IN DEN HIMMEL BAUEN

HOCHHAUSPROJEKTE VON OTTO KOHTZ (1880–1956)

Wolfgang Schäche
Brigitte Jacob
David Pessier

mit einem Essay zur
Hochhausentwicklung von
Franziska Bollerey

jovis

INHALT

EINLEITUNG **6**

ZU LEBEN UND WERK DES ARCHITEKTEN **10**

HOCHHAUSENTWÜRFE UND TURMBAUPROJEKTE **35**

Turmbauprojekte aus den *Gedanken über Architektur,* 1905–1909 **36**

Hochhausprojekte für Berlin, 1919–1921 **42**

Hochhausgruppe an der Prinz-Albrecht-Straße in Berlin-Mitte 43
Turmhaus am Leipziger Platz in Berlin-Mitte 48
Hochhaus in den Ministergärten in Berlin-Mitte 52
Hochhaus am Potsdamer Platz in Berlin-Tiergarten 56
Hochhaus an der Friedrichstraße/Karlstraße in Berlin-Mitte 58
Hochhaus am Blücherplatz in Berlin-Kreuzberg 62
Turmhaus am Askanischen Platz in Berlin-Kreuzberg 70

Reichshaus am Königsplatz (heute Platz der Republik) in Berlin-Tiergarten, 1919–1929 **72**

Planfassung „Stufenbau“, 1920 74
Planfassung „Hochhaus mit Stufenbau“, 1920 88
Planfassung „Pyramidenbau auf Kreuzgrundriss“, 1920 91
Planfassung „Hochhausblock über Spitzbögen“, 1921 96
Wettbewerb zur Erweiterung des Reichstagsgebäudes und zur Umgestaltung des Platzes der Republik, 1929 102

Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße in Berlin-Mitte, 1921/22 **116**

Hochhausentwurf für den Platz am Bahnhof Friedrichstraße, Vorstudie vom Mai 1921 116
Wettbewerbsbeitrag vom November 1921 („Rot ist Trumpf“) und Erwähnung von noch angeblich vier weiteren Wettbewerbsbeiträgen 119
Überarbeitungsvarianten und sogenannter „Ausführungsentwurf“ zwischen Februar 1922 und Juli 1922 (Kohtz, Möhring, Kraffert) 125

Büro- und Verlagsgebäude von Scherl in Berlin-Mitte **140**

Bebauungskonzept 1920/21 140
Planung und Ausführung der Bauabschnitte zwischen 1924 und 1932 146

Wettbewerbsbeiträge für die Randbebauung am Tempelhofer Feld in Berlin-Tempelhof, 1925 **176**

Beitrag „Nur nicht so laut“ 178
Beitrag „Je länger, je lieber“ 180

Hochhausentwürfe für das Konzept *Die neue Stadt*, 1935 **182**

Parteihaus auf der Fischerinsel in Berlin-Mitte, um 1935 **192**

Wettbewerbsbeitrag „Hochschulstadt“ in Berlin-Charlottenburg, 1937 **198**

Entwürfe für die neue Stadt (Berlin), 1945–1949 **208**

Silhouetten/Größenvergleiche, 1945 und später **218**

ANMERKUNGEN ZU OTTO KOHTZ’ ENTWURFSTHEORETISCHEM SELBSTVERSTÄNDNIS, SEINEN HOCHHAUSENTWÜRFEN UND DER EINORDNUNG DES WERKES IN DIE BAUGESCHICHTE DES 20. JAHRHUNDERTS **230**

Franziska Bollerey: A PROPOS HIGH-RISE. UM KOHTZ HERUM UND ÜBER KOHTZ HINAUS **260**

ANHANG **308**
OTTO KOHTZ in Daten und Fakten **309**

Lebensdaten 309
Versuch eines vollständigen Werkverzeichnisses 310
Schriftenverzeichnis 312

Quellen und Abbildungsquellen 312
Literatur 314
Personenregister 316
Zu den Autoren 318

EINLEITUNG

„Der Architekt Otto Kohtz (…) stellt sich dem Betrachter seines umfassenden Werkes als ein Künstler von eigentümlicher Kraft und Begabung dar. In seinen Werken spiegelt sich der Kampf und die Läuterung, die unser bauliches Denken in den letzten [Jahrzehnten] durchgemacht hat.“
(Werner Hegemann, Einleitung zur Werkdarstellung von Otto Kohtz in der Reihe „Neue Werkkunst“, Berlin 1930)

Ohne Frage zählt Otto Kohtz (1880–1956) zu den herausragenden Architektenpersönlichkeiten, die das Baugeschehen und die damit einhergehende kontroverse Debatte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblich prägten. Sein Selbstverständnis war dabei von der Vorstellung bestimmt, den Architekten als Künstler zu begreifen und nicht als „Dienstleister in Sachen des Bauens“. So sah er sich selbst als einen von Leidenschaft getragenen Baukünstler mit einem durch die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges bewirkten sozialpolitischen Anspruch. Und auf dieser gesellschaftlichen Rollenfunktion beharrte er von seinen beruflichen Anfängen zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis zu seinen letzten architektonischen Einlassungen im Kontext der Wiederaufbauplanungen nach den kruden Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges. Mit Vehemenz verteidigte er das Primat der Kunst in der Architektur, auf das er sich schon in seinen 1909 herausgegebenen *Gedanken über Architektur* dezidiert festgelegt hatte und dem er letztlich bis zu seinem Lebensende auch verpflichtet blieb. Sein in dieser frühen Schrift – Kohtz war zum Zeitpunkt ihrer Abfassung noch keine 29 Jahre alt – entfaltetes Leitbild und seither von ihm durchgängig kultiviertes Arbeitscredo gipfelte in der Überzeugung, dass „dem Künstler in der Kunst (…) bis an die Grenze des Menschenmöglichen [nichts unerlaubt] ist.“[1] Und er untermauerte diesen Standpunkt durch die Aussage: „Das Kunstwerk hat niemals Zweck. Die kunstvollsten Bauwerke waren schon stets der Vernunft am meisten entgegen.“[2] Dementsprechend ging es ihm bei jeder Entwurfsaufgabe, egal welchen inhaltlichen Charakters sie war, stets darum, nicht allein der bloßen Zweckbestimmung Genüge zu tun, sondern im Wortsinne Baukunst zu schöpfen. Sein komplexes Werk, Entwurf für Entwurf, Projekt für Projekt, Gebäude für Gebäude, belegt dies eindringlich.
Im Besonderen wird diese auf das ästhetisch-künstlerische Moment sowie die gestalterische Aussage gerichtete Entwurfshaltung bei seinen Turmbau- und Hochhausprojekten greifbar und inhaltlich nachvollziehbar. Zieht sich doch die permanente Beschäftigung mit ihnen gleichsam wie ein roter Faden durch sein mehr als 50 Jahre andauerndes architektonisches Schaffen. Insofern stellte die entwurfstheoretische Auseinandersetzung mit der Typologie des Hochhauses die wichtigste künstlerische Herausforderung dar, die sein Werk nachhaltig kennzeichnete und mithin dafür geradezu als beispielhaft gelten kann. In diesem Sachzusammenhang erschließt sich dann auch seine eminente Bedeutung für die gesamte deutsche Hochhausdiskussion, die er als einer der ersten wie gleichermaßen beharrlichsten Verfechter des Bauens in der Vertikalen mehr als ein halbes Jahrhundert inhaltlich begleitete und ihr über alle gesellschaftlichen Brüche hinweg durchgängig mit den unterschiedlichsten Projekten entscheidende Impulse gab. Umso tragischer muss es deshalb erscheinen, dass es diesem Architekten, der zeit seines Lebens von dem Bau eines Hochhauses träumte und wie kaum ein Zweiter alles Erdenkliche dafür tat, versagt blieb, auch nur einen seiner unzähligen Turmbau-Entwürfe in die Realität umzusetzen.
Dieser für sein Werk und dessen Wahrnehmung bedeutungsvolle Umstand mag schließlich einen nicht unwesentlichen Erklärungsansatz dafür bieten, warum das Bild von Otto Kohtz, der doch in der zeitgenössischen Architekturkritik bis in die späten 1930er Jahre auf allen relevanten Ebenen stets präsent war, sowohl in der baugeschichtlichen als auch kunstgeschichtlichen Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg zusehends verblasste und sehr bald vollends seine Kontur verlor. Inzwischen ist die Kenntnis über Intention und Werk dieses bemerkenswerten Architekten aus dem kollektiven Gedächtnis nahezu völlig ausgelöscht. Im bauhistorischen bzw. architekturtheoretischen Diskurs wird Kohtz allenfalls über einige wenige Einzelprojekte wie sein Reichshaus (1920), den sogenannten Scherl-Bau (1924–1932) sowie den Wettbewerbsentwurf für die Hochschulstadt in Berlin-Charlottenburg (1937) als Architektenname wahrgenommen, ohne dass ein tiefer gehender inhaltlicher Zusammenhang mit den seine architektonische Haltung und Entwicklung determinierenden Kriterien hergestellt würde. In dieser Weise aus dem komplexen Werkkontext herausgelöst und isoliert dargestellt, gerieten die immer wieder rezipierten Beispiele so zu austauschbaren Artefakten unterschiedlichster architekturtheoretischer Vermittlungszusammenhänge und baugeschichtlichen (Pseudo-)Botschaften, die über deren Schöpfer ohne hinreichende, den Kontext seiner Arbeit und des dahinterstehenden Ideengebäudes betreffende Aussage blieben.
Vor diesem Erkenntnishintergrund wird ersichtlich, weshalb das Werk von Otto Kohtz aus der jüngeren architekturgeschichtlichen Betrachtung faktisch ausgeblendet ist und uns allenfalls noch als objektbezogene „Fußnote“ begegnet, nicht aber in seiner vielschichtigen Bedeutung und Wirkungsmächtigkeit für die Entwicklung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Allgemeinen und Grundsätzlichen wie für die bewegte deutsche Hochhausdebatte im Besonderen adäquat reflektiert wird.
Die vorliegende Arbeit will diesem Erkenntnisverlust entschieden entgegenwirken und Otto Kohtz wieder in das kritische Bewusstsein der Disziplin zurückholen. Sie sucht sich deshalb der Person und dem Werk in kontextlicher Betrachtung anzunähern, um die entwurfstheoretischen Intentionen sowie das damit verbundene

1 Kohtz, Otto: *Gedanken über Architektur*. Berlin 1909, S. 3
2 Ebd.

ZU LEBEN UND WERK DES ARCHITEKTEN

Als Sohn des Architekten und Bauunternehmers Georg Kohtz wurde Otto Kohtz am 23. Februar 1880 in Magdeburg geboren. Zur Familie gehörte außerdem der sechs Jahre ältere Bruder Rudolf, mit dem Otto von frühen Jahren an eine starke und nachhaltige Beziehung pflegte und dessen künstlerisches Werk Kohtz' architektonische Entwicklung erheblich beeinflusste.

Otto Kohtz' Heranwachsen in Magdeburg und seine Schulzeit scheinen sich augenscheinlich in normalen Bahnen vollzogen zu haben, sie weisen keine bedeutsamen Auffälligkeiten auf: Nach einer Maurerlehre im väterlichen Betrieb besuchte er von 1897 bis 1901 die dortige Baugewerksschule. Aus dem ersten Jahr seines Magdeburger Hochbaustudiums sind Handzeichnungen des 17-jährigen Otto erhalten, klassische Zeichenübungen in Bleistift, die bereits die akkurate und detailgenaue Diktion zeigen, welche sein späteres zeichnerisches Werk durchgehend bestimmen sollte.

In den Jahren 1898 und 1899 entwarf Kohtz unter anderem eine Villa, die, in Tusche ausdrucksvoll aquarelliert, nicht nur seine zeichen- und gestaltungstechnischen Fertigkeiten, sondern auch notwendige Kenntnisse in Grundriss- und Raumorganisation, Fassadenaufbau und Proportion deutlich machen. In das Jahr 1899 fiel auch die Auslobung eines Wettbewerbes in Hildesheim, in dem Musterfassaden für Neubauten in der Altstadt entwickelt werden sollten und an dem sich Kohtz, noch im Studium befindlich, beteiligte.

Nach Beendigung seines Studiums in Magdeburg zog Kohtz nach Berlin und immatrikulierte sich am 16. April 1902[4] als Gasthörer der Abteilung I (Architektur) der Technischen Hochschule Charlottenburg, an der er bis einschließlich Juni 1903 eingeschrieben war. In den Zeichnungsbeständen dieser Zeit sind unterschiedliche Entwürfe von Kohtz erhalten, die auf Studienaufgaben mit hohem Anspruch und einer beachtlichen Differenzierung hinweisen. So plante Kohtz in den Jahren 1902/03 unter anderem ein Landhaus, ein Vereinshaus sowie eine Kirche in gotischen Formen, deren Architektur und Formensprache noch tief im Historismus verwurzelt waren. So wie die Entwürfe in Lösungsansatz, Diktion und Zeichentechnik die akademische Lehrmeinung des ausgehenden 19. Jahrhunderts spiegeln, so offenbaren sie doch zugleich eine wesentliche Intention des Entwurfs- und Architekturverständnisses dieser Zeit: die elementare, profunde Kenntnis des baugeschichtlichen Formenrepertoires und die „Verinnerlichung" der Baustile mit ihren charakteristischen Raumbildungen. Zweifellos beherrschte Otto Kohtz das umfassende Repertoire des baugeschichtlichen Erbes sicher und kunstfertig, wie die überkommenen Studienzeichnungen eindrucksvoll dokumentieren.

4 Vgl. Technische Universität Berlin, Universitätsarchiv: TH-Matrikelbücher Gasthörer Band II (1899–1927), Erlaubniskartennummer 5048 vom 16. April 1902

Studienarbeit *Teekanne mit Tischglocke*, 1897

Grundriss und Ansicht einer Villa, 1898/99

Wohnhaus der Familie Kohtz in der Schweinfurthstraße in Berlin-Dahlem, 1923,
Zustand 1996

Eisenstütze mit ionischem Kapitell auf der Gartenseite des
Wohnhauses, Aufnahme 2008

Er erarbeitete verschiedene Varianten für den gigantischen Büroturm, von denen in der baugeschichtlichen Forschung letztlich nur eine Studie bekannt und populär wurde. Auf quadratischer Grundfläche und mit einer über einem Griechischen Kreuz angeordneten innen liegenden Halle schlug Kohtz vis-à-vis des Reichstagsgebäudes einen 50-geschossigen Turm vor, welcher sich stufenförmig bis zu einer Höhe von nahezu 200 Metern emporschraubte und in dem alle Reichsbehörden zusammengefasst werden sollten. Die elementare Form der Zikkurat und deren expressive Monumentalität lösten eine kontroverse Diskussion über die Konzentration derartig gewaltiger Baumassen aus und führten zu einer Öffentlichkeit, die Otto Kohtz nicht unrecht gewesen sein konnte, verstand er seine Vorschläge doch als ernsthafte Beiträge zur Behebung sozialer und gesellschaftlicher Missstände und zugleich als innovative, zukunftsweisende Maßnahme zur Stadtgestaltung. Nachdem Kohtz' Reichshaus in der Fachpresse veröffentlicht worden war, gab er im Jahre 1921 unter dem Titel *Büro-Turmhäuser in Berlin* selbst eine Schrift heraus, der er eine textliche Betrachtung voranstellte und die er mit einer Auswahl unterschiedlicher Hochhausentwürfe für städtebaulich bedeutsame Orte Berlins versah. Schon im Vorwort machte er sein Anliegen deutlich: „Mögen diese Blätter der Turmhausidee neue Freunde werben."[15]
Angesichts der schwierigen wirtschaftlichen Gesamtsituation von Inflation und hoher Arbeitslosigkeit zu Beginn der 1920er Jahre aber war an eine Konkretisierung oder Realisierung seiner Stadtutopien nicht zu denken. Und so baute Otto Kohtz 1923 für seine Familie und sich in der Schweinfurthstraße in Dahlem ein kleines Wohnhaus mit nur ca. 100 Quadratmetern Nutzfläche. Inmitten eines großflächigen Grundstückes auf rechteckigem Grundriss entstand ein verputztes eingeschossiges Gebäude mit einer mittig angelegten, ovalen Halle, die das Zentrum des kompakten Baues bildete, von einer polygonen Kuppel überspannt, die den Zentralraum belichtete und um die weitere Räume gruppiert waren. Kohtz wählte für die Außengestalt seines eigenen Domizils dabei eine schlichte, klassische Ordnung, wobei in Grundrissorganisation und Fassadengestaltung der Zentralbau motivisch verarbeitet wurde.
Ein Jahr später, im Jahre 1924, ergab sich für Otto Kohtz schließlich ein Projekt, das ihm die Möglichkeit eröffnete, seine Idee des Bürohochhauses gebaute Realität werden zu lassen. Er hatte den national-konservativen Politiker und Medienunternehmer Alfred Hugenberg[16], der bereits im Jahre 1916 den Scherl-Verlag in Berlin übernommen hatte, vermutlich nach seiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft kennengelernt. Hugenberg beauftragte Kohtz für den großflächigen Neubau seiner Verlagszentrale zwischen Zimmer-, Jerusalemer

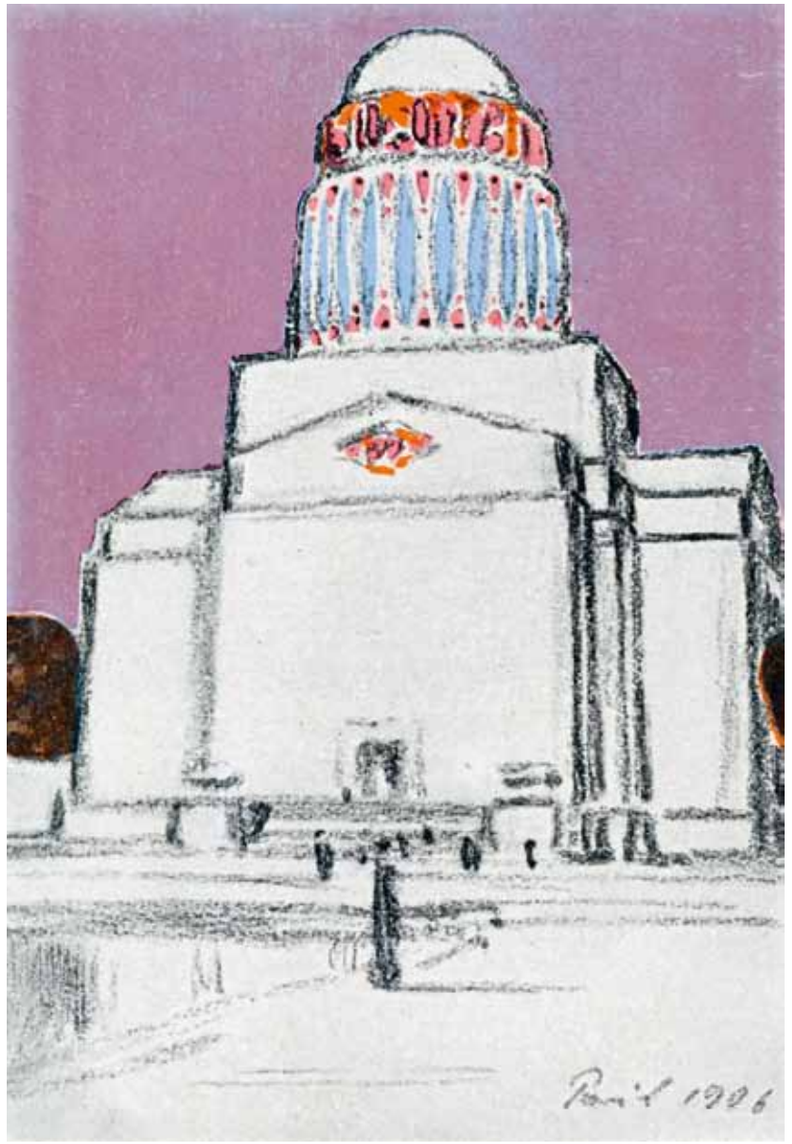
15 Kohtz, Otto: *Büro-Turmhäuser in Berlin*. Berlin 1921, S. 2 (Vorwort)
16 Zu Hugenberg (1865–1951), seiner politischen Karriere und seinen wirtschaftlichen Verflechtungen mit dem Nationalsozialismus: siehe *Biografisches Lexikon zum Dritten Reich*. Hg. von Hermann Weiß. Frankfurt/Main 1998

Turmprojekte aus den *Gedanken über Architektur,* 1905–1909

Das knapp 70-seitige Werk *Gedanken über Architektur* ist ein frühes Kompendium unterschiedlichster Entwürfe, Skizzen und experimenteller Zeichenstudien, die Kohtz auf Reisen oder im Kontext erster Aufgabenstellungen, aber auch nach konkretem Auftrag anfertigte und im Jahre 1909 in Berlin herausgab. Wie im vorhergehenden Kapitel (Zu Leben und Werk des Architekten) bereits ausgeführt, waren hier schon die Grundzüge seines architektonischen Schwerpunktthemas angelegt und die Intentionen für seine späteren Turm- und Hochhausutopien bereits sichtbar. Unabhängig von ihrem solitären Aufbau, einem bestimmten städtebaulichen Kontext oder Naturraum, vom historisch anmutenden oder imaginären Umfeld, ist dabei ein immer gleiches Grundgerüst erkennbar: Stets bestimmt eine auf der Architekturgeschichte basierende Baustruktur mit einem prägnant gestalteten Eingang die Szenerie. Auf dieser Basis wird die Außenhaut des Objektes dann in unterschiedlichen Gestaltvariationen künstlerisch entwickelt. Es ist beeindruckend, auf welche Weise Kohtz das Raumthema auf den mitunter kleinen Zeichnungen aufgreift. Zum einen ist bei den gezeichneten Objekten eine frappierend strenge und körperhafte Geometrie und Symmetrie augenfällig, deren Wirkung durch die perspektivische Betrachterebene erst erlebbar und nachvollziehbar wird, zum anderen muss auch für ihn selbst, den meisterhaften „Raumzeichner“, der vom Betrachter ausgehende Standpunkt von großer Bedeutung gewesen sein, denn zur Verdeutlichung, Überprüfung, Korrektur und Bestätigung seiner Raumkonzepte brauchte es tatsächlich diese reale, faktische Wahrnehmungsebene.

Viele der von Otto Kohtz zusammengestellten Objekte haben nicht nur eine mächtige, auf sich bezogene architektonische Ausstrahlung, sondern sie stehen auch in einem sie umgebenden städtebaulichen bzw. naturräumlichen Kontext, durch den das Bauwerk Zentrum und Mittelpunkt sein kann und schließlich eine starke Bindung evoziert. Monumentalität und Solidität des architektonischen Ausdrucks und der räumlichen Wirkung charakterisieren diese Zeichnungen und machen anschaulich, dass die Nobilitierung des Umfeldes durch Architektur im Denken des Architekten ebenso wichtig war, wie es die Gestaltung des Bauwerkes selbst sein musste. Die zuweilen übertrieben erhaben und in ihrer Atmosphäre mystisch erscheinenden Raumbilder mögen aus heutiger Sicht konventionell und rückwärtsgewandt anmuten, doch sie sind in der künstlerischen Vorstellung des Architekten angelegte Notwendigkeiten, um den gestalteten Raum und die Balance von Vorhandenem und Künftigem auszuloten.

