

Matthias Noell

»Material, System und Zweckbestimmung«¹ - Otto Rudolf Salvisberg (1882–1940)

*»Er baut praktisch und komfortabel, ökonomisch und ansprechend, baut mit einem Minimum an Raum, an Zeitaufwand und Kosten ein Maximum an Wohn- und Behaglichkeit.«²
Paul Westheim (1927)*

Otto Rudolf Salvisberg war aufgrund der von Paul Westheim genannten Fähigkeiten einer der begehrtesten Architekten im Berlin der zwanziger Jahre. Trotz und vielleicht auch wegen dieser Eigenschaften ist er nach seinem Tod zunehmend in Vergessenheit geraten. Salvisberg kümmerte sich nur wenig um die Präsentation seines Werkes oder um eine publizistische Verbreitung seiner Bauten. Auch als Theoretiker ist er kaum hervorgetreten. Seine wenigen Texte zur Architektur sind – ähnlich wie seine Bauten – nüchtern, prägnant und drücken vor allem den umfassenden Anspruch an seine Zunft aus: »Jede bauliche Gestaltung beruht auf gründlicher Forschung. Voraussetzung eines jeden Bauwerks ist vollendete Zweckserfüllung. (...) Erfordert jede Baugattung ihr tiefes Spezialstudium, so ist besonders der Profanbau im Enderfolg von seinen organisatorisch lebenswichtigen Grundlagen abhängig. Die Wahl der konstruktiven Elemente, Aufbau, Form-

ausdruck müssen in organische Übereinstimmung mit diesen Grundlagen gebracht werden.«³

Otto Rudolf Salvisberg kam am 18. Oktober 1882 als jüngstes von acht Kindern einer Bauernfamilie in Köniz bei Bern zur Welt. Nach einer wohl mittelmäßig zu nennenden Schullaufbahn und einer Lehre in einem Architekturbüro absolvierte er zwischen 1901 und 1904 die Bauschule des Technikums Biel. Anschließend nahm er an Kursen der Technischen Hochschule in München teil, und fand schließlich im Jahr 1905 bei dem Karlsruher Büro Curjel und Moser (Robert

¹ Otto Rudolf Salvisberg, Technik und Formausdruck im Bauen, in: Technische Rundschau (Bern), 1933, H. 51, S. 1–4. Reprint u. a. in: O. R. Salvisberg. Die andere Moderne, Hg. ETH Zürich, 2. überarb. Auflage Zürich 1995, S. 256–257.

² Paul Westheim, O. R. Salvisberg. Neue Werkkunst, Berlin, Leipzig, Wien, Chicago 1927, S. 7–8.

³ Otto Rudolf Salvisberg, Vorwort zu: Louis Parnes, Bauten des Einzelhandels und ihre Verkehrs- und Organisationsprobleme. Mit 303 Plänen, Ansichten und Tabellen, Zürich und Leipzig 1935. Einige Passagen seiner Texte kompilierte Salvisberg von anderen Autoren, wie seinem Freund Walter Curt Behrendt. Aus dessen bekannter Publikation »Der Sieg des neuen Baustils« von 1927 übernahm Salvisberg einige Passagen nahezu wörtlich in seinen Vortrag »Technik und Formausdruck im Bauen«, wie Anm. 1.

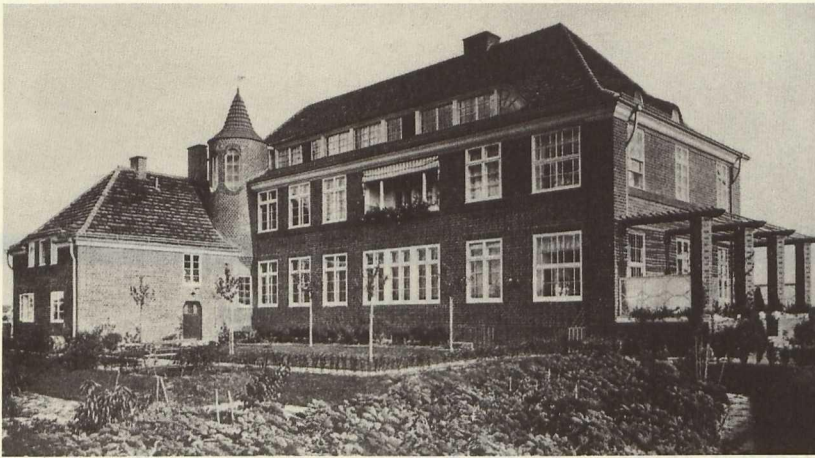


Abb. I
 Berlin, Haus Neutze, Garten-
 fassade, 1912. (Reproduktion aus
 Moderne Bauformen 1914)

Curjel und Karl Moser) eine Anstellung. Neben seiner Tätigkeit besuchte er Lehrveranstaltungen bei Karl Schäfer an der Technischen Hochschule. Bereits drei Jahre später zog es ihn in die damalige deutsche Architekturmetropole Berlin, wo er für Johann Emil Schaudt, dem Erbauer des »Kaufhaus des Westens« (KaDeWe), tätig wurde. Das kurz darauf aus dem Büro Schaudt herausgelöste Büro des Architekten Paul Zimmerer übernahm auch den jungen Schweizer, der in den folgenden Jahren mehrere Bauten nach seinen Entwürfen in diesem Büro ausführen konnte.

Bekannt wurde Salvisberg als Urheber dieser Bauten nur, weil Paul Westheim, Autor auch des Vorwortes im vorliegenden Buch der Reihe »Neue Werkkunst«, ihn und seine Bauten in der Zeitschrift »Moderne Bauformen« ausführlich vorstellte.⁴ Bereits kurz zuvor – schon im Jahr 1914 – hatte sich Otto Rudolf Salvisberg mit einem eigenen Büro in Lichterfelde selbstständig gemacht. Besonderes

Interesse verdienen von diesen frühen Bauten die beiden Berliner Geschäftshäuser »Prächtel« (1912) und »Lindenhaus« (1912/13). Das Geschäftshaus Prächtel überrascht mit seiner glatten Oberfläche der Muschelkalkverkleidung, eine zu jener Zeit ungewöhnlich schlichte, neuartige Fassadengestaltung von »beglückender Ruhe«.⁵ Die ausgeprägte Horizontalität in der Gliederung der Fassade, hervorgerufen allein durch die bandartig zusammengezogenen Fenster jedes Stockwerks, weist voraus auf eines der Hauptmotive der Geschäftshausarchitektur, wenn nicht sogar der gesamten Architektur der folgenden Jahrzehnte: Die Horizontalgliederung durch liegende Fensterbänder. Der Kunsthistoriker und Architekturkritiker Walter Müller-Wulckow zählte aus diesem Grund das Geschäftshaus Prächtel zusammen mit dem

⁴ Paul Westheim, Architekturen von Otto Salvisberg, Berlin, in: Moderne Bauformen, 13.1914, S. 113-137.

⁵ Walter Müller-Wulckow, Bauten der Arbeit und des Verkehrs, Königstein im Taunus und Leipzig 1925, S. 10. Für die dritte Auflage des Bandes von 1929 wurde diese Passage zum Geschäftshaus Prächtel gestrichen – ein deutliches Zeichen für die architektonische Entwicklung in diesen vier Jahren und die dadurch veränderten Bewertungskriterien der Architekturkritik.

