

FOTOGRAF JINDŘICH (HEINRICH) KOCH

Markéta Svobodová, Praha

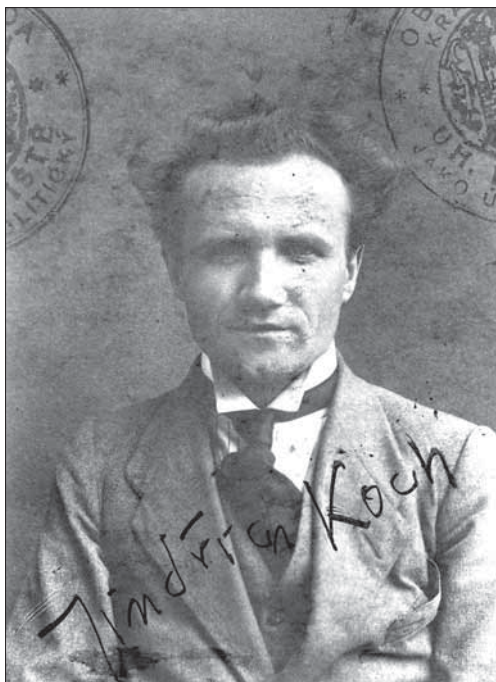
Dílo Jindřicha Kocha (20. 8. 1896 Olomouc – 1. 3. 1934 Praha) je ukázkou kvalitní kultivované práce a tvoří součást československé kultury 30. let 20. století.

Šíření jazyka moderní fotografie v kruhu československých fotografů, se vedle avantgardních výbojů Devětsilu, většinou shoduje s kritikou malířskosti tzv. umělecké fotografie a s pronikáním německých vlivů tzv. fotografie nové věcnosti.¹ Termín *Neue Sachlichkeit* se rozšířil původně z malířství i na jiné obory (např. architektura Waltera Gropia, Hanse Meyera, Hanse Wittwera ad.) a stal se tak synonymem racionálního funkcionalismu. Pokud jde o fotografii, je spojován především s německými fotografy *New Vision*, zdůrazňujícími ve svých pracích charakter hmoty a materiálů jako Albert Renger-Patzsch, Helmar Lerski, Walter Peterhans ad. (u nás Jaromír Funke, Josef Sudek, Jindřich Koch, Marie Rossmannová, žáci Státní grafické školy a řada reklamních fotografů) či ukazujícími kouzlo všednosti jako např. Hans Finsler² (u nás Funke, Sudek, Koch, Eugen Wiškovsky, Alexander Hackenschmied, Vladimír Hipman, Rudolf Skopec, Karel Čapek ad.), které v Československu ve svých textech propagoval již Josef Čapek.³ Pojem „věcnost“ ve fotografii se ale objevuje již v eseji *Estetika fotografie* (upravená přednáška z roku 1914) teoretika umění Václava Viléma Štecha, který volá v souvislosti s kritikou malebnosti ve fotografii po návratu k její „prvotní věcnosti“. Fotografii nechápe jako umění, ale jako prostředek poznání, proto by se hlavním cílem fotografie měla stát „věcnost“, z čehož plyne „*nutně požadavek naprosté čistoty užitých prostředků, zákaz zastírání nebo předstírání něčeho, co je zobrazované věci v základě cizí a co nám znemožňuje nebo oslabuje její názor.*“⁴

Ve třicátých letech 20. století se moderní fotografie, ve své době označovaná jako „nová fotografie“, dostává na svůj vrchol a nastává její zprůmyslnění. V roce 1929 je uskutečněna výstava *Film und Foto* ve Stuttgartu⁵ (které se účastní se svými kolážemi Karel Teige, Evžen Markalous, architekti Ladislav Fuchs, Zdeněk Rossmann a Josef Hausenblas), o rok později *Das Lichtbild* v Mnichově (zde se objevuje Teige s fotografy Emilem L. Berkou a Alexandrem Hackenschmiedem), vychází zásadní knihy jako: *Die Welt ist schön* Rengera-Patzsche, *Es kommt der neue Fotograf* Wernera Gräffa či *Urformen der Kunst* Carla Blossfeldta (Berlín 1929).