Zu den tradierten Architekturmustern zählte unter anderem auch der mittig angeordnete Haupteingangsbereich, den Kohtz oft als klassischen Tempelportikus ausbildete und damit der Fassade eine Eindeutigkeit und Erkennbarkeit verlieh, die jenseits von Geometrie und Kubatur gemeint war. Er machte damit seinen Standpunkt klar, dass trotz aller experimentellen und gewagten Ideen immer die grundlegenden Gesetzmäßigkeiten der Baukunst gewahrt bleiben müssen. Dies muss nicht mit Funktion, Nutzen oder Zweckmäßigkeit einhergehen – das Buch zeigt keinen einzigen Grundriss, ausschließlich Baukörper –, sondern basiert auf der Kunst, die nie infrage steht und aus sich selbst existiert: „Nichts ist dem Künstler in der Kunst unerlaubt bis an die Grenze des Menschenmöglichen (…) Die kunstvollsten Bauwerke waren schon stets der Vernunft am meisten entgegen. Oder war es die Zweckmäßigkeit, die Paläste und Tempel baute, Pyramiden und Dome gen Himmel türmte?“[22]



Solitärer Gebäudekubus mit Turmaufsatz, 1906

22 Kohtz, Otto: *Gedanken über Architektur*, S. 3

Hochhausprojekte für Berlin, 1919–1921

Die in diesem Kapitel untersuchten Projekte von Otto Kohtz aus den Jahren 1919 bis 1921 dokumentieren die erste Phase seiner thematischen Auseinandersetzung mit dem Hochhausbau in Berlin, in der konkrete Vorschläge entstanden und der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Daher müssen sie gleichsam als unverzichtbares entwurfliches Fundament für alle weiteren Projekte der folgenden Jahrzehnte im Schaffen von Otto Kohtz gelten.

Kohtz entwickelte seine Projekte allesamt für Blockareale inmitten der dichten Innenstadt, nahm vorhandene Freiflächen oder Brachen als Baufelder auf und konzipierte auf der Grundlage der vorhandenen räumlichen und baulichen Strukturen einen Hochhaustypus, der sich wie ein Modul den faktischen Gegebenheiten anzupassen in der Lage war und den er stets von Neuem variierte und modifizierte. Dieses Grundmodul sollte gewissermaßen universell auf unterschiedliche gebaute Gegebenheiten reagieren und anwendbar sein. Seine Konstruktion und seine Fassadengestalt ordneten sich dabei gleichsam einem autonomen Prinzip unter. Daher ähneln sich die Projekte in ihrer räumlichen und architektonischen Komposition. Doch ging es Kohtz nicht allein um die Implantierung markanter Solitäre in einen vorhandenen Block, sondern auch um die architektonische Nobilitierung des stadträumlichen Umfeldes und damit um einen qualitativen Sprung für ein ganzes Quartier. Vor diesem Hintergrund band er seine Hochhausriegel jeweils in ein blockbezogenes oder auch verkehrliches Ordnungskonzept ein, damit eine einheitliche und harmonische Struktur entstehen konnte, in der das Hochhaus zwar einen dominanten, aber eben nur einen von vielen unterschiedlich wirkenden Gestaltungsfaktoren darstellte.
Unterstützt wurde dieses Denken und Vorgehen unter anderem durch Bruno Möhring, der von diesen Entwürfen das Projekt zum Turmhaus an der Prinz-Albrecht-Straße (siehe S. 43ff.) als Erster veröffentlichte, dessen Entwurfsidee ausgesprochen positiv kommentierte und sich auf diese Weise inhaltlich an die Seite von Otto Kohtz stellte. Möhring, der sich bereits zuvor entwurflich mit dem Hochhaus in der Großstadt beschäftigt hatte, half damit – gewissermaßen flankierend –, die Intention von Kohtz' Hochhausentwürfen in die Fachpresse und damit in die öffentliche Diskussion zu tragen. Denn Kohtz selbst brachte zeitgleich seine architektonisch-städtebaulichen Vorschläge zum großstädtischen Hochhaus in einer im Eigenverlag herausgegebenen Broschüre mit dem Titel *Büro-Turmhäuser in Berlin*[23] in die Debatte ein, worin er exemplarisch Beispiele seiner Hochhausplanungen vorstellte und textlich erläuterte. Ohne Frage ging es ihm hierbei zunächst um das gezielte Einbringen seiner Entwurfshaltung in die fachöffentliche Auseinandersetzung zum „Pro und Kontra" des Hochhauses sowie die impulsgebende Wirkung auf die in Gang geratene kontroverse Diskussion.

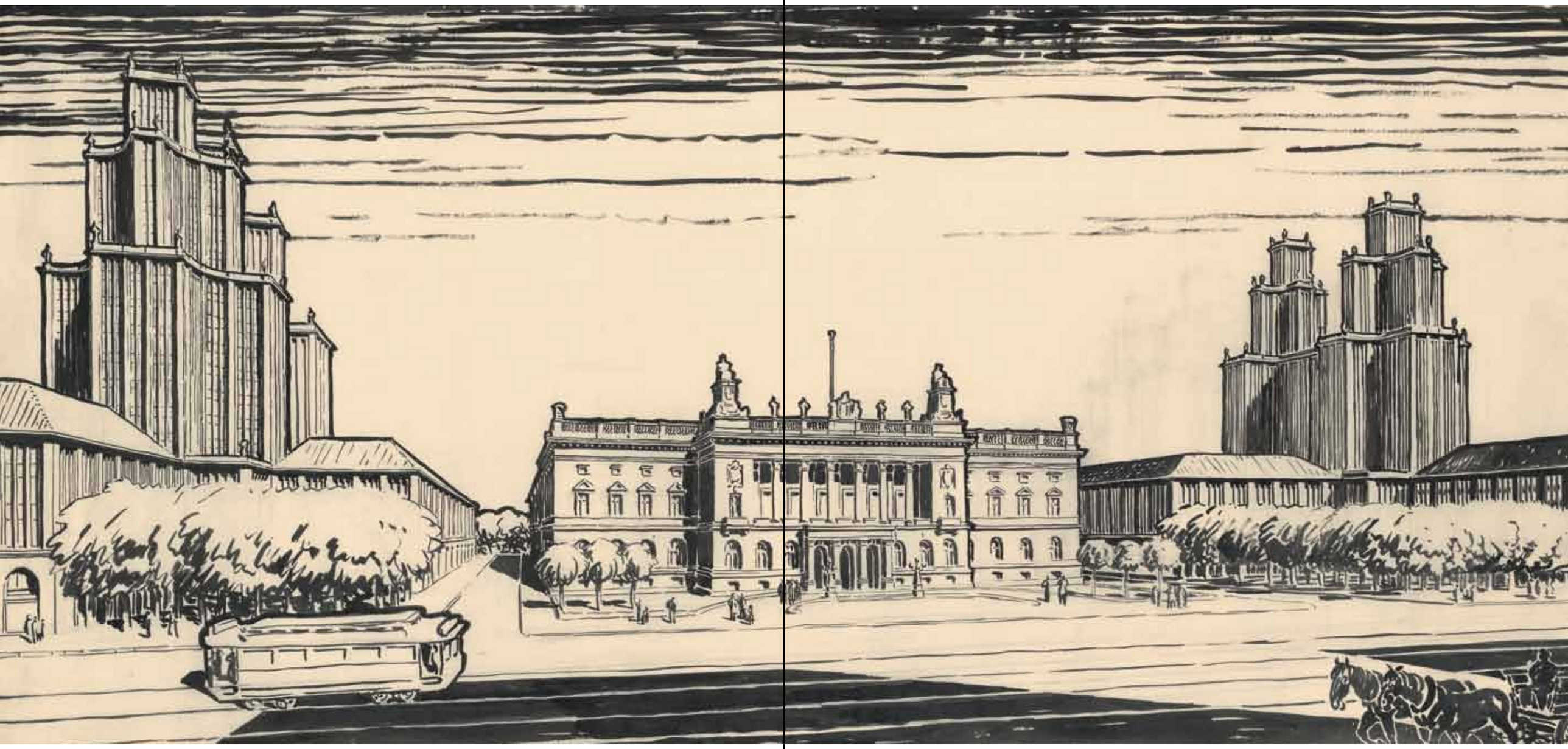
23 Kohtz, Otto: *Büro-Turmhäuser in Berlin*

Hochhausgruppe an der Prinz-Albrecht-Straße in Berlin-Mitte

Lage: Grundstück zwischen Prinz-Albrecht-Straße (heute Niederkirchner Straße), Königgrätzer Straße (heute Stresemannstraße), Leipziger Straße und Wilhelmstraße

Unmittelbar am Leipziger Platz gelegen, symbolisiert dieses Projekt – wie verschiedene andere auch – die städtebauliche und architektonische Utopie von Otto Kohtz für das großstädtische Zentrum Berlins. Dass die vorhandene Baustruktur angesichts übergeordneter Nutzungen als künstlerisch ideenlos und gestalterisch unbefriedigend empfunden wurde und eines schöpferischen Impulses bedurfte, machte Bruno Möhring bereits 1921 klar, als er monierte: „Ein Musterbeispiel ungeschickter Aufstellung von Monumentalgebäuden, wie sie in den letzten Jahrzehnten bei uns gehandhabt wurde, bietet die Prinz-Albrechtstraße in Berlin (…) Die Museen für Völkerkunde und für Kunstgewerbe und das preußische Abgeordnetenhaus könnten hier eine wirkungsvolle Baugruppe bilden, wenn sie nicht ohne jeden Bezug zu einander und ohne jeden Versuch, ein Stadtbild aus ihnen zu erschaffen, nebeneinander gesetzt worden wären."[24]
Die rautenförmige Blockform, in die das halbe Oktogon des Leipziger Platzes eingeschnitten ist, war durch eine Blockrandbebauung sowie den großmaßstäblichen, über die gesamte Blocktiefe angelegten Gebäudekomplex des Abgeordnetenhauses und die dazugehörigen Parkflächen geprägt. Der Gebäudekomplex, welcher nahezu mittig die Fläche zwischen Prinz-Albrecht-Straße und Leipziger Straße einnahm, unterteilte den Block in zwei Baufelder, die Otto Kohtz für die Planung der Hochhausgruppe auswählte.
Flankierend zum vorhandenen Abgeordnetenhaus schlug er zwei Privatstraßen zwischen Leipziger und Prinz-Albrecht-Straße vor, welche die Erschließung der projektierten Bürobauten gewährleisten sollten. Zwei weitere kleinere Erschließungstrassen ermöglichten die Zufahrt vom bzw. zum Leipziger Platz respektive zur Wilhelmstraße. So war die Verkehrsanbindung der Neubauten mit ihren immensen Baumassen dennoch von allen vier Blockseiten aus möglich; zugleich entstanden durch diese Trassierung drei Teilblöcke für die neue Baustruktur. „Kohtz hat für die Schaffung von Privatstraßen nach dem Leipziger Platz durch das Gebäude des Handelsministeriums, nach der Leipzigerstraße durch das Kriegsministerium und nach der Wilhelmstraße dafür gesorgt, daß die günstige Lage voll zur Geltung kommt und daß der zu- und abflutende Verkehr sich rasch verteilen kann."[25]
Das Blockkonzept sah eine klare Ausrichtung am vorhandenen Komplex des Abgeordnetenhauses vor, dessen Hauptgebäude an der Prinz-Albrecht-Straße lag und das auch für Kohtz als Rückgrat für die künftige Blockfigur bestehen bleiben sollte. Östlich und westlich ordnete er zwei Vorplätze an, die jeweils eine bauliche

24 Möhring, Bruno: „Turmhausgruppen an der Prinz-Albrechtstrasse in Berlin". In: *Stadtbaukunst in alter und neuer Zeit*, 2. Jg. 1921, Heft 1, S. 14
25 Ebd.



Hochhausgruppe an der Prinz-Albrecht-Straße, Ansicht der Gebäudekonfiguration von der Prinz-Albrecht-Straße gesehen, um 1920

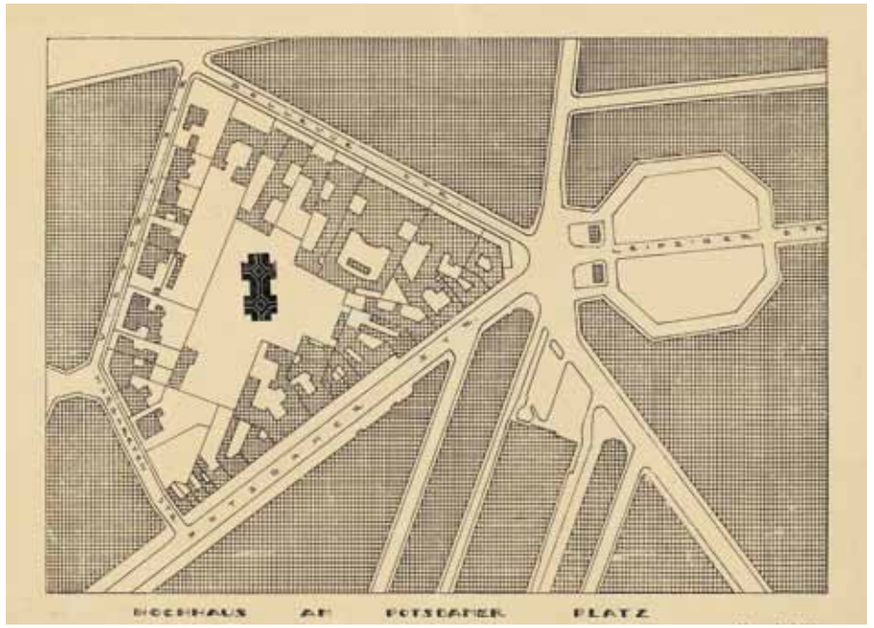
Hochhaus am Potsdamer Platz in Berlin-Tiergarten

Lage: Blockareal zwischen Bellevuestraße, Potsdamer Straße, Margaretenstraße und Viktoriastraße (heute u.a. Sony-Gelände am Potsdamer Platz)

Für dieses Projekt wählte Otto Kohtz einen unmittelbar am Potsdamer Platz gelegenen keilförmigen Block mit einer zum Teil dichten, nahezu geschlossenen Blockrandbebauung auf unterschiedlichen Grundstücken. Lediglich im Blockinnenbereich war noch ein größeres Baufeld unbebaut geblieben, sodass Kohtz für diese städtebauliche Situation einen kompakten solitären Turmbau konzipierte, den er mit entsprechendem Abstand zur vorhandenen Bebauung in der Blockmitte platzierte. Dabei nahm er wiederum die gegebene städtebauliche Situation als Grundlage für seine Planung und richtete das auf kreuzförmiger Grundfläche basierende Hochhaus so aus, dass es in der Sichtachse der Leipziger Straße gelegen war. Um die gewünschte Fernwirkung zu erzielen, musste Kohtz die kreuzförmige Gebäudekonfiguration verdoppeln, sodass ein lang gestreckter Solitärbau mit jeweils zwei Vorsprüngen und drei Rücklagen an den Längsseiten entstand. Damit schuf er ein Hochhaus mit einer plastisch-expressiven Kontur, dessen Architektur durch das Spiel von Licht und Schatten noch zusätzlich akzentuiert werden sollte.

Im Rhythmus der markanten Vor- und Rücksprünge musste die eigentliche Fassadengestaltung dezenter ausfallen und hinter die Plastizität des Baukörpers zurücktreten. Auf einer zentralperspektivischen Idealansicht von der Leipziger Straße aus gesehen erscheint das Gebäude aus der Ferne als eine vertikal strukturierte Zikkurat, welche sich in vier Abschnitten sukzessive bis zur vollen Gebäudehöhe erhebt, wobei die durchgängige Stützenkonstruktion außen sichtbar ist und damit zusätzlich die Vertikale betont. Die gesprosste Verglasung wiederum sollte hinter die Stützenprofile zurücktreten, sodass in einer zweiten Ebene eine Schattensilhouette entstanden wäre. Wie bei anderen Projekten dieser Arbeitsphase auch, akzentuierte Kohtz den Abschluss des Baukörpers durch kräftige Gesimse. Da der Solitär als eine symmetrisch angeordnete Gebäudeanlage über alle vier Seiten identisch gestaltet werden sollte, ist infolgedessen auch keine Hauptfassade auszumachen.

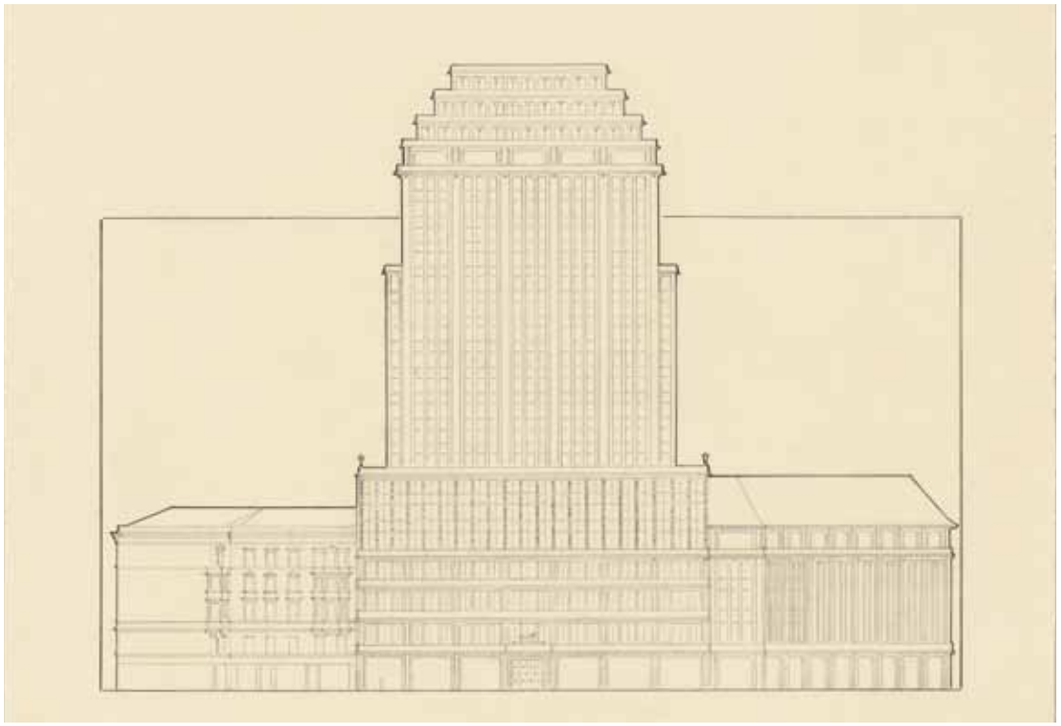
Auf dieser von Kohtz gezeichneten Ansicht ist allerdings nicht das nach einer potenziellen Ausführung veränderte Stadtbild erkennbar, obwohl die faktisch vorhandenen Bauten in der Leipziger Straße im Anschnitt und auch die beiden Torhäuser am Leipziger Platz zu sehen sind. Er zeigt eine Idealsituation, in der eine von ihm geplante fünfgeschossige neue Randbebauung mit Walmdach eingefügt ist, über der der zikkuratartige Bau dann in die Höhe wächst. Eine realistische Darstellung mit den vorhandenen Gebäuden als „Sockelzone“ für das Hochhaus hätte möglicherweise den perfekten „Blick in die Zukunft“ und die Architektur seines Hochhauses relativiert.



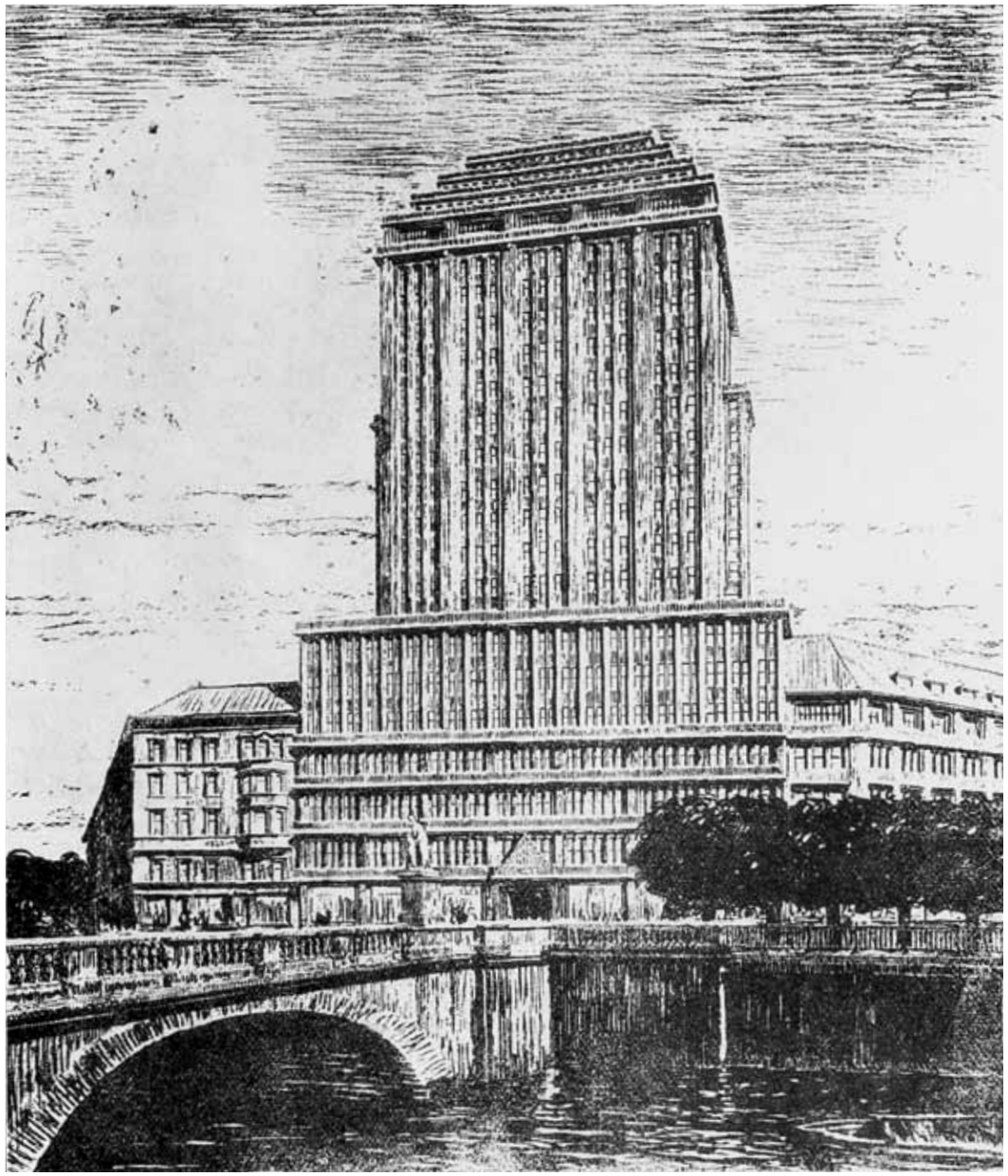
Hochhaus am Potsdamer Platz, Lageplan der vorhandenen Blockbebauung mit Platzierung des Solitärs, um 1920

Hochhaus am Potsdamer Platz, perspektivische Ansicht des Turmhauses von der Leipziger Straße gesehen, um 1920

Hochhaus am Blücherplatz, Hauptansicht des Turmhauses, Fassadenvariante mit dekorativer Gliederung, um 1920



Hochhaus am Blücherplatz, Hauptansicht des Turmhauses, Fassadenvariante mit dekorlosem Aufbau, um 1920



Hochhaus am Blücherplatz, perspektivische Ansicht des Turmhauses vom heutigen Mehringplatz über den Landwehrkanal gesehen, um 1920