Geschäftshaus von Hans Poelzig in Breslau zu den wegweisenden Bauten dieser Gattung vor dem Ersten Weltkrieg. Auch das Lindenhaus, ausgestattet mit der ersten Sichtbetonfassade Berlins, zeigt mit seinen bündig in die Wand eingelassenen Fenstern ebenfalls einen solchen Vorgriff auf später beliebte Bauformen. Salvisberg leitete die Horizontalität des Gebäudes aus der technischen Verfahrensweise des Stampfbetons her und nahm mit diesem Gedanken spätere Theorien zum Beispiel Erich Mendelsohns vorweg.⁶ An beiden Geschäftshausbauten war Paul Rudolf Henning beteiligt, der mit seinen in schwarzer Veltener Keramik ausgeführten Plastiken, Reliefs und Fliesen den Expressionismus der Nachkriegszeit vorbereitete. Henning wurde einige Jahre später vor allem durch seine Mitarbeit an Erich Mendelsohns Umbau des Verlagshauses von Rudolf Mosse bekannt.

Die blockhafte Geschlossenheit des Lindenhauses charakterisiert auch das zeitgleich entstandene Haus Neutze (1912). Der zweigeschossige, geschlossene Baukörper mit axial angeordneten Fenstern und einem asymmetrisch in der Fassade sitzenden Eingangportal ist eine eindeutige Abkehr des damals 30-jährigen Architekten vom Typus des englischen Landhauses mit seinen frei gruppierten Räumen und seinem malerisch-verwin-

⁶ Vgl. Paul Westheim, Berliner Neubauten, in: Frankfurter Zeitung vom 4. 9. 1913. Zitiert in: O. R. Salvisberg, Die andere Moderne, wie Anm. 1, S. 20. Erich Mendelsohn, Die Internationale Übereinstimmung des neuen Bauge-dankens oder Dynamik und Funktion, in: Erich Mendelsohn, Das Gesamtschaffen des Architekten, Berlin 1930, S. 26. Zu Salvisbergs frühen Bauten s. vor allem Christiane Klebs, Salvisbergs Bauten in Berlin bis 1920, in: werk archithese, 64, 1977, H. 10 (Sonderheft Otto R. Salvisberg 1882–1940), S. 18–22.

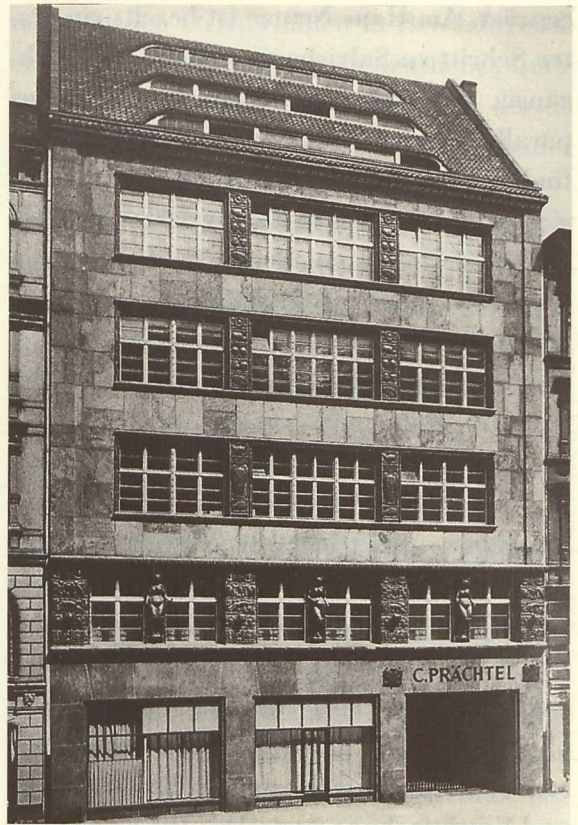


Abb. II Berlin, Geschäftshaus Prächtel, 1912–1913, (Reproduktion aus Moderne Bauformen 1914)

kelten Äußeren. Das einheitliche Walmdach überdeckt den gesamten Wohnbau, während ein niedrigerer Wirtschafts- und Dienstbotentrakt rechtwinklig nach hinten anschließt – vielleicht die einzige Reminiszenz an englische Vorbilder eines C. F. A. Voysey. Die Ziegelfassaden verzichten auf die zu dieser Zeit übliche Wandgestaltung durch Pilaster oder Säulen und werden ausschließlich durch ihre Fenster rhythmisiert. Besonders die Gartenfassade mit ihren unterschiedlich breiten Fensterachsen zeigt bereits jene gestalterischen Qualitäten, die Salvisbergs spätere Wohnhäuser vor allem anderen auszeichnen. Auch der Grundriss ist von Vereinfachung

geprägt. Am Haus Neutze ist bereits ein erster Schritt zu Salvisbergs später fast durchgängig verwendetem Schema eines in zwei parallele Raumfolgen geteilten Rechteckes zu finden. Gleichgerichtete Tendenzen lassen sich in den zur selben Zeit errichteten Villen von Josef Hoffmann, Bruno Paul, Hermann Muthesius oder von Paul Bonatz aufzeigen. Den Schritt zur linearen Reihung und Aufteilung des Grundrisses vollzog aber auch Mies van der Rohe mit seinen Villenbauten in Potsdam und Berlin. Zu jener Zeit, bis etwa in die Mitte der 1920er Jahre, sind diese Bauten keine »unzeitgemäßen Entwürfe«. ⁷ Vielmehr steht auch Otto Rudolf Salvisberg mit seinen Villen- und Landhausbauten an der Spitze einer architektonischen Reform, welche die Modernisierung des Wohnhauses ohne Bruch und ohne radikalen Neubeginn, sondern durch eine strikte Reformierung und Vereinfachung anstrebte. Die Ergebnisse sind jedoch bei aller Qualität im Entwurf und in der Ausführung, man muss es wohl zugestehen, etwas bieder und wenig aufregend.

Als das zentrale und größte Wohnhaus im Werk Salvisbergs bis 1926 nimmt das Haus Tang (1923–24, s. Abb. S. 18–25) in der vor-

liegenden Publikation des F. E. Hübsch-Verlages einen gewichtigen Teil ein. Es markiert nicht nur den Beginn des Tafelteils, als einziger Bau wird es zudem auf vier Doppelseiten präsentiert. Das Gebäude zeigt die für Salvisberg typische, rechtwinklige Anordnung zweier Baukörper. Die Eingangs- und die Gartenseite des Hauptbaus sind, wie schon beim Haus Neutze, äußerst unterschiedlich gestaltet. Während die Vorderfront trotz ihres mittig liegenden Eingangs durch eine aufgelockerte, nicht symmetrische Fensteranordnung gekennzeichnet ist, legte Salvisberg die Gartenseite wesentlich strenger und spiegelsymmetrisch an. Leichte Achsenverschiebungen im Mittelbereich zwischen Erd- und Obergeschoss mildern diese Strenge. Die Anordnung der Räume ist für einen Bau dieser Größe von beachtlicher Klarheit und organisiert die verschiedenen Wohnfunktionen sicher und auf reibungslose Weise. Dass Salvisberg zu diesem Zeitpunkt aber auch wesentlich kompaktere und reduziertere Bauten zu entwerfen vermochte, belegen die kleineren Wohnhäuser, wie das Haus Richter (1919, s. Abb. S. 32), sein eigenes Wohn- und Atelierhaus von 1921–22 oder aber das Sommerhaus des Malers Otto Kyser am Plessower See in Werder (1924, s. Abb. S. 29). Dieses ohne Anspruch auf Repräsentation entworfene Haus zeigt bei den selben formalen Grundsätzen eine wesentlich freiere Hand als die zeitgleichen städtischen Villen. Die gestufte Würfelform, das flache Dach und sein breitgelagertes Bandfenster im Obergeschoss offenbaren eine derart eigenständige Modernität, dass es in die meisten Publikationen zur neuen Architektur der zwanziger Jahre Eingang fand.

