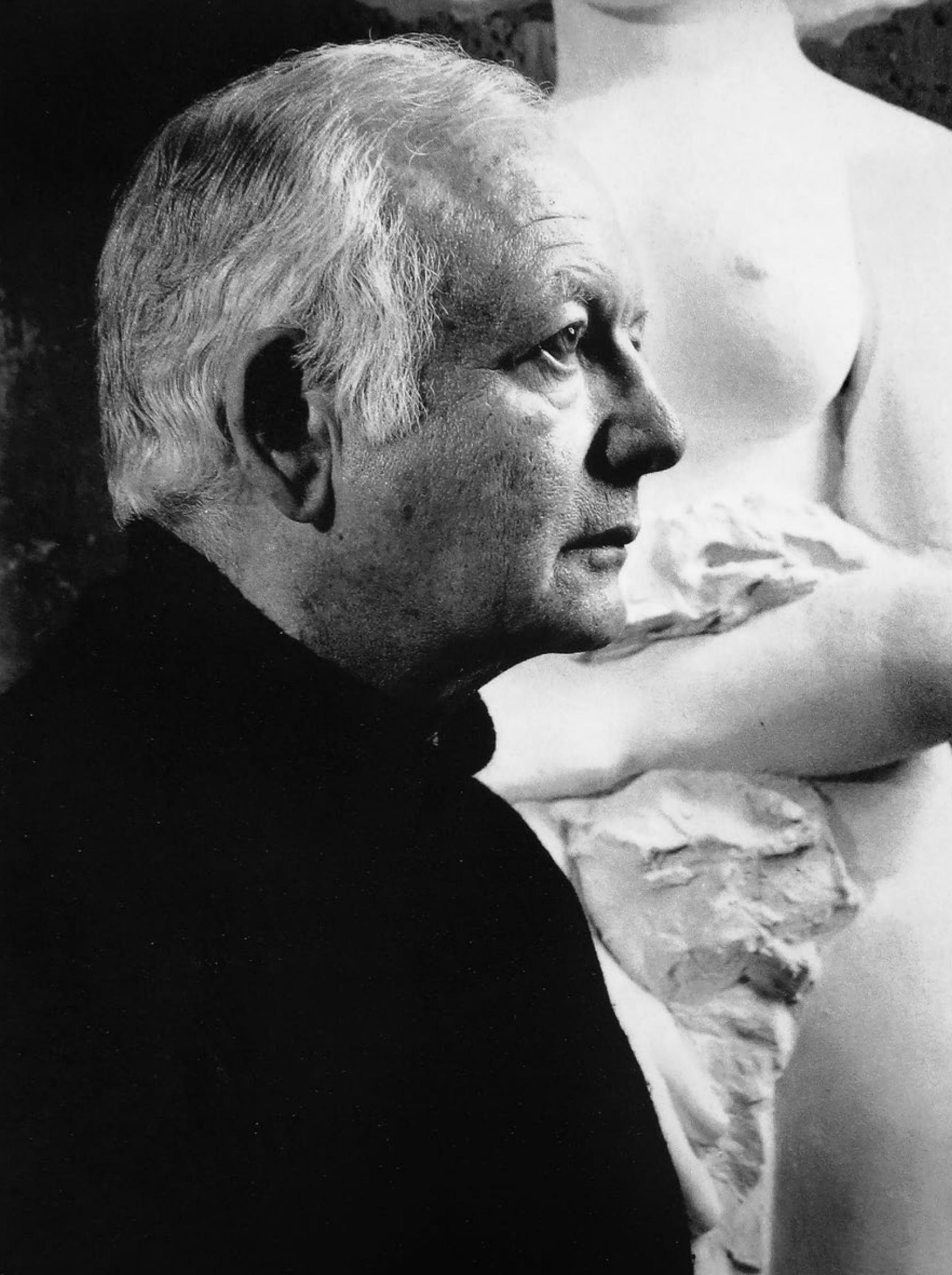


# HANS KOCK

Werkverzeichnis der Skulpturen



HANS KOCK STIFTUNG



# **HANS KOCK**

Werkverzeichnis der Skulpturen

bearbeitet von Daria Dittmeyer-Hössl  
mit einer Einführung von Günther Gercken  
herausgegeben von der Hans-Kock-Stiftung

