

# Joseph Zemp zum Gedächtnis

Autor(en): **Hahnloser, Hans R.**

Objektyp: **Obituary**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **29 (1942)**

Heft 9

PDF erstellt am: **22.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

finden, wuchern an den Hotelpalästen ins Masslose, denn festlich, auffällig, ungewöhnlich zu sein gehört hier von vornherein zum Bauprogramm. Das Gebäude selbst soll schon eine Attraktion sein, und dabei gab man sich gar keine Rechenschaft, wie sehr diese Prunkpaläste gerade die gleiche Landschaft verwüsten, die sie ihren Gästen erschliessen wollen. Am erträglichsten sind sie noch in städtischen Verhältnissen, denn es sind städtische Bauten. Wo sie in freier Landschaft stehen, womöglich im Hochgebirge, ist der Gegensatz unerträglich. Es ist dann sehr merkwürdig, wie die ersten Regungen des Heimatschutzgedankens im Hotelbau Eingang finden, ohne am falschen Gesamtprogramm etwas zu ändern: man baute von den neunziger Jahren an Paläste mit allem möglichen sichtbaren Holzdetail, mit sonderbaren Erkern, Türmchen, weit vorspringenden Dächern, deren Einzelheiten mehr oder weniger an Holzdächer von Bauernhäusern erinnerten — solche Hotels hiessen dann gerne «Waldhaus» oder «Burg-Hotel». Im ganzen betrachtet wirken sie weniger protzig als die Renaissance-Paläste, dafür eigenartig modellierbogenmässig — substanzlos, wie blosse Attrappen. Zu ihrer Ausstattung gehören Hirschgeweihe, Schützenscheiben und Schirmständer in Gestalt von geschnitzten Bären aus dunkelbraun gebeiztem Holz und Bergstöcke, die in Gemshörnchen enden.

Kurz vor dem ersten Weltkrieg entstanden dann einzelne Hotels von fühlbar besserem Geschmack; vom Ty-

pus des Kolossalbaus kamen aber auch *scabratlos* — der wäre nur durch den seither in Amerika stellenweise verwirklichten neuen Typus der Hotelsiedlung aus kleinen Einzelbauten zu überwinden — aber man bemühte sich wenigstens, die Gebäudemasse mit der Landschaft zusammenzusehen und auf erträgliche Weise ins Gelände einzufügen, statt die Umgebung durch schematische Terrassen totzuwalzen. Die Baukörper bekamen wieder eine gewisse übersichtlich-einfache körperliche Form, richtige Dächer, statt lauter Giebel und Türmchen, das Detail wurde sparsamer, ernster und mit grösserem Verständnis dem Charakter der ortsüblichen Bauweise angepasst — was allerdings für diese ein zweifelhafter Gewinn war, weil die Imitation des Alten das echte Alte immer selbst ins Fragwürdige zieht. Das Grundübel der Kolossalität haftet aber gleicherweise auch noch den meisten in technisch-modernen Formen gebauten Hotels an, von denen leider viele die neu gewonnene Freiheit der Massengliederung dahin missverstehen, dass sie dem gegenseitigen Massenverhältnis der ineinandergeschachtelten Würfelkörper überhaupt keine Aufmerksamkeit schenken in der Meinung, eine mit Brutalität vorgetragene Flachdacharchitektur sei schon allein ein Beweis von Fortschrittlichkeit. Hievon machen nur jene seltenen Beispiele eine Ausnahme, die von den führenden Architekten des «Neuen Bauens» selbst gebaut wurden.

## Joseph Zemp zum Gedächtnis 17. Juni 1869, Wolhusen — 4. Juli 1942, Zürich

Was der Verlust von Joseph Zemp für die schweizerische Kunstpflege bedeutet, überblicken vielleicht nur wenige unter uns; hat er doch oben unterm Dach des selbsterbauten Hauses hinter Bergen von Plänen und Gutachten ein stilles, entsagungsvoller Kärnerarbeit gewidmetes Leben geführt, zu dem man Zutritt haben musste, um seiner Bedeutung inne zu werden. Und doch war seine Gegenwart in allen Gebieten heimatlicher Kunst zu spüren. Fast wären wir versucht, den hochgewachsenen, im Gehen stark behinderten Luzerner, der einem stets heiter lächelnd entgegentrat, als eine Art Niklaus von der Flüh der schweizerischen Kunstgeschichte zu bezeichnen. Wer immer aus einem Labyrinth unerforschlicher Daten und Fakten nicht mehr klug werden konnte, war sicher, bei ihm Rat und Tat zu finden; kein persönlicher Zwist des Fachs, kein letztes Gutachten in strittigen Kunstfragen, die nicht bei ihm endeten und Lösung fanden. Er war der gute Geist, der über dem so umstrittenen Gebiet der schweizerischen Kunstpflege schwebte, in einer Zeit, da sie sich erst langsam aus dem wirren Gestrüpp von Politik und Dilettantismus

zu einem anerkannten Faktor unseres Kulturlebens herauszuarbeiten versucht. Wenn wir heute, im Gegensatz zu den umliegenden Ländern, noch keine Denkmalpflege besitzen, die als wissenschaftliches Fach anerkannt und betrieben wird, so ist es doch Joseph Zemp gewesen, der ihr den Weg gewiesen und ihn auf seine Weise vorbildlich betreten hat.

Seine Ueberlegenheit verdankte er zunächst einer ganz ungewöhnlichen Wärme, für die jede Frage des Faches vorab eine menschliche war. Wenn in einer bewegten Sitzung schier unversöhnliche Meinungen aufeinandergestossen waren, und wenn dann seine volle, ungemein gültige Stimme ertönte, war die Atmosphäre aufgehellt und ein Ausweg gefunden. Denn Joseph Zemp besass zudem die Ueberlegenheit des Wissenschaftlers, eines Mannes von strengster Methodik und unerreichtem Wissen. Er war unser glänzendster Vertreter jener «archéologie chrétienne», die heute wohl nur noch an zwei Stellen rein gelehrt wird: an der Pariser Ecole des Chartes und am Institut für österreichische Geschichtsforschung in Wien. Zemp ist *der* Meister gewesen auf dem Gebiet der reinen Formen-

und Stilgeschichte: es hat kaum ein Architekturmotiv, ein ornamentales Detail gegeben, von dem er nicht sofort sagen konnte, durch wen oder wann es zum erstenmal geschaffen wurde, oder wo es zu Hause war. Auf der Basis dieses unheimlichen Zahlen- und Formengedächtnisses, das sein Stift jederzeit illustrieren konnte, hat er sich insbesondere für die Schweiz ein einzigartiges kunsthistorisches Lehrgebäude errichtet, in dem jedes neue Faktum sofort seinen Platz gefunden hat — und das hiess etwas Neues schaffen. Denn keiner unserer Fachleute besass einen ähnlichen Ueberblick, und die Kunsthistoriker aller umliegenden Länder haben die Kunst der Schweiz stets nur als etwas Nebensächliches behandelt, als Randgebiete, die man gelegentlich streifte und zitierte, aber nie von innen heraus, als etwas selbständig Gegebenes erforschte.

Aus den karolingischen Malereien und Stukkaturen von Sankt Johann in Münster hat er uns, von Robert Durrer sekundiert, einen ersten Zugang zur frühen Kunst des Mittelalters erarbeitet, an dem kein Forscher vorbeigehen kann. Und seine «schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen» erschliessen nicht nur ein unerschöpfliches Material, aus echt schweizerisch-bürgerlicher Erzählungsfreude geschöpft, sondern ergeben auch methodisch wertvolle Aufschlüsse über eine systematische Betrachtungsweise.

Was aber Zemp über die meisten mittelalterlichen Archäologen erhob, war, dass er in der neueren Kunst ebenso Bescheid wusste wie in der älteren, ja, aus angeborener Einfühlung zu den Pionieren der Kunst des Barock und Rokoko geworden ist. Seine Vorlesungen über das europäische 17. und 18. Jahrhundert enthielten eine Kenntnis und einen Aufbau der Formengeschichte der Kunst, wie man sie in allen Handbüchern vergeblich suchen wird. Man muss es erlebt haben, wie er etwa aus einem Spätlingswerk Michelangelos, der seltsamen Porta Pia in Rom, die Entwicklung des ganzen Barockstils ableitete, um die methodische Bedeutung seiner historisch-philologisch genauen Lehre zu erfassen. Zemp durfte mit einer gewissen Skepsis auf begriffliche Abstraktion und ästhetische Spekulation verzichten — was von der jüngeren Generation gelegentlich missverstanden worden ist; denn er hat den Beweis geleistet, dass heute noch ein eifriges Menschenleben nicht ausreicht, um jene kunsthistorischen Grundlagen zu schaffen, von denen aus erst die Deutung rein künstlerischer Probleme angegangen werden darf.