⁷ In Bezug auf das Haus Mosler (1924) von Mies: Franz Schulze, Mies van der Rohe. Leben und Werk, Berlin 1986, S. 126. Zu den Bauten Salvisbergs in Potsdam und der Umgebung Berlins vgl. außerdem: Jörg Limberg, Potsdam. Ein Ort der Moderne? Architekten und ihre Bauten im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Brandenburgische Denkmalpflege, 6.1997, H. 2, S. 62–85. Matthias Noell, Formen der Moderne. Neues Bauen im Land Brandenburg, in: Modernes Bauen zwischen 1918–1933. Bauten im Land Brandenburg und ihre Erhaltung, Arbeitshefte des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege, H. 10, Potsdam 1999, S. 6–27.

Salvisbergs Auftraggeber entstammten durchwegs dem Bürgertum, ohne dass sich eine eindeutige politische Richtung damit verbinden ließe. Schon in den Büros von Emil Schaudt und Paul Zimmereimer knüpfte er offenbar die ersten wichtigen Kontakte. Dort lernte er Paul Rudolf Henning kennen, der 1914 auch für das Haus Schwintzer, Salvisbergs erstes unter eigenem Namen errichtetes Haus, Reliefs anfertigte, und Eugen Richter von der Baufirma Schäler, mit der er einen Großteil seiner Bauten ausführte, unter anderem das Bürogebäude für Schäler und das Wohnhaus Richter. Häufig wurde Salvisberg sowohl mit Industrie- oder Verwaltungsbauten als auch mit den privaten Wohnhäusern der Fabrikanten betraut, woraus auch die Zufriedenheit der Auftraggeber mit ihrem Architekten spricht. So baute er für den Industriellen Zoellner die Farbwerke, ein Wohnhaus in Berlin und ein Landhaus in Klosterheide bei Lindow mit etwa 400 m² Wohnfläche. Die Fabrikantenfamilie Geyer ließ ebenfalls mehrere Fabrikgebäude sowie ihr Wohnhaus von Salvisberg errichten (s. Abb. S. 87 u. S. 30–31). Der Sohn Geyer kaufte schließlich, nach dem Weggang Salvisbergs aus Berlin, dessen Wohnhaus in Lichterfelde. Viele der privaten und geschäftlichen Auftraggeber wie der Zeichner Walter Trier (s. Abb. S. 62) oder der Bauunternehmer Adolf Sommerfeld (s. Abb. S. 51–59) waren und blieben mit Salvisberg befreundet. Zudem hatte Salvisberg den Ruf, seine Bauten termingerecht fertigzustellen. Das Stabsgebäude in Breslau wurde 1928 nach nur 85 Tagen Bauzeit fertiggestellt und kann einen Einblick in die planerische Präzision Salvisbergs und die Effizienz seines Büros vermit-

teln. Zu den Ortsterminen in Breslau reiste er mit dem Flugzeug an, ein deutliches Indiz für die Modernität dieses Büros, über dessen Größe und Organisation wir sonst leider nicht viel wissen.⁸

Nach dem Ersten Weltkrieg war Otto Rudolf Salvisberg also kein Unbekannter mehr. In großer Ausführlichkeit und Dichte berichteten seit dem ersten Artikel von Paul Westheim verschiedene Fachzeitschriften über seine Bauten. 1925 erschienen zwei Artikel, einer wiederum von Paul Westheim, der andere von Ernst Völter. 1927 wurde das vorliegende Buch im Friedrich Ernst Hübsch Verlag publiziert, im Jahr 1928 stellte Paul Schäfer diejenigen Bauten Salvisbergs vor, die dieser in Zusammenarbeit mit der Berliner Baufirma Schäler ausgeführt hatte. Eduard Jobst Siedler beurteilte im selben Jahr die jüngeren Bauten Salvisbergs, Max Osborn besprach 1930 Salvisbergs Wohnhäuser der beiden vorangegangenen Jahre sowie kurz darauf dessen öffentliche Bauten und Geschäftshäuser. Bereits 1931 folgte ein Artikel von Herbert Hoffmann.⁹ Hinzu kommen

⁸ Claude Lichtenstein, Biographie, in: O. R. Salvisberg. Die andere Moderne, wie Anm. 1, S. 120.

⁹ Paul Westheim, Otto Rudolf Salvisberg–Berlin, in: Das Werk, 12. 1925, H. 1, S. 6–15. Ernst Völter, Zu den Bauten von Otto Rudolf Salvisberg, in: Moderne Bauformen, 24. 1925, S. 33–71. Paul Schäfer, Neue Bauten von Architekt Otto Rudolf Salvisberg. Bauausführungen: Bau-geschäft Herrmann Schäler, Berlin, in: Neue Baukunst, 4. 1928, H. 5, S. 1–20. Ed. Jobst Siedler, Architekt BDA Otto Rudolf Salvisberg, in: Die Baugilde, 10. 1928, H. 4, S. 237–252. Max Osborn, Neue Wohnhäuser von O. R. Salvisberg, Berlin. Mit 20 Aufnahmen von Arthur Köster, Berlin, und 8 Grundrissen, in: Moderne Bauformen, 29. 1930, S. 321–332. Herbert Hoffmann, Neue Berliner Bauten von Professor O. R. Salvisberg, Berlin. Mit 21 Schwarztaufnahmen von Arthur Köster und Becker & Maaß, beide Berlin, 2 Farbaufnahmen und 4 Grund-



Abb. III Berlin, Onkel-Toms-Hütte, Reihenhäuser, 1925–1927, (Foto: 1999, Matthias Noell)

zahlreiche Aufsätze zu Einzelbauten und die meist ausführliche Behandlung in nahezu allen zeitgenössischen Sammelwerken und Bildbänden zur modernen Architektur.¹⁰

Vor diesem Hintergrund stellt der Band der »Neuen Werkkunst« lediglich eine Art Zwi-

rissen. 1 technisches Blatt in »Mitteilungen«, in: *Moderne Bauformen*, 30. 1931, H. 9, S. 469–480.