**SANDSTEIN**



<b>Vorbemerkung und Danksagung</b>	<b>6</b>
Johanna Beckmann	
<b>Einführung</b>	<b>8</b>
Günther Gercken	
<b>Verzeichnis der Werke</b>	<b>15</b>
<b>Biografie</b>	<b>175</b>
<b>Ausstellungen</b>	<b>181</b>
<b>Anhang</b>	<b>183</b>
Literatur	
Kurzverzeichnis weiterer Werke	
Standortregister	
Copyright und Fotonachweis	
Impressum	

# Vorbemerkung und Danksagung

Johanna Beckmann

Hans-Kock-Stiftung

Hans Kock starb am 10. September 2007 in seinem 87. Lebensjahr in Seekamp – er befand sich mitten im Schaffensprozess seines Spätwerkes. In seinem Hamburger Atelier hatte er gerade die Arbeit an neuen Fassungen von drei seiner großen Figuren abgeschlossen: »Der Junge« (WV 6), die »Große Doppelfigur« (WV 146), heute im Barockgarten in Schleswig, und die »Große Weibliche Figur mit Tuch« (WV 19). Auch einige der Kleinplastiken erhielten den letzten Schliff für die Freigabe zum Guss. Die Vollendung seines nach langjährigen Gründungsverhandlungen mit der Stadt Kiel 1986 endlich begonnenen Projekts des Skulpturen-Parks der Hans-Kock-Stiftung in Seekamp war noch nicht erreicht. Eine weitere Figur, »Kopf der Hamburgerin« (WV 126), sollte noch im Park aufgestellt werden, und die Planung sowie der Baubeginn eines Forums, bestehend aus skulpturaler Architektur, war seit den späten 1990er Jahren immer noch in vollem Gange (WV 160). Trotz seines hohen Alters arbeitete Hans Kock mit Elan an der Verwirklichung des Gesamtprojekts zur »Begegnung der Künste«. Sein plötzlicher Tod hat das hinterlassene Werk in dessen eigene »Vollendlichkeit« freigesetzt – das waren seine von ihm oft wiederholten Worte zum eigenen Trost in der letzten Lebensphase schwindender Kräfte.

Dieses Buch soll – nunmehr fast 20 Jahre nach dem Tod des Bildhauers – die Gesamtheit und den inneren Zusammenhang seines Werkes erfassen. Der Schwerpunkt seiner Arbeit und deren Leidenschaft lagen in der Gestaltung des öffentlichen Raumes durch Skulpturen im Dialog mit dem jeweiligen Ort. Da es sich um Großskulpturen, oft in Granit gehauen, handelt, ist der überwiegende Teil des Werkes ortsgebunden und somit in seiner Vielfältigkeit nicht im Zusammenhang etwa einer Ausstellung darzustellen. Um die gesichtshafte Anschauung dieses reichen Gesamtwerks und dessen so frappierend eigentümliche und unverwechselbare Formensprache, die alle Werke trotz großer Verschiedenheit vereinigt, zu zeigen, haben wir uns entschlossen, im ersten Schritt das Werkverzeichnis der Skulpturen in Form eines gedruckten Buches vorzulegen und nicht die digitale Veröffentlichung zu wählen.

Im Werkprozess von Hans Kock gab es die zwingende Wechselwirkung zwischen den Groß- und Kleinplastiken. Den Großplastiken stehen die Kleinplastiken zur Seite. Als Ideenskizzen für die Großprojekte entstanden, werden sie aus der Erfahrung der Arbeit an dem jeweiligen Großprojekt zu eigenständigen Werken weiterentwickelt. Die Kleinplastiken sind kristallinische Körper von vollkommener plastischer Form und eigener Monumentalität im Raum. Kock sprach von Denkzeichen im Sinne von Gelungenheit in dem Streben zur für ihn nie zu erreichenden Vollendung. Das Entstehen hin zum Bleiben seiner Werke beschrieb er als einen unvorhersehbaren Prozess des Abtastens von Volumen und Oberfläche im Zuge der Verwandlung von Materie im Raum. Einige Werke und Themen der frühen Jahre, wie die »Weibliche Figur« und später die »Rose«, werden immer wieder aufgenommen und bis zuletzt der eigenen Kritik unterzogen, und zwar mit einer Radikalität, die im Zugriff auf die einzigen Gipsmodelle bereits in der Welt befindlicher Werke das jeweilige Originalmodell unwiederbringlich vernichtet und damit die entstandene Metallfassung, wiederum ziseliert und skulpturiert, zur neuen Ausgangsfassung macht. Diese wurde dann – freigegeben – vom Künstler zum künftigen Gussmodell bestimmt. Das Unwiederbringliche und Ereignisbare jedes Gussprozesses in der Gießerei hat Kock im Jahr 1989 selbst lebendig beschrieben:

»Das [skulpturale] Gipsergebnis diente der Bronzegießerei als Vorbereitungsstufe für den Metallguß (im Wachsausschmelzverfahren) und wurde handwerklich zum Wachsmodell umgeformt. In diesem Zustand lag eine letzte Gelegenheit des direkten Tastens, ohne Werkzeug noch einmal Hand anzulegen. Das Wachs bringt in Erstarrungsbereitschaft, wie auch in seiner durch Wärme erzeugten Schmiegksamkeit bis zum Flüssigwerden, eine formbergende und formhergebende Verwandtschaft zum Erz ein. Dieses ist das eigentlich bildherstellende Material, das als flüssige Bronze in die Leere des ausgeschmolzenen Wachses der im Brennofen gehärteten Gips-Schamott-Form eingegossen wird. Als Erstarrungsergebnis ist es das Annäherungsvolumen zu jener im Ganzen endgültig mit Meißel, Feile und Punzen zu bearbeitenden Metallskulptur, deren nuancierte Endfassungen in der Stärke der Gußwandung beschlossen liegen. Darin ereignet sich möglicherweise das Erscheinen des Bildes.«<sup>1</sup>

Dieser Entstehungsprozess erklärt, warum alle zu Lebzeiten entstandenen Gussexemplare als Unikate zu betrachten sind.

Der Skulpturen-Park der Hans-Kock-Stiftung zeigt zwölf Großskulpturen. 24 Kleinplastiken komplettieren den vom Künstler ausgewählten Kernbestand einer für das Gesamtwerk repräsentativen Auswahl.

»In dem Skulpturen-Park werden die Skulpturen zu Elementen der Landschaft, nicht in dem einfachen Sinn, weil sie sich in die Landschaft einfügen, sondern weil die Umgebung in sie eingegangen ist. Die Skulpturen sind in ihrer Herkunft von diesem Ort geprägt. Der Natur zugeordnet haben sie diese in sich aufgenommenen und geben sie umgesetzt in Formen der Kunst als Antwort an die Natur zurück.«<sup>2</sup>

Oft waren Kocks Skulpturen zu seinen Lebzeiten ein Gegenentwurf zum jeweiligen Zeitgeschehen, der Beliebigkeit in der Kunst, der allgemeinen Tendenz zum mechanisch zu vervielfältigenden Produkt oder Design. Inzwischen sprechen seine körperhaften Kunst-Wesen in Zusammengehörigkeit mit ihrer Umgebung eine Sehnsucht an. In ihrem selbstverständlichen Dasein vermitteln sie Gelassenheit und die rettende Sicherheit von etwas Bleibendem und Archaischem in einer Zeit immer größer werdender Beschleunigung und der Angst vor schneller Vergänglichkeit und physischer Bedrohung. Für Hans Kock bedeutete die Kunst immer auch Stiftung. Das Stiftende der Werke liegt für ihn in der Eröffnung und Ermöglichung einer Lebenswelt.