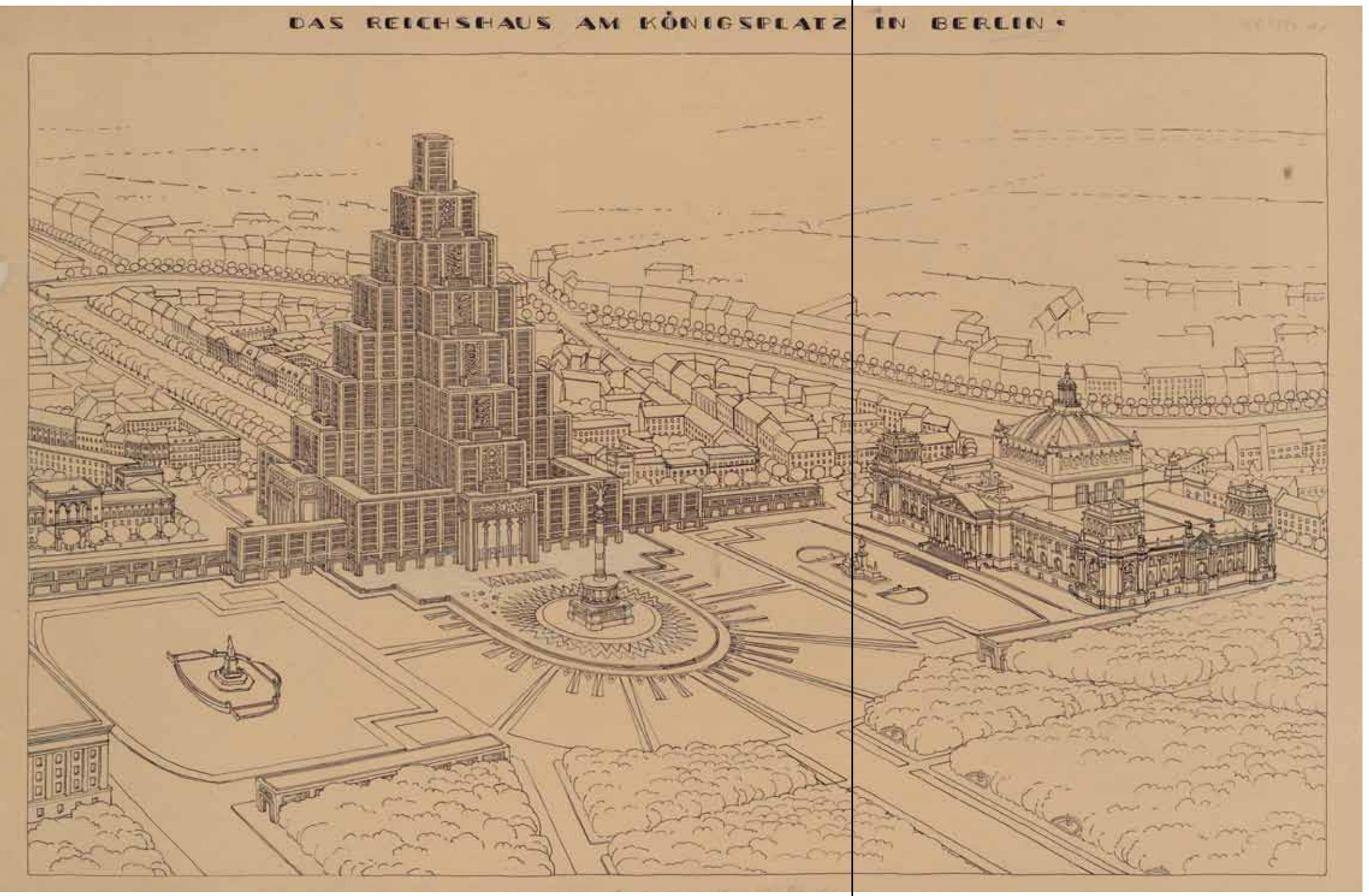
Planfassung „Stufenbau“, 1920

Bereits vor dem Ersten Weltkrieg hatte sich Otto Kohtz mit dem zentralen Bereich um den Reichstag befasst, als im Jahre 1912 ein offener Wettbewerb ausgelobt wurde, der anstelle des Kroll’schen Etablissements eine neue Königliche Oper gegenüber dem Reichstagsgebäude am Königsplatz vorsah. Kohtz entwickelte ein städtebauliches Konzept, das den Königsplatz zu einer monumentalen und repräsentativen Platzanlage mit einer Gebäudedreiheit von Reichstag, Oper und einer Siegeshalle als Solitär an der Nordseite zu fassen gedachte. „Ein Gedanke gewann immer mehr an Gestalt: Auf dem Königsplatz zu Berlin eine stolze Siegeshalle zu errichten, die ihm ein streng architektonisches Gepräge geben sollte.“[38] Obschon die axial angeordnete Gebäudekonfiguration und ihre gestalterische Ausformung doch sehr den städtebaulichen Vorstellungen des späten 19. Jahrhunderts verhaftet waren, ist Kohtz’ Auffassung zur stadträumlichen Bedeutung und Bestimmung des Areals durchaus bemerkenswert[39], übernahm er sie doch später für die Planung des Reichshauses als nach wie vor angemessene Platzfigur.

Als sich Kohtz dann schließlich ab 1920 erneut thematisch mit diesem Gebiet auseinanderzusetzen hatte, kannte er die Spezifika also bereits, konnte an seine Überlegungen von 1912 für die Neuordnung anknüpfen und sie auf der Basis der unterdessen grundlegend veränderten gesellschaftspolitischen Bedingungen weiterentwickeln. Zudem kamen ihm seine Erkenntnisse im Zusammenhang mit den Hochhausprojekten für die Berliner Innenstadt (siehe S. 42–71) zugute, die er in die konzeptionellen Planungsüberlegungen für diesen überaus bedeutsamen Stadtbereich einfließen lassen konnte. Aus seiner Planung von 1912 übernahm er – wie erwähnt – die Straßenplanung und die streng axiale Platzierung der Solitärbauten. An die Stelle der Siegeshalle trat nun ein Hochhaus, „ein Sinnbild der Einheit und Stärke, indem (…) [alle] Reichsbehörden (…) in diesem Riesenbau vereinigt werden, um ein schnelles Arbeiten zu ermöglichen.“[40] Formgebung und architektonischer Ausdruck des Reichshauses spiegeln dabei die Abkehr vom wilhelminischen Monumentalismus und sind ganz der stadträumlichen Wirkung und der Funktionalität verpflichtet. „Die Aufführung des Neubaues ist an der Nordseite des Königsplatzes auf einem Teil des sogen. kleinen Königplatzes gedacht. Die Lage in der Achse der Siegesallee bzw. Alsenstraße, Alsenbrücke und Humboldt-Hafen an dem gewaltigen Königsplatz ist in städtebaulicher Hinsicht zur Schaffung eines stadtbeherrschenden monumentalen Brennpunktes äußerst günstig. Auch gestattet die freie Lage einen gewaltigen Hochbau, ohne daß dadurch die Belichtungsverhältnisse des Neubaues oder der anliegenden Gebäude beeinträchtigt werden.“[41] Kohtz konzipierte das Reichshaus als bestimmenden Nukleus eines kompakten Gebäudekomplexes, der sowohl aus dem Hochhaus als auch aus ein- bis viergeschossigen Kopf- und Flankenbauten besteht, welche den Platz an seiner Nordseite strukturell einfassen und zwischen Hochhaus, Königsplatz, Opernbau und dem Reichstagsgebäude räumlich vermitteln. Als Stadtkrone, die aus der Achse der Siegesallee das Stadtbild weithin dominiert hätte, erhob sich über einem Griechischen Kreuz eine Zikkurat mit 50 Geschossen bis zu einer Höhe von fast 200 Metern, wobei der Kreuzgrundriss in ein Quadrat von 130 Metern Kantenlänge eingeschrieben ist. Auf diese Weise entsteht eine achtgeschossige Sockelzone um insgesamt vier quadratische Innenhöfe, aus der die einzelnen Ebenen sukzessiv in die Höhe wachsen. Um diese Höhenstaffelung auch von Weitem wahrnehmbar zu machen, stufte Kohtz jeweils nach sechs Geschossen den Bau um eine Konstruktionsachse nach innen ab und erzielte dadurch eine auch von Ferne genau sichtbare, über der Sockelzone siebenmal geschichtete Gebäudekontur. Die Stützenkonstruktion bildet dabei das vertikale Rastersystem von zehn mal zehn Metern, zwischen dem die Einzelgeschosse wie gestapelt zusammengefasst sind und die Fassade, einem modularen Baukasten gleich, differenziert und geordnet gliedern.

Bei aller Expressivität der Zikkurat aber stellt der über alle Geschosse reichende Hallenraum „von ungeheuersten Ausmaßen“[42] das Herz und Rückgrat des Stufenbaues dar, der in den Achsen des Griechischen Kreuzes gelegen ist und neben seiner monumentalen Höhe vor allem auch eine Belichtungsfunktion für die Nutzflächen im Gebäudekern erfüllt. Durch die Führung, Inszenierung und Brechung des natürlichen Lichtes über eine derartige Höhe wäre eine außergewöhnliche Raumwirkung in den immensen Hallenfluchten entstanden; diese war von Otto Kohtz sicher als ein spezieller architektonischer und gestalterischer Effekt gedacht. Die aufgehenden Hallengeschosse sollten darüber hinaus in derselben modularen Ordnung ausgeführt werden, die schon die äußeren Fassaden strukturierte, und obwohl die Halle ein Teil des Gebäudeinneren ist, gliederte der Architekt sie wie einen überdachten Außenraum, wie eine Passage, die durch Brücken mit den Geschossen verbunden war. Dass Funktionalität und Utopie sich im Grundsatz nicht ausschließen, sondern vielmehr zusammengedacht werden können, verdeutlichte Werner Hegemann in einer retrospektiven Betrachtung des Reichshausentwurfes: „Sachlichkeit und Phantastik paaren sich in dem Entwurf für ein Hochhaus am Platz der Republik (…) Der Grundgedanke

38 Vgl. Riedrich, Otto: „Zu einigen Entwürfen des Architekten B.D.A. Otto Kohtz“. In: *Moderne Bauformen,* Jg. 23, 1924, Nr. 23, S. 241
39 Aufgrund des Kriegsbeginns 1914 wurde das Projekt jedoch nicht weiterverfolgt.
40 Riedrich, Otto: „Zu einigen Entwürfen des Architekten B.D.A. Otto Kohtz“, S. 241
41 Kohtz, Otto: „Das Reichshaus am Königsplatz in Berlin. Ein Vorschlag zur Verringerung der Wohnungsnot und der Arbeitslosigkeit“. In: *Stadtbaukunst in alter und neuer Zeit.* 1. Jg., 1920, H. 16, S. 241
42 Hegemann, Werner: „Einleitung“. In: *Neue Werkkunst: Otto Kohtz.* Berlin/Leipzig/Wien 1930, S. VIII



Reichshaus am Königsplatz, vogelperspektivische Ansicht des Königsplatzes mit Reichshaus und Reichstagsgebäude, 1920

Wettbewerb zur Erweiterung des Reichstagsgebäudes und zur Umgestaltung des Platzes der Republik, 1929

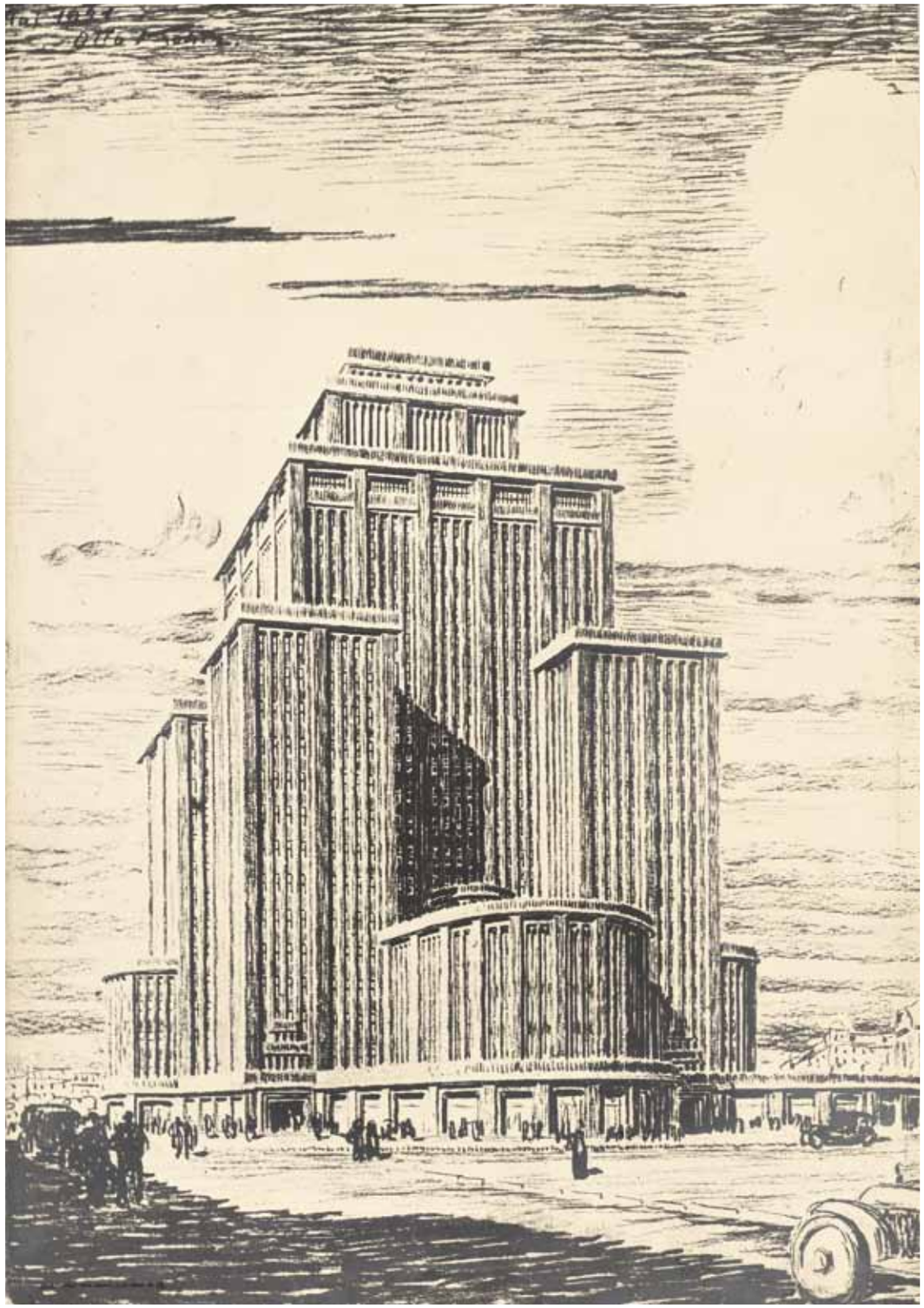
Dem 1929 ausgelobten Wettbewerb zur Erweiterung des Reichstages und der Umgestaltung des ehemaligen Königsplatzes (Platz der Republik) ging ein zähes und kontrovers diskutiertes erstes Wettbewerbsverfahren voraus, das zwei Jahre zuvor stattgefunden und zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt hatte. Zielsetzung dieses ersten Verfahrens war der Entwurf eines Erweiterungsbaus für den mächtigen Reichstag, der die latente Raumnot insbesondere für Bibliothek und Archiv beheben sollte. Doch die Kritiker kommentierten die mangelhaft vorbereitete, weil nicht lösbare Aufgabenstellung und im Weiteren die Vorgehensweise der Jury. „Zentraler Gegenstand der Beanstandungen war dabei die (…) Reduktion der Aufgabenstellung auf den Erweiterungsbau, ohne dass die Einbindung des dominanten städtebaulichen Umfeldes eingefordert wurde. Man ereiferte sich über die Vergeudung künstlerischer Energie, Zeit und Geld sowie über die Ausbeutung des kreativen Potentials der Architektenschaft.“[52] Die zweite Wettbewerbsstufe 1929 schließlich wurde vor diesem Hintergrund von der Fachöffentlichkeit mit größter Aufmerksamkeit verfolgt. Die Aufgabenstellung umfasste nun neben dem Erweiterungsbau auch die Neugestaltung des Platzes der Republik und wurde in einem eingeschränkten Verfahren durchgeführt, zu dem die Preisträger der ersten Stufe und ausgewählte acht weitere Architekten, unter ihnen Hans Poelzig, Peter Behrens, Wilhelm Kreis und Paul Schmitthenner, eingeladen wurden. Zu den hinzu geladenen Architekten gehörte offenkundig auch Otto Kohtz, dessen Entwurf zwar mit keinem Preis bzw. Ankauf bedacht, der aber mit seinem Vorschlag in der im Nachgang des Wettbewerbes ausgesprochen intensiv geführten Debatte über die künftige Bestimmung des Platzes der Republik positiv hervorgehoben wurde. Zermürbt durch die widersprüchlichen Diskussionen in der Fachöffentlichkeit über eine der Republik angemessene Architektur, zänkische Dispute und emotionale Anfeindungen zu den Ergebnissen, aber letztlich doch durch die Folgen der Weltwirtschaftskrise 1929 wurde schließlich allen Träumen von einer Realisierung endgültig ein Ende gesetzt.

Für die Bearbeitung der Aufgabenstellung griff Otto Kohtz auf seine bereits 1920 und 1921 entwickelten städtebaulichen Konzepte zurück und konnte sie übernehmen, hatte er doch von Beginn an die unabdingbare Verflechtung von Architektur und Platzraum verstanden und in seinen Entwürfen das Reichshaus bereits in diesem Kontext mituntersucht. Dazu implantierte er die Varianten in die Platzanlage und passte sie an, indem er den Baukörper des Reichshauses mit unterschiedlichen Gestaltungen und axialen Ausrichtungen für den Platz verknüpfte und dadurch verschiedene Raumkompositionen schuf. Aus dem Nachlass sind so etliche Skizzen erhalten, welche, aus immer derselben Vogelperspektive gezeichnet, die Verteilung der Baumassen, die Verkehrsführung und geplante Platzfigur darstellten, um damit die Raumwirkung des gesamten strukturellen Gefüges zu veranschaulichen. Aus den früheren Reichshausentwürfen übernahm er die Variante der Zikkurat und den Entwurf für den Block mit Spitzbögen; hinzu kam eine neue, in der Höhe gemäßigte, blockartige und mit Innenhof geplante Gebäudeformation, die sich der baulich-räumlichen Dominanz des Reichstagsgebäudes fügte.

Offenbar aber entschied sich Kohtz doch für eine noch unbeanspruchte, vollkommen neuartige Konzeption, die er detailliert durcharbeitete und die in ihrer Komposition aus kubisch-modernem Hochhaus und traditionell-konservativer Reichsehrenhalle für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges in seiner Arbeit bis dahin nicht vorgekommen war. Das Herzstück dieses städtebaulichen Konzeptes war der an die Spreeseite zurückgesetzte, immens hohe Turmbau als Abschluss der Siegesallee. Kubische, sechsgeschossige Blöcke flankieren das Hochhaus auf beiden Seiten und formen zum Platz hin einen *Cour d'honneur*, auf dem die Ehrenhalle freigestellt zwischen Hochhaus und Siegessäule platziert ist. Verbindendes und vereinheitlichendes Element der gesamten Gebäudeanlage bildet dabei ein umlaufender, alle Erdgeschossbereiche umfassender Arkadengang, über dem sich die aufgehenden Fassadenwände in horizontaler Schichtung erheben.

Die Fassadengestaltung des Hochhauses selbst ist im Gegensatz zu den frühen Entwürfen vollständig abstrahiert, gleichwohl aber sollten die aus der Fußgängerperspektive wahrnehmbaren baulichen Ebenen anschaulich und gegliedert erscheinen. Über dem offenen Arkadengeschoss sollte ein durchgehendes, von Kohtz selbst entworfenes, dekoratives Reliefband angeordnet werden, über dem sich dann schließlich in drei Abstufungen kubische Baukörper in die Höhe auftürmen. Wie aufeinander gestapelte Bauklötze sah Kohtz das Reichshaus. Die kompakten Quader geschichtet und mit einer ebenmäßigen flächigen architektonischen Textur versehen, war dieser Entwurf wohl das bis dahin radikalste Konzept in der intensiven Vertiefung in das Thema Hochhaus. Und es scheint fast, als ob die Vielzahl von gezeichneten Ideen und Raumkompositionen für einen Turmbau auf dem Platz der Republik logisch und folgerichtig geradezu zu dieser geläuterten und abstrahierten Formgebung führen mussten. In die Mittelachse des unteren Kubus platzierte er einen Schriftzug mit der programmatischen Grundformel der Republik „Einigkeit und Recht und Freiheit“ als Ausdruck der Zeit und im räumlichen Zusammenwirken mit dem Reichstagsgebäude als Sinnbild der republikanischen Verfassung. Kohtz ging es um das Wesenhafte des Platzes als identitätsstiftendes Gefüge aus Raum, Gestalt und gesellschaft-

52 Jacob, Brigitte: *Emil Fahrenkamp. Bauten und Projekte für Berlin*, S. 195

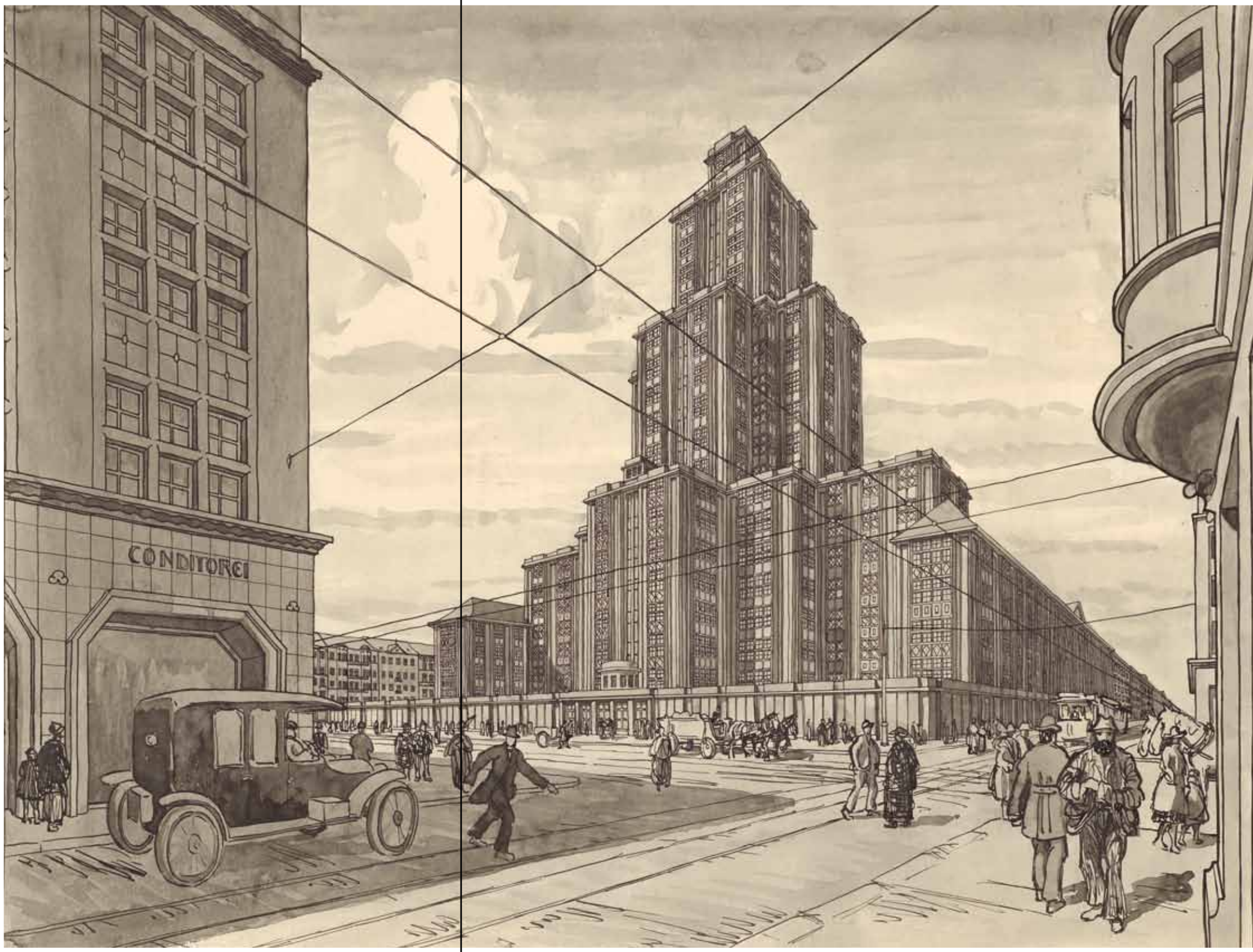


Studie für ein Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße, Schaubild von Süden aus gesehen, Mai 1921