¹⁰ Hans Eckstein, *Neue Wohnbauten. Ein Querschnitt durch die Wohnarchitektur in Deutschland*. München 1932. Herbert Hoffmann, *Neue Villen*, (Neue Ausgabe) Stuttgart 1933. Herbert Hoffmann, *Schöne Räume*, Stuttgart 1929. Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Berlin 1927. Gustav Adolf Platz, *Wohnräume der Gegenwart*, Berlin 1933. Heinrich de Fries, *Moderne Villen und Landhäuser*, Berlin 1924. Walter Müller-Wulckow, *Bauten der Arbeit und des Verkehrs, Königstein im Taunus und Leipzig* 1929. Walter Müller-Wulckow, *Wohnbauten und Siedlungen, Königstein im Taunus und Leipzig* 1929.

schenbericht des architektonischen Oeuvres von Salvisberg dar. Schon der Titel »Neuere Arbeiten« – nur bei der Monographie zu Albinmüller erscheint dieser Zusatz ein weiteres Mal in der »Werkkunst«-Reihe – macht deutlich, dass Salvisbergs Œuvre zu diesem Zeitpunkt bereits die darstellbare Menge überschritten hatte. Tatsächlich verzeichnet der 1985 erstellte Werkkatalog bis zum Jahr 1927 bereits 77 ausgeführte Arbeiten, darunter in den Jahren zwischen 1919 und 1925 allein 25 Privathäuser.

Mit Paul Westheim konnte der Verleger Friedrich Ernst Hübsch für das Vorwort einen ausgewiesenen Salvisberg-Kenner gewinnen, der bereits zwei Artikel zu Bauten dieses Architekten verfasst hatte. Zugleich zählte Paul Westheim als Herausgeber der Zeitschrift

»Das Kunstblatt« und äußerst vielseitiger Kunst- und Architekturkritiker zu den herausragenden Publizisten der Weimarer Republik und war daher für Hübsch eine ausgezeichnete Wahl. Paul Westheim verfasste jedoch keinen neuen Text zum Werk des befreundeten Architekten Salvisberg, sondern gab seinen über zwei Jahre zuvor geschriebenen Artikel erneut zur Veröffentlichung ab. Die wenigen Veränderungen betreffen eingeschobene Passagen und die Auswahl der angeführten Bauten. Auch die Abbildungen entsprechen zum überwiegenden Teil denen des Artikels von 1925. Neu aufgenommen wurden die Maschinen- und Apparatefabrik Geyer aus dem Jahr 1926 (s. Abb. S. 87) und auf den letzten Seiten die Entwürfe zu den Miets- und Atelierhäusern in Wilmersdorf, zum Lory-Spital in Bern (s. Abb. S. 103–107) und zu den Reihenhäusern in Onkel-Toms-Hütte von 1925 und 1926 (s. Abb. S. 101). In auffälligem Kontrast zu den für das Jahr 1927 eher konservativen Bauten Salvisbergs steht die betont moderne Buchgestaltung von Johannes Molzahn, einem der führenden Werbegraphiker der Weimarer Republik.¹¹ Molzahn fasste zumeist zwei gegenüberliegende Seiten zu einer Doppelseite zusammen und gliederte diese durch rechtwinklig aufeinandertreffende schwarze Balken in zwei unterschiedlichen Stärken. Die Bildunterschriften verlaufen teilweise vertikal und in

¹¹ Roland Jaeger, Johannes Molzahn (1892–1956) als Gebrauchsgraphiker und Buchgestalter, in: Aus dem Antiquariat, 1992, H. 6, S. A 225–A 234. Roland Jaeger, Neue Werkkunst. Architektenmonographien der zwanziger Jahre. Mit einer Basis-Bibliographie deutschsprachiger Architekturpublikationen 1918–1933, Berlin 1998, S. 56–57.

sehr unterschiedlicher Sperrung, auch die Seiteneinteilung folgt keinem festgelegten Schema, vielmehr scheint sie Rücksicht auf die abgebildeten Objekte zu nehmen. Als Folge der sehr geringen Abbildungsdichte wird eine abgebildete Fotografie häufig nur durch einen über die Doppelseite laufenden Balken in der Balance gehalten. Damit setzt sich das Buch deutlich von den meisten, eher unspektakulären Tafelteilen der »Neuen Werkkunst« ab. Die einheitliche Gestaltung des Buches zieht sich bis in die Anordnung der Seitenzahlen in einen rechtwinklig umgrenzten Bereich fort und schließt natürlich auch den einfarbig weinroten (bei wenigen Exemplaren auch türkisblauen) Leineneinband mit seiner goldfarbenen Prägeschrift ein. Zudem gestaltete Molzahn nicht nur das Signet des Hübsch-Verlages neu, sondern vereinfachte und dramatisierte auch das expressionistisch anmutende Salvisbergsche Signet mit den drei kreuzbekrönten Bergen, das jener um 1927 eigentlich schon nicht mehr verwendete. Konnte Molzahn bei der Monographie von Max Taut jedoch seine Typographie und Buchgestaltung ganz auf die abgebildeten Bauten abstimmen und sogar den Betrachter noch mit virtuellen Aufzugsfahrten durch das Gebäude führen, war die Frage der Buchgestaltung bei Salvisberg wegen der zur Verfügung stehenden, eher konventionellen Fotografien nur noch auf eine rein formalästhetische Weise zu lösen. Die Trennung der Architektur von der Präsentation konnte Molzahn auf diese Weise jedoch nur noch verstärken.

Johannes Molzahn, der insgesamt vier Monographien der »Neuen Werkkunst« gestaltete, war mit Salvisberg vermutlich seit seiner

Teilnahme an der »Ausstellung für unbekannte Architekten« bekannt. Zusammen mit Walter Gropius und Max Taut hatte Otto Rudolf Salvisberg die ausgestellten Arbeiten ausgewählt.¹² Die Ausstellung wurde von Bruno Taut und dem »Arbeitsrat für Kunst« in der Galerie J. B. Neumann veranstaltet und belegt nicht nur den frühen Kontakt Salvisbergs mit den progressiven Künstlern in Berlin, sondern auch sein bislang unerkanntes – wenngleich zurückhaltendes – Engagement im »Arbeitsrat«.¹³ Bruno Taut und Otto Rudolf Salvisberg waren sich möglicherweise bereits während des Ersten Weltkrieges im Büro Schmitthenner bei der Arbeit an der Gartenstadt Staaken begegnet.¹⁴

Die Diskrepanz zwischen Buchgestaltung und abgebildeter Architektur verdeutlicht die Geschwindigkeit, mit der die Kunst sich in dieser Zeit wandelte. Die Architektur, die

¹² Adolf Behne, Ausstellungsrezension in: Sozialistische Monatshefte, 25. 1919, H. 4. Erneut abgedruckt in: Arbeitsrat für Kunst. Berlin 1918–1921. Ausst.kat. Akademie der Künste, Berlin 1980, S. 92. Molzahn und Albinmüller, für den Molzahn einen weiteren Band in der Reihe der »Neuen Werkkunst« gestaltete, kannten sich mit einiger Sicherheit aus Magdeburg, wo Molzahn im Rahmen des Jubiläums des Magdeburger Stadttheaters im Jahr 1926 und Albinmüller mehrfach, u. a. als Leiter der Gesamtgestaltung der Theaterausstellung 1927, beschäftigt waren.

