

Der Bildhauer Oedön Koch

Autor(en): **Keller, Heinz**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **46 (1959)**

Heft 6: **Landhäuser**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-35982>

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.



1



2

Oedön Koch ist spät zur Bildhauerei gekommen; erst mit 32 Jahren entschloß er sich, das erlernte väterliche Handwerk aufzugeben und zur freien künstlerischen Tätigkeit überzugehen. Und auch da noch näherte er sich der eigenen Form aus großer Entfernung. Für acht weitere Jahre auferlegte er sich das Studium der Natur als Disziplin. Die wenigen Plastiken dieser ersten Jahre, die der Zerstörung entgangen sind, zeugen von einem intensiven Bemühen um die Erfahrung des menschlichen Körpers. Eine persönliche Eigenart äußert sich einzig in einer starken Bewegtheit der durchaus als Naturabschrift gemeinten Form.

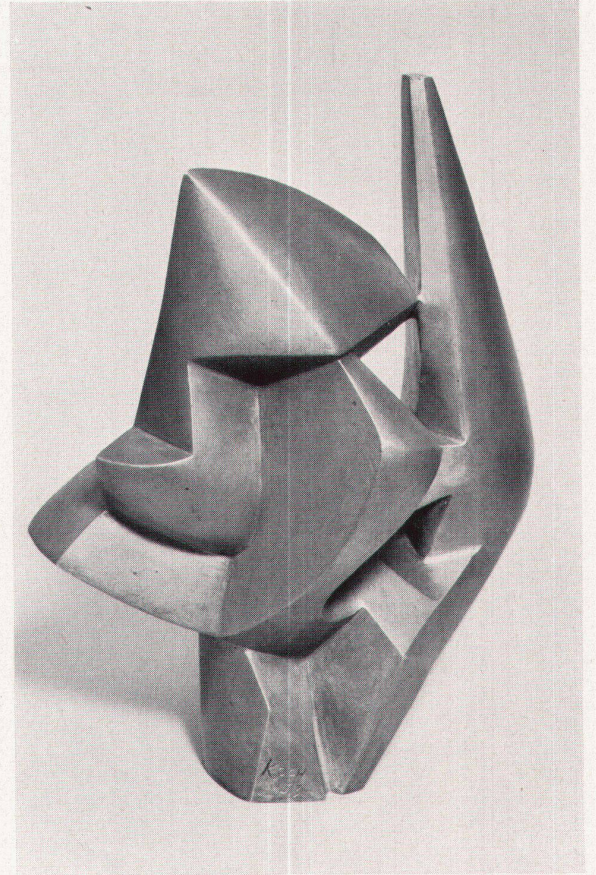
Maillol und Lehmbruck waren die ersten Helfer im Bemühen um die künstlerische Bewältigung der menschlichen Gestalt; konstruktive Gedanken wurden auf dem Papier studiert, und die ersten über das Modellieren hinausgehenden Materialerfahrungen wurden gesammelt. Entscheidende Unterstützung in diesem Prozeß einer Lösung vom Imitativen brachte darauf Henry Moore. Diese Bewegung setzt nach 1945 ein, mit modellierten weiblichen Gestalten, deren Formablauf dem Naturbild folgt, mit nur geringfügigen Proportionsverschiebungen; sie erstreben aber weiche, zusammenfassende Rhythmen, vereinfachen alle Detailformen und wagen es bereits, stellenweise die Negativ- für die Positivform zu setzen. Damit setzt im Schaffen des Künstlers eine Entwicklung ein, die mehr als nur monographisches Interesse hat. Was sich – in der neugewonnenen Freiheit – abspielt, ist eine fortschreitende Besinnung nicht einmal so sehr auf betont individuelle Eigenarten als auf objektive Gesetzmäßigkeiten skulpturaler Form, eine Kristallisation von allgemeingültigen Gestaltmöglichkeiten des Volumens. Nach einem Jahr, 1946, ist die Abstraktion weiter fortgeschritten, und sie hat zwei Wege freigegeben. Auf der einen Seite stehen – immer noch im Zeichen Moores – beunruhigende surreale Figuren, aufgerichtete Geschöpfe mit rudimentären Köpfen und Gliedmaßen, mit isolierten Geschlechtsmerkmalen; sie umfassen den Raum mit amöbenhaft lappigen Ausstülpungen und sind von Hohlformen durchsetzt. Daneben aber ist Koch zu sehr vereinfachten Steinformen gelangt, zu Torsos, die auf lapidare Zeichen zurückgeführt sind. Schon lösten sie sich vom Sockel, um zu selbständigen tastbaren Objekten zu werden. Ein erstes, sehr konzentriertes Resultat absoluter Plastik lag damit vor, und die Versuchung, sich mit einem weiteren Ausfeilen solcher Urformen zu begnügen, schien für den Bildhauer nahezuliegen. Ein gesundes Mißtrauen gegen alle verführten Simplifikationen wirkte dem aber entgegen, und die weitere Entwicklung Kochs spielt sich in Form einer Diskussion zwischen zwei entgegengesetzten Tendenzen ab, die schließlich zur Synthese streben.