Fotografie se snaží s obrazem pracovat jiným, novým způsobem - narušuje tradiční smyslové vnímání, kterému se doposud chtěla přiblížit: nezobrazuje iluzorní trojrozměrný celek (objekt je vyňat z kontextu), ale jednotlivosti, abstraktní fragmenty, výřezy, které objekt ukazují ve všech možných omezených detailech. Pozornost je obrácena k jejich povrchu, formě, textuře a struktuře. Po vzoru filmu využívá nové kompoziční metody – diagonály, podhledy, nadhledy nebo dvojexpozice. „*Smysl těchto novinek nebyl samoučelný a neopravenil jen ze snahy o odlišení. Objevování specifických možností šlo ruku v ruce s objevováním moderního světa.*“⁶ Důraz je kladen na ostrost, dosaženou použitím objektivů s nejvyšší rozlišovací schopností. Tento typ fotografie předpokládal řemeslně dobře zvládnuté technologické postupy, především precizně zpracované pozitivy, a tudíž i kvalitní fotografické školení.

Fotografie se začíná vyučovat na uměleckoprůmyslových školách. Místem, kde se všechny tendence nové fotografie prolínaly a spojily v roce 1929 v oddělení fotografie pod vedením fotografa Waltera Peterhansa, byl mj. dessavský Bauhaus, který již dříve navštěvoval i Jindřich Koch. Přímo fotografii na Bauhausu v té době studovaly z Československa dvě ženy: Marie Rossmannová (1930/31) a Irena Blühová (1931/32).⁷ Fotografii se zabývali také architekti Zdeněk Rossmann a Slovák Ladislav Foltyn, kteří rovněž prošli tímto učilištěm. Narozdíl od Rossmanna, jehož fotografie - většinou se sociální tematikou – můžeme



1. Jindřich (Heinrich) Koch za doby studií ve Vídni, fotografie z pasu (archiv autorky).

se disciplíny: reprodukční foto, portrét, reportáž a experimentální a tvořivá fotografie. Mezi oblíbená experimentální témata patřila zátiší, jejichž vliv nalezneme v pracích Blühové i Rossmannové.

V roce 1935, díky aktivitám Ladislava Sutnara v Družstevní Práci, vydává toto družstvo společně se Státní grafickou školou, za redakce ředitele školy Ladislava Sutnara a Jaromíra Funkeho a s úvodním slovem Václava Viléma Štecha, publikaci Fotografie vidí povrch.¹⁰ Tato publikace, která se měla stát prvním svazkem z nové, původně osmisvazkové edice Fotografovaný svět, vydávané ke stoletému výročí fotografie, vychází ze studií specifických struktur, textur a faktur věcí, tak jak o nich ve své knize Od materiálu k architektuře píše László Moholy-Nagy. Následovat měly: Plastické předměty, Hlava, Reklamní fotografie, Architektura, Reportáž města, Příroda a Noční fotografie. Účelem celku-edice mělo být „ukázat široké veřejnosti, jak bohatý je materiál v celém našem světě, a jak fotografie má dané jí možnosti využívat k rozšíření poznání diváková“.¹¹ Je rovněž zásluhou Funkeho a Sutnara, že v roce 1935 vyšel ve Státní grafické škole první, a u nás také poslední, katalog s předmlouvou Karla Heraina, věnovaný dílu Jindřicha Kocha...¹²

Jindřich (Heinrich) Koch

Jindřich Koch se, stejně jako sourozenci Jan a Marie, narodil v Olomouci, odkud pocházela jeho matka Marie Kochová, rozená Reisková. Již od roku 1900 však rodina žije v místě bydliště otce - Jana Kocha, učitele hudby v Uherském Hradišti.¹³ Jindřich Koch zde absoluuje Gymnázium a po té odchází za studii do blízké Vídně, kde se věnuje právům (sedm semestrů) a dějinám umění na vídeňské Univerzitě. V letech 1918–1919 zde ještě studuje jeden semestr na Akademii výtvarných umění v sochařském ateliéru u profesora Josepha Müllnera.¹⁴

Po rozpadu Rakouska-Uherska se Koch vrací zpět do Prahy na Akademii výtvarných umění, kde v semestrech 1918/1919 – 1920/21 navštěvuje sochařský ateliér Jana Štursy. Mezi spolužáky Jindřicha Kocha zde nalezneme, např. Zdeňka Pešánka. Podle záznamů katalogu

nalézt např. v Indexu, Foltyn své snímky nepublikoval. Donedávna byly známé jen jeho školní práce. Foltynovo fotografické dílo zveřejnila až v roce 2002 slovenská historička umění Iva Mojžišová.⁸