Die Erstellung eines Verzeichnisses eines so komplexen Werkes erfordert das Mitwirken vieler Institutionen sowie der Privatsammlungen, die Informationen zu den einzelnen Werken bereitstellen oder Zugang zu ihnen ermöglichen. Ihnen allen gilt unser Dank! Besonders erwähnt seien die Behörde für Kultur und Medien in Hamburg und das Ministerium für Allgemeine und Berufliche Bildung, Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Schleswig-Holstein. Des Weiteren danken wir dem Sandstein Verlag, insbesondere Adrienne Heilbronner für das Lektorat sowie Nele Wippermann und Lisa Wüllner für die Gestaltung der Publikation. Den Fotografen und Fotografinnen danken wir für die Bereitstellung der Abbildungen. Der Kulturstiftung des Landes Schleswig-Holstein gilt unser Dank für die großzügige finanzielle Unterstützung unserer Publikation. Daria Dittmeyer-Hössl hat das zu Lebzeiten des Künstlers nicht erfasste und nach dessen Tod noch ungeordnete Werk über Jahre hinweg mit Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt aufgenommen. Ich danke ihr sehr herzlich für die fachkundige, produktive und inspirierende Zusammenarbeit in der Erforschung des Werkes meines Vaters. Die Herausforderung einer dem besonderen Werkprozess angemessenen Systematik wird an den Anweisungen zum Gebrauch (S. 17) deutlich. In eigener Erfahrung der Schwierigkeit, die volle Plastizität der Kock'schen Skulpturen mit der Fotografie wiederzugeben, hat sie nie nachgelassen, in vielen Annäherungsversuchen immer wieder selbst neue Momente, besonders der Werke im öffentlichen Raum, zu erfassen. Dr. Daria Dittmeyer-Hössl ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Bucerius Kunst Forums in Hamburg.

Ganz besonders danke ich Günther Gercken für seine Unterstützung. Niemand hat das Werk meines Vaters so vielschichtig ergründet und verstanden wie er. Davon zeugen seine Texte: die Einführung zum Werkverzeichnis, aber auch viele bedeutende Katalogbeiträge sowie gehaltene Vorträge, die bleibende Gültigkeit haben. Der Dialog über die Kunst mit Günther Gercken begann für meinen Vater bei ihrer ersten Begegnung in der Kölner Galerie Der Spiegel in den 1960er Jahren und hat sich später in Hamburg, bis hin zum Tod des Künstlers, zu einer, wie Hans Kock oft sagte, »Notwendigkeit« entwickelt, zu einem »Weg des gemeinsamen Sehens, des Sehens der doppelten Augen: mit den Augen des Anderen das Eigene, die eigene Arbeit, deutlicher, klarer und reiner zu erkennen«. Professor Günther Gercken war Gründungsmitglied der Hans-Kock-Stiftung und von 1986 bis 2022 in deren Vorstand.

1 Kock 1989, S. 107.  
2 Gercken 2001, S. 5.

# Einführung

Günther Gercken

Das Werkverzeichnis der Skulpturen von Hans Kock, das nicht leicht zu erstellen war, lässt die Vielseitigkeit der bildhauerischen Tätigkeit und den Umfang des Werkes erkennen, der zu Lebzeiten des Künstlers wegen der verstreut an verschiedenen Orten im öffentlichen Raum stehenden Figuren und der vielen Varianten eines Ausgangsmodells nicht zu vermuten war. Da der Künstler seine Modelle stets kritisch überprüfte, über viele Jahre an ihnen weiterarbeitete und von den Zwischenstufen Güsse herstellen ließ, ist schon die Aufstellung der Chronologie ein schwieriges Unterfangen. Hier richtet die zeitliche Abfolge sich nach der Entstehung des Modells im ersten Zustand, und die späteren Abwandlungen sind dieser Zeit zugeordnet. Zwar träumte Kock von der spontan mit der Hand gekneteten und damit fertigen Figur, aber er praktizierte in Wirklichkeit das Gegenteil, indem er seine Modelle durch Verfeinerung kleiner Stellen zu immer neuen Fassungen umarbeitete. Die Stimmigkeit jedes Teils und jeder Kontur mit dem Ganzen war das unerreichbare Ziel für die vollendete Skulptur; eine Skulptur, die nach seinen Worten den Hohlraum ausfüllt, den die Schöpfung für sie freigelassen hat. Dabei sei entscheidend, die Frische des ersten Entwurfs in der höchsten Ausprägung der plastischen Form zu erhalten. Die Entstehung der Plastiken wird nicht in Monaten oder Jahren, sondern in Jahrzehnten gemessen. »Man kann nicht schneller arbeiten, als man lebt«, erklärte Hans Kock.<sup>1</sup>