Lebendig blieb seine Wissenschaft durch ein ungewöhnlich nahes Verhältnis zum Objekt. Dieses bestimmte seine Laufbahn vom Assistenten (1894) zum Vizedirektor (1904) des Schweizerischen Landesmuseums; es äusserte sich in zahlreichen Entwürfen und der Gestaltung des eigenen Heims; und als er längst zum Nachfolger seines bedeutenden Lehrers Rahn an

der ETH ernannt war (1912—1934) und daneben zum Ordinarius der Universität Zürich, blieb das Landesmuseum sein liebstes Sorgenkind. Dort hielt er freie Uebungen vor einzelnen Objekten ab, bei denen der ganze Quell seines Wissens in unerschöpflichem Strome floss.

Ein sicheres, ungewöhnlich fundiertes Kennertum gab seiner Stimme das entscheidende Gewicht in den eidgenössischen Kunstkommissionen: in jener des Landesmuseums, der graphischen Sammlung der ETH und vor allem der Gottfried-Keller-Stiftung, deren segensreiches Wirken uns eben in Bern vor Augen geführt wird. Wie unmittelbar er das Wesen eines Kunstwerks erfasste, beweisen am besten seine Zeichnungen, nicht nur die architektonischen, mit denen er als Fachmann und Vorstand der Architektenschule der ETH Gebäude darzustellen wusste, wie seine reizvoll beschriebenen «Wallfahrtskirchen im Kanton Luzern». Vergleicht man seine Nachzeichnungen nach den Berner Paramenten im Buche Stammers (1895), das viel von seinem bis heute gültigen Inhalt seinen Anregungen verdankt, mit denen anderer im gleichen Buche, so sieht man, wie Zemp nicht nur das Aeussere des Kunstwerks mit erstaunlicher Treue wiedergibt, sondern stets den geistigen Ausdruck zu erfassen weiss.

Auf dem ihm eigensten Gebiete, der schweizerischen Denkmalpflege, war Joseph Zemp nicht nur Historiker, sondern schaffender, nachschaffender Künstler. Pläne, die die wenigsten mit voller Sicherheit lesen und deuten können, waren für ihn so lebendig wie das Objekt selbst. Mit ihnen hielt er seine Zwiesprache. Mit dem Bleistift in der Hand leicht über die Bogen gleitend, zauberte er verschollene Gebäudeteile hervor und die Rekonstruktion ihrer Formen. Bis in seine letzten Wochen konnte der Dreiundsiebzigjährige stundenlang kniend auf Plänen herumrutschen, mit denen seine Arbeitsstube übersät war, und sachlich wie ein Mediziner alle Möglichkeiten von Diagnose und Remedur erörtern. Eine solche Restauration mit Joseph Zemp in ausgiebigen Diskussionen durchzuberaten, wurde jedem — und das bestätigen mir alle Fachgenossen — zum unvergesslichen Erlebnis. Jugendliche Begeisterung hat ihn noch vor Jahresfrist ergriffen, als wir ihm die Ausgrabungen des Cluniazenserpriorats Rüggisberg mit seiner ungeahnt grossen Anlage zeigen durften und als er darnach die seltsamen Funde der Spiezer Schlosskirche betrachtete. Aber während hier seine Kommission noch an den rätselhaften Bildungen des Chors herumguckte und grübelte, hatte Prof. Zemp schon wieder den Bleistift zur Hand und suchte, als ob der Bau nicht zugegen wäre, auf dem Papier nach einer Lösung. Wir sind damals nicht schlüssig geworden. Aber zwei Monate später, als ich ihn in seiner Stube aufsuchte, zeichnete er mir lächelnd die Lösung zu einem Vorschlag, mit dem er sich lange nicht hatte befreunden können.



### Joseph Zemp

17. Juni 1869 — 4. Juli 1942

Professor der Kunstgeschichte an der Eidg. Technischen Hochschule und an der Universität Zürich

Wenn man dann endlich das Gutachten zu einer solchen Restauration erhielt, so überkam einem die Wärme und die Klarheit, mit der er alles darstellte, wie eine Revelation. Man mochte noch so lange über den Dingen gebrütet haben, Zemp hat darüber hinaus immer wieder Entscheidendes beigebracht, und die Herzlichkeit, mit der er den Behörden eine Wiederherstellung nahelegte, ergriff einen stets von neuem.