Walter Peterhans (1897–1960) nebyl výtvarníkem – experimentátorem jako László Moholy-Nagy. K fotografii se dostal, jako mnoho jeho současníků, až po studiích jiných oborů, v jeho případě filozofie a matematiky, což jistě mělo vliv na přesnou, technicky dokonale provedenou fotografii i některá témata jeho známých komponovaných zátiší (Pythagorova věta (vzorky látek), kol. 1929). Peterhans, podobně jako Jaromír Funke, viděl ve fotografii jednak prostředek optické reprodukce, zároveň ale také umělecké dílo nejjemnějších tónových hodnot. Základem jeho učení bylo: „Objevit charakteristické vizuální hodnoty v souhře černé-bílé a jemně diferencované šedi /.../ Jeho vyučovací postup byl i z hlediska laboratorně-technického mimořádně hodnotný /.../ Teoretickou výuku tvořila optika, chemie a matematika“.⁹ Vyučovaly



2. Walter Peterhans, Jindřich Koch, kolem r. 1930 (in: Heinrich Koch. Photographien 1929–1934. [kat.] Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt 2002 s. 8).



3. Jindřich (Heinrich) Koch, portrét architekta Hanse Wittwera, 1929–34 (in: Heinrich Koch. Photographien 1929–1934. [kat.] Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt 2002 s. 62).

sochařské školy byl Koch výborným studentem, v semestru 1919/20 dokonce obdržel Hlávko studijní stipendium. Po ukončení semestru 1920/21 s výbornými výsledky je v katalogu uváděn jako absolvent pražské Akademie.¹⁵ Podle pamětníků trávil Koch prázdniny mj. i prací na svých plastikách v ateliéru v Uherském Hradišti.¹⁶

Po ukončení studia se Koch vydává, patrně z existenčních důvodů, doplnit si akademické vzdělání na nově otevřený Bauhaus do Výmaru.¹⁷ Stal se tak po Němce Julii Moller (nar. 10. 7. 1897 v Moravské Ostravě) a německém grafiku a malíři Oskaru Záborském (nar. 3. 10. 1898 ve Vrchlabí), který v letech 1921–22 rovněž studoval pražskou Akademii výtvarných umění u německého grafika Augusta Brömseho, jedním z prvních československých studentů na Bauhausu vůbec.

Po absolvování přípravného kurzu u Johannese Ittena, navštěvuje od zimního semestru 1922/23 dílny sochařství řízené Oskarem Schlemmerem jako mistrem forem a dílenským mistrem Josefem Hartwigem. V německé literatuře bývá Koch zmiňován v souvislosti se skupinou KURI, formací pod vlivem Theo van Doesburga, k níž se připojil. Zájem o elementární formy tak, jak jej propagoval holandský neoplasticismus. lze vyčíst i z jeho pozdějších fotografií. V textech o Bauhausu je také často zdůrazňováno Kochovo hudební nadání, které jej přivedlo k hraní ve školní kapele. Po přesunutí do Dessavy nezůstal u sochařství, ale přešel do školy nástěnného malířství pod Heinnekerem Scheperem. K této dílně přináležel až do svých tovaryšských zkoušek v roce 1928. Během tohoto studia navštěvoval rovněž dílny kovu pod vedením László Moholy-Nagye a dílnu reklamy a malířství (1927–28) pod Herbertem Bayerem. Žádné fotografické práce z té doby nejsou známy.

Od roku 1928 pracoval Koch jako nezávislý návrhář interiérů, stal se majitelem firmy Heinrich Koch Innenarchitekt in Halle n. /Salle. Zabýval se nejen dekorováním velkých veřejných budov, jako např. Městského muzea v Žitavě, školy, nemocnice, pošty, obchodního domu tamtéž, ale také interiérů soukromých staveb.

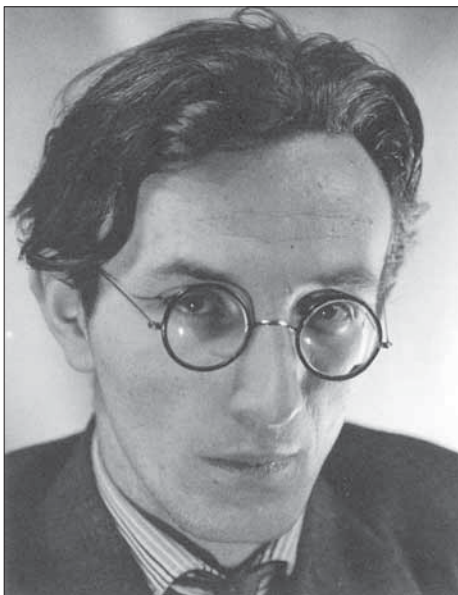
V květnu 1929 se Jindřich Koch oženil se spolužačkou Benitou Otte, která od roku



Portrait Trude Jalowetz, 1929-34.