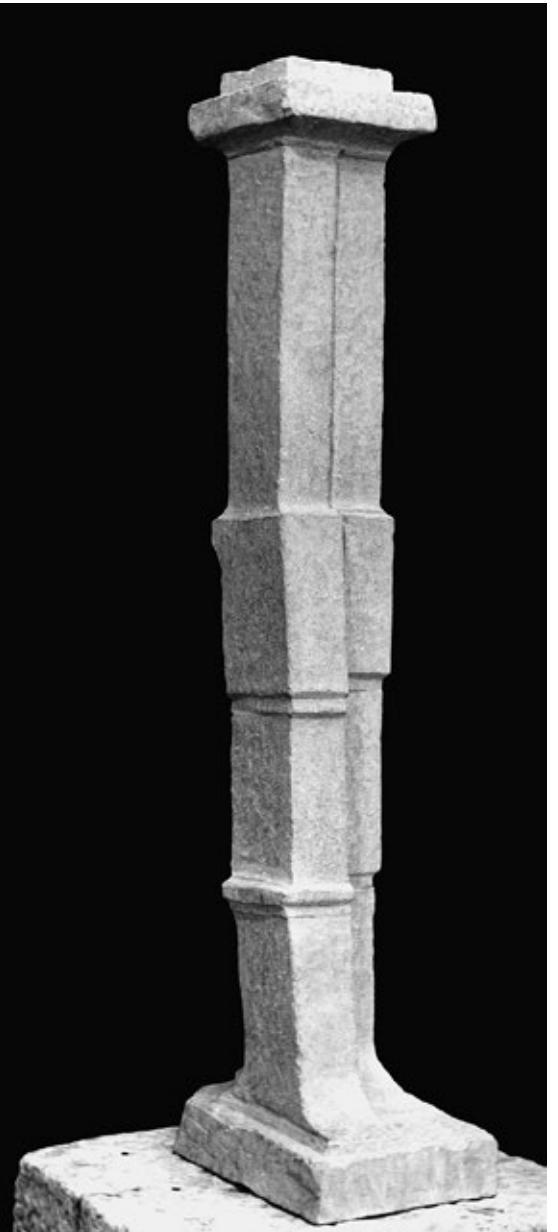
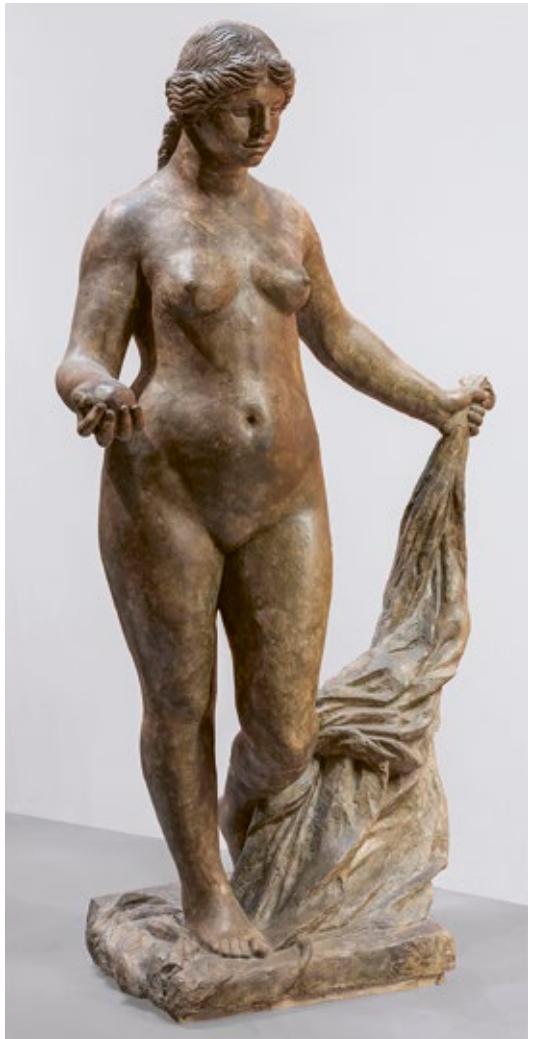
Hans Kocks Schaffen fällt in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts, eine Zeit der stilistischen Vielfalt, in der die traditionelle Bildhauerei nur ein geringes Ansehen genoss, verdrängt durch Minimal Art, Readymades, Materialassemblagen und ästhetische Objekte. Kock ließ sich von den verschiedenen Kunstströmungen nicht beirren, arbeitete nicht für den Zeitgeschmack, sondern folgte konsequent seiner Vorstellung von der bildhaften und vollplastischen Figur. Mit seiner ersten großen weiblichen Aktfigur von 1952 (WV 16), die überraschenderweise nicht von Aristide Maillols Stil, sondern von den üppigen Formen der Renoir'schen »Venus Victrix« (Abb. 1) inspiriert ist, setzte er die europäische Tradition der Bildhauerkunst fort.