¹³ Salvisberg unterzeichnete auch das zweiseitige Flugblatt »Ein neues künstlerisches Programm«, das erstmals am 18. 12. 1918 in der Bauwelt und anderen Zeitungen erschien. Ebd. S. 87. Ansonsten scheute sich Salvisberg offenbar vor der Unterzeichnung von Manifesten. Schönberger vermutete, an Salvisberg sei die Aufbruchstimmung jener Jahre vorübergegangen. Angela Schönberger, Salvisberg im kulturellen Klima Berlins, in: O. R. Salvisberg. Die andere Moderne, wie Anm. 1, S. 128.

¹⁴ Salvisbergs Tätigkeit im Büro Schmitthenner vermutete: Claude Lichtenstein, Biographie, in: O. R. Salvisberg. Die andere Moderne, wie Anm. 1, S. 116.

1924–25 mit dem erstmaligen Erscheinen des Textes von Paul Westheim zwar nicht architektonische Avantgarde aber zumindest zeitgemäß war, war schon 1927 eindeutig konservativ. In das Gesamtbild der Publikation konnten die damals jüngsten Projekte Salvisbergs kaum mehr korrigierend eingreifen. Das Lory-Spital in Bern (s. Abb. S. 103–108) markiert den Schritt des Architekten zu einer eindeutigen Moderne. Das mit seinem Schweizer Kompagnon Otto Brechbühl ab 1924 geplante und zwischen 1925 und 1929 ausgeführte Krankenhaus ist nicht nur sein erstes Werk in den Formen des Neuen Bauens. Es setzt zudem mustergültig die Forderungen der neuen Baukunst um, die Form eines Gebäudes aus »Material, System und Zweckbestimmung« heraus zu entwickeln, wie es Salvisberg selbst in Bezug auf das Lory-Spital formulierte.¹⁵ Aus der Analyse der Funktionsabläufe, den neuen Anforderungen an Krankenhäuser und dem Material Beton entwarf Salvisberg einen der ersten Krankenhausbauten des Neuen Bauens, in seiner Bedeutung durchaus vergleichbar mit dem bekannteren Sanatorium »Zonnestraal« von Johannes Duiker und Bernard Bijvoet (1926–28) in Hilversum oder dem Waiblinger Bezirkskrankenhaus von Richard Döcker (1927–28). Seine langgestreckte, im Mittelteil zurückweichende Fassadenfront der Krankenzimmer wird von weit ausschwingenden Liegeveranden umfasst, deren Glaswände weitgehend zurückgeschoben werden können.

Der Grundriss ist aus drei Grundelementen zusammengesetzt, dem Eingangs- und Erschließungsbereich, den Behandlungs- und Versorgungsräumen und dem Trakt der

Krankenzimmer. Dieser ist vollständig von den anderen Räumen »isoliert« und legt trotz einer zweihüftigen Anlagerung von Räumen an den Flur die Möglichkeit einer optimalen Belüftung nahe. Um dem Gebäude eine einheitliche, beruhigende Gesamtform zu geben, fasste Salvisberg einen fiktiven Kernbau im Attikageschoss zusammen. Den isolierten Zimmertrakt wiederholte Salvisberg einige Jahre später beim Säuglings- und Mütterheim Elfenau, wobei er dort die Rahmung des Zimmertraktes durch zwei Gemeinschaftsräume an den Enden nochmals steigerte. Salvisbergs spätere Krankenhausbauten zeigen die Eckveranden hingegen nicht mehr als Verbindungsstellen zwischen Flur und Balkon, sie sind vielmehr vereinfachte Anpassungen des einmal gefundenen Systems. Aufgrund seiner expressiven Modernität, die ganz besonders während des Rohbaus zu Tage trat, wurde das Lory-Spital schon vor der Fertigstellung mehrfach publiziert und galt als radikale, »man möchte fast sagen rücksichtslose«¹⁶ Lösung.

Bei den Bauten für den mit Bruno Taut und Hugo Häring errichteten 1. Bauabschnitt der Gehag-Großsiedlung Onkel-Toms-Hütte (1925–27, s. Abb. S. 101) reduzierte Salvisberg die Fassadengestaltung der Reihenhäuser auf das Proportionenspiel von glatter Wandfläche und Fenster- bzw. Türöffnungen. Untereinander sind die Häuser durch eine Ziegellise- ne voneinander getrennt, welche die einzelnen Hauseinheiten plastisch betonen, und an denen die spiegelsymmetrische Zuordnung der

Häuser nachvollziehbar wird. Auch die städtebaulichen Zusammenhänge seiner nächsten Siedlungsprojekte sind wohl von der Mitarbeit an der Gehag-Siedlung beeinflusst worden. Bis 1926 standen seine Siedlungen in der Gartenstadtradition und waren von axial erschlossenen Zentralplätzen geprägt, um die sich geschwungene und sich verzweigende Wohnstraßen legen (s. Abb. S. 27, 35, 89). Die 1927–28 entstandene Blockbebauung an der Knobelsdorffstraße, deren Rohbau der Berliner Flaneur und Feuilletonist Franz Hessel mit dem beteiligten Architekten Jean Krämer besichtigte, zeigt erstmals Salvisbergs Interesse an einer Akzente setzenden Planung im großstädtischen Kontext (s. Abb. S. 83–85).¹⁷ Die städtebaulichen Entwürfe Salvisbergs zeigen zwar schon früher ähnliche Eingangs- und Torsituationen, wie zum Beispiel in Köpenick oder Schwaz (s. Abb. S. 40 und S. 89), erst mit der Großsiedlung »Schillerpromenade« in Reinickendorf – errichtet zwischen 1928 und 1931 von Bruno Ahrends, Wilhelm Büning und Otto Rudolf Salvisberg, der auch die städtebauliche Leitung übernommen hatte –, wird daraus jedoch ein beherrschendes Thema. Noch vor ihrer Vollendung erkannte Julius Posener den Stellenwert der Weißen Stadt: »Quand le lotissement sera fini, il sera, sans aucun doute, une des manifestations les plus importantes de l'architecture d'aujourd'hui à Berlin.«¹⁸

¹⁵ Otto Rudolf Salvisberg, Technik und Formausdruck im Bauen, wie Anm. 1.

¹⁶ Anonym, in: Das Werk, 16. 1929, H. 7, S. 198.

¹⁷ Franz Hessel, Spazieren in Berlin, Berlin 1929. Hier in der Neuausgabe: Ein Flaneur in Berlin, Berlin 1984, S. 12–15. Max Osborn, Jean Krämer. Neue Werkkunst, Berlin, Leipzig, Wien, Chicago 1927, Neuausgabe mit einem Nachwort von Piergiacomo Bucciarelli, Berlin 1996.

¹⁸ Julius Posener, Grand Lotissement à Berlin-Reinickendorf, in: L'Architecture d'aujourd'hui, 2. 1931, H. 5, S. 43.

Auf der Gartenseite der Salvisbergschen Zeilenbauten an der Aroser Allee verdichten sich die verglasten Laubentürme zu einem strengen Rhythmus, der sich in einem Entwurf zu »Siedlungsbauten und Atelierhäusern« in Wilmersdorf von 1926 (s. Abb. S. 98–99) bereits ankündigte. Hier sah der Entwurf eine markante Randbebauung vor, deren Rücksprünge turmartig erhöht waren und in den letzten Geschossen – die großflächige Verglasung lässt es erkennen – Ateliers enthalten sollten. Die Einbindung von Ateliers in Mehrfamilien- oder Reihenhäuser hatte Salvisberg bereits 1924–25 in dem Atelierhaus der Siedlung am Botanischen Garten verwirklichen können (s. Abb. S. 59). Ausgeführt wurden in Wilmersdorf jedoch die weniger spektakulären Entwürfe ohne Eckverglasungen und ohne Atelierrückbauten.

Der großartige Mittelpunkt der Weißen Stadt war jedoch das in Stahlbetonskelettweise ausgeführte Brückenhaus. Als terrassenbekröntes Laubenganghaus über Straße und Verkehr bedient es sich in seiner kühlen Präsenz des betont horizontalen Baukörpers der Möglichkeiten des Stahlbetons und reflektiert zugleich die zentralen Themen der neuen Architektur und Stadtplanung. Die in beiden Richtungen in der Mitte des Brückenhauses angebrachten Uhren verweisen auf die Veränderung an diesem Kreuzungspunkt von Verkehr, Wohnen und Technik. Noch kurz zuvor waren Uhren nur an öffentlichen Gebäuden oder Fabriken angebracht worden. Auch wenn der Bautyp des Brückenhauses bereits 1925 von Walter Gropius mit dem Bauhaus in Dessau eingeführt worden war, die große städtebauliche Geste gelang erst Salvisberg mit diesem Zeichen für das mo-

derne, neue Leben. Salvisbergs formale Lösungen, auch das zeigen die Laubengänge, stellten immer auch eine grundsätzliche Beschäftigung mit einem architektonischen Problem dar. Das Motiv der rund verglasten Flurecke sollte schon beim Lory-Spital der Leitung und Abschirmung der Benutzer dienen. Gleichzeitig verweisen die so betonten Ecklösungen auf die inneren Funktionsabläufe und auf die Angelpunkte der jeweils hochaktuellen Gebäudetypen: Terrassenkrankenhaus und Laubenganghaus.

Sein großes Talent bei der Inszenierung von Verkehr und Technik innerhalb eines städtebaulichen Rahmens bewies Salvisberg bei der Verbindung eines U-Bahnhofes mit einer Ladenpassage in der Siedlung Onkel-Toms-Hütte im Jahr 1931 ein weiteres Mal.

Klarer, sachlicher, nüchterner konnte ein »Verzicht auf ›Architektur‹« in jener Zeit wohl kaum ausfallen als die »bestürzend einfachen« Bauten Salvisbergs für die Weiße Stadt.¹⁹ Spätestens mit der Siedlung in Reickendorf zählte Salvisberg zu den renommierten Vertretern des Neuen Bauens in Deutschland. Sein Ruf an die Eidgenössische Technische Hochschule in Zürich, dem er 1929 folgte, ist Ausdruck dieser gewachsenen Wertschätzung. Schon ein Jahr zuvor hatte Eduard Jobst Siedler die Kenntnis der Bauten Salvisbergs als unerlässlich für jeden bezeichnet, der »ernsthaft zu den wesentlichen Erscheinungsformen« der architektonischen Entwicklung der deutschen Baukunst Stellung nehmen wolle.²⁰

¹⁹ Claude Lichtenstein, Werkkatalog, in: O. R. Salvisberg. Die andere Moderne, wie Anm. 1, S. 66.

²⁰ Ed. Jobst Siedler, Architekt BDA Otto Rudolf Salvisberg, wie Anm. 9, S. 238.



Abb. IV Berlin, Weiße Stadt, 1928–31, Brückenhaus, (Reproduktion aus L'Architecture d'aujourd'hui 1931)

Tatsächlich wäre also bereits ein Jahr nach der Publikation der Monographie in der »Werkkunst«-Reihe ein vollständig verändertes Bild des Architekten entstanden. Noch in das Jahr 1927 datiert zudem der Ladenumbau der Parfümerie »Scherk« am Kurfürstendamm in Berlin. Hier konnte Salvisberg einen Prototyp des modernen Ladenbaus verwirklichen, der in seinem Einsatz der Mittel – großflächige Schaufensterverglasung in einer glatten Fassade, Inszenierung der Architektur und der Waren mittels elektrischer Beleuchtung – eine wegweisende Mischung zwischen nobel-eleganter Ausführung und modernster Gestaltung war. Die verwendeten Materialien »Glas, Bronze, Donaukalkstein und Leuchtröhrenschrift« waren in ihrer perfekten Ausführung und der »großflächigen

Plakatwirkung« bestens geeignet, die luxuriöse Ausstattung der angebotenen Waren zu unterstreichen.²¹ Schon der aufwändig gestaltete Bauzaun, den Salvisberg für den Umbau errichten ließ, war mit seiner horizontalen, plastisch gebänderten Bretterverschalung, den beiden Schaufenstern sowie dem Namenszug »Scherk«, eine Variation auf den im Hintergrund entstehenden Laden und gehört zu jenem Bereich moderner ephemerer Werbearchitektur, in dem sich Salvisberg bereits 1924 mit seinem Sarotti-Ausstellungspavillon hervorgetan hatte. Ähnlich spektakulär wie der Scherk-Zaun wurde nur die

²¹ Heinz Johannes, Neues Bauen in Berlin. Ein Führer mit 168 Bildern. Berlin 1931. Reprint mit einem Nachwort von Roland Jaeger, Berlin 1998, S. 24.



Abb. V
Berlin, Parfümerie Scherk,
Bauzaun, 1927, (Reproduktion
aus O. R. Salvisberg. Die andere
Moderne 1995)

20 Meter hohe Umgrenzung der geplanten Galeries Lafayette am Potsdamer Platz von Erich Mendelsohn.

Im direkten Vergleich des Scherk-Ladens mit der Fassade des Geschäftshauses Prächtel erstaunt die formale Konsequenz Salvisbergs über diesen langen Zeitraum. Fünfzehn Jahre nach der Errichtung seines ersten Geschäftshauses entwickelte er aus denselben Grundmustern einen neuartigen Fassadentyp, der mit dem kurz zuvor entstandenen Pelzhaus »Herpich« von Erich Mendelsohn durchaus Schritt halten konnte. Durch die Beruhigung des Materials und der Form, durch die Reduktion auf lange Linien und große Flächen, gelang Salvisberg eine enorme Dynamisierung der Fassade, die ihn mit einem Schlag an die Spitze des Neuen Bauens in Berlin beförderte.²² Kurz darauf, im Jahr

1928, wurde auch der Umbau des Geschäftshauses »Dierig« in Berlin vollendet, der mit seinen horizontalen Fensterbändern und der auf der Attika angebrachten Leuchtschrift zu den überzeugenden Lösungen dieser Zeit zählt. Seine nachfolgenden Geschäftshausbauten zeigen ihn als Architekten, der am Puls der Zeit arbeitete und diesem manchmal sogar voraus war. Dies gilt sowohl für den Entwurf für ein Warenhaus »Wertheim« (1928–29) und die Deutsche Krankenversicherungs AG (1929–30) in Berlin als auch für seine Schweizer Bauten, die SUVA (Schweizerische Unfallversicherungs-Anstalt, 1930–31) und den Bleicherhof (1939–40). Deutlich

gar der letzten hundert Jahre. « Peter Güttler, Ladenbau, in: Berlin und seine Bauten, Teil VIII, Bauten für Handel und Gewerbe, Band A Handel. Berlin 1978, S. 195. Auch in den zwanziger Jahren wurde der »Scherk«-Laden als vorbildlich errachtet: Steen Eiler Rasmussen, Neuzzeitliche Baukunst in Berlin, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 12. 1928, H. 11, S. 527–538. Moderne Ladenbauten, E. Pollak-Verlag, Berlin 1928, S. 127–133.

²² Peter Güttler bezeichnete ihn als »den bedeutendsten Ladenbau Berlins aus den zwanziger Jahren, wenn nicht so-



Abb. VI
 Berlin, Parfümerie
 Scherk, 1927,
 (Reproduktion aus
 Heinz Johannes 1931)

ist bei einigen seiner Bauten die enge Verwandtschaft zu denen des befreundeten Architekten Erich Mendelsohn, wobei Salvisbergs Bauten immer eine größere Gelassenheit und Ruhe zu eigen ist, da die Modernität der Gebäude nur selten zum Thema der Architektur gemacht wird. Immer findet aber Salvisbergs starkes Interesse an einer ablesbaren Rhythmisierung des Raumes seinen Ausdruck. Der in seinem Artikel »Technik und Formausdruck im Bauen« in identischer Schrägansicht gezeigte Vergleich des Lory-Spitals und der Bebauung des Markusplatzes in Venedig macht dies deutlich. »Im Gegensatz zur Symmetrie ist Rhythmus heute vielleicht stärkstes Ausdrucksmittel. (...) Das Metronom des Musikers, der Herzschlag, Atem, Arbeit, Tanz, die ganze Welt der Technik vollzieht sich nach rhythmischen Gesetzen.«²³

²³ Otto Rudolf Salvisberg, Technik und Formausdruck im Bauen, wie Anm. 1.

Des weiteren entstanden nach 1927 zahlreiche Einfamilienhäuser, die Salvisbergs Hinwendung zum Neuen Bauen – und im Übrigen auch die Bereitschaft seiner Auftraggeberschicht, den Wandel zu akzeptieren – auch in dieser Baugattung belegen. Die wesentlichen Züge seiner Wohnhäuser waren zwar in den Jahren zuvor bereits ausgeprägt, dennoch ist eine Weiterentwicklung sowohl in der Fassadengliederung als auch bei den Grundrissen ablesbar. Max Osborn hob in seiner Besprechung explizit die Grundrisslösungen Salvisbergs hervor, ganz im Gegensatz zu Paul Westheim, der diese eigenartigerweise vollständig ausblendete. »Es ist ein Vergnügen an sich, diese Grundrisse zu lesen, zu beobachten, wie sie, rein als Zeichnungen genommen, die Fläche leicht und angenehm füllen und organisieren. Die starre Zentralanlage ist aufgegeben. An ihre Stelle tritt eine Ordnung, die unter Verzicht auf strenge Symmetrien eine Verschränkung der Flächenteile, in die-

sem Falle also der Raumeinheiten, sucht.«²⁴ Die zu Funktionseinheiten gruppierten Raumfolgen lassen sich bei allen Häusern Salvisbergs in ähnlicher Art und Weise wiederfinden. Salvisberg erreichte, bei der Wahrung größter Individualität der Häuser und vermutlich auch bei weitgehender Mitsprache der Bauherren, eine maximale Typisierung der Raumsituationen und damit auch des Wohnvorgangs. Claude Lichtenstein und Arthur Rüegg machten dieses »Montageprinzip« Salvisbergs am Beispiel der externen Wintergärten und seiner Innenraumgestaltung deutlich.²⁵ Trotz einer erstaunlichen Variationsvielfalt ist die Handschrift Salvisbergs dadurch immer erkennbar. Bei der Fassadengestaltung der Hausbauten kontrastiert Salvisberg in immer wieder abgewandelter Form eine regelmäßige Seite mit rhythmisierter Fensteranordnung und eine freiere Seite mit asymmetrisch gruppierten Fenstern verschiedener, meist größerer Breite, die im Regelfall aus den größeren Wohnräumen resultieren. Zwar zeigt Salvisberg in seinen Grundrissen nicht die Radikalität der Auflösung fester Raumgrenzen, wie sie von Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier oder Hugo Häring und Hans Scharoun propagiert wurde. Auch für den reinen Typenbau, wie er unter anderem von Walter Gropius entwickelt worden war, interessierte sich Salvisberg in diesem Rahmen nicht. Jedoch offenbart seine Arbeitsweise eine eigene Art von Modernität: die der

flexiblen Anpassung eines typisierten Systems.

Paul Westheim kritisierte einige Häuser der Stuttgarter Weißenhof-Ausstellung wegen ihres »Mangel[s] an Intimität und Abgeschlossenheit«. Im Gegensatz dazu beließen Salvisbergs Häuser den Bewohnern die Möglichkeit »für sich zu sein«.²⁶ Die Kritiker waren sich darin einig, keiner traf den Kern jedoch so sicher wie Max Osborn: »Das ist durchaus keine neue »Romantik«, sondern die unabwiesbare Einbettung der neuen Raum- und Formvorstellungen in die natürlichen Forderungen und Gewohnheiten persönlichen Daseins, eine Aussöhnung des Objektiv-Funktionellen mit dem Subjektiv-Individuellen auf einer vordem unbekanntem Basis.«²⁷

Auch in schwierigen Grundstückssituationen konnte Salvisberg in hohem Maße seine architektonischen Vorstellungen auf unangestregte, selbstverständliche Weise verwirklichen: »Nichts ist in allen diesen Villenbauten Theorie«, beurteilte Max Osborn die späteren Berliner Bauten.²⁸ In Zürich belegen das Haus Favre von 1936 und vor allem das eigene Haus von 1930–31, das in unverputztem Eisenbeton ausgeführt wurde, diese Fähigkeit auf das Eindrücklichste.

Die Einbeziehung der Hausgärten nahm seit dem Haus Tang eine immer größere Rolle in Salvisbergs Planungen ein. In seinen frühen Projekten scheint er die Gärten offenbar noch selber gestaltet zu haben, wie es auch

²⁴ Max Osborn, Neue Wohnhäuser von O. R. Salvisberg, wie Anm. 9, S. 321.

²⁵ Claude Lichtenstein, Villen und Landhäuser, in: O. R. Salvisberg, Die andere Moderne, wie Anm. 1, und Arthur Rüegg, Möbel und Innenraum, in: ebd. S. 162–169.

²⁶ Paul Westheim, Die Wohnung. Zur Stuttgarter Ausstellung, in: Das Kunstblatt, 11. 1927, H. 9, S. 340.

²⁷ Max Osborn, Neue Wohnhäuser von O. R. Salvisberg, wie Anm. 9, S. 321.

²⁸ Ebd. S. 322.