Portrait Trude Jalowetz, 1929-34.



Portrait Johannes Niemeyr, 1929-34.



Frauen-Portrait, 1929-34.

4. Jindřich (Heinrich) Koch, portréty, 1929-34 (in: Heinrich Koch. Photographien 1929-1934. [kat.] Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt 2002 s. 23).

1925 vedla dílnu tkaní ve Škole užitých umění na hradě Giebichenstein u Halle. Benita Otte Dessavu zaměnila za Halle, protože jí byl stoupající technicismus Bauhausu nepříjemný, naopak více jí vyhovoval koncept romantického směřování k řemeslu. Markantní rozdíl mezi Halle a Dessavou symbolizovala již samotná budova – romantický hrad Giebichenstein proti Gropiově technicky věcně školní budově.

Po burzovním kolapsu 24. října 1929 Kochova firma přestala existovat. Koch byl z existenčních důvodů přinucen změnit obor. Rozhodujícím faktorem, proč se začal věnovat fotografii, bylo otevření speciální třídy pro fotografii v roce 1927 v Halle. Cílem se mělo stát studium moderních forem fotografie a kultivace fotografie v reklamě, spolu s cvičením nadaných lidí k nezávislé práci fotografa. Na konci roku 1929 zde Koch začal pracovat jako žák i spolupracovník předního fotografa nové věcnosti Hanse Finslera (1891–1972). Když se Finsler rozhodl v zimním semestru 1931/32 odejít do Curychu, Koch se stal jeho nástupcem. Jeho pedagogická činnost podle Gunnara Lüsche spočívala v tom, že se snažil stát v pozadí a neformovat styl svých žáků. Učil zde do jara 1933, kdy musel z důvodu politických změn v Německu odejít.¹⁸

V květnu 1933 se Koch vrací zpět do Prahy. Od února 1934 je přijat díky přímlově Karla Heraina jako fotograf v Národním Muzeu.

Život Jindřicha Kocha se uzavřel příliš brzy – 1. března 1934 zemřel tragicky v Praze na následky dopravní nehody.

Recepte nové fotografie v díle Jindřicha Kocha

Kochovy fotografie jsou ukázkou velice kvalitní kultivované práce a po technické stránce stejně precizní jako fotografie Finslera. Nezabýval se reportážní fotografií, středem jeho pozornosti jsou komponované reklamní snímky objektů, krajina, přírodní motivy (květiny, studie vody, les), architektura a především výborné ostře vykreslené civilní portréty, charakteristické pro německou moderní fotografii, kterých u československých fotografů mnoho nenalezneme (až na některé snímky Josefa Sudka, Jaromíra Funkeho či žáků Státní grafické školy aj.). Tento žánr u nás stále zůstával hlavní doménou profesionálních živnostníků, tudíž se přízřivě ukázal vkusů zůstatníka a příliš nešířil ani nevstřebával nové vlivy ve fotografii. Autor textu v katalogu k výstavě Kochových fotografií Gunnar Lüsche,¹⁹ dokonce pokládá jeho portrétní fotografie za nejoriginálnější z celého díla, tvořené absolutně nezávisle na Finslerovi. Portréty spadaly do privátní tvorby autora. Nalezneme na nich většinou rodinné příslušníky (Benita Otte), spolupracovníky (Hans Wittwer, Gerhard Marcks) přátele, známé. Portrétovaní jsou zachyceni z profilu nebo tříčtvrtečního pohledu, jejich oči nejsou obráceny k divákovi – do aparátu, ale mimo něj. Dívají se do dálky, čímž Koch dosahuje jakéhosi odstupu mezi divákem a portrétovaným. Samotné portréty působí klidným vyrovnaným dojmem – žádný úsměv, žádné výrazné emoce. Hlavu-bystu, zasazenou do naznačené části oblečení, trojrozměrně modelují dva zdroje světla, zatímco jeden ze zadu osvětluje část hlavy a krku, druhý jemně modeluje tvář. Kochovy portréty mají především objektivním způsobem ukazovat podstatu obličejů. Osoby nejsou jen pouhým objektem fotografického experimentu, jak to propagovala nová fotografie, ale udržují si svoji osobnost. „*Koch navázal na získané možnosti nabízené portrétní fotografií od roku 1920, působivý portrétní typ 19. století a oduševnělý portrét piktorealisticke fotografie kolem roku 1900.*“²⁰ Lüsche spatřuje paralelu v portrétech Hermana Lerskiho. Zatímco však Lerski heroicky zachycuje určitý sociální typ, Koch používá srovnatelných prostředků s méně sofistikovanou manýrou. Nejde o studie, na to jsou portréty příliš homogenní, jejich důležitým rysem je neurčitost a trvalá vyrovnanost, která podle Lüsche odkazuje spíše na charakter osoby za aparátem, než před ním.