Die abstrakten Tendenzen der Zeit nahm er auf und verschmolz sie mit der figürlichen Bildhaftigkeit, sodass gegenständlich und abstrakt in seinem Werk sich nicht widersprechen. Im Gegensatz zu Henry Moore, der nach eigenen Angaben seine Skulpturen durch Abstraktion von natürlichen Formen schuf, ging Kock von geometrischen Grundformen wie Kugel, Quader oder Pyramide aus, die er durch Abwandlungen zu verlebendigen suchte. Das bildhauerische Tun strebte die Verwandlung der toten Materie in Wesentliches an. Mit der »Maritimen Stele« (1. Fassung) von 1964 (WV 56) und der »Galionsfigur« aus dem gleichen Jahr (WV 58) gelang Kock der Durchbruch zu seinem eigenen Stil, der sein weiteres Werk prägte und der, kurz zusammengefasst, damit zu bezeichnen ist, dass er bildhafte Figuren verkörpert, die aus abstrakten Elementen aufgebaut und gegliedert sind. Wenn man dieses Prinzip seiner Arbeit in den Werken erkannt hat, versteht man die Bedeutung seiner Eigenart und seinen Rang in den plastischen Künsten. Beginnend mit statuaren Figuren entfaltete sich sein Werk über Jahrzehnte in Beständigkeit und Kontinuität zu immer offeneren Formen in sich bewegter Skulpturen. »Einmal losgelöst, hören die Formen nicht auf zu leben, sie verlangen nach Handlung, sie bemächtigen sich ihrerseits jener Tat, die sie hervorgerufen hat, um sie zu vergrößern, zu bestätigen, zu formen. Sie sind die Schöpferinnen der Welt, des Künstlers und des Menschen selbst«, so der französische Kunsthistoriker Henri Focillon.<sup>2</sup>

Das Wichtigste für den Bildhauer sei die Vertikale, sagte Kock einmal. Sieht man von der plastischen Ausgestaltung ab, bleiben die Vertikale und die Horizontale und ihr Verhältnis zueinander als abstraktes Gerüst seiner Skulpturen übrig. Überzeugende Beispiele für ersteres ist die hochaufragende »Hamburgerin«, 1983 (WV 124), für letzteres der »Granitbaum«, 1965 (WV 67), dessen Krone sich in einem schwebenden, in der Mitte unterstützten horizontalen Querbalken ausbreit, der, wie ein Waagebalken im Gleichgewicht unmerklich zitternd, die Schwere des Materials in der Erscheinung aufhebt.

Die chronologische Anordnung nach Entstehungszeiten ist dem Entwicklungsgedanken des Gesamtwerkes verpflichtet, täuscht aber, da Kock gleichzeitig an verschiedenen Projekten arbeitete, eine Heterogenität des

1  
**Richard Guino und Pierre-Auguste Renoir**  
Venus Victrix, 1914–1916, Musée d'Orsay, Paris



2  
**Fritz Wotruba**  
Große stehende Figur (»Junger König«), 1961/62, Kalkstein Veselje Unito, Privatbesitz, USA

Werkes vor. Deshalb werden die Arbeitsweise des Künstlers und der Zusammenhang der Werke überschaubarer, wenn man diese nach den verschiedenen Arbeitsbereichen einteilt. Sieht man das Werk unter diesem Aspekt durch, strukturiert es sich in deutlich abgrenzbare Gruppen wie Granitskulpturen, große Metallplastiken für den Außenbereich, Kleinplastiken und Porträtköpfe und auch skulpturale kirchliche Werke, unter denen das »Große Kruzifix«, 1989 (WV 141), im Greifswalder Dom St. Nikolai den Höhepunkt darstellt.