Abwechselnd dominiert nun das Bemühen um eine objektivierende Klärung und Vereinfachung und das Bedürfnis nach einer psychischen Anreicherung der Gestalt; das Streben nach Bändigung und das nach Dynamik lösen sich ab. Mehrfach wird – wie in der Moore zugeordneten Phase – das Problem der Gestik angegangen. Mit den surrealen Gestalten um 1946 hatte sich die menschenähnliche Ausdrucksbewegung vertragen; zu den absoluten Volumina abstrakter Plastik gerät sie nun in einen sich steigernden Widerspruch. Einen Moment versucht es Koch mit der Schmiedeplastik, die eine expressive Bewegung zuläßt, – mit unbefriedigendem Resultat –, und es wird ihm völlig klar, daß der Stein sein spezifisches Material und das Reich der raumverdrängenden Körper sein Wirkungsfeld ist. Diese Phase findet um 1950 ihren Abschluß.

In die wiederum von Experimenten erfüllte Zeit um 1951 fällt eine wichtige Neuerung: Koch entscheidet sich für die kubische Gestaltung mit betonten Plänen, denn der bildhauerische «Plan» – die durch mehr oder weniger markante Kanten begrenzte Fläche – macht die Form faßbarer. Die Rundung entleitet dem Blick. In organisch-freier Gestaltung kann sie – wie bei Arp – etwas fruchtbar Schwellendes bekommen, so daß sie



3



4



5

vor den Augen zu wachsen scheint; aber selbst die ruhende, geometrische Krümmung verwandelt sich fortwährend und entflieht unversehens in die Tiefe und auf die unsichtbare Rückseite der Figur. Der Plan dagegen begrenzt, teilt auf, unterscheidet zwischen Vorn, Seitlich, Hinten, erscheint als meßbar und schafft überblickbare Proportionen der Teile unter sich. Ist die Kugel zugleich körperhaft und unreal, so entspricht der Kubus einer kontrollierbaren Dreidimensionalität.

Die Rundungen von Kochs Plastiken bis 1950 hatten weniger die geheimnisvolle Vollkommenheit der Kugel gemeint als vielmehr die Lebensfülle des menschlichen Körpers. Auch das Schaffen mit Plänen bedeutete noch keinen Übergang zu einem Konstruieren mit Würfeln. Die Pläne von Kochs neuen Plastiken sind unregelmäßig, krümmen sich, umschreiben bewegte Körper, so wie sie es auch in einer naturgebundenen gegenständlichen Bildhauerei täten. Vor allem erscheinen manche dieser ersten Plastiken nach 1952 als aus zahlreichen Gliedern zusammengesetzte Gebilde, oft kräftig in den Raum

1
Oedön Koch, Weibliche Formen, 1946. Gebrannter Ton, patiniert. Privatbesitz
Formes féminines. Terre cuite patinée
Female figures. Terra-cotta

2
Oedön Koch, Weibliche Form, 1946. Alabaster. Privatbesitz Zürich
Forme féminine. Albâtre
Female figure. Alabaster

3 + 4
Oedön Koch, Begegnung, 1953. Bronze. Privatbesitz Zürich
Rencontre. Bronze
Encounter. Bronze

5
Oedön Koch, Kleine Frau, 1956. Giallo perlato
Petite figure féminine. Giallo perlato
Small woman. Giallo perlato



6

ausgreifend. Sie haben die Vieltelligkeit komplizierter Organismen, gestikulieren aber nicht mehr; die Pläne betonen ihre Abstraktion, verhüten, daß einzelne Teile als gebeugte oder ausgestreckte Gliedmaßen wirken wie bei den älteren Werken. Nun ist der direkte, assoziationsfreie Ausdruck der Form, ihrer Massen und Bewegungsimpulse erreicht.