Větší část Kochova díla zabírají fotografie objektů, které nejvíce navazují na analytické snímky Hanse Finslera. Zasadíme-li fotografie do českého prostředí, tak narozdíl od Sudkových reklamních fotografií pro Družstevní práci, působí Kochovy více abstraktně, častěji používá jen výřezy věcí, jeho porcelán či keramika jsou většinou foceny na pozadí dekoračních ubrusů s geometrickými tvary a výraznou strukturou, čímž docílují napětí a kontrastu

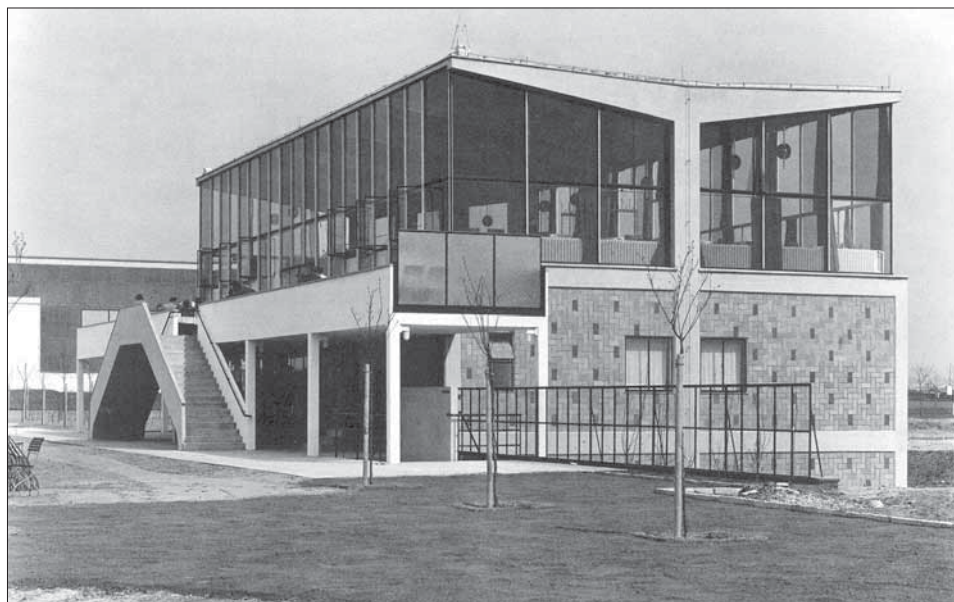
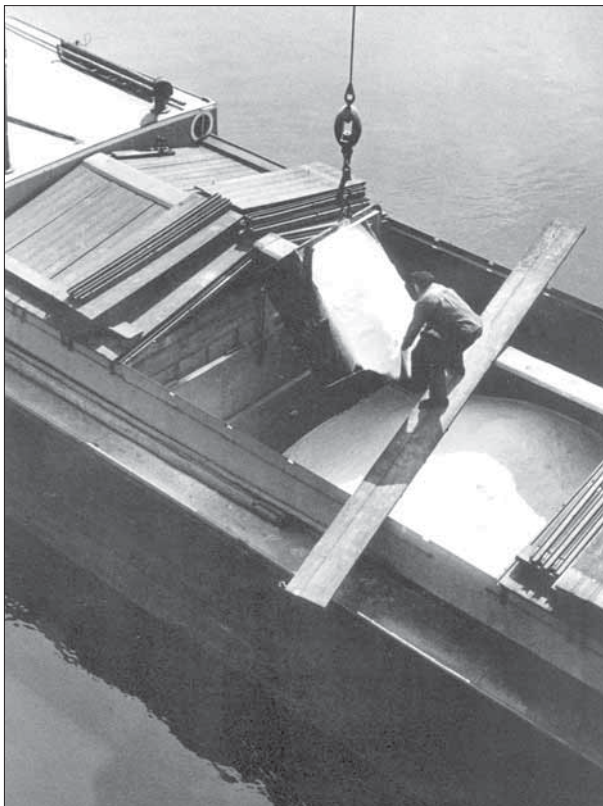


5. Jindřich (Heinrich) Koch, ubrus a servis, 1929–34 (in: Heinrich Koch. Photographien 1929–1934. [kat.] Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt 2002 s. 37).