Aus jedem der Arbeitsbereiche lassen sich markante Beispiele anführen, die diese im Ganzen charakterisieren. Zu den Skulpturen im öffentlichen Raum sagte Hans Kock: »Mein von mir am meisten geschätzter Anteil an dem, was ich gemacht habe, sind die Plastiken im öffentlichen Raum.«<sup>3</sup> Um diese Auffassung des Künstlers zu verstehen, muss man bedenken, dass seine Werke tektonisch aufgebaut sind und mit der umgebenden Architektur in einen Dialog treten. Sie setzen mit ihrer freien künstlerischen Gestaltung einen Kontrapunkt zur zweckgebundenen Architektur und schaffen gleichzeitig einen Raum, in dem menschliche Begegnungen möglich sind. Das strenge Maß seiner Skulpturen, in denen alle Teile sowohl die Einheit des Ganzen konstituieren als auch sich dieser unterordnen, sollte zugleich eine bereinigende Wirkung auf den Umraum ausüben.

Unter den raumbezogenen Werken war die Platzgestaltung des Hamburger Rathausmarkts mit der »Sockel- und Sitzformation«, 1977 (WV 100), die umfassendste und wegen der zentralen Lage bedeutsamste. Sie gab dem Platz eine erlebbare Mitte und Würde und machte außerdem mit der Wiederaufstellung der vier allegorischen Figuren des Kaiser-Wilhelm-I.-Denkmals, 1903 von Johannes Schilling geschaffen, die Architektur des Rathauses vom Ende des 19. Jahrhunderts verständlich. Der Installation von Hans Kock war nur die kurze Dauer von drei Jahren beschieden, 1980 musste sie einer konventionellen Neugestaltung des Rathausmarkts weichen.

## Granitskulpturen im öffentlichen Raum

Der »Eulenturm«, 1958 (WV 31), dem als Entwurf eine Bronzefassung »Kleiner Eulenturm« von 1956 (WV 30) vorausgeht, ist die früheste der großen Granitskulpturen für den Außenraum. Er bildet den hoch aufragenden Gegenpol zu der gleichförmigen niedrigen Architektur einer Grundschule in Hamburg-Niendorf. Obgleich man die Skulptur zunächst für ungewöhnlich halten kann, stellt sie in extrem abstrahierter Form eine Eule mit ihren ausgehöhlten runden Augen im Kopfteil über dem abgestumpften Querbalken dar. Im Zusammenhang mit der Schule spielt der »Eulenturm« auf die antike Symbolik der Eule für Klugheit und Weisheit an. Über diese Skulptur schrieb Eduard Trier: »Sie hält überdies den repetierenden Rasterflächen des umbauten Raumes die freie Variabilität des plastischen Körpers entgegen, da all ihre Flächen in ständiger Hebung und Senkung, Neigung und Brechung die Fülle des Lichtes sammeln, um die skulpturale Form im Positiven und Negativen in Erscheinung treten zu lassen.«<sup>4</sup> Der »Eulenturm« ähnelt in der Form einer Skulptur von Fritz Wotruba, »Figur« von 1962 (Abb. 2), einer mächtigen viereckigen Marmorsäule, in vier Abschnitte unterteilt, sodass jeder Abschnitt wie der Sockel für den darüberstehenden aussieht. Dieser Vergleich ist aufschlussreich für die Unterscheidung zwischen einem ästhetischen Objekt und einem Kunstwerk. In einem ästhetischen Objekt weist die Form auf ihre eigene Erscheinung, im Kunstwerk des »Eulenturms« dient die Form auch einer inhaltlichen Aussage.