Wettbewerbsbeitrag vom November 1921 („Rot ist Trumpf“) und Erwähnung von noch angeblich vier weiteren Wettbewerbsbeiträgen

Nachdem die *Gemeinschaft zur Errichtung von Turmhäusern zu Groß-Berlin* im Frühjahr 1921 einige Entwürfe zu einem Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße, wie jene Studie von Otto Kohtz, hatte anfertigen lassen und diese sich auch unter bauwirtschaftlichen Gesichtspunkten erfolgversprechend darstellten, gründete sich aus ihr heraus im Herbst des Jahres die „*Turmhaus-Aktien-Gesellschaft*“ (TAG), die laut Satzung allgemein den Bau von Hochhäusern in Berlin anstrebte, ganz konkret jedoch das Projekt an der Friedrichstraße verfolgte.[58] Sie erwarb das Grundstück und schrieb am 1. November 1921 den „Ideenwettbewerb zur Erlangung von Entwurfsskizzen für die Bebauung des Geländes am Bahnhof Friedrichstraße in Berlin mit einem Hochhaus unter den Mitgliedern des Bundes Deutscher Architekten in Deutschland“[59] aus. Der Einlieferungstermin war auf den 2. Januar 1922 festgesetzt und das Preisgericht, dem neben Vertretern der auslobenden TAG die Architekten German Bestelmeyer, Hermann Billing, Ludwig Hoffmann, Heinrich Straumer und Paul Wittig angehörten, hatte schließlich etwa 140 Wettbewerbsbeiträge eines formal breit gefächerten Spektrums zu jurieren.[60] Die trotz Beschränkung auf BDA-Architekten und relativ kurzer Bearbeitungszeit rege Beteiligung sowie die architektonische Diversität der eingereichten Entwürfe belegen dabei sowohl den Reiz als auch die baukünstlerische Herausforderung der Aufgabe im zeitgenössischen Kontext, wobei sich beides gleichermaßen aus Bautypus und Ort speiste. So schrieb Walter Lehwess in seiner Wettbewerbsbesprechung vom Februar 1922 einleitend: „Der erste Turmhausbau in der Reichshauptstadt darf wohl neben den in so vielen andern Städten schon geplanten Hoch- und Turmhäusern besondere Beachtung beanspruchen. Nicht nur, weil er eben im Mittelpunkt des Reiches im wahrsten Wortsinne, an einem Punkte Berlins, wo der regste Verkehr von Einheimischen und Fremden seinen Fuß umbrandet, stehen soll, sondern auch, weil die städtebauliche Situation hier eine ganz besondere ist und daher auf eine besondere Lösung drängt.“[61] Allein in weitgehender Ablehnung der amerikanischen Ausprägungen verbunden, suchten die Teilnehmer nicht nur das exemplarische, das dezidiert „deutsche“ Hochhaus zu formulieren, sondern hatten ihre Überlegungen überdies auf einen sehr wohl prädestinierten, aber eben auch nicht unkomplizierten Standort zu übertragen. Auf dreieckigem Grundstück, die Friedrichstraße und deren Häuserfronten an der einen, Bahnlinie und Bahnhofshalle an der zweiten und das Spreeufer an der dritten Seite, sollten im Inneren Ladenfläche sowie flexibel nutzbare, gut belichtete Geschossfläche realisiert, im Außenbereich Raum für die drängenden Fußgänger gewährt sowie übermäßige Verschattung der Nachbarn vermieden

58 Vgl. *Der Schrei nach dem Turmhaus*, S. 29ff.
59 Ebd., S. 36
60 Die Angaben variieren hier je nach Quelle zwischen 141 und 145 Arbeiten.
61 Lehwess, Walter: „Der Wettbewerb um ein Turmhaus am Bahnhof Friedrichstraße in Berlin“. In: *Stadtbaukunst in alter und neuer Zeit,* 3. Jg., 1922, Heft 22, S. 337



Verlagshaus Scherl, idealperspektivische Ansicht des künftigen Verlagskomplexes, Fassadenvariante, um 1920/21

Planung und Ausführung der Bauabschnitte zwischen 1924 und 1932

Der mithilfe perfekt inszenierter Schaubilder entwickelte Idealentwurf von Otto Kohtz zu Anfang der 1920er Jahre stellte also die geplante Vollendung des Scherl-Verlagshauses nach seiner letzten Ausbaustufe dar. Seine kompakte, blockumfassende zikkuratartige Form hätte als repräsentative Zentrale des Verlages das heterogene Arrangement unterschiedlicher Gebäudegenerationen des 19. Jahrhunderts auf ihrer überkommenen Parzellenstruktur ersetzt und als „große Geste“ das städtebauliche Umfeld sicher eindrucksvoll beherrscht. Doch diese spezielle Bebauungsvariante blieb – wie viele andere Projekte im Werk von Otto Kohtz auch – nur ein Planspiel und gelangte nicht zur Ausführung, da „die Firma (…) vorerst den Gedanken des Neubaues fallen [ließ] und sich mit inneren Umbauten begnügte, die den Druckereibetrieb betrafen (…) Der Architekt musste den kühn aufstrebenden Hochhausgedanken aufgeben.“[82] Nachdem also bis auf Weiteres die vorhandenen Altbauten weitergenutzt wurden, nahm man erst im Jahr 1924 die Projektplanung wieder auf und Kohtz entwickelte in Relation zur ersten Planungsversion einen reduzierten Entwurf für den Verlagssitz.

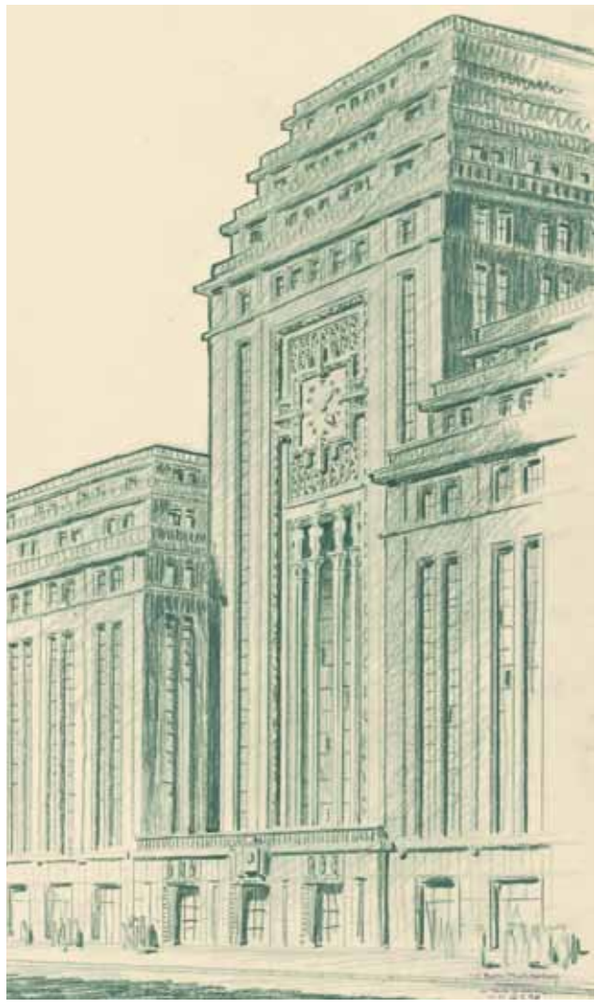
Es ist bemerkenswert, dass die Wiederaufnahme der Planungen zeitlich parallel zur Realisierung des markanten Ullstein-Hauses von Eugen Schmohl erfolgte, das zwischen 1925 und 1927 als expressives, stadtbildprägendes Hochhaus für Verlag und Druckerei am Mariendorfer Damm in Berlin-Tempelhof entstand. Dessen Ausführung – analog zur Rivalität der drei großen Verlagshäuser Mosse, Ullstein und Scherl – mag Alfred Hugenberg nun endgültig bewogen haben, das uneinheitliche Provisorium seiner Zentrale im Zeitungsviertel aufzugeben und sich ebenfalls eine entsprechend repräsentative Geschäftszentrale errichten zu lassen.

Dieser Auftrag ist als Schlüsselprojekt für Otto Kohtz zu betrachten, denn er übertraf nicht nur in Maßstab und Dimension alles, was Kohtz bis dahin hatte bauen können, sondern bedeutete für ihn vor allem einen enormen Karriereschub. Denn durch diese anspruchsvolle Aufgabe avancierte er endlich, bezogen auf die innerstädtischen Hochhausbauten, zum ausführenden Architekten: „Inzwischen veränderte sich das Gesamtprojekt und nahm die Gestalt an, von der die Gesamtskizze (…) einen schönen Eindruck vermittelt.“[83] Otto Kohtz sah in seiner Gebäudekonfiguration wieder eine das gesamte Blockareal umfassende Neubebauung vor, doch da die Realisierung an die Festsetzung gebunden war, die Bauarbeiten bei laufendem Verlags- und Druckbetrieb durchzuführen, mussten Entwurf, Konstruktion und Werkplanung auf eine abschnittsweise Ausführung abgestimmt werden. Planung und Ausführung wurden also durch die Anforderungen der verlags- und betriebstechnischen Funktionen bestimmt. In diesem Zusammenhang sah sich Otto Kohtz demnach nicht nur einer großen architektonischen, sondern zugleich einer logistisch-praktischen Aufgabe gegenüber, die bauliche Realisierung mit dem Verlagsbetrieb kompatibel zu organisieren.

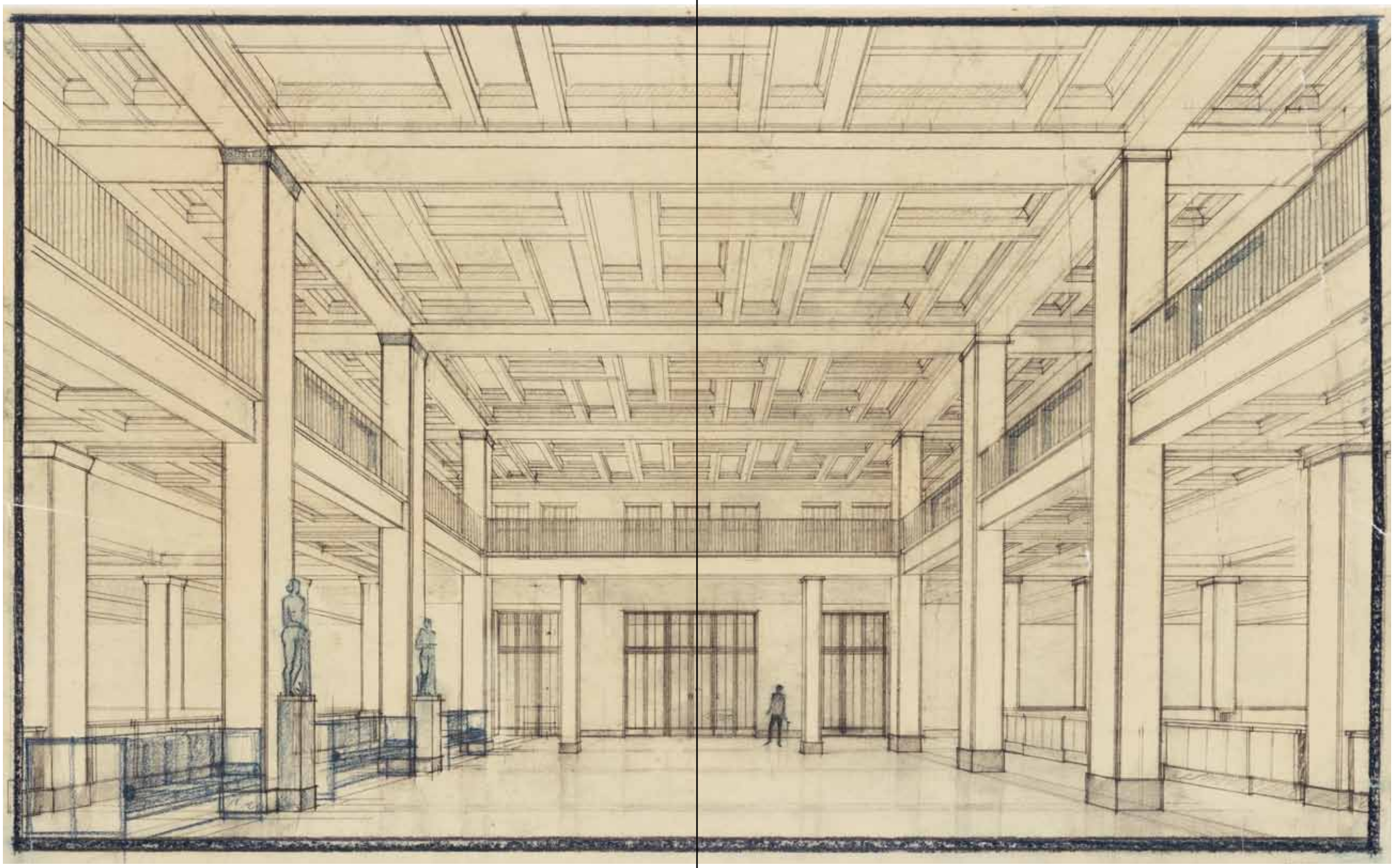
Der Entwurf aus dem Jahre 1924 sah einen einheitlichen, geschlossenen Gebäudekomplex vor, der in seinem baulichen Grundgefüge die Charakteristika der umgebenden Bebauung aufnahm und sie auf die verdichtete Struktur des innerstädtischen Hochhauses übertrug. In der Bauflucht führte ein umlaufender, verbindender Sockel die Blockkontur der vorhandenen städtebaulichen Gestalt fort, über dem dann ein kompakter Kubus – symmetrisch in zwei Flankenbauten geteilt – in strenger Vertikalität bis zur Traufe emporwuchs. Die Dachzone der flankierenden Gebäudeflügel sollte durch drei ebenfalls umlaufende Staffelgeschosse gebildet werden, die schließlich in den mittig platzierten und zurückgesetzten, aber alles überragenden Turmbau an der Jerusalemer Straße überführt wurden. Der Flügel bildete, ebenfalls in vier Schichtungen gestaffelt, die das Gebäudeensemble zusammenbindende zentrale Dominante des gesamten Blockes und sollte die Hauptfront an der Jerusalemer Straße bestimmen. Dort war auch der geplante Haupteingang angeordnet, über den das Gebäude dann in die Blocktiefe erschlossen werden konnte. Nebeneingänge an der Koch- und Zimmerstraße ergänzten – entsprechend den unterschiedlichen Funktionsbereichen – das Erschließungssystem und führten zu den im Blockinnenbereich gelegenen Gebäudeflügeln für Verwaltung, Verlag und Druckerei. Insgesamt sollten nach der letzten Ausbaustufe sechs Lichthöfe in den Quergebäuden für ausreichende Belichtung sorgen und damit die Funktionalität der hochverdichteten Bebauung gewährleisten, wobei Verwaltung und Büros im Bauteil an der Jerusalemer Straße angeordnet waren, während die Fabriknutzungen im Blockinnenbereich verblieben.

Otto Riedrich kommentierte dementsprechend den Entwurf in einem zeitgenössischen Beitrag: „(Otto Kohtz) kam zu einer kraftvoll konzentrierten Zusammenfassung der an die Baulinie gesetzten Eckkörper und des etwas zurückweichenden Hochhauskernes, der senkrecht aufstrebend, durch reiche plastische Behandlung besonderer Mittelpunkt auch in dieser Hinsicht werden soll (…) Der Gesamtgedanke wird in allernächster Zeit zur Ausführung kommen. Damit erhält Berlin ein Gebäude, das als wahrhaft durchgeführtes Kunstwerk seine Wirkung nicht verfehlen wird.“[84] Wie Kohtz es schon bei anderen Projekten praktiziert hatte, entwickelte er auch hier für die kompakte Blockbebauung unterschiedliche Gebäudekubaturen und Fassadenvarianten: mit und ohne Turmbau, mit spitzbogiger bzw. kubischer Erdgeschossgestaltung, aber immer mit einer gewissen plastischen Formgebung, insbesondere für den markanten Turmbau: „Der Architekt (…) kam zur kraftvoll konzentrierten Zusammenfassung der an die Baulinie gesetzten Eckkörper und des etwas zurückweichenden Hochhauskernes, der

82 Riedrich, Otto: „Die Neubauten der Fa. August Scherl G.M.B.H“, S. 374
83 Ebd.
84 Ebd.



Perspektivische Ansicht des Gebäude-komplexes an der Jerusalemer Straße mit Anordnung von Fassadenschmuck am Turmbau, perspektivische Untersicht des Turmbaues mit ornamentalen Gestaltungs-elementen, Ansicht des Turmbaues mit seit-lich anschließender Blockbebauung, 1924



Verlagshaus Scherl, zentralperspektivische Innenansicht der Kassenhalle im Erdgeschoss, 1927

Wettbewerbsbeiträge für die Randbebauung am Tempelhofer Feld in Berlin-Tempelhof, 1925

Die Bebauung des westlichen Bereiches des Tempelhofer Feldes steht in engem Zusammenhang mit dem Ausbau des Flughafens auf seiner östlichen Seite. Die Junkers-Flugzeuggesellschaft wünschte sich an der Berliner Straße (heute Tempelhofer Damm) einen signifikanten und repräsentativen Büroturm, um „in die sonst leicht eintönig wirkende Häuserreihe einen belebenden Accent zu bringen“[94]. Die nach Ende des Ersten Weltkrieges ab 1920 ausgeführte Planung des Architekten Fritz Bräuning, der für die Randbebauung am Tempelhofer Damm und auch die gartenstadtartige Siedlung von Doppel- und Reihenhäusern in offener Bauweise verantwortlich zeichnete, hatte dem Gebiet einen beschaulichen, idyllischen und privaten Charakter verliehen, dessen Ruhe nun durch die angestrebte verdichtete öffentliche Nutzung gestört zu werden drohte. Der 1924 ausgelobte Wettbewerb suchte deshalb nach realisierbaren Lösungen für eine verträgliche Verbindung von Verwaltungsnutzung im Hochhaus und der vorhandenen kleinteiligen, malerischen Wohnsiedlung. Die städtebauliche Ausgangslage war also denkbar schwierig, sollte der Turmbau doch aus der viergeschossigen, mit Walmdächern versehenen Randbebauung emporwachsen und in der Tat der eher banalen und belanglosen Siedlungsarchitektur der Straße eine gestalterisch-räumliche Pointierung verleihen.

Bruno Möhring, der sich ebenfalls an dem Wettbewerb beteiligte, nahm in seinem Aufsatz „Gedanken über den Aufbau einer Großstadt“ den Wettbewerb zum Anlass, die Hindernisse und Einschränkungen politischer und bürokratischer Strukturen als Bremsen einer innovativen großstädtischen Entwicklung anzuprangern und mahnte: „Auf die Vorteile, die das hohe Geschäftshaus in der Großstadt bietet, können und dürfen wir nicht verzichten (…) Gerade die Bebauung des Tempelhofer Feldes mit den kleinen Häuschen, die ja an und für sich recht reizend aussehen, aber weite Räume mit den Gärten, großen Grünflächen und Straßen in Anspruch nehmen, ist ein bezeichnendes Beispiel dafür, wie man ohne Rücksicht auf die Zukunft in bequemster Nähe der Stadt unter dem Einfluß von Schlagworten Raum verschwendet hat, der nur wenigen zugute kommt.“[95] Möhring als Kenner des dortigen Umfeldes, in dem er bereits vor dem Weltkrieg zwei großstädtische Mietshäuser realisiert hatte, und als leidenschaftlicher Befürworter von Hochhäusern in exponierter Stadtlage sah in dem Wettbewerb zunächst eine Chance zur Diskussion, aber die Ergebnisse bzw. die Konsequenzen für die künftige Planung offenbarten doch eine große öffentliche Zurückhaltung und Befangenheit gegenüber dem Turmbau als einem Gebäude, das „im Labyrinth der Großstadt als riesige(r) Wegweiser das Zurechtfinden erleichtern [wird]“[96].