6. Jindřich (Heinrich) Koch, hromada dříví, 1929–34 (in: Heinrich Koch. Photographien 1929–1934. [kat.] Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt 2002 s. 69).

7. Jindřich (Heinrich) Koch, loď převážející sůl, 1929–34 (in: Heinrich Koch. Photographien 1929–1934. [kat.] Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt 2002 s. 77).



8. Jindřich (Heinrich) Koch, letištní hala Halle-Lipsko od Hanse Wittwera, 1929–34 (in: Heinrich Koch. Photographien 1929–1934. [kat.] Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt 2002 s. 63).

mezi materiály. Na dokonale komponované snímky mělo zajisté také vliv Kochovo klasické studium na Akademii výtvarných umění. Objekty analyticky zkoumá, trojrozměrně modeluje světlem a vymezuje v elementárních geometrických tvarech a formách. Při pohledu na tyto fotografie, podobně jako na Kochovy snímky interiérů, se musí nutně vybavovat základní teze pozitivizmu: Věda, očistěná od veškeré metafyzické spekulace, má za úkol popisovat vjemy a vztahy mezi nimi, přičemž tento popis má být co nejjednodušší. Tyto vztahy mají být vyjadřovány matematickými funkcemi, protože ty jsou čistě induktivní, odvozené.

Kochovy fotografie krajiny, měst, architektury, zvířat a květin jsou založeny na variacích daných subjektů. Fotografie neukazují nepravidelnost, náhodnost, ale podřizují se určitým mechanismům spojených s novou fotografií. Kochovy snímky se zde přibližují pracím Hanse Finslera, Alberta Renger-Patzsche ad. německým fotografům.

Že byl Jindřich Koch součástí československé kultury 30. let 20. století dokládají žánrové snímky ze slováckých slavností z Velehradu, fotografie architektury (chrám sv. Víta v Praze, Hradčan, Karlova mostu), reprodukce jeho snímku v Družstevní Práci²¹ či portrét architekta Aloise Wachsmanna představený v roce 2004 v Praze na výstavě Česká fotografie 1840–1850 – příběh jednoho média.²² O spolupráci s českými architekty svědčí známé fotografie kolínské elektrárny ESSO (1929–1932) od Jaroslava Fragnera z roku 1933, kterou rovněž zachytili na svých snímcích Jaromír Funke, Josef Sudek či Eugen Wiškovský. O Kochovi se také velice uznale zmiňuje ve svých vzpomínkách na Bauhaus tehdejší ředitel pražské Státní grafické školy – Ladislav Sutnar.²³

Po Kochově smrti v roce 1934 mu Uměleckoprůmyslové muzeum uspořádalo výstavu a Státní grafická škola, pod vedením Ladislava Sutnara při této příležitosti vydala již zmínovanou skromnou publikaci s reprodukcemi několika fotografií. V roce 2002 Staatliche Galerie Moritzburg v Halle uskutečnila první větší soubornou výstavu jeho fotografií z let 1929–34 – o této výstavě v České republice nereferoval žádný odborný tisk, což je škoda, neboť originální snímky tohoto fotografa jsou uloženy především v privátních galeriích – Galerie Kicken Berlin, Galerie Zimmer Düsseldorf nebo Robert Koch Gallery San Francisco. O větší připomenutí Kochova díla se zasloužila výstava Česká fotografie 20. století, kde její organizátoři Vladimír Birgus a Jan Mlčoch vystavili nejen dva již známé Kochovy reklamní snímky (viz katalog Státní grafické školy z roku 1934), ale objevily se zde i dvě zapůjčené fotografie „Bez názvu“ (kol. 1930) z Galerie Kicken v Berlíně.

Text je částí větší práce na téma Čeští a Slovenští studenti na Bauhausu, která vznikla za podpory Grantové agentury ČR, grant 408/02/0437.