Die Idee für die granitene Großskulptur »Mauer«, 1964 (WV 53), wird zunächst in der gegossenen Kleinplastik der »Kleinen Mauer«, 1962 (WV 52), konkretisiert, welche die Unterteilung in einzelne Elemente schon markiert. Sie kann als Vorbild für die monumentale Granitfigur gelten, deren komplexe Struktur eine sorgfältige Planung voraussetzt. Der schlichte Titel »Mauer« unterstreicht die vollplastische Skulptur aus sechs zusammengefügten Granitblöcken. Der längsrechteckige horizontale Mittelteil

wird an beiden Enden durch Erhöhungen abgeschlossen, links durch einen überhängenden Block, rechts durch einen aufgesetzten Block, der die Senkrechte betont. Die Flächen sind durch runenartige Zeichen in Hochrelief belebt. Im Allgemeinen wird eine Mauer zur Trennung oder Abschottung errichtet, hier wird sie zum verbindenden Glied zwischen der Architektur des Jungfernstiegs und der Binnenalster.

Unweit des Hamburger Rathauses und des »Hamburger Ehrenmals« mit einem Relief von Ernst Barlach von 1931<sup>5</sup> strebt die Aluminiumfigur »Hamburgerin«, 1983 (WV 124), auf einem Duckdalben im Alsterfleet stehend, in die Höhe. Sie ist eine gelungene Verbindung von abstrakten und figurlichen Formen. Die Säule des unteren Teils, verziert mit abstrakten Vorsprüngen, endet mit einem Kapitell, das die ebenfalls aus geometrischen Formen gebildete Büste der »Hamburgerin« trägt. Die gemeinsame Ausrichtung des Gesichtsprofils und der Säulenkante verbindet die einzelnen Abschnitte der Stele zu einer formalen Einheit. Von den monumentalen Figuren wie der »Hamburgerin« und der »Katharina«, 1998 (WV 162), auf dem Giebel der Hauptkirche St. Katharinen in Hamburg geht eine symbolträchtige Kraft aus.

#### Maritime Figuren

Die »Kleine Galionsfigur«, 1964–1977 (WV 58–61), erinnert in ihrer geschwungenen Gestalt noch an weibliche Figuren am Bug der Schiffe, aber sie ist aus sechs stereometrischen Elementen aufgebaut, die in ihrem reichen Wechsel konvexer und konkaver Formen die Figur rhythmisieren und beleben. Kock verselbstständigte die Teile, ohne die Ganzheit der Skulptur infrage zu stellen. Von der »Kleinen Galionsfigur« sind über einen Zeitraum von 13 Jahren vier Fassungen entstanden, an denen eine Entwicklung zu einer stärkeren Artikulierung und Geometrisierung der Bausteine, aus denen die Figur als Stele aufgebaut ist, zu sehen ist, sodass die erste Fassung wie der Entwurf für eine stilistisch reifere Fassung erscheint. Die späte Fassung der »Kleinen Galionsfigur« kann als Vorbild für die »Große Galionsfigur«, 1979 (WV 105), gelten, deren sechs Untereinheiten plastischer ausgearbeitet und deutlicher voneinander abgesetzt sind. Sie als »Bozzetto«, also als plastische Skizze zu bezeichnen, würde ihr jedoch nicht gerecht. Nach Kocks bildnerischer Überzeugung lässt sich eine Kleinplastik nicht in eine Großplastik übersetzen, da beide Größen in allen Teilen ihr eigenes Maß haben müssten.

In der »Maritimen Stele« (1. Fassung), 1964 (WV 56), sind zum ersten Mal organische, stereometrische und bildhafte Formen zu einer untrennbar Einheit zusammengefügt, sodass das Erscheinungsbild zwischen einer weiblichen Figur und einer abstrakten Säule schwankt. Ihre Gestaltung dient abgewandelt als Vorbild für weitere Skulpturen in größerem Format, die eine Formähnlichkeit sowie das gemeinsame Thema einer Menschenfigur in der nordischen Küstenlandschaft verbindet. Zu ihnen gehören die über drei Meter hohe »Stele Maritim«, 1975 (WV 98), »Galionsfigur ›Wind, Wolken, Wasser und Wellen‹«, 1986 (WV 133), die Formelemente der »Maritimen Figur« mit denen der »Galionsfigur« vereinigt, