S. 13 u. 15

² Rowe, Colin/ Koetter, Fred: Collage City. Basel Boston Berlin 1997; S.255

³ Schwitters, Kurt: „Merz“ (1924) in: Lach, Friedhelm (Hrsg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, Band V, Köln 1978; S. 187