Poznámky:

- 1 A n d ě l, J.: *K obrazové kvalitě fotografie nové věcnosti*. Revue fotografie, 1973, č. 4, s. 58–59.
- 2 F i n s l e r, H.: *Neue Wege der Photographie*. (kat.) Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Leipzig 1991.
- 3 Viz např. Č a p e k, J.: *Nejskromnější umění*. Aventinum Praha 1930 (2. vydání).
- 4 Fotografický obzor, r. 30, č. 3, 1922, s. 33–36, č.4, s. 49–51, č.6, s. 81–83.
- 5 E s k i l d s e n, Ute – H o r a k, Jan-Christophet: *Film und Foto der zwanziger jahre*. Stuttgart 1979.
- 6 D u f e k, A.: *Fotografie třicátých let*. In Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2), Academia Praha 1998, s. 233.
- 7 Stiftung Bauhaus Dessau.
- 8 M o j ž i š o v a, I.: *Fotografické etudy Ladislava Foltyna*. Fotofo Bratislava 2002.
- 9 T e s á k o v á, J.: *S Irenou Blühovou o fotografii a Bauhausu*. Československá fotografie 1984, č. 3, s. 116–125.
- 10 *Fotografie vidí povrch*. Praha 1935.
- 11 Panorama, r. XIII, 1935, s. 59.

- 12 H e r a i n, K.: *Práce Jindřicha Kocha*. Soukromý tisk Státní grafické školy v Praze, duben 1935.
- 13 Státní okresní archiv Uherské Hradiště, Fond AM UH III, inv. Č. 614; Fond AM UH III, inv. č. 876.
- 14 Archiv Akademie der Bildenden Künste Wien.
- 15 Archiv AVU Praha, škola J. Štursy.
- 16 K u b í č e k, R.: *Marný návrat*. Zpravodaj města Uherského Hradiště 1969, č. 3, str. 14–16.
- 17 *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*. Verlag Hermann Böhlau Nachfolger Weimar 2001, s. 298, 300, 342. – Stiftung Bauhaus Dessau.
- 18 *Heinrich Koch. Photographien 1929–1934*. (kat.) Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt 2002.
- 19 *Ibid.*, s. 20.
- 20 *Ibid.*, s. 21.
- 21 *Magazin Družstevní práce*, r. I., 1933–34, č. 8, s. 232.
- 22 A n d ě l, J.: *Česká fotografie 1840–1850. Příběh moderního média*. Galerie Rudolfinum Praha 2004.
- 23 S u t n a r, L.: *The Bauhaus as seen by a neighbor to the south*. In: Eckhard Neumann, Bauhaus&Bauhaus People. New York 1993, s. 250.

Použitá literatura:

- D u f e k, A.: *Katalog výstavy Česká fotografie 1918–1938 ze sbírek Moravské galerie v Brně*. Brno 1981.
- M r á z k o v á, D., R e m e š, V.: *Cesty československé fotografie*. Praha 1989.
- A n d ě l, J. (ed.) *Czech Modernism 1900–1945*. The Museum of Fine Arts, Houston 1989.
- Dušan Škvrna, Václav Macek, Iva Mojžišová, Irena Blühová, Martin 1991.
- Xanti Schawitsky, Bauhaus Metamorphosis, in: Eckhard Neumann, Bauhaus&Bauhaus People. New York 1993, s. 155.
- D u f e k, A., F u n k e, J. (1896–1945). *Průkopník fotografické avantgardy*. Moravská galerie Brno 1996.
- H r a b u š i c k ý, A.: *Der Photographenkreis um Irena Blühová und Jaromír Funke*. In: Suzanne Anna, Das Bauhaus im Osten. Slowakische und Tschechische Avantgarde 1928–1939. Verlag Hatje 1997, s. 140–145.
- B i r g u s, V., S c h e u f l e r, P.: *Fotografie v českých zemích 1839–1999*. Grada Publishing 1999.
- B i r g u s, V.: *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*. KANT 1999.
- A n d ě l, J.: *Alexander Hackenschmied*, Torst 2000.
- Heinrich Koch. Photographien 1929–1934*. (kat.) Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt 2002.
- A n d ě l, J.: *Česká fotografie 1840–1850. Příběh moderního média*. Galerie Rudolfinum Praha 2004.
- A n d ě l, J.: *Nová vize. Avantgardní architektura v avantgardní fotografii. Československo 1918–1938*. Nakladatelství Slovart 2005.

Mgr. Markéta Svobodová (n. 1971) je absolventka oboru Teorie a dějiny výtvarných umění na FF UP v Olomouci, v současné době externí doktorand FF UP v Olomouci.

The Photographer Jindřich (Heinrich) Koch

(b. Aug. 20, 1896 Olomouc – d. March 1, 1934, Prague)

A b s t r a c t

This article deals with one of the most seminal, but in the Czech Republic still the least known figure of the photography of new pertinence, Jindřich (Heinrich) Koch. He graduated from the Prague Academy of Visual Arts and was one of the first Czechoslovak graduates of Bauhaus. Later, he was a student and a colleague of the photographer Hans Finsler.