94 Lehwess, Walter: „Der Wettbewerb für die Randbebauung am Tempelhofer Feld in Berlin“. In: *Stadtbaukunst in alter und neuer Zeit*, 6. Jg., 1925, Heft 1, S. 5

95 Möhring, Bruno: „Gedanken über den Aufbau der Großstadt. Ein Beitrag für die Gestaltung der neuen Bauordnung von Groß-Berlin“. In: *Stadtbaukunst in alter und neuer Zeit*, 6. Jg., 1925, Heft 2, S. 21, 23

96 Ebd., S. 21

Neben Bruno Möhring nahmen so namhafte Architekten wie Fritz Höger, Paul Bonatz, Rudolf Salvisberg und eben auch Otto Kohtz an dem 1924 ausgelobten Wettbewerb teil. Otto Kohtz reichte zwei unterschiedliche Entwürfe ein, welche allerdings keine Preise zuerkannt bekamen. Möhring urteilte nach der Veröffentlichung der Entwürfe leicht ironisch. „Nun hat der Wettbewerb, der für das Tempelhofer Feld ausgeschrieben war, gezeigt, daß dieses geplante Hochhaus doch nur ein Wolkenkratzerknirps war, denn es handelt sich nur um ein verhältnismäßig bescheidenes, etwa elf Stockwerk hohes Bürogebäude mit 1800 qm Büroflächen. Es ist ein kleiner Gernegroß, der sich aus den niederen Häusern der Umgebung allerdings stark heraushebt und gleichsam wie ein Hahn (…) stolz herauskräht: ‚Ich bin allein auf weiter Flur.‘“[97]

97 Ebd., S. 23

Hochhausentwürfe für das Konzept *Die neue Stadt*, 1935

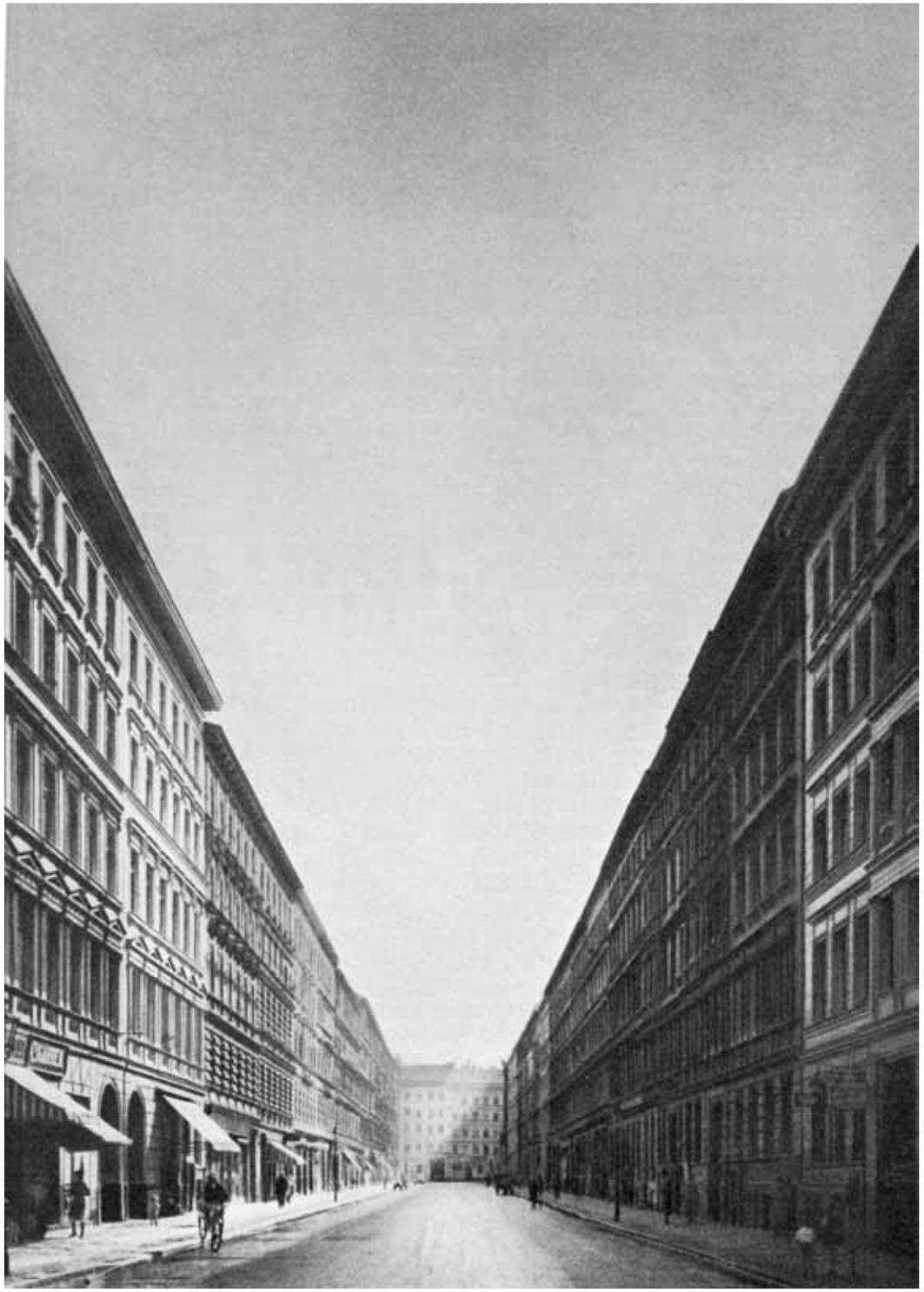
Im Jahr 1935 erschien das Buch *Die neue Stadt* im Berliner Scherl-Verlag, herausgegeben von dessen Eigentümer Alfred Hugenberg. In der etwa 100 Seiten starken Schrift formulierte der politisch erzkonservative Unternehmer allerdings bemerkenswert progressive wie ambitionierte Gedanken zu Stadtplanung und Städtebau, indem er nicht nur die paradigmatische Neuausrichtung beider Disziplinen forderte, sondern zudem eine substanzielle Umstrukturierung der Besitzverhältnisse von Baugrund und Bauwerk voranstellte. So lautet der Untertitel der Publikation „Gesichtspunkte, Organisationsformen und Gesetzesvorschläge für die Umgestaltung deutscher Großstädte", und tatsächlich beinhaltet sie umfänglich begründete und detailliert ausgearbeitete Gesetzentwürfe zum „Stockwerkseigentum" sowie zur „Zusammenlegung städtischer Grundstücke", womit den baukünstlerischen Ambitionen sogleich eine konkrete legislative Basis geschaffen und der Anspruch auf Umsetzbarkeit wie Umsetzung untermauert wurde.[99] Die entwickelten Thesen und Maßnahmen gründete Hugenberg dabei auf einer Fundamentalkritik am Stadtkörper sowie Stadtbild Berlins, wonach die seit Ende des 19. Jahrhunderts exponentiell gewachsene Hauptstadt zuallererst das Abbild ungezügelter Boden- und Bauspekulation sei. Diese habe sich einer unzureichenden und ferner fehlgerichteten administrativen Planung bemächtigt und unter dem Zustrom der Massen eine schier endlose Addition immer gleicher, hochverdichteter Wohnquartiere hervorgebracht; Blöcke, Straßen und Häuser eintöniger Erscheinung und beliebigen Charakters. Hierbei entbehre die Mietskasernenstadt nicht nur einer der Größe und dem Rang Berlins adäquaten baulichen Gestaltung, in der Gedrängtheit der Arbeits- und Wohnverhältnisse gefährde sie überdies Wohl und Gesundheit des Volkes.[100]

Philanthropischer Natur war Hugenbergs Motivation jedoch nicht. In seinem durchaus ambivalenten Verhältnis zur Großstadt erkannte er in dieser zwar einerseits die Chance, den Repräsentationsgehalt früherer Stadtanlagen zu erlangen, indem etwa Straßen, Plätze und Gebäude in neue Maßstäbe und Dimensionen überführt würden, betrachtete sie gleichermaßen aber als notwendiges Übel, als zeitimmanente Erscheinung, welche gebändigt respektive umgestaltet werden müsse, da ihr Wesen stets die Kräfte der kulturellen, sittlichen und politischen Zersetzung in sich berge.[101] Gerade auch deshalb schien es ihm unabdingbar, die existierende Großstadt und mithin im Besonderen Berlin umzubauen, das er als Resultat „falschen Liberalismus'" sowie „sozialdemokratischer Unfähigkeit" ansah und sich – mit zeitkonform nationalistisch-völkischem Unterton – sogar zu der These verstieg, die Mietskasernenstadt habe „uns Volksheer und Volkskaserne zerstört".[102] Für den Umbau Berlins setzte Hugenberg, seine politische Haltung vermeintlich konterkarierend, allerdings auf einen durchaus avantgardistischen Bautypus, indem er ausführte: „Und doch ist das Hochhaus berufen, bei der Sanierung der deutschen Großstädte, insbesondere Berlins, eine große Rolle zu spielen."[103]

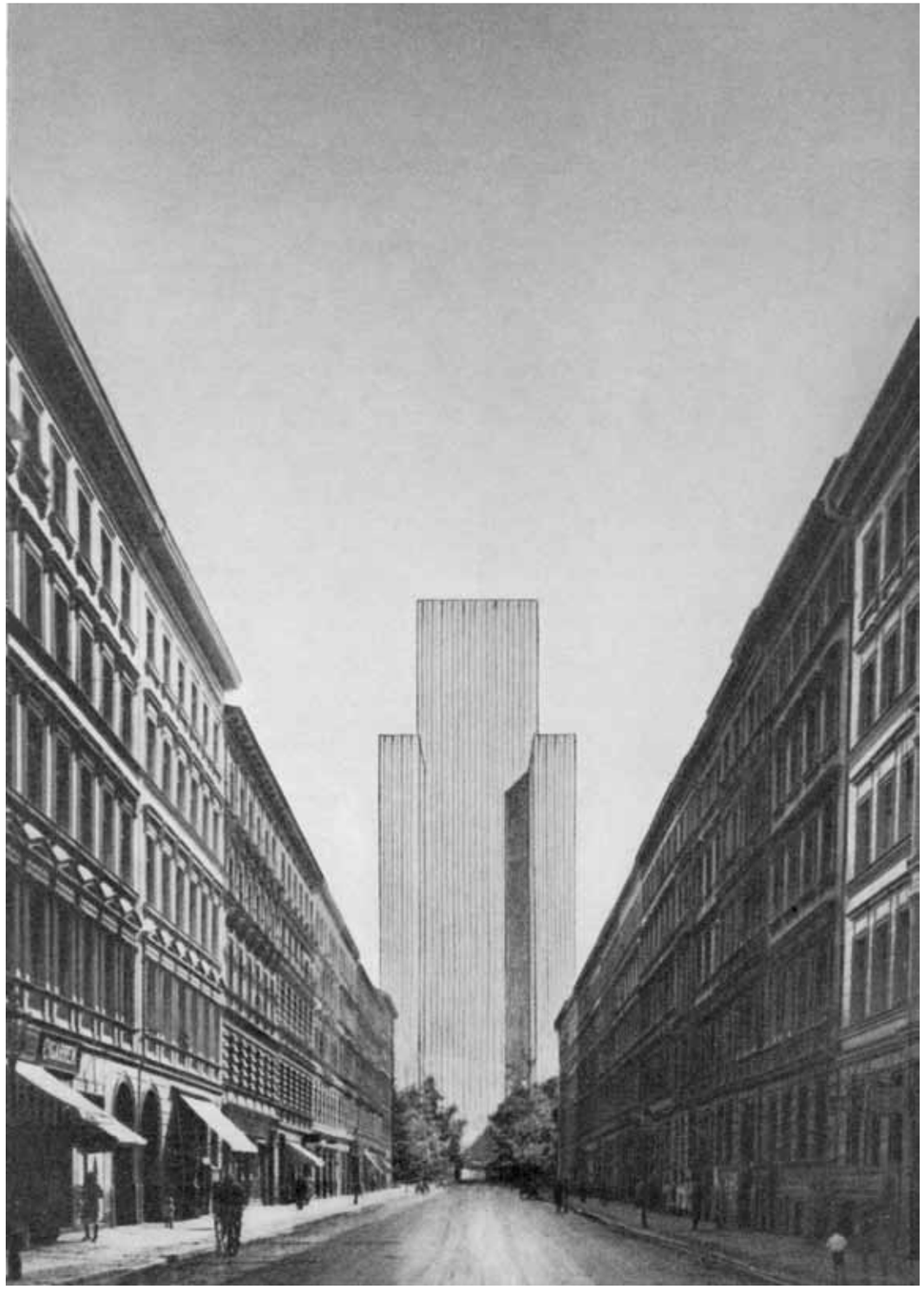
Von den funktionalen wie baukünstlerischen Potenzialen des Hochhauses ohnehin überzeugt und durch den Bau des Scherl-Komplexes bereits in Verbindung mit Hugenberg stehend, steuerte die Entwürfe hierzu wiederum Otto Kohtz bei. Demzufolge beschränkte sich sein Beitrag auch nicht auf die Illustration der „neuen Stadt", sondern umfasst zudem das Kapitel „Für ein gesundes und schönes Berlin", das nochmals grundsätzlich für einen Umbau der Stadt plädiert und für die in den Collagen gezeigten Implementierungen des Hochhauses in den Stadtkörper argumentiert.[104] Denn auch Kohtz empfand mit Blick auf Berlin eine Diskrepanz zwischen Form und Inhalt. Begründet darin, dass die Stadtbaukunst nicht mit dem Stadtwachstum Schritt gehalten habe, seien demnach im Zuge der Großstadtwerdung „nur sehr wenige schöne und gesunde Platz- und Straßenanlagen entstanden"[105], während die besten und bedeutsamen noch aus der Zeit der preußischen Könige stammten.

Schon hierin klingen zwei Themen an, welche gleichsam die Hauptmotive der Gedanken wie auch Entwürfe von Kohtz zur „neuen Stadt" darstellen. Das erste könnte man, in Kopplung bereits zuvor erwähnter Kategorien, mit „Maßstab und Dimension" begrifflich fassen. Ihm unterliegt einmal mehr die Forderung nach städtebaulicher wie architektonischer Kongruenz zur neuen Größe, Bedeutung und Sonderstellung Berlins in Deutschland. Sicherlich auch die eigenen Entwürfe intendierend, schrieb Kohtz diesbezüglich: „Alle Abmessungen der Hauptstraßen, Plätze, öffentlichen Bauten usw. sind in Berlin viel zu klein. Am größten sind immer noch die von Schloß, Linden usw., obschon Berlin damals nur zweihunderttausend Seelen zählte. Was später geschaffen wurde, entspricht Klein- oder Mittelstädten, aber nicht einer Weltstadt mit vier Millionen Einwohnern. Die Av. des Champs-Elysées in Paris sind mehr als eineinhalbmal so breit wie der Kurfürstendamm, der Eifelturm ist mehr als doppelt so hoch wie der Funkturm, das Regierungsforum in Washington – also einer kleinen Stadt – hat Abmessungen in einer Größe, die einen Vergleich mit Berliner Verhältnissen nicht zulassen. Das höchste Gebäude in New York ist etwa sechsmal so hoch wie das größte Berliner Hochhaus … usw."[106]

99 Vgl. Hugenberg, Alfred: *Die neue Stadt. Gesichtspunkte, Organisationsformen und Gesetzesvorschläge für die Umgestaltung deutscher Großstädte*. S. 26ff., 49ff., 58ff.
100 Ebd., S. 9ff.
101 Eine Einschätzung, wie sie ähnlich schon Karl Scheffler 1913 oder Werner Hegemann 1930 vornahmen. Vgl. Scheffler, Karl: *Die Architektur der Großstadt*. Berlin 1913, sowie Hegemann, Werner: *Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietkasernenstadt der Welt*. Berlin 1930
102 Hugenberg, Alfred: *Die neue Stadt*, *Gesichtspunkte, Organisationsformen und Gesetzesvorschläge für die Umgestaltung deutscher Großstädte*. S. 11
103 Ebd., S. 19
104 Ebd., S. 73ff.
105 Ebd., S. 73
106 Ebd., S. 78



Fotografie aus *Die neue Stadt* mit der Abbildungsunterschrift: „Typische Mietshausstraße in Berlin. Das endlose Aneinanderreihen gleichförmiger Mietshäuser wirkt eintönig und deprimierend. Es fehlt jeder künstlerische Gedanke.“



Collage von Otto Kohtz aus *Die neue Stadt* mit der Abbildungsunterschrift: „Die gleiche Straße würde nach Errichtung eines gut angeordneten Hochhauses ein ganz anderes Gesicht erhalten – das Einförmige und Niederdrückende des früheren Stadtbildes würde verschwinden. Außerdem würde rings um das Hochhaus eine Grünfläche entstehen.“

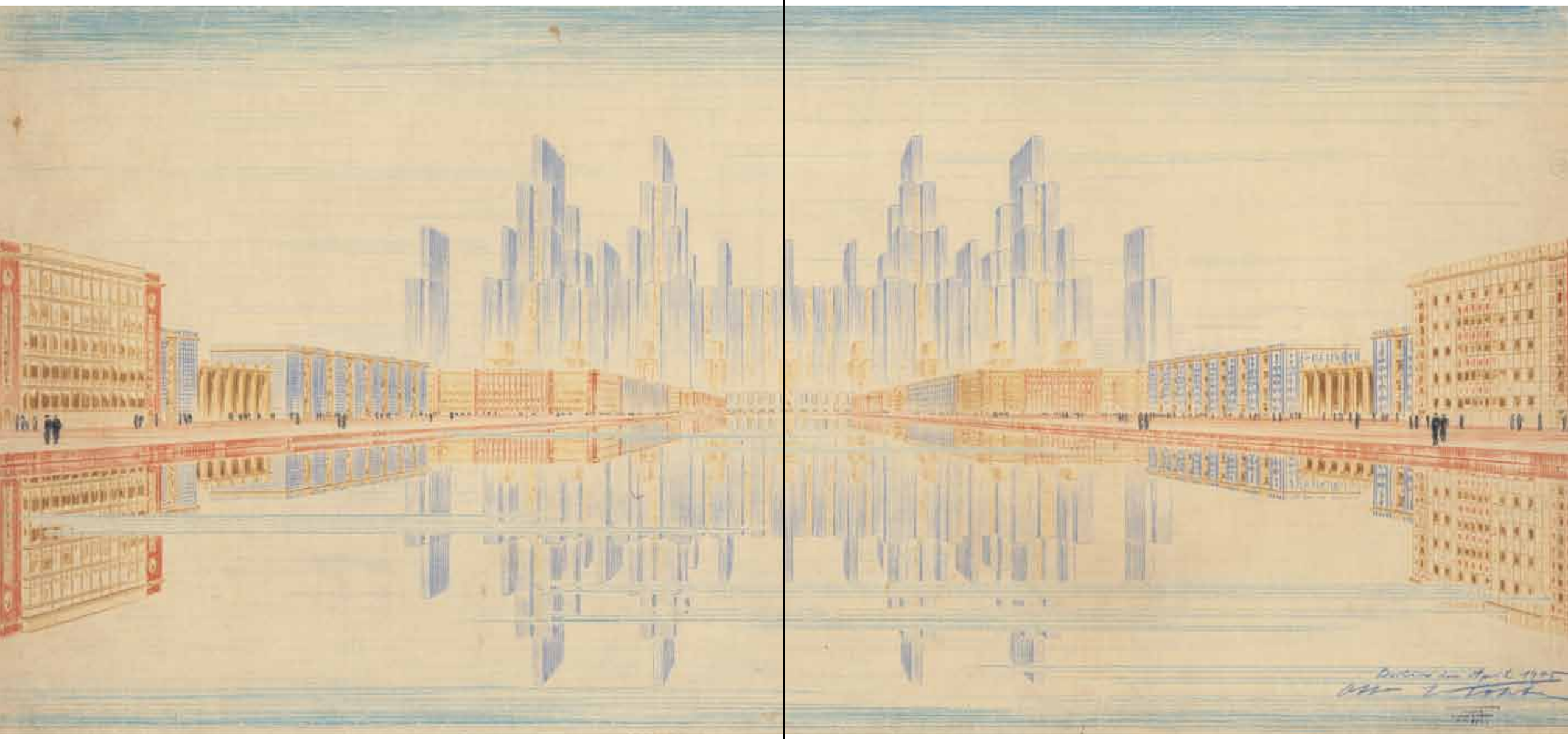
Entwürfe für die neue Stadt (Berlin), 1945–1949

Obwohl der Zweite Weltkrieg und die Zerstörungen der Hauptstadt Berlin unendliche Not über die Zivilbevölkerung gebracht hatten, träumten Architekten und Stadtplaner bereits schon vor Kriegsende im Mai 1945 von dem zu planenden Wiederaufbau. Dabei ging es jedoch zu keinem Zeitpunkt um eine Wiederherstellung der historisch „gewachsenen" Stadt, sondern um die Planung und Realisierung einer neuen städtebaulichen Struktur auf den geräumten Arealen, die mit den überkommenen verdichteten Blockquartieren nichts gemein haben sollte. Es sind zynischerweise gerade die großflächigen Verwüstungen des Krieges, die diese Planungsfantasien und Wunschträume von Architekten beflügelten, denn durch sie stellte sich die Frage nach dem Abriss vorhandener, funktionstüchtiger Bauten nun nicht mehr. Es scheint makaber, dass die seit den 1920er Jahren gesponnenen Planspiele über den vollständigen Um- bzw. Neubau der Stadt nunmehr in großem Stil die „Aussicht" zur Verwirklichung erhielten. Auch Otto Kohtz beteiligte sich in seiner ihm eigenen Art an solchen planerischen Abenteuern. Er sah – durch den zutiefst desolaten Zustand Berlins motiviert – offenkundig ein letztes Mal in seinem Arbeitsleben die Möglichkeit, seine über Jahrzehnte intensiv verfolgten Hochhausträume Wirklichkeit werden lassen zu können.

Etwa ab Februar 1945 erarbeitete er unterschiedliche perspektivische Stadtansichten, in denen er seine früheren Konzepte und Vorschläge miteinander kombinierte und neu verknüpfte. Dabei nutzte Kohtz zur Illustration seiner Ideen erstmals auch eine Zeichentechnik, die großflächige Planungsprojekte im Stadtraum gleichsam grafisch darstellte. Indem er dem Lageplan eine fein gezeichnete, kleine Aufrisssilhouette hinzufügte, sollten ihr realer Maßstab und ihre Proportion sowie die künftige Höhenverteilung der geplanten Gebäude veranschaulicht werden. Es lassen sich grob zwei unterschiedliche Themenkomplexe zu den Hochhausvarianten feststellen. Zum einen bildet die hochverdichtete, kompakte Hochhausstadt ein Zentrum, in dem – einem Gebirge gleich – scheibenartige, gestaffelte Türme in den Himmel ragen. Flankiert werden sie durch großzügig angeordnete, niedrigere Geschossbauten, die die umgebenden städtischen Blöcke bilden. Die Turmhaus-Cluster entstammen den Planungen, die in dem Buch *Die Neue Stadt* von 1935, das Kohtz mit dem Verleger Alfred Hugenberg zusammengestellt hatte, bereits veröffentlicht worden waren und die er nun für den Wiederaufbau Berlins wiederverwertete (siehe S. 182ff.). Zu dieser Kategorie von zentrumsbildenden kompakten Turmgruppen gehört auch der Vorschlag für die Altstadtsanierung Berlins, bei der Otto Kohtz seinen 1937 erarbeiteten Entwurf für die Hochschulstadt (siehe S. 198ff.) ein weiteres Mal verwendete und die großformatigen Cluster[113] als Fanal der neuen Stadt gegen die ihm verhasste sogenannte Gründerzeitbebauung Berlins setzte. Die zweite Version im Rahmen der Neubaupläne stellt die Blockvariante dar, die durch eine moderate und gleichmäßige Bebauungsanordnung gekennzeichnet ist. Großzügige Platzanlagen, breite Straßenfluchten, weite Grünflächen und Brunnenanlagen sollen die Mietskasernenstadt ersetzen. Urbane Räume, in denen baukastenartig die Geschossbauten mit Flachdach arrangiert erscheinen, monumentale Platzbereiche, in denen die Bauten hohe geneigte Dächer aufweisen, oder auch pyramidenförmige Industrieanlagen im weiten Landschaftsraum: Alle geplanten Baustrukturen sind eingebettet in die bereinigte Stadtfläche, wobei in der Darstellung nur wenig aus der Vergangenheit überkommen ist. Zu diesem zweiten Themenkomplex zählt auch der Lösungsvorschlag, den Kohtz „Stadtteil für 50.000 Einwohner" nannte. Darin konzipierte er auf der Grundlage eines streng orthogonalen Rasterplanes sechsgeschossige, U-förmige Baukörper, die gegeneinander angeordnet jeweils einen Block und damit das Grundmodul für die gesamte städtebauliche Ordnung des Viertels bilden. Mittig gedachte er als Stadtkrone einen mächtigen Solitärbau zu platzieren, der das urbane Zentrum ausprägen sollte und für dessen architektonische Formgebung er verschiedene Varianten entwarf. Diese Bebauungsordnung unterscheidet sich von den übrigen Planungsideen zur neuen Stadt lediglich durch die Addition der modulartigen Bauten zu einem städtischen Viertel; damit sollte wohl gezeigt werden, dass dieses Konzept sowohl für den einzelnen, für zerstörte und abgeräumte Areale ergänzenden Block als auch für neu zu errichtende, großflächige Stadtquartiere geeignet war.

Erstaunlicherweise erscheinen diese Planungsvorschläge ohne eine wirklich neue Inspiration bzw. durch einen unbeanspruchten konzeptionellen Impuls entwickelt. Sie wirken vielmehr wie Zusammenschnitte und Collagen der erwähnten Konzepte aus der Vorkriegszeit, die nun für den Neuaufbau Wiederverwendung fanden. Es mag sein, dass Otto Kohtz dabei selbst bemerkte, dass seine Ideen, die in den 1920ern und zu Beginn der 1930er Jahre noch ungeheuer innovativ und vorausschauend waren, nun für die aktuellen politischen und gesellschaftlichen Bedingungen nach Kriegsende nicht ohne Weiteres übernommen werden konnten. Und dies macht auf tragische Weise deutlich, dass offenbar nur in der Theorie universelle Ideen die Zeiten überdauern, die Realität hingegen unvorhergesehene und unberechenbare Tatsachen schafft.

113 Es ist bemerkenswert, dass Kohtz für diesen Wiederaufbauvorschlag seinen Entwurf für den Wettbewerb zur Hochschulstadt 1937 lediglich seiner damals angeordneten Parteizeichen entledigte und ihn, davon bereinigt, ansonsten nahezu identisch in die neue Planungskonzeption übernahm.



Perspektivische Ansicht einer Hochhausstadt mit vorgelagerter Blockrandbebauung an einer überdimensionalen Wasserfläche, April 1945

Silhouetten/Größenvergleiche, 1945 und später

Zum Kriegsende, im Mai 1945, war Otto Kohtz 65 Jahre alt. Seine praktischen Arbeiten als Architekt hatten sich über die Zeiten des Kaiserreiches, der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus erstreckt – und dies auf eine Weise, die den jeweiligen Architekturströmungen der Zeit angepasst und gleichzeitig doch übergeordneten Zielsetzungen verpflichtet war. Wie auch immer sich seine ausführende Tätigkeit gestaltet hatte, so blieben seine Hochhausutopien stets von den realen Umständen eigentümlich unangetastet und führten gewissermaßen ein Eigenleben in seinem Denken. Die lebenslange Auseinandersetzung mit dem Typus des Hochhauses, seine städtebauliche wie architektonische Formung hatte er über Jahrzehnte beharrlich und mit einer Konsequenz verfolgt, die sich nun von dem konkreten städtischen Kontext zu lösen begann und schließlich in eine erstaunliche Abstrahierung mündete. Von der Konkretion zur Abstraktion: Vor dem Hintergrund eines über die gesamte Lebenszeit reichenden Themas erscheint diese auf dem Konsistenten, Wesenhaften und Eigentlichen des Hochhauses basierende Entwicklung jedoch durchaus logisch und folgerichtig.

In dieser letzten Schaffensphase begann Otto Kohtz, seinen Fokus von den spezifischen Raumsituationen Berlins abzuwenden und ihn vielmehr auf dessen Stadtsilhouette und den Raum an sich im Vergleich mit den Metropolen New York und Paris auszurichten. Es sind hierzu eine Reihe unterschiedlicher Zeichnungen erhalten, die die Stadtstrukturen dieser drei Städte im Aufriss untersuchen. Scheinbar ging es Kohtz nun nicht mehr um Komplettierung, Ergänzung oder Veränderung, sondern allein um die grafische Darstellung der Ist-Situation,[114] denn die Zeichnungen bilden präzise – aus einer real nie wahrnehmbaren Fernsicht – die Stadtsilhouetten ab. Wie die Magnituden in einem Seismogramm reihen sich die Gebäude in ihrer spezifischen Konstellation aneinander und sind als feine und kontrastreich skizzierte Umrisse wahrnehmbar. Sie spiegeln hierbei die Wirklichkeit, denn in Maßstab und Proportion sind die genau geordneten, linearen Abwicklungen Abbilder der realen Gebäudeformationen, anhand derer konkrete Aussagen über Lage, Verdichtung, Konzentration und Höhenentwicklung getroffen werden können. Aber noch bedeutsamer ist, dass signifikante Akzente im Stadtbild unverkennbar deutlich werden. In der Höhenordnung von Paris und New York wird – wie in einem Musikstück – eine Phrasierung offenbar, während Berlin kein markantes bauliches Signum in seiner Silhouette aufweist. Und umso größer die Distanz des Betrachterblickwinkels auf diese Abfolgen von Stadtkonturen ist, desto offenbarer wird die fehlende Höhendominante in Berlin. Diese Schlussfolgerung mag für Otto Kohtz das eigentliche Motiv für seine plakativen Grafiken gewesen sein, denn in der Reduktion auf die Höhenkomposition des Vorhandenen und im Vergleich mit anderen hochverdichteten Stadtstrukturen tritt das Abwesende umso deutlicher hervor.

114 Die Silhouettenzeichnungen von Berlin beziehen sich auf den baulichen Zustand der Stadt vor dem Zweiten Weltkrieg.

Die Grafiken der spezifischen Konturen der Stadtsilhouetten von Berlin, Paris und New York als Abfolge ihrer realen Bauten bildeten also die „große Ordnung“ ab, aus der sich bestimmte Gesetzmäßigkeiten ableiten ließen. So können über die sukzessive Höhenstaffelung der Gebäude, die Konzentration von Hochhäusern in einem verdichteten Zentrum oder auch über den platzierten Solitär in einer ansonsten linearen, niedrigen Bebauungsstruktur Rückschlüsse zu den Fehlstellen im Raum gezogen werden. Doch wenn die Gesetzmäßigkeiten die „große Ordnung“ bestimmen, so müssen sie ebenso auch im Einzelbauwerk gelten. In einer vergleichenden Zeichnung von Kohtz, die das Empire State Building in New York mit dem Justizpalast in Brüssel und einem seiner Reichshausentwürfe (vgl. S. 72ff.) darstellt – Eitelkeit und Selbstbewusstsein des Architekten sind hier nicht zu übersehen –, werden Signifikanz und Monumentalität der drei Gebäude suggestiv nebeneinander gestellt und in einen seltsam unrealistischen Raumzusammenhang gebracht. Vermutlich wollte Kohtz zeigen, dass nicht nur die prägnante Vertikale im städtischen Raum Dominanz schaffen kann, sondern die monumentale Geste auch verschiedene Gestaltformen und Varianten kennt.

Otto Kohtz sezierte gleichsam die typologischen Eigenschaften von Stadtstruktur, und in diesem Kontext ist eine Silhouettenzeichnung von Bedeutung, die die Formation von Baublöcken in fünf verschiedenen Zeitphasen gegeneinander stellt. Die Ansichten – ebenfalls aus der unrealistischen Fernsicht – zeigen die typische Anordnung von Blöcken aus den Jahren 1870, 1914, 1930, 1939 und 1944[115]. Kohtz reduzierte hier die Baustrukturen einmal mehr auf eine abstrakte grafische Ebene, sodass sie wie Balkendiagramme in ihren jeweiligen Kubaturen getaktet auf den Betrachter wirken können. Ebenmaß und Differenziertheit, Solitär- versus Zeilenbauten, ungeordnete gegen gleichförmige Dachlandschaft, Flach- und geneigte Dächer stellen vermeintliche Divergenzen dar, die dem Betrachter Sinnstiftung und Funktion von Raumorganisation und Planung direkt und unmissverständlich vor Augen führen.

Sind die von Kohtz selbst auferlegte Mission und der Inhalt bereits schon so weit auf die Essenz von Struktur und Ordnung des Raumes reduziert, dann ist der Schritt zur vollständigen Loslösung von allen Begrifflichkeiten und Zeichen räumlicher wie gestalterischer Attribute nicht mehr groß. Unter dem Titel *Projekt für eine neue Stadt* zeichnete Otto Kohtz spielerisch und ironisch Silhouetten von Tischgedecken, aufgereiht an einer langen Tafel, die in Korrespondenz zu den Studien von New York, Paris und Berlin Baustrukturen imaginieren. Gläser, Teller, Blumenbouquets, Kerzenleuchter und Schüsseln werden zu Synonymen architektonischer Erscheinungsbilder umgeformt: Die organisierte Tischeindeckung kann also auch eine Stadtlandschaft und Raumordnung darstellen. In

115 Die Abfolge für das Jahr 1944 bezieht sich offensichtlich auf die baulichen Möglichkeiten des Wiederaufbaus nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs.

Ansichten der Stadtsilhouetten von New York, Berlin und Paris, um 1945

Profile von Tischgedecken als Metapher für städtische Silhouetten, Frühjahr 1945

ANMERKUNGEN ZU OTTO KOHTZ' ENTWURFSTHEORETISCHEM SELBSTVERSTÄNDNIS, SEINEN HOCHHAUSENTWÜRFEN UND DER EINORDNUNG DES WERKES IN DIE BAUGESCHICHTE DES 20. JAHRHUNDERTS

Ohne Zweifel bedarf das *post mortem* durch die Kunst- und Architekturgeschichte gezeichnete Bild von Otto Kohtz schon lange einer grundlegenden Revision und deutlichen Korrektur. Denn es ist inzwischen unscharf und konturlos sowie inhaltlich widersprüchlich und diffus geworden, da sich die Sicht auf Kohtz' architektonisches Schaffen auf einige wenige Projekte verengt hat, die willkürlich aus dem Zusammenhang des umfänglichen Werkes herausgelöst erscheinen. Damit aber sind die Kenntnis und das Wissen um die Vielschichtigkeit sowie den Kontext seines Œuvres nahezu verlorengegangen, was im Hinblick auf die Einordnung des Architekten in die Baugeschichte des letzten Jahrhunderts zwangsläufig zu gravierenden Fehleinschätzungen führen musste.

Betrachtet man das Werk von Otto Kohtz und das dahinter stehende Selbstverständnis jedoch gesamtheitlich und mit unverstelltem Blick, muss man vor dem Hintergrund der in diesem Buch vorgenommenen sorgfältigen Rekonstruktion seiner Vita sowie der um Vollständigkeit und Differenzierung bemühten Darstellung seiner Turm- und Hochhausprojekte, welche sich als zentrales Entwurfsthema seiner Arbeit offenbaren und deshalb für sein Werk als charakteristisch zu begreifen sind, zu einer qualitativ anderen Bewertung gelangen, als sie bis dato in der Architektur- und Kunstgeschichte begegnet.

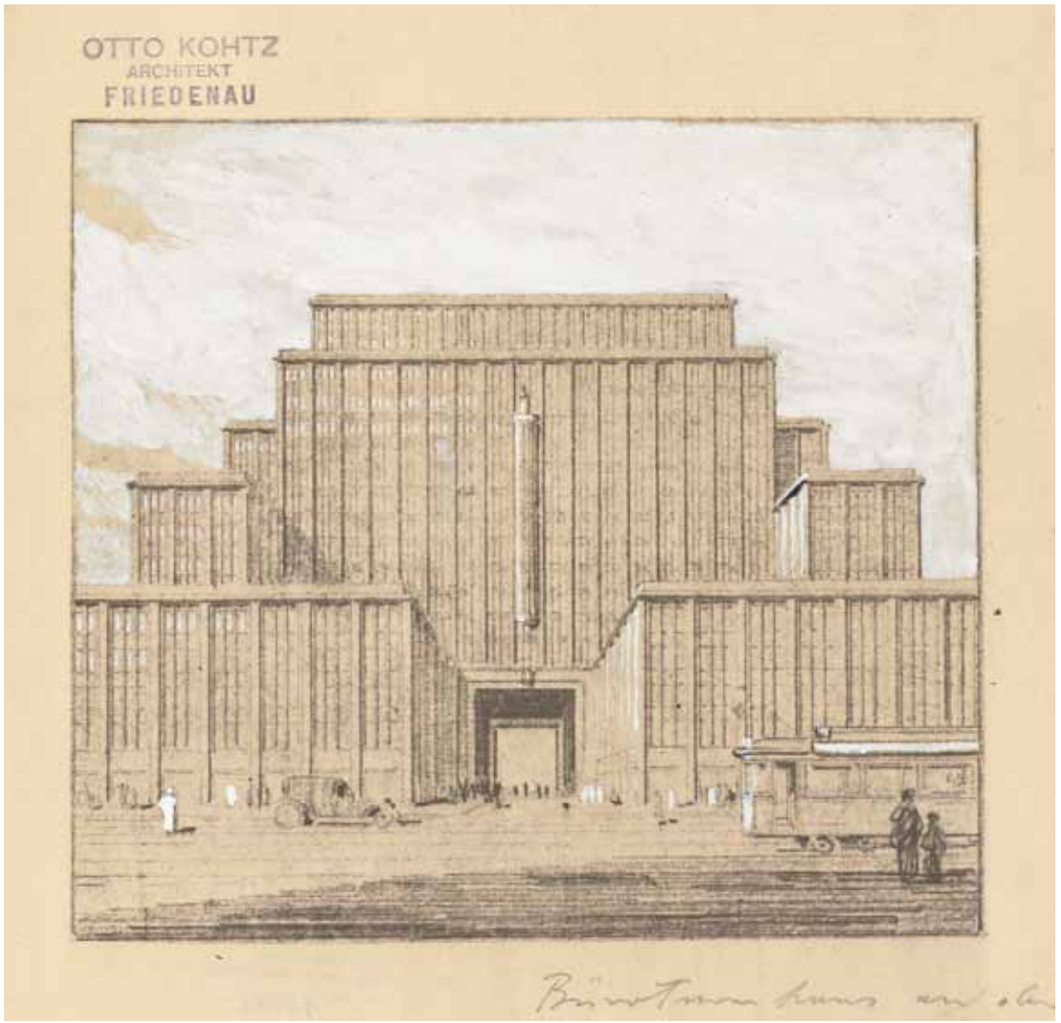
Denn angesichts der – wie schon ausgeführt – auf wenige Einzelprojekte reduzierten Wahrnehmung wird Otto Kohtz ohne kritische Hinterfragung heute in der Regel als ein konservativer respektive rückwärtsgewandter Architekt hingestellt, der in seinen formalen Mitteln und in seinem baulichen Duktus noch den akademischen Gestaltungsvorstellungen des späten 19. Jahrhunderts verhaftet war. Zudem veranlasste seine seit 1920 andauernde, langjährige Tätigkeit für den Scherl-Verlag des „alldeutschen" und deutsch-nationalen Politikers sowie Konzernherrn Alfred Hugenberg einige besonders nassforsche Kritikaster, ihn mit diesem gleichzusetzen und in die politisch „rechte Ecke" einzuordnen. So gilt es für die Autoren der Katalogpublikation *Der Schrei nach dem Turmhaus*[116], welche den denkwürdigen Ideenwettbewerb für ein Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße in Berlin von 1921/22 dokumentiert, als ausgemacht und „sicher", dass Otto Kohtz dem „ultra-konservativen [und] antidemokratisch eingestellten Alfred Hugenberg, für dessen Scherl-Konzern [er] Pläne anfertigte"[117], auch gesellschaftspolitisch und „gesinnungsmäßig (…) nahestand"[118] und seine Architektur dementsprechend für die dahinterstehende „reaktionäre Geisteshaltung"[119] kennzeichnend sei. Le Corbusier wird schließlich dafür gleichsam als Kronzeuge bemüht, da er den mit dem vierten Preis ausgezeichneten Wettbewerbsentwurf

116 *Der Schrei nach dem Turmhaus. Der Ideenwettbewerb Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße* Berlin 1921/22. Katalog der Ausstellung im Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1988
117 Ebd., S. 8
118 Ebd., S. 263
119 Ebd., S. 260

von Otto Kohtz in einem fragwürdigen Artikel in der Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* als ein „ausgesucht schlechtes Hochhaus"[120] bezeichnete und die damit verbundenen gestalterischen Vorstellungen zum Anlass nimmt, der deutschen Architektur generell zu unterstellen, dass die systematische Verwendung der Vertikale in Deutschland ein (…) Mystizismus [sei] und die Deutschen (…) aus ihrer Baukunst [damit] eine der stärksten Waffen des Pangermanismus machen [wollen]"[121]; eine Wertung, die angesichts ihres Verschwörungscharakters geradezu absurd erscheint. In eine gleichermaßen abenteuerlich anmutende Kerbe schlägt der in seinen Einlassungen stets zu neuschlauen respektive oberlehrerhaften Urteilen neigende Berliner Architekturkritiker Nikolaus Bernau, wenn er Otto Kohtz in einem Artikel über den Architekten Josef Kaiser[122], der als junger Mann zeitweise in seinem „Weimarer Büro"[123] gearbeitet haben soll, darin apodiktisch als einen „erzkonservativen Architekten" abstempelt. Vergleichsweise abwägend und differenziert mutet dagegen die Feststellung von Harold Hammer-Schenk an, der im Nachwort der dankenswerten Wiederveröffentlichung des 1930 in der Reihe *Neue Werkkunst* erstmals herausgegebenen Bandes über Otto Kohtz zu dem Schluss kommt, dass Otto Kohtz „nicht unbedingt als unmodern [zu bezeichnen sei, jedoch] mehr als ein Schleier von Gebundenheit an Geschichte und Konvention (…) über allen seinen Projekten [liegt]."[124] Aber auch das kann in Anbetracht der desaströsen Verirrungen und Verwerfungen, die die Moderne in der Entwicklung der Architektur des 20. Jahrhunderts bewirkte, kaum noch als ein nachhaltiges Bewertungskriterium gelten.

So unterschiedlich sich im Einzelnen diese in ihrer Grundtendenz dann doch sehr verwandten Beurteilungen und Wertungen auch darstellen, ist ihnen jedoch ein von vergleichbaren methodischen Prämissen bestimmtes Geschichtsverständnis gemein, welches einseitig und distanzlos auf die architektonische Moderne fixiert ist.[125] Ihr Planen und Bauen wurde von der Bau- und Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Verdrängung des Traumas des „tausendjährigen Reiches" geradezu heroisiert und auf allen Betrachtungsebenen zum alleinigen Maßstab architektonischer Werturteile gemacht. Zur „Endzeitarchitektur" stilisiert, die man als Verdinglichung der demokratisch verfassten Gesellschaft begriff, geriet die Moderne hierbei zum methodischen Fokus jedweden baugeschichtlichen Diskurses respektive jedweder architekturtheoretischen Erörterung. Nahezu alle

120 Zitiert in ebd., S. 260f.
121 Zitiert in ebd., S. 262
122 Bernau, Nikolaus: „Er entzog sich jedem Kult. Niemals war DDR-Architektur so weltoffen: zum 100. von Josef Kaiser, dem Schöpfer großer Bauten". In: *Berliner Zeitung* Nr. 100, 30.04./01./02.05. 2010
123 Wie Josef Kaiser in Otto Kohtz' Weimarer Büro gearbeitet haben soll, bleibt unverständlich, da dieser nachweislich nie ein Büro in Weimar geführt hat.
124 Hammer-Schenk, Harold: „Nachwort". In: *Neue Werkkunst: Otto Kohtz,* S. IX
125 Vgl. dazu Schäche, Wolfgang: „Vorwort". In: Jacob, Brigitte: *Emil Fahrenkamp. Bauten und Projekte für Berlin*, S. 8ff.



Turmhauskomplex im Bereich des Gartens des Kriegsministeriums zwischen Prinz-Albrecht-Straße und Leipziger Straße, um 1920

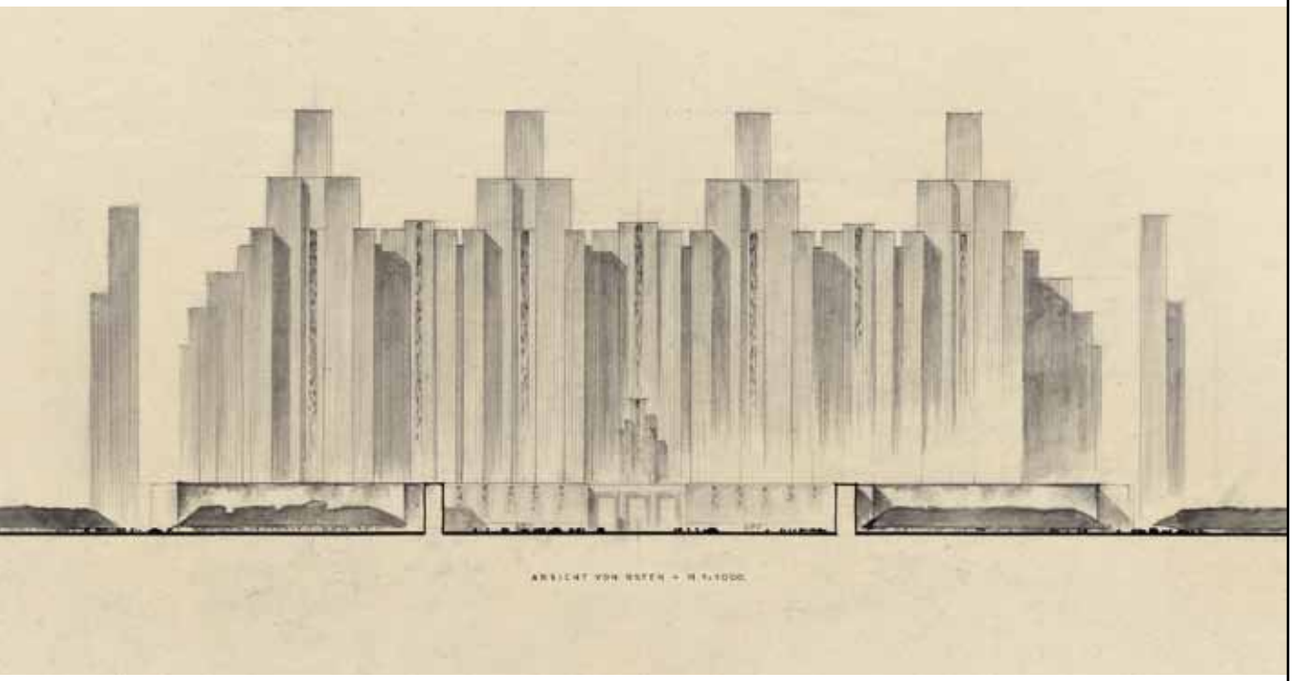
bau, im Verwaltungsbau, im Büro- und Geschäftshausbau, im Hochschulbau sowie im Wohnungsbau. So unterschiedlich sich die Zweckbestimmung sowie das strukturelle Umfeld der Projekte hierbei auch darstellen, kennzeichnete sie ein umfassendes und gleichermaßen vielschichtiges Entwurfsverständnis: Städtebaulich war es die konkrete Bezugnahme auf den stadträumlichen Kontext sowie die sensible Einfügung des Hochhauses als signifikante Höhendominante in das städtische Silhouettenbild; architektonisch verband sie die kompositorische Ausbildung des „Dreiklangs“ von Sockel, Schaft und Dachabschluss, die Herausarbeitung der Vertikalen durch die Betonung der primären Struktur, der Einsatz reduktiver Formenrepertoires und die weitgehende Vermeidung applizierter Or-

namentik. Insofern muss es als eine Fehlinterpretation angesehen werden, wenn in der heutigen isolierten Betrachtung einiger weniger als spektakulär empfundener Hochhausprojekte ihrem Architekten ein historisierendes Entwurfsverständnis unterstellt und sein methodischer Ansatz als eklektizistisch hingestellt wird. Beides verkennt die auf dem Prinzip der kritischen Reflexion und produktiven Fortschreibung von Geschichte aufbauende komplexe Entwurfsmethodik, welche der Kohtz'schen Architektur zugrunde lag und über Jahrhunderte – unabhängig von den Launen des Zeitgeistes – ihre uneingeschränkte Gültigkeit behielt. Seine in dichter zeitlicher Abfolge entwickelten Hochhaus- und Turmbaukonzepte belegen dies eindrucksvoll.

Von der zwischen 1919 und 1921 entstandenen kompakten ersten Serie von Hochhausvorschlägen für Berlin, bei denen es vor allem darum ging, geeignete Orte zu finden, an denen im städtischen Kontext Turmbauten errichtet werden konnten, über das nahezu zeitgleich begonnene legendäre Projekt eines Reichshauses am Königsplatz[135] in Berlin-Tiergarten, welches von Otto Kohtz als manifester Ausdruck der neuen, demokratisch verfassten Republik vorgeschlagen wurde und über mehr als ein Jahrzehnt den Gegenstand unermüdlicher und beharrlicher Beschäftigung darstellte, die Teilnahme an den Wettbewerben für ein „Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße“ in Berlin-Mitte der Jahre 1921/22 sowie für die „Randbebauung des Tempelhofer Feldes“ in Berlin-Tempelhof 1925 bis zum sogenannten Scherl-Komplex im alten Zeitungsviertel von Berlin-Mitte, dessen Teilrealisierung sich bis in das Jahr 1932 erstreckte, hielt Kohtz seine einmal entwickelte entwurfsmethodische Arbeitsweise konsequent durch und entfaltete in diesem Zusammenhang eine erstaunliche Vielfalt architektonischer Gestaltungsmöglichkeiten. Das typologische wie formale Vokabular suchte hierbei immer auf die Spezifik der unterschiedlichen Bauaufgaben sowie die Eigenheiten des jeweiligen Ortes einzugehen, ohne den von ihm als übergeordnet erachteten und kultivierten architektonischen Gestaltungskanon zugunsten eines platten Funktionalismus, wie er in Mode war, infrage zu stellen. Jede Entwurfsaufgabe offenbarte sich für den Architekten somit als eine neue Herausforderung, der er im Rahmen seines klar umrissenen architektonischen Denkgebäudes stets mit einer eigenständigen und um Originalität bemühten Lösung begegnete, die er in der Regel aus deren konkreten Bedingungen ableitete. So führte er in der 1921 von ihm selbst herausgegebenen Veröffentlichung *Büro-Turmhäuser in Berlin*[136] zu den darin erstmals gezeigten innerstädtischen Hochhausentwürfen aus, dass bei diesen im Hinblick auf die Verortung im Besonderen darauf zu achten sei, die Licht- und Luftver-

135 Mit Königsplatz wurde der Platzbereich vor dem Reichstagsgebäude bezeichnet. Er erhielt 1925 die Bezeichnung „Platz der Republik“. In der NS-Zeit zwischenzeitlich in „Königsplatz“ zurückbenannt, trägt er seit den späten 1940er Jahren wieder den Namen „Platz der Republik“.