Bezeichnenderweise sind die dynamischsten und zergliedertsten dieser Plastiken – obschon für Stein gedacht – wieder in Gips realisiert; es ist immer wieder der Stein, der dem Künstler hilft, seine bildhauerische Form zu disziplinieren. Konsequenter geht Koch nun dazu über, zwar den konstruktiven Grundgedanken zuerst in der Zeichnung und im kleinen Tonmodell zu suchen, die endgültige Skulptur aber in der Technik der *Taille directe* aus dem Stein herauswachsen zu lassen, wobei die Komposition noch manche Abwandlung erfährt und das Detail in der Auseinandersetzung mit dem Material überhaupt erst entsteht. Bald bestimmt der Stein die Formerfindung ganz. Kristalline Gesteine führen auch zu kristallähnlichen Gebilden, amorphe Gesteine dagegen erlauben mit einer beweglicheren, unregelmäßigen Oberflächenteilung jene Erinnerungen an den menschlichen Körper, von denen Koch nie ganz loskommen will, ja von denen seine Phantasie sich dauernd nährt. Harte, homogene Steine werden bis zum Hochglanz geschliffen, poröse und grobkristalline Steine zeigen ihre Struktur auf rauhen, doch klar begrenzten Flächen.

Jetzt beziehen sich die gegenüberliegenden Seiten aufeinander, vorn und hinten, links und rechts. Die Volumina nehmen eine oft geometrisch wirkende Klarheit an. Doch ist diese Geometrie nur scheinbar. Kaum ein Plan ist vollkommen eben. Die Dynamik der älteren Plastiken hat sich in die Pläne zurückgezogen, wo sie ein nirgends aussetzendes Leben bewirkt; sie spannen und wölben sich, verwinden sich, können über eine leise, doch klar wahrnehmbare Knickung in eine neue Richtung



7

übergehen. Kochs Skulpturen dieser Zeit fordern auf, das Spiel der Körper, Flächen und Kanten mit dem Auge und der Hand zu verfolgen, zu kontrollieren, wie jeder einzelne Plan sich bewegt, wie das eine Volumen sich zum andern verhält, sich zu ihm in Kontrast stellt oder sich überraschend mit ihm vereinigt, wie zwei Formen sich gegensätzlich durchdringen, aber doch als Teile des gleichen Volumens erscheinen, sobald der Blick das Ganze anvisiert.

Jede echte Plastik vermittelt ein Tast- und Schauvergnügen ähnlicher Art. Durch die weitgehende Abstraktion von Kochs

6 + 7

Oedön Koch, Kopf, 1958. Diabas. Kunstmuseum Winterthur
Tête. Diabase
Head. Greenstone

8-13

Entstehung der Granitskulptur «Nénuphar» für den Park der Mutuelle Vaudoise Accidents in Lausanne, 1957/58
Phases successives de la sculpture «Nénuphar», granite, pour le parc de la Mutuelle Vaudoise Accidents à Lausanne
Creation of the granite sculpture «Nénuphar» for the park of the Mutuelle Vaudoise Accidents in Lausanne

8-10

Vorbereitendes Bossieren des Steins im Steinbruch in Iragna
Préparation de la pierre à la carrière d'Iragna
Preparation of the stone in the quarry at Iragna

11 + 12

Behauen der Skulptur im Freilichtatelier des Künstlers in Zürich
La pierre est directement sculptée à l'atelier en plein air de Zurich
Chiselling of the sculpture in the open-air studio in Zurich

13

Aufstellung in der II. Schweizerischen Plastikausstellung in Biel, Juni bis September 1958
L'œuvre à la 2^e Exposition suisse de sculpture de Bienne, juin à septembre 1958
Display in the 2nd Swiss Exhibition of Sculpture in Bienne, June to September 1958