Was das Wirken Zemps auf dem Gebiet der Denkmalpflege bedeutet, wird sich erst in den kommenden Jahren zeigen. Die Schweiz hat noch immer nicht erkannt, dass Denkmalpflege eine vollgültige Wissenschaft ist, die als solche betrieben werden muss. Noch immer geschehen Dutzende von Restaurationen durch Architekten und Lokalhistoriker, denen nicht die nötige Zeit zur Verfügung steht, um sich in die kunsthistorischen und formgeschichtlichen Grundlagen eines Denkmals einzuarbeiten. Noch immer sind moderne Prinzipien der Denkmälerrestauration bei uns nicht bekannt oder schwer durchzusetzen. Wohl hat der Bund auf eine Reihe von wichtigen Denkmälern bei der Subventionierung ihrer Wiederherstellung seine Hand legen können; aber ihre Zahl ist so gross geworden, dass ein Ueberblick, eine Kontrolle von allem, was dabei vorgeht, mit dem blossen Mittel von

Kommissionen nicht mehr möglich ist. Dies ging an, solange Joseph Zemp mit seinem umfassenden Wissen und diplomatisch kluger Art solcher Schwierigkeiten Herr werden konnte — doch ist auch er öfter, als ihm lieb war, mit besserer Ansicht bei eigenwilligen Behörden nicht durchgedrungen. Gewiss wird eine Kommission in der Kontrolle von Restaurationen mit der Aufstellung und Ueberprüfung geltender Prinzipien immer wertvolle Arbeit leisten. Aber heute, an der Bahre von Joseph Zemp, der in einzigartiger Weise den Historiker mit dem Architekten und Restaurator verband, können wir die Forderung nicht deutlich genug erheben, es möge seine Pioniertätigkeit in Form eines auf wissenschaftlicher Grundlage aufgebauten Instituts für Denkmalpflege ihre Fortsetzung finden. Restaurierung und Konservierung von Denkmälern sind fachliche Aufgaben von nationaler Bedeutung; sie sollen nicht länger von einzelnen — und oft von Unbefugten — verwaltet werden, sondern stellen eine hohe Verpflichtung dar, zu der die Oeffentlichkeit erzogen werden muss.

Noch ein Wunsch sei uns zu dem bedeutsamen Vermächtnis des schweizerischen Kunsthistorikers gestattet. Wir bedauern immer wieder, dass es Zemp nicht vergönnt war, uns *seine* schweizerische Kunst-

geschichte zu schenken. Aber wir glauben, dass in den ausführlichen, historisch fundierten Restaurationsvorschlägen, die er dem Departement des Innern unterbreitet hat, ein reicher Ersatz für das fehlende Gesamtwerk vorliegt. Wir halten es für mehr als blosser Ehrenpflicht, diesen Schatz wegleitender Erfahrungen zu heben. Wollte man Auszüge aus den wichtigsten dieser Gutachten zusammenstellen mit Abbildungen

der behandelten Bauten, so liesse sich dem Denkmalfleger selbst ein Denkmal setzen — ich wenigstens könnte mir keine Erinnerungsschrift an Joseph Zemp denken, welche die warme, unmittelbare Form seines Schaffens lebendiger und fruchtbringender zum Ausdruck brächte, als eine Sammlung seiner kunsthistorischen Untersuchungen. *Hans R. Hahnloser*

## Plastikwettbewerb für das alte Tonhalleareal in Zürich

Dieser Wettbewerb betrifft einen der wichtigsten Plätze Zürichs — und er wirft ausserdem grundsätzliche Fragen der öffentlichen Kunst auf — und so ist er wohl wert, etwas näher betrachtet zu werden. Das «alte Tonhalleareal» ist nicht ein Platz im städtebaulichen Sinn, sondern eine von der Bebauung freigehaltene Grünfläche zwischen zwei Verkehrsplätzen: dem verkehrsreichen Bellevueplatz im Westen und dem vom Verkehr weniger beanspruchten Theaterplatz im Osten. Als «Platz» tritt dieses Areal nur einmal im Jahr in Erscheinung: am Tag des Sechseläutens, wenn hier der Bögg verbrannt wird und sich das Publikum um die grüne Fläche schart. Der Verkehr auf dem Theaterplatz und Bellevueplatz muss dann mehr oder weniger eingestellt werden. In der übrigen Zeit werden gelegentlich die Baracken einer temporären Ausstellung auf diesem Areal aufgebaut, die Zelte eines Zirkus oder der Heilsarmee; zur Zeit ist er mit Kartoffeln bepflanzt. Es war darum städtebaulich durchaus richtig gedacht, wenn in der Ausschreibung nicht eine die Grünfläche zentral oder von der Mitte einer Seite her beherrschende plastische Veranstaltung gefordert wurde, wenn man vielmehr zwei Standorte aussonderte, auf denen die Plastik der Grünfläche den Rücken zukehrt, um sich gegen den angrenzenden Platz zu wenden.