136 Kohtz, Otto: *Büro-Turmhäuser in Berlin*



Wettbewerb Hochschulstadt in Berlin-Charlottenburg, Ansicht des zentralen Hochhausriegels der Gesamtanlage, 1937

gestalterischer Nüchternheit begegnete, während er sich im Hinblick auf seine davon inhaltlich abgespaltene fortwährende Beschäftigung mit dem Typus des Hochhauses nun vollends von der architekturräumlichen Bezugsebene ablöste und in die künstlerische Abstraktion flüchtete. Denn gleichsam befreit von den Zwängen logischer Begründung suchte er nun nicht mehr für ideelle oder aber konkrete Aufgabenstellungen entwurfliche Lösungen zu generieren, die seinen architektonischen Denkmodellen entsprachen und sie vergegenständlichten, sondern konstruierte in komparatistischen Darstellungen Gebäudeprofile sowie Stadtsilhouetten. Allein auf das kompositorische Moment der Zeichnung konzentriert, wechselten die städtischen Silhouettenmotive dann in die Darstellungen von ausgreifenden Tischgedecken sowie Klaviertastaturen, die er den Höhenprofilen der Städte gegenüberstellte. Diese nur noch grafisch aufgefassten Zeichnungen sollten schließlich die letzten überkommenen Einlassungen sein, die Otto Kohtz im Kontext seiner lebenslangen Auseinandersetzung mit der Vertikalen im architektonischen Raum der Nachwelt hinterließ. Sie hatte als die maßgebliche Herausforderung sein baukünstlerisches Selbstverständnis sowie sein über ein halbes Jahrhundert entstandenes umfassendes Œuvre bestimmt.

Angesichts des dargestellten vielschichtigen Werkes und des dahinterstehenden entwurfstheoretischen Entwicklungsweges wird einsichtig, dass die heutige baugeschichtliche respektive kunsthistorische Wahrnehmung von Otto Kohtz sich in der Tat auf einige wenige, zumeist isoliert betrachtete Projekte verengt hatte, die seiner Bedeutung für die Architektur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in keiner Weise gerecht wird und damit die Wirkungsmächtigkeit, die von seinen Arbeiten auf das zeitgenössische Bauschaffen ausging, nicht einmal ansatzweise in Betracht zieht. Denn ohne Frage war sein Einfluss speziell in den 1920er sowie frühen 1930er Jahren enorm. Man achtete ihn als eine singuläre Architektenpersönlichkeit seiner Zeit und brachte ihm seitens der Zunft über alles Lagerdenken hinweg hohen Respekt entgegen. Vor allem seine in die seit der Wende zum 20. Jahrhundert geführte Hochhausdebatte kontinuierlich eingebrachten konzeptionellen Beiträge und impulsgebenden Entwürfe waren maßstabssetzend und eröffneten – im Wortsinne – neue architektonische Dimensionen. Aber nicht nur die Hochhausdiskussion hat Otto Kohtz als einer ihrer ersten und beharrlichsten Protagonisten maßgeblich mitgeprägt, sondern durch seine kontinuierlichen architekturtheoretischen Einlassungen auch generell grundlegend neue gedankliche Parameter zu Wesen und Erscheinung der Architektur beizusteuern vermocht.

Indem die vorliegende Arbeit versuchte, in kontextlicher Betrachtung die Person und das Werk dieses in seinem Wirken eigenwilligen, widersprüchlichen und dabei unverwechselbaren Architekten darzustellen, konnte sein Bild wieder Kontur annehmen und die Vielschichtigkeit seiner Schaffens offenbar und inhaltlich zugänglich werden. Der damit verbundene Erkenntnisgewinn sollte zugleich den kritischen Blick für die heutige Debatte schärfen.

Franziska Bollerey

A PROPOS HIGH-RISE.
UM KOHTZ HERUM UND ÜBER KOHTZ HINAUS

In den Himmel bauen, so lautet der Titel des vorliegenden Buches. Und die Formel hat seit Otto Kohtz' Zeiten ihre Gültigkeit behalten, ja kann heute fast wörtlich genommen werden. Konkurrierten bis in die 1970er/80er Jahre vor allem in Nordamerika Bauherren um den höchsten Turm, so schießen die sogenannten „Vanity Skyscraper" seit einiger Zeit auch in Asien und den Emiraten aus dem Boden und immer höher in den Himmel. Wo liegen die Wurzeln dieses Strebens? Und welche Ausformungen erlebte der Hochhausbau in seiner Geschichte? Darauf sei im Folgenden näher eingegangen.

Spätestens seit den 1910er Jahren beschäftigt das Thema Hochhaus die Architektengemüter. Die formale Vielfalt des Turmhauses als Solitär spiegelt sich zum Beispiel in den Beiträgen zu dem 1921/22 abgehaltenen Berliner Wettbewerb für ein Hochhaus im Zwickel zwischen Spree und Friedrichstraße, an dem sich auch Otto Kohtz maßgeblich beteiligte. Einen absoluten Höhepunkt des sich überschlagenden Stilpluralismus stellten kurz darauf die Einsendungen für den Neubau des *Chicago Tribune*-Gebäudes 1922 dar – auf beide Wettbewerbe wird im Folgenden ausführlicher eingegangen werden.

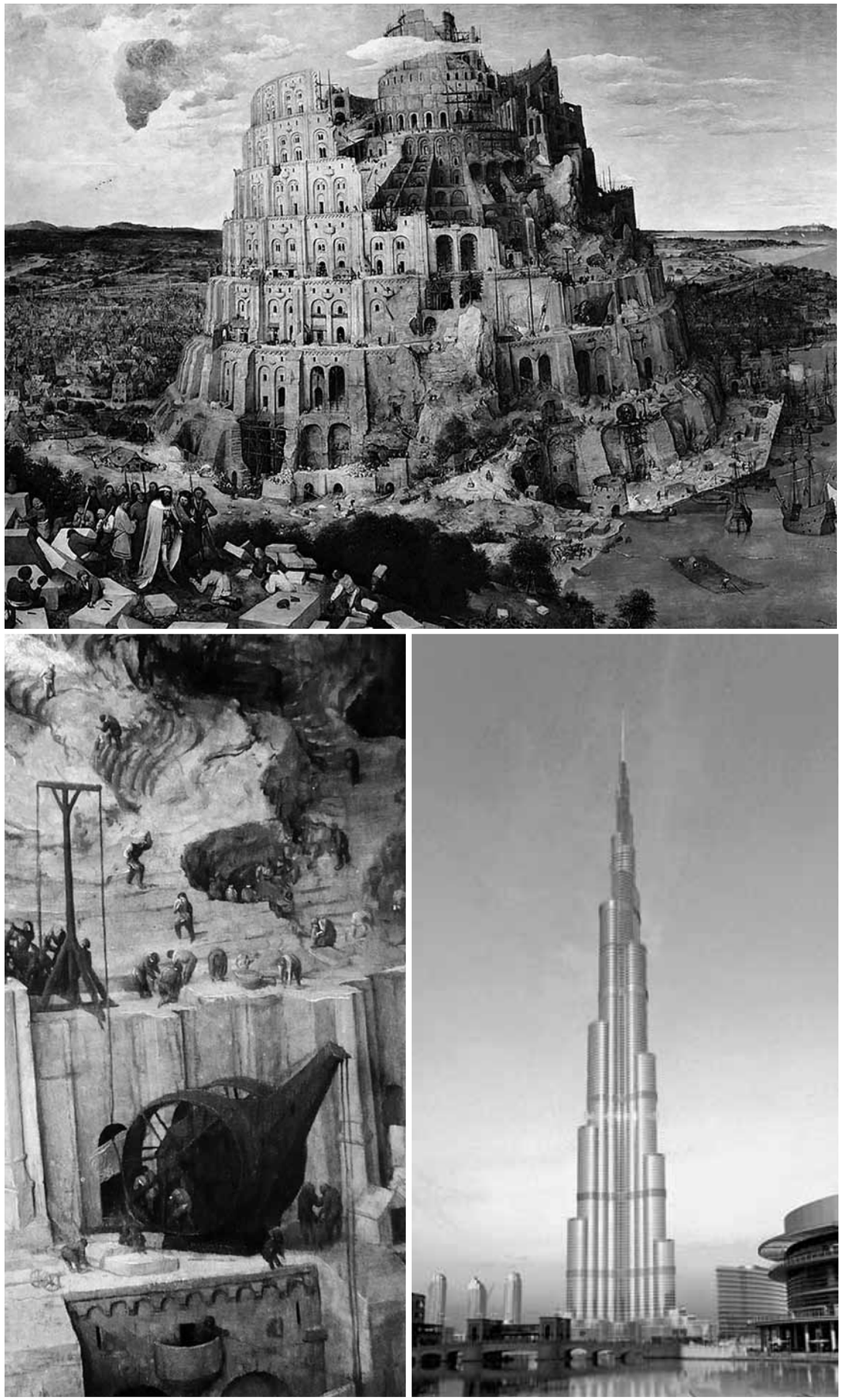
Obwohl auch Kohtz mit formalen Versatzstücken experimentiert, reichen seine vor allem auf Gliederung und Proportion bedachten Entwürfe nicht an den dekorativen Fantasiehorizont der *Chicago Tribune*-Einsendungen heran – mit Ausnahme seiner pyramidenförmigen Gebäudeideen. Damit ist das zweite Thema dieses Essays angeschlagen: das von vielen Architekten – unter ihnen Adolf Loos, Le Corbusier und Henri Sauvage – benutzte Motiv der Pyramide. Vor allem Sauvages später geplante und realisierte Bauten werden näher beleuchtet werden.

Einen dritten Themenkreis bildet der städtebauliche Aspekt des Hochhausbaus, der – unter Rekurs auf Henri Sauvages Teilnahme am „Wettbewerb Rosenthal" 1930 in Paris – unter dem Zwischentitel „Nach Westen" behandelt werden wird. Auch Kohtz lieferte seit den frühen 1920er Jahren immer wieder Lösungen für die Einbindung des Hochhauses in den urbanistischen Kontext.

Last but not least soll hier auch ein knapper historischer Abriss zum Wettrennen der Städte und Bauherren im Höhenrausch geboten werden.[1] Bemerkenswert scheint mir dabei auf dem Höhepunkt des Postmodernismus die Weigerung Rob Kriers, einen Wolkenkratzer zu bauen. Anlässlich von Stanley Tigermans Einladung zum zweiten *Chicago Tribune*-Wettbewerb von 1979 schrieb Krier: „I must tell you that I have no great sympathies in high-rise building and I would neither design nor build a skyscraper."[2]

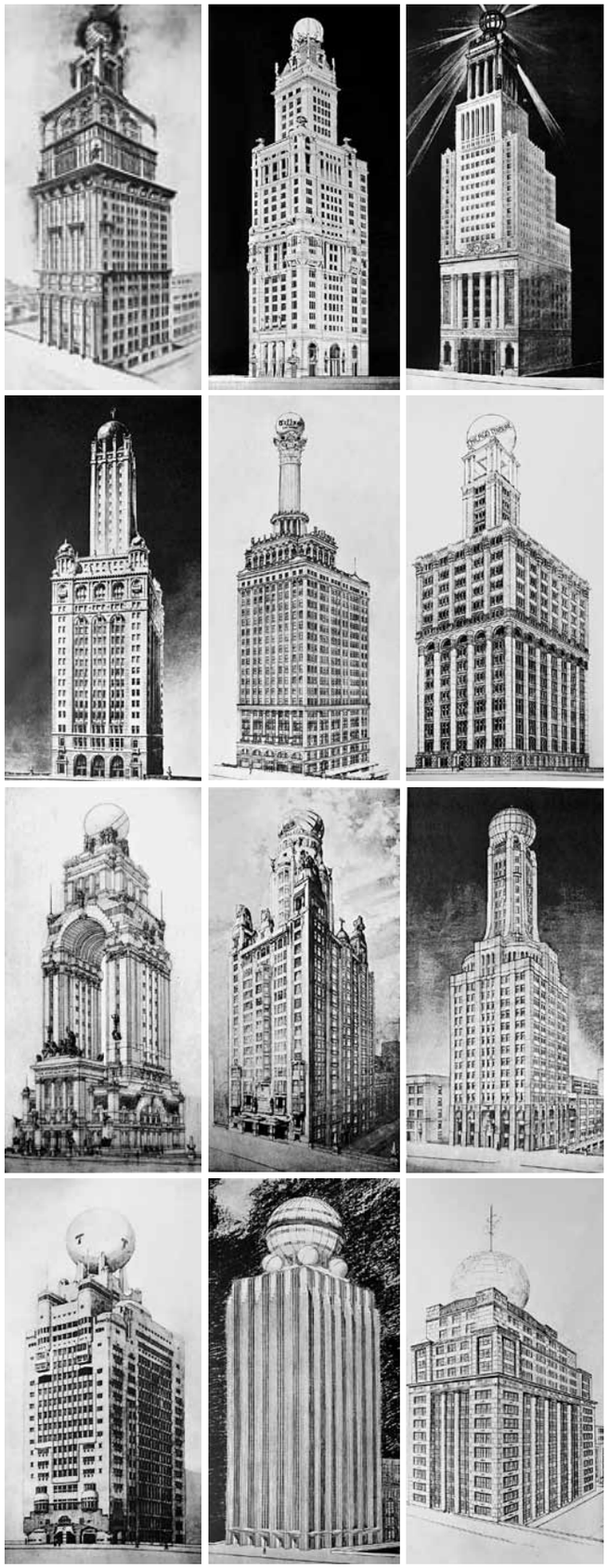
1 Eine der bemerkenswertesten deutschsprachigen Publikationen der jüngsten Zeit zu diesem Thema ist Bruno Flierls Buch *Hundert Jahre Hochhäuser. Hochhaus und Stadt im 20. Jahrhundert*. Berlin 2000.

2 Zitiert in: Tigerman, Stanley: *Chicago Tribune Competition & Late Entries*. New York 1980, S. 99



1

Turmbau zu Babel, Pieter Bruegel der Ältere, 1563; Burj Khalifa in Dubai, SOM, 2009



8

Wettbewerbseinsendungen zum Chicago Tribune Building mit dem Globusmotiv von Adolph Suck, B. Bellini und F. Tripputi, Murphy & Olmsted, J. A. Schweinfurth, Erich J. Patelski, P. Hurlimann, Salverio Dioguardi, Jules van den Hende, Ronneberg Pierce & Hauber, A. van Baalen, W. Funke, Alexander Gyarfas, 1922/23

ten Entwürfe reflektiert auf das Turmmotiv. (Abb. 5) Ob hier eine Anspielung auf ein Bollwerk – ein Bollwerk des Kapitalismus – hineinzulesen ist, bleibt Spekulation. Die Bauherren, vertreten durch die Turm Aktiengesellschaft TAG lassen als Vertreter des Großstadtkapitals jedenfalls keinen Zweifel daran, „welche finanziellen Gewinne ein Hochhausprojekt in Berlin abzuwerfen versprach“.[18]

Eine identische Gewinnerwartung, wie sie bis heute den Hochhausbau charakterisiert, kennzeichnete auch das Projekt des Empire State Building, des zwischen 1931 und 1974 höchsten Gebäudes der Welt. Bauherren und Kontaktarchitekten seien „guided throughout by the principle of maximum return of investment“ gewesen.[19] Der mit dem Film *King Kong und die weiße Frau* (1933) in das Bildgedächtnis der Populärkultur eingegangene Bau stellte zu Beginn der 1930er Jahre den Kulminationspunkt des *commercial real estate boom* dar. Der Bau war 45 Tage vor der avisierten Ablieferung fertig und unterschritt die geplante Bausumme um fünf Millionen Dollar – ein heutzutage kaum mehr anzutreffender Tatbestand.

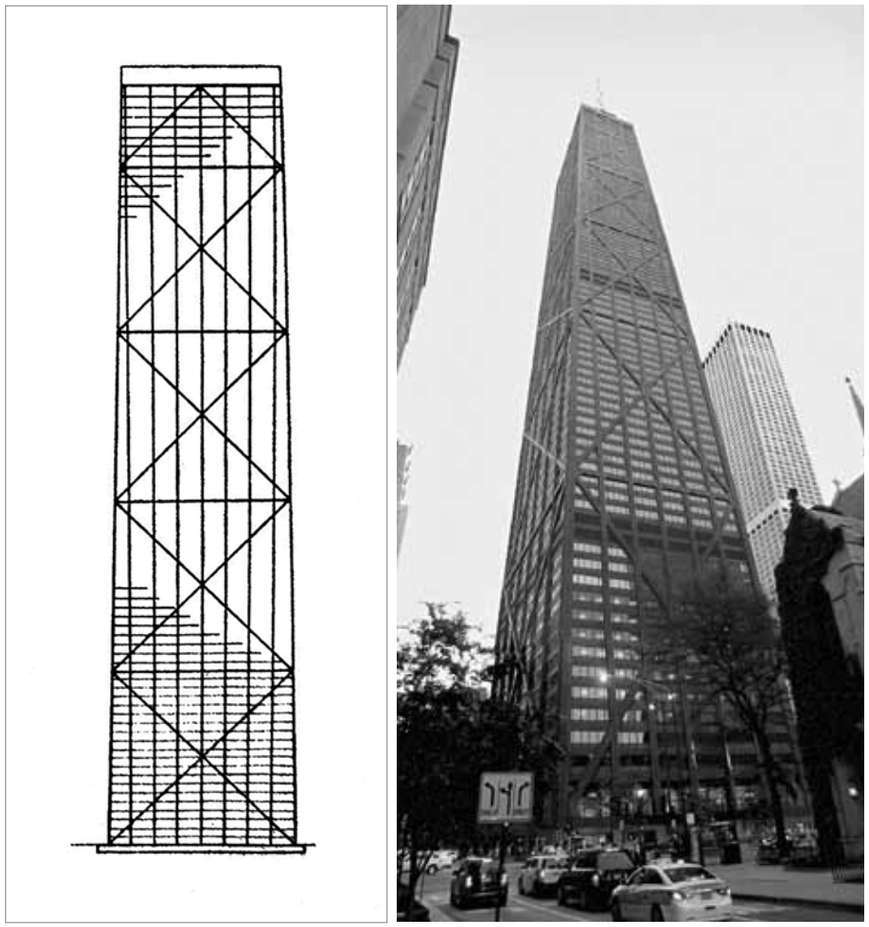
Den Höhenrekord – den Eiffelturm mit seinen 324 Metern ausgenommen – hielt mit 241 Metern das 1913 von Cass Gilbert entworfene Woolworth Building. Ihm folgte 1930 vorerst mit 319 Metern das Chrysler Building des Architekten William van Alen. Reichte F. W. Woolworth ausschließlich die seinem Namen folgende Benennung, so trachtete der Automobilmagnat Walter P. Chrysler nach einer *sculpture parlante*. „Decorative stainless steal eagle heads and Chrysler radiator caps and the helmet-like top, known as the vortex“[20] waren Insignien der gewünschten Corporate Identity. (Abb. 6) Das Gebäude selbst sollte mit seiner Architektur und Skulpturalität der Selbstdarstellung des Auftraggebers dienen. Dasselbe Motiv führte auch zur Auftragsvergabe für das Büro- und Verlagshaus des Scherl-Verlages an Otto Kohtz.[21] Konkurrierende Ansprüche im Rahmen des Ausbaus seines Verlagskonzerns veranlassten auch Alfred Hugenberg, sein Pressehochhaus zu bauen. Die beiden anderen Berliner Mediengiganten, Ullstein und Mosse, hatten

18 Zimmermann, Florian / Wolsdorff, Christian (Hg.): *Der Schrei nach dem Turmhaus,* S. 29

19 Jackson, Kenneth T. (Hg.): *The Encyclopedia of New York City*. New Haven/London 1995, Stichwort: „Empire State Building“, S. 376. Das 102 Geschosse zählende, 381 Meter hohe Gebäude wurde am 1. Mai 1931 eröffnet. Die Grundsteinlegung war im April 1930 erfolgt. „The project was a purely speculative venture for which construction costs were initially estimated at $50 million. The chief investors were the self made millionaire John Jacob Raskob and the industrialist Pierre S. du Pont (…) The architectural firm Shreve, Lamb and Harmon collaborated with structural and mechanical engineers and general contractors Starrett Brothers and Eken.“ (Ebd.). Am 28. Juli 1945, einem nebligen Tag, flog ein B52-Bomber in das 79. Geschoss, ohne größeren strukturellen Schaden anzurichten.

20 Jackson, Kenneth T. (Hg.): *The Encyclopedia of New York City*, Stichwort „Chrysler Building“, S. 221

21 Wie die Autoren dieses Buches schreiben, wurden die fertiggestellten Bauabschnitte an der Jerusalemer/Ecke Koch- und Zimmerstraße im Zweiten Weltkrieg zerstört. Nach Abräumung der Ruinen wurde der Baublock in den 1950er Jahren zum Bauareal des Axel-Springer-Verlags.