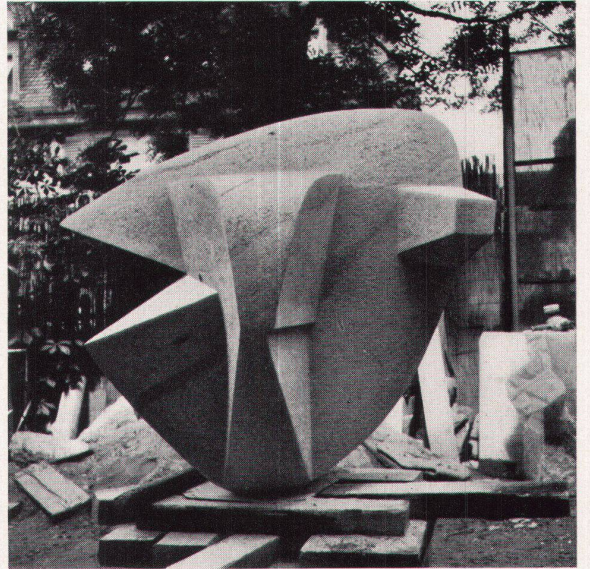
8



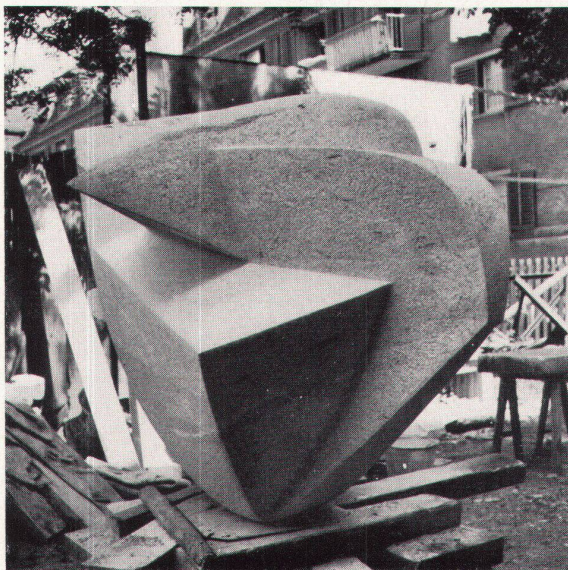
9



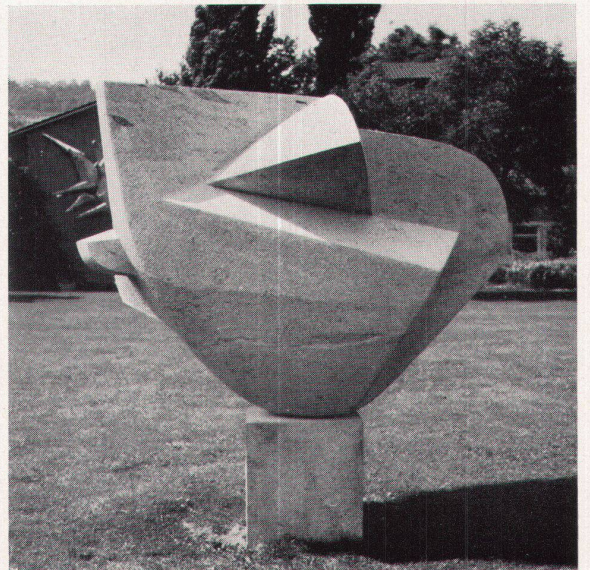
10



11

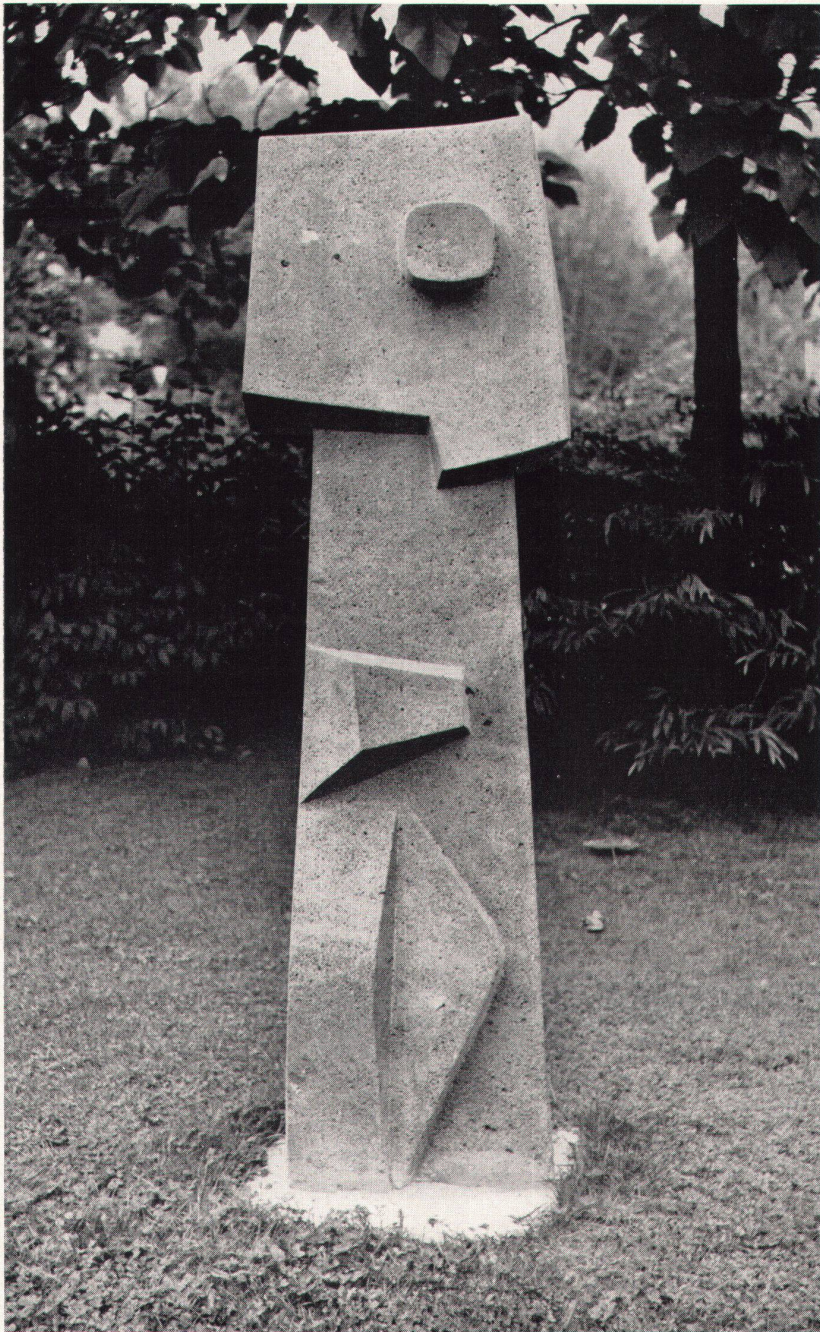


12



13

neueren Skulpturen wird der Beschauer besonders deutlich angewiesen, sich mit der reinen bildhauerischen Form zu beschäftigen. Sie sind konkrete plastische Gebilde, die ganz durch ihre Formerfindung zu fesseln vermögen und als Element im architektonischen und landschaftlichen Raum ihre optische Funktion hervorragend erfüllen (Spielplastik im Schwimmbad Letten in Zürich, «Nénuphar» im Park der Mutuelle Vaudoise in Lausanne). Dennoch ist dies nicht die einzige Wirkung, die von ihnen ausgeht. Fast durchgehend ist in ihrer Ausstrahlung auch noch die Analogie zu vertrauten Vorstellungen, Dingen der Natur, der menschlichen Gestalt, zu spüren, und gelegentlich bricht fast wider Willen erneut das Ausdrucksbedürfnis durch und erzeugt ein Idol, das sich dem Betrachter wie drohend aufgerichtet und beobachtend zuwendet, nochmals ein Geschwister jener surrealen Figuren der Anfänge.