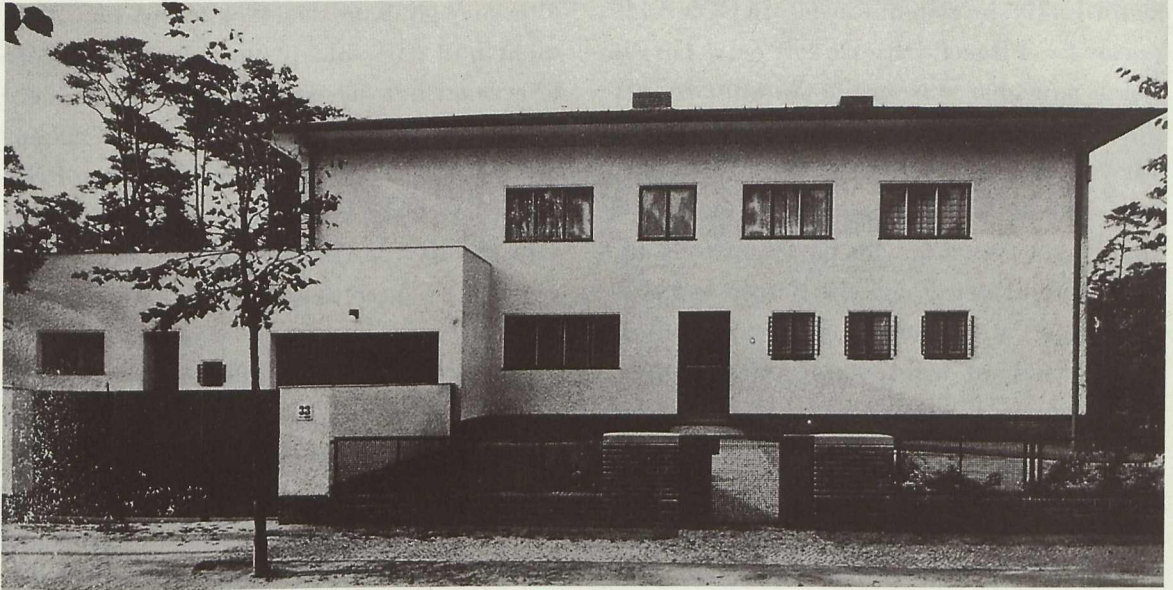


Abb. VII Berlin, Haus Charlton, 1928–1929, (Reproduktion aus *Moderne Bauformen* 1930)

für Hermann Muthesius, Peter Behrens oder Ludwig Mies van der Rohe in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg bekannt ist. Für die Planung und Ausführung des Hauses Tang kooperierte Salvisberg jedoch mit einem renommierten Gartenarchitekten, dem Präsidenten der Deutschen Gartenbau-Gesellschaft Ludwig Lesser, der später auch die Freiraumplanung für die Weiße Stadt übernahm.²⁹ Am Haus Tang ist zudem erstmals das Schaffen eines Außenraumes innerhalb des fest umrissenen Baukörpers zu beobachten. Gartenhallen, überdachte Pergolen oder Sitzplätze bestimmten seitdem das Verhältnis von Architektur und Garten. Am weitesten ging Salvisberg hierin bei seinem eigenen

Züricher Wohnhaus, wo sich die Durchdringung von Außen- und Innenraum, von der »offenen Halle« zum »Gartenzimmer« mit vollständig zu öffnender Glasfassade, in feinen Abstufungen vollzog.

Salvisberg vermied es jedoch, Wohn- und Esszimmer direkt mit dem Außenraum zu konfrontieren oder zu verschmelzen, wie es zeitgleich zum Beispiel die Brüder Luckhardt propagierten. Immer ist seinen Wohnräumen ein Gartenzimmer oder eine Halle vermittelnd vorgelagert, über welche der Garten betreten werden konnte. Und auch hier trennten Salvisberg und seine Gartenarchitekten den Übergang zum bepflanzten Garten mittels rechteckiger Wasserbecken und Natursteinmauern.

Auch in der Schweiz betrauten Salvisbergs Auftraggeber ihn weiterhin mit dem Bau von Villen und Fabrikgebäuden. Als prominentestes Beispiel kann der Chemiekonzern Hoff-

²⁹ Gert Gröning und Uwe Schneider, Nachlässe von Gartenarchitekten des 19. und 20. Jahrhunderts als Grundlage freiraumplanerischer Forschung, in: *Die Gartenkunst* 8. 1996, H. 1, S. 132.

mann-La Roche gelten, für dessen Generaldirektor Emil Barell Otto Rudolf Salvisberg in Basel zunächst das große Wohnhaus ausführen konnte und schließlich das Basler Verwaltungsgebäude, das in nur 11 Monaten fertiggestellt wurde. Salvisberg avancierte zum Hausarchitekten des Großkonzerns und errichtete in der Folge ein Betriebsgebäude und einen Fabrikationsbau, der nach seinem Tod viermal auf dem Gelände kopiert wurde. Es folgten ein Gesamtbebauungsplan für das Betriebsgelände und je eine Produktionsstätte bei London und in Mailand. Die geplanten Forschungs- und Bibliotheksgebäude gelangten hingegen nicht mehr zur Ausführung.

Eines seiner letzten Werke, das 1939–40 entstandene Mietshaus »Dreikönigsegg« in Zürich, zeigt noch einmal die Sicherheit, mit der Otto Rudolf Salvisberg einmal gefundene Lösungen variieren und in anderen Zusammenhängen neu interpretieren konnte. Aus der zurückgestuften Gebäudeecke des Mietshauses springt ein Glaserker mit Wintergärten und dünner Betonverdachung hervor, der sein Vorbild in dem nahezu zehn Jahre

älteren Wohnhaus des Architekten hat. Aber nicht nur das wohl proportionierte Äußere überzeugt bei diesem Gebäude auf Anhieb. Salvisberg konnte hier in einem Mietshaus Wohnräume schaffen, welche denselben Prinzipien wie seine Einfamilienhäusern folgten. Otto Rudolf Salvisberg machte nicht durch einen markanten Bruch mit der architektonischen Tradition auf sich aufmerksam. Vielmehr verließ er sich auf genuin architektonische Elemente und setzte sie seiner auf formale Ausgewogenheit und Materialharmonie basierenden Ästhetik entsprechend ein. Er kam auf diese Weise durchaus zu eigenen, neuen und unverwechselbaren Lösungen, deren Modernität sich zweifelsohne mit denen der radikaleren Kollegen messen konnte. Otto Rudolf Salvisberg fand sich damit in prominenter Nachbarschaft zu Architekten wie Erich Mendelsohn oder Max Taut, die ebenfalls auf sehr eigenständige Weise ihre Vorstellungen vom Neuen Bauen durchsetzten und – wie Salvisberg – lange Zeit aus dem erstarrten Kanon der Geschichtsschreibung der modernen Architektur ausgeschlossen waren.³⁰

³⁰ Mit Erich Mendelsohn und Max Taut teilt Otto Rudolf Salvisberg auch die enorme, unmittelbar einsetzende und lang anhaltende Rezeption ihrer Architektur. Am Wohnhaus H. von Paul Schmohl und Georg Stachelin kann dies besonders anschaulich nachvollzogen werden. Es wiederholen sich hier nicht nur Salvisbergsche Raumanordnungen und -funktionen, sondern auch die Anlage der

anschließenden Terrasse mit dem Wasserbecken. Vgl. Anonym, Paul Schmohl & Georg Stachelin, Stuttgart. Zwei Wohnhäuser in Stuttgart. Mit 14 Aufnahmen der Bildkunst Lazi und von Dr. Lossen & Co., Stuttgart, in: *Moderne Bauformen*, 30. 1931, H. 2, S. 61–67, Grundrisse S. 105.