Der Standort an der Theaterstrasse, an der Ecke zum Theaterplatz (2 des Lageplans) ist überzeugend richtig, auch die Lage des Standorts am Bellevueplatz (1) ist an sich richtig gewählt, doch erhebt sich die Frage, ob hier, in nächster Nähe dieser ohnehin schon unruhigen und kleinteiligen Bebauung durch Trambhäuschen, Kiosk, Trinkbrunnchen überhaupt noch eine plastische Veranstaltung nötig ist und gehörig zur Geltung kommen kann. Das ist nur der Fall, wenn die Plastik ein beträchtliches Volumen besitzt, wenn sie ihre Umgebung dominiert — andernfalls würde sie einfach als lästige zusätzliche Komplikation des an sich schon unruhigen Gesamtbildes wirken. Damit kommen wir zu einer Kernfrage, die hier, wie fast immer bei Wettbewerben, die grössten Schwierigkeiten gemacht hat, die Frage nach dem Sinn, nach der inhaltlichen Bedeutung eines öffentlichen Kunstwerkes.

Diese Frage liegt auf einem ganz anderen Feld als dem der künstlerischen Qualität; ein Kunstwerk, eine Wandmalerei, eine Plastik usw., kann sehr hohe künstlerische Qualitäten haben und für einen bestimmten Ort trotzdem unpassend sein. Gerade hierüber machen sich aber die einzelnen Künstler, die ausschreibenden Behörden und auch die künstlerischen Preisrichter an Wettbewerben oft zu wenig Gedanken. Der vorliegende Wettbewerb zwingt aber dazu, diese Seite zu betonen. Für den Standort 1 am Bellevueplatz ist wie gesagt eine relativ grosse plastische Masse erforderlich, wenn sie gegen das Gewimmel der vorhandenen baulichen Akzente aufkommen soll — das hat mehr oder weniger jeder der Bewerber gefühlt — *aber wenn man schon eine grosse Veranstaltung machen will, muss diese Veranstaltung auch einen entsprechend grossen Sinn haben*, ein entsprechendes geistiges Gewicht — oder sie muss so stark stilisiert, das heisst ornamental-abstrakt sein, dass sie überhaupt nicht in erster Linie hinsichtlich ihres Gegenstandes, sondern nur hinsichtlich ihrer architektonischen Gesamtwirkung interessiert — wie beispielsweise viele Barockbrunnen und der Wittelsbacher-Brunnen von Hildebrand in München. Jedes Kunstwerk hat seinen eigenen Maßstab — seinen plastischen und seinen geistigen Maßstab — in sich selbst und kann nicht beliebig vergrössert werden. Verrocchios Putto auf dem Brunnen im Hof des Palazzo Vecchio in Florenz ist ein ganz grosses Kunstwerk, obwohl er ein kleines, inhaltlich bedeutungsloses Bronzefigürchen ist, aber seine Kleinheit ist dafür wesentlich: undenkbar, dass man ihn auf zwei oder sechs Meter vergrössern würde! W. Schürmanns «sich Kämmende» am Walchetur in Zürich war als Wettbewerbsmodell eine schöne Kleinplastik, in ihrer Vergrösserung wirkt sie sinn- und maßstablos, wie der auf sechs Meter vergrösserte Putto wirken würde, denn die zufällige Aktion des Sichkämmens hat schlechthin nicht das nötige geistige Gewicht, um in überlebensgrossem monumentalem Massstab vorgetragen zu werden.

Das für den Standort am Bellevueplatz mit dem ersten Preis ausgezeichnete Projekt des Beduinen mit dem Pferd ist plastisch gewiss eine schöne Arbeit, von