14
Oedön Koch, Figur, 1958. Basaltlava
Figure. Lave de basalte
Figure. Basalt

Photos: 1-5 Hans Jörg Henn, Zürich
6, 7 Michael Speich, Winterthur

Lebensdaten

Oedön Koch wurde am 21. November 1906 als Sohn eines Ungarn und einer Schweizerin in Zürich geboren. Hier besuchte er die Primar- und Sekundarschule sowie während einem Jahr die Kunstgewerbeschule. Anschließend absolvierte er eine Lehre als Polsterer im väterlichen Geschäft. Seine Wanderjahre führten ihn, zum Teil als Gelegenheitsarbeiter, in die Westschweiz und den Tessin. 1938 entstanden die ersten Plastiken. Die nächsten sieben Jahre wurden ganz dem Modellieren nach der Natur gewidmet. Um 1945 erfolgte der Übergang zum freien Formen und in den folgenden Jahren zum Arbeiten in Stein. Der Künstler blieb in Zürich ansässig. Studienreisen führten ihn nach Frankreich und Italien. Werke befinden sich in den Kunstmuseen von Biel, Zürich und Winterthur, Monumentalplastiken im Schwimmbad Letten in Zürich und im Park des Verwaltungsgebäudes der Mutuelle Vaudoise Accidents in Lausanne.