As far as photography is concerned, the term “new pertinence” is most commonly associated with the German photographers of New Vision movement, who stressed in their works the character of matter and materials, such as Albert Renger-Patzsch, Helmar Lerski, Walter Peterhans and others (in Czechia Jaromír Funke, Josef Sudek, Jindřich Koch, Marie Rossmannová, the graduates of the State School of Graphics and a number of advertising photographers). Other photographers associated with “new pertinence” showed the magic of everyday, such as Hans Finsler (in Czechia Funke, Sudek, Koch, Eugen Wiškovsky, Alexander Hackenschmied, Vladimír Hipman, Rudolf Skopec, Karel Čapek and others). The notion of “pertinence” in photography first appeared in Czechoslovakia in an essay called “Esthetics of Photography” (edited lecture from 1914) by the art theoretician Václav Vilém Štech, who criticized “the picturesque” in photography and called for the return to its “original, primal pertinence”.

In the 1930s, the modern photography (then known as the “new photography”) reaches its climax and becomes an industrially produced commodity. At this time in Halle n. Saale, Koch gets to work with a camera after he had been forced to close down his interior design company as a result of the stock exchange crash. In the late 1929, Koch starts working as an apprentice and colleague with the foremost new pertinence photographer Hans Finsler in the School of Applied Arts at the Giebichenstein castle near Halle. After Finsler’s departure, he becomes his successor. All of the photographic works of Jindřich Koch date to a five-year period between 1929 and 1934, when he died in Prague. His career of an active photographer was not long; nevertheless, he still managed to create works that are published in every book on the history of photography.

Fotograf Jindřich (Heinrich) Koch

Zusammenfassung

Der Artikel richtet seine Aufmerksamkeit auf eine der bedeutendsten und in der Tschechischen Republik bisher wenig bekannten Persönlichkeit im Bereich Fotografie – Jindřich (Heinrich) Koch (20. 8. 1896 Olmütz – 1. 3. 1934 Prag). Koch war Fotograf der neuen Sachlichkeit, Absolvent der Akademie der bildenden Künste in Prag, einer der ersten aus der Tschechoslowakei stammenden Absolventen des Bauhauses und der spätere Schüler und Mitarbeiter des Fotografen Hans Finsler.

Im Bereich der Fotografie wird der Begriff „neue Sachlichkeit“ mit deutschen Fotografen New Vision verbunden, die in ihren Arbeiten den Charakter der Materie und des Materials unterstreichen – wie Albert Renger-Patzsch, Helmar Lerski, Walter Peterhans u. a. (bei uns Josef Sudek, Marie Rossmannová, Schüler der Staatlichen graphischen Schule und eine Reihe von Werbefotografen) oder den Zauber des Alltags zeigen – wie Hans Finsler (bei uns Funke, Sudek, Koch, Eugen Wiškovsky, Alexander Hackenschmied, Vladimír Hipman, Rudolf Skopec, Karel Čapek u. a., für die schon Josef Čapek in seinen Texten geworben hat). Der Begriff „Sachlichkeit“ erscheint in der Tschechoslowakei bereits im Essay Ästhetik der Fotografie (modifizierter Vortrag von 1914) des Kunsttheoretikers Václav Vilém Štech, wo der Autor im Zusammenhang mit der Kritik der malerischen Poesie nach einer Rückkehr zu ihrer „primären Sachlichkeit“ fordert.

In den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts erreicht die moderne Fotografie, seinerzeit als „neue Fotografie“ bezeichnet, ihren Höhepunkt und es kommt zugleich zu ihrer Industrialisierung. Zu dieser Zeit, als Koch seine Firma, die sich mit Entwürfen der Innenräume befasste, nach einem Bankrott aufgeben musste, gelangt er in Halle an der Saale zur Arbeit mit dem Fotoapparat. Ende 1929 begann Koch als Schüler und Mitarbeiter des führenden Fotografen der neuen Sachlichkeit Hans Finsler in der Schule der angewandten Künste auf der Burg Giebichenstein in der Nähe von Halle zu arbeiten und nach dem Abgang Finslers wurde er zu seinem Nachfolger. Das gesamte fotografische Werk von Jindřich Koch fällt in die Zeitspanne 1929–1934; Koch starb 1934 in Prag. Seine aktive Tätigkeit hat also nicht lange gedauert, dennoch zählen seine Aufnahmen zu jenen Arbeiten, die in jedem Buch über die Geschichte der Fotografie zu finden sind.