18

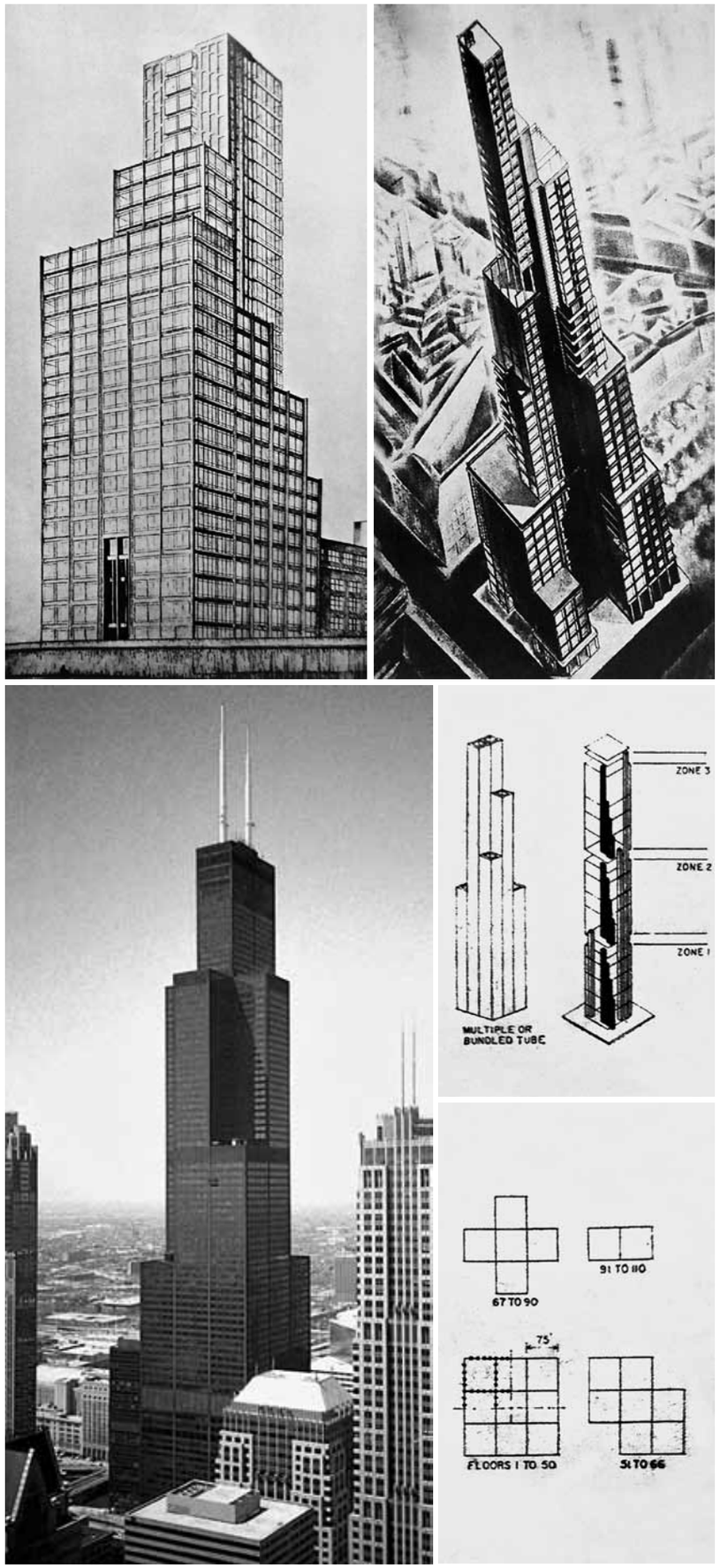
John Hancock Center in Chicago, SOM, 1970

genommen in einem Entwurf Norman Fosters für ein Hochhaus in Moskau aus dem Jahre 2006. (Abb. 17)

Baukultur ist immer in das Spannungsfeld zwischen Innovation, Adaptation und Imitation eingebunden. Die innovativen Leistungen beim Bau in die Höhe sind vor allem den Ingenieuren zu verdanken, müssen sie doch den *sway factor* und die statischen Grundvoraussetzungen etc. einkalkulieren. 1970, nachdem das Empire State Building 39 Jahre lang den Höhenrekord gehalten hatte, wurde es vom 110-geschossigen John Hancock Centre in Chicago übertroffen. SOMs genialer Ingenieur Fazlur Khan hatte zusammen mit Bruce Graham „a tapering tower" entwickelt „with an exterior system of structural supports including massive X-braces that made his facade a knockout emblem of architectural force".[28] (Abb. 18)

Dem Team gelang mit dem wiederum das Hancock Centre überragenden – und bis zum Bau der Petronas Towers von Cesar Pelli in Kuala Lumpur 2004 höchsten – Wolkenkratzer, dem Sears Tower, ein weiteres Meisterwerk. Der 1974 fertiggestellte Bau entschärft die monotone Strenge der Mies'schen Glaskartons. Mit dem System der *multiple or bundled tubes*, der gebündelten Hohlkörper, kann eine die Höhe variierende Struktur erzielt werden. Vorgedacht hatte diese Form

28 *Time Magazine,* 22. März 2010, S. 14



19

Wettbewerbseinsendung zum Chicago Tribune Building, Max Taut, 1922/23; Hochhaus, Sergej A. Lopatin, 1925; Sears Tower, SOM, 1974

1954 beim Wiederaufbau des 1944 zerstörten Zentrums von Le Havre realisiert.[54] (Abb. 31) Es handelt sich hier um die Wiederaufnahme einer Vorkriegslösung, wie auch Kohtz sie 1945, anknüpfend an sein Konzept von 1937, praktiziert hatte.

DIE PYRAMIDE ALS ARCHITEKTURMOTIV

Die außergewöhnlichste und expressivste Lösung für den Rosenthal-Wettbewerb reichte Henri Sauvage ein. Zwei pyramidal abgetreppte Bauvolumen betonen die Torfunktion der Place de la Victoire. Die *architecture à gradins,* die Abstufung oder Abtreppung von Baukörpern, ist ein Markenzeichen Sauvages, wie auch von Kohtz. (Abb. 32) Die Entwürfe des Letzteren blieben unrealisiert, wohingegen Ersterer Stufenbauten ausführen konnte. Doch auch bei ihm blieb es bei terrassierten Wohnhäusern. Pyramidale Bauten wurden nicht errichtet. Bereits im Januar 1912, kurz vor der Fertigstellung des Terrassenwohnhauses in der Pariser Rue Vavin (VI. Arrondissement), ließ er zusammen mit seinem Büropartner Charles Sarazin das Konstruktionsverfahren der Stufenarchitektur patentieren.[55] Zentrales Anliegen waren stadthygienische Fragen wie Belüftung, Verschattung beziehungsweise Besonnung, wie sie die Pariser Straßenbauordnung seit 1902 vorschreibt.[56] Die Terrassierung, die im Krankenhaus- und Sanatoriumsbau zu finden war, (Abb. 33) übertrug Sauvage auf den Wohnbau. Der Charakter einer „sauberen“ und hellen Architektur wurde in der Rue Vavin durch die Verwendung von die Fassade bekleidenden weißen Metrofliesen noch unterstützt.[57] Terrassierte Häuser, in einem Straßenzug angelegt, zeigten Sauvage und Sarazin auf dem „Salon d’automne“ von 1913. Eine nahezu identische Lösung findet sich 1928 für eine zu planende Avenue von Paris nach Saint Germain. 1913 war auch der Baubeginn des sozialen Wohnungsbauprojektes in der Rue des Amiraux (XVIII. Arrondissement). Der ebenfalls terrassierte Komplex wurde wegen des Einbaus eines Schwimmbades auch „La Sportive“ genannt.[58] (Abb. 34) Ein Schwimmbad bildete auch das Zentrum eines von Sauvage 1927 für den Quai d’Orsay (VII. Arrondissement) konzipierten Grandhotels. Der Stufenbau war eine 70 Meter hohe Megastruktur auf rechteckigem Grundriss mit 1300 Zimmern[59], einer 25 Meter hohen, 60 mal 80 Meter messenden Lobby, dem erwähnten Schwimmbad mit einer 100-Meter-Bahn, einem Hamam, vier Tennisplätzen, sechs großen Restaurants, einem Theater und einem Kino mit je 2000 Plätzen sowie 500 Parkplätzen. Ein vergleichbares, „Metropolis“ betiteltes Projekt entwarf Sauvage 1928 für

54 O.V.: „Architektur der Ausgeglichenheit. Eine Würdigung der Brüder Perret in le Havre“. In: *Neue Züricher Zeitung,* Internationale Ausgabe, 27. September 2002

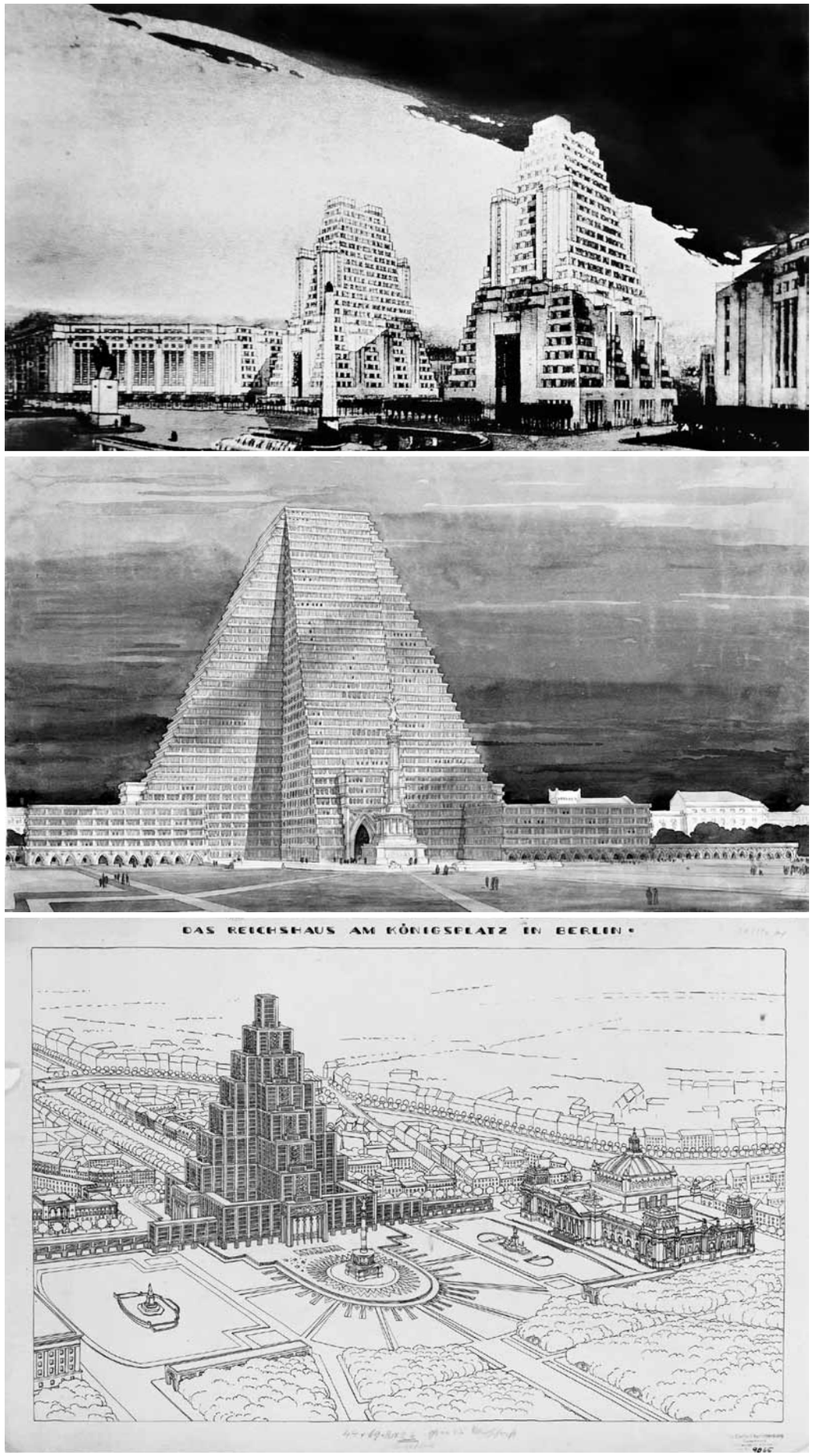
55 Zeichnungen beweisen, dass sie sich bereits seit 1909 mit dem Thema der Terrassierung beschäftigt hatten.

56 Auf ähnlichen Forderungen, wenn auch basierend auf anderen Dimensionen, beruht auch die New Yorker *set-back*-Gesetzgebung von 1916.

57 Die als Quadrat- und Rechteckmusterung eingefügten blauen Fliesen gemahnen an den geometrischen Jugendstil der Wiener Sezession.

58 Die Bauarbeiten zogen sich bis 1930 hin.

59 Das in den 1920er Jahren größte Hotel mit 3000 Zimmern war das von William Holabird und Martin Roche 1926/27 gebaute Stevens in Chicago. Vgl.: Bollerey, Franziska: „Beyond the Lobby: Setting the Stage for Modernity – the Cosmos of the Hotel“. In: Avermaete, Tom / Massey, Anne (Hg.): *Hotel Lobbies and Lounges. The Architecture of Professional Hospitality.* Abingdon 2013, S. 3–48



32

Place de la Victoire in Paris, Henri Sauvage, 1929/30; Reichshaus in Berlin, Otto Kohtz, 1920–29

Versuch eines vollständigen Werkverzeichnisses

1899
Wettbewerbsentwurf für Musterfassaden in der Altstadt von Hildesheim
1904
Wettbewerbsentwurf für einen Friedhof in Lahr (in Arbeitsgemeinschaft mit dem Architekten Julius Knab)
1904
Wettbewerbsentwurf für ein Geschäftshaus in Bremen (in Arbeitsgemeinschaft mit dem Regierungsbaumeister J. Th. Hamacher)
1906
Wettbewerb für das Bankhaus Werthauer in Kassel, Kennwort „Gold“ (zusammen mit Emil Schütze / Schütze & Kohtz)
1906/1907
Erweiterungsbauten für das Elektrizitätswerk Süd-West in der Gotenstraße/Tempelhofer Weg in Berlin-Schöneberg (zusammen mit Emil Schütze / Schütze & Kohtz)
1907
Wettbewerbsentwurf für das Warenhaus Tietz in Düsseldorf, Kennwort „Helga“, Ankauf (zusammen mit Emil Schütze / Schütze & Kohtz)
1907/1908
Wettbewerbsentwurf für die Synagoge in der Fasanenstraße in Berlin-Charlottenburg
1908
Landhaus Alexander in Mittenwald/Bayern (zusammen mit Emil Schütze / Schütze & Kohtz)
um 1908
Umbau Herrenhaus Rittergut Wansdorf (zusammen mit Emil Schütze / Schütze & Kohtz)
1909–1911
Verwaltungsgebäude für den Bund der Landwirte in der Dessauer Straße in Berlin-Kreuzberg
um 1910
Wettbewerbsentwurf für ein Rathaus in Frankfurt an der Oder (zusammen mit Emil Schütze / Schütze & Kohtz)
Wettbewerbsentwurf für ein Rathaus in Rudolstadt (zusammen mit Emil Schütze / Schütze & Kohtz)
Wettbewerbsentwurf für den Dom in Freiberg / Sachsen (zusammen mit Emil Schütze / Schütze & Kohtz)
Wettbewerbsentwurf für das Rathaus in Berlin-Friedenau (zusammen mit Emil Schütze / Schütze & Kohtz)
Geschäftshaus in der Kanonierstraße 2 (heute Glinkastraße) in Berlin-Mitte
Grabanlage Maaßen in Berlin (zusammen mit Emil Schütze / Schütze & Kohtz sowie Bildhauer Hugo Lederer)
Villa in Groß-Lichterfelde in Berlin-Lichterfelde
1910/1911
Wettbewerb für das Bismarck-Denkmal auf der Elisenhöhe bei Bingen/Rhein, Kennwort „Gedanken und Erinnerungen“, Vierter Preis (zusammen mit Emil Schütze / Schütze & Kohtz sowie Rudolf Kohtz)
1912
Wettbewerbsentwurf für die Königliche Oper in Berlin-Tiergarten (zusammen mit Emil Schütze / Schütze & Kohtz)
um 1913
Dorfkirche Rittergut Pettkus in der Mark (zusammen mit Emil Schütze / Schütze & Kohtz)
um 1913
Umbau der Villa Griebenow in Vetschau (zusammen mit Emil Schütze / Schütze & Kohtz)
1913/1914
Ledigenheim für Männer in der Waldenser Straße 31 in Berlin-Moabit
1914
Grabmal für Emil Schütze auf dem Friedhof Eisackstraße in Berlin-Schöneberg (zusammen mit Bildhauer Hermann Hosäus)
1919
Entwurf für ein Erinnerungsdenkmal an den Ersten Weltkrieg
Entwurf einer Hochhausgruppe an der Prinz-Albrecht-Straße in Berlin-Mitte
um 1919/1920
Entwurf eines Hochhauses auf dem Gelände des ehemaligen Kriegsministeriums an der Wilhelmstraße in Berlin-Mitte
1920
Entwurf eines Hochhauses in den Ministergärten in Berlin-Mitte
Entwurf eines Hochhauses am Potsdamer Platz in Berlin-Mitte
Entwurf eines Hochhauses an der Friedrichstraße/Karlstraße in Berlin-Mitte
Entwurf eines Hochhauses am Blücherplatz in Berlin-Kreuzberg
Bebauungskonzept für das Verlagshaus Scherl an der Kochstraße in Berlin-Mitte
1920/1921
Planentwürfe zu einem Reichshaus am Königsplatz (heute Platz der Republik) in Berlin-Tiergarten

1921
Entwurf eines Hochhauses am Askanischen Platz in Berlin-Kreuzberg
1921
Studie zu einem Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße in Berlin-Mitte
1921/1922
Wettbewerb für ein Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße in Berlin-Mitte, Kennwort „Rot ist Trumpf“, Vierter Preis
1922
Überarbeitungsvarianten zum Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße in Berlin-Mitte
Ausführungsplanung zum Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße in Berlin-Mitte (in Arbeitsgemeinschaft mit Bruno Möhring und Hans Kraffert)
1922/1923
Privathaus Kohtz in der Schweinfurthstraße in Berlin-Dahlem
1924–1932
Entwurf und Ausführung von drei Bauabschnitten des Verlagshauses Scherl an der Kochstraße in Berlin-Mitte
1924
Wettbewerbsentwurf für einen „UFA-Filmpalast am Zoo“
1925
Wettbewerbsbeiträge für die Randbebauung am Tempelhofer Feld in Berlin-Tempelhof, Kennwörter „Nur nicht so laut“ und „Je länger, je lieber“
1929
Wettbewerbsbeiträge zur Erweiterung des Reichstages und zur Umgestaltung des Platzes der Republik
Entwurf für das Land-, Amts- und Arbeitsgericht in Berlin-Tiergarten
1929–1941
Bebauungskonzepte und Gebäudeanlagen für die Universum Film AG (Ufa) und die Deutsche Filmakademie in Potsdam-Babelsberg: so unter anderem das Fundusgebäude (1928/29 sowie 1936), das „Tonkreuz“ (1929), der Umbau und die Erweiterung der „Stummen Halle“ (1930), das Klebehaus mit Synchron-Ateliers (1933/38) und das Produktionsarchiv mit Film-Lehrschau (1935/1939)
1930
Wettbewerbsentwurf für das Staatstheater in Charkow/Ukraine
um 1930
Geschäftsstellen und Lesehallen für den Scherl Verlag in Berlin-Charlottenburg und Binz auf Rügen
1930/1931
Wettbewerbsentwurf für die evangelische Kirche mit Pfarr- und Gemeindehaus in Berlin-Zehlendorf-Nord, Dritter Preis
Tonfilmateliers der UFA in Berlin-Tempelhof
1931
Entwurf für Wohnbauten „Wittelsbacher Korso“ (Tempelhofer Feld) in Berlin-Tempelhof
1932
Entwurf eines Wohnblocks in Berlin-Reinickendorf
1934
Entwurf für die Stadtsanierung von Hannover
1935
Entwurf eines Theaters in Dessau
um 1935
Hochhausentwürfe für Berlins Innenstadt im Rahmen der Buchpublikation *Die neue Stadt* von Alfred Hugenberg
Entwurf eines Parteihauses auf der Fischerinsel in Berlin-Mitte
1936–1938
Verwaltungsgebäude der Sächsischen Bauernschaft in Dresden
1937
Wettbewerbsentwurf zur „Hochschulstadt“ in Berlin-Charlottenburg
1940
Entwurf für Holzbaracken für die Wehrmacht
1945–1949
Hochhausentwürfe für die neue Stadt (Berlin)
1953–55
Annedore-Leber-Grundschule an der Halker Zeile in Berlin-Lichtenrade
1954
Aufstockung des Gebäudes Krumme Straße 10 in Berlin-Charlottenburg

Projekte ohne zeitliche Zuordnung
Bahnhof/Landwirtschaftskammer
Landhaus Sielaff
Haus des Deutschen Reichslandbundes in Berlin
Landwirtschaftskammer in Posen
Deutsche Landwirtschaftliche Gesellschaft Berlin
Grabanlage Dr. Rösicke, Rittergut Görsdorf
Fabrik in Sperenberg
Wohnblock in Berlin-Mariendorf

Zu den Autoren

Prof. Dr. Wolfgang Schäche, Architekt (BDA, DWB, DASL) und Bauhistoriker, Studium der Architektur in Berlin, Professur für Baugeschichte und Architekturtheorie und Leitung des Labors für Baugeschichte und Bauerhaltung des Fachbereiches Architektur und Gebäudetechnik der Beuth-Hochschule für Technik Berlin, zahlreiche Publikationen zur Architektur- und Stadtgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts sowie zur Architekturtheorie und Denkmalpflege, zuletzt im jovis Verlag erschienen: *Rave Architekten. 1960–2010, Berlin 2013; Bauten für die Wissenschaft. Die Physikalisch-Technische Reichsanstalt/Bundesanstalt in Berlin-Charlottenburg*, Berlin 2012 (zusammen mit Brigitte Jacob und Norbert Szymanski); *Hildebrand Machleidt. Planungen für die Stadt*, Berlin 2006.

Dr. Brigitte Jacob, Architektin und Bauhistorikerin, Studium der Architektur in Berlin und Delft/NL, seit 1999 Dozentin für Baugeschichte und Architekturtheorie an der Beuth-Hochschule für Technik Berlin. Forschungsschwerpunkt ist die Architektur und Stadtgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, dazu zahlreiche Veröffentlichungen, u.a. *40 Jahre Märkisches Viertel. Geschichte und Gegenwart einer Großsiedlung*, Berlin 2004 (hg. zusammen mit Wolfgang Schäche); *Emil Fahrenkamp – Bauten und Projekte für Berlin*, Berlin 2007; *Bauten für die Wissenschaft. Die Physikalisch-Technische Reichsanstalt/Bundesanstalt in Berlin-Charlottenburg 1887–2012*, Berlin 2012 (zusammen mit Wolfgang Schäche und Norbert Szymanski).

Dipl.-Ing. M. A. David Pessier, Architekt und Bauhistoriker, Ausbildung zum Bauzeichner, Studium der Architektur in Berlin, Dozent für Baugeschichte und Architekturtheorie an der Beuth-Hochschule für Technik Berlin sowie der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Tiburtius-Preisträger 2011, Publikationen zur Geschichte und Theorie von Architektur und Städtebau des 19. sowie 20. Jahrhunderts u.a.: „Potentiale und Bedingungen des progressiven Einsatzes von Architektur und Städtebau als Image- und Standortfaktor für Berlin“, in: *Nachhaltige Forschung in Wachstumsbereichen Band III. Ergebnisse des Projektes Forschungsassistenz an der Beuth Hochschule für Technik Berlin*, Berlin 2012; *Rezeption –Abstraktion – Negation. Das Architektonische in der Architektur von Historismus, Moderne und Gegenwart* (Schriftenreihe zur Baugeschichte und Architekturtheorie des Labors für Baugeschichte und Bauerhaltung, Band 4), Berlin 2013.

Franziska Bollerey studierte Soziologie, Kunstgeschichte und Medienwissenschaften an der Freien Universität Berlin. Nach Promotion und Habilitation übernahm sie 1979 den Lehrstuhl Geschichte der Architektur und des Städtebaus an der Technischen Universität Delft/Niederlande und begründete das Institute for History of Art, Architecture and Urbanism – IHAAU und die Zeitschrift *Eselsohren*. Ihr wissenschaftliches Engagement gilt dem utopischen Gedankengut, der Städtebaugeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts sowie insbesondere der Architektur der 1920er Jahre und dem Phänomen der großen Metropolen. Als Gastprofessorin und Forscherin war sie an den Universitäten von Barcelona, Berlin, Braunschweig, Budapest, Istanbul, London, New York, Stockholm und Zürich tätig.

Impressum

Dieses Buch entstand mit freundlicher Unterstützung des
IHAAU – Institute of History of Art, Architecture and Urbanism, Berlin/Delft
und der
Ralf Schmitz GmbH & Co. KGaA

Die Originale der Zeichnungen und Pläne wurden vom Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin zur Verfügung gestellt.

© 2014 by jovis Verlag GmbH
Das Copyright für die Texte liegt bei den Autoren.
Das Copyright für die Abbildungen liegt bei den Fotografen/Inhabern der Bildrechte.

Alle Rechte vorbehalten.

Gestaltung und Satz:
jovis: Susanne Rösler, Berlin
Abbildungstableaus S. 260–307: Sogol Nayeri
Lithografie: f1Bild, Berlin
Druck und Bindung: GRASPO CZ, a.s., Zlín

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

jovis Verlag GmbH
Kurfürstenstraße 15/16
10785 Berlin

www.jovis.de

ISBN 978-3-939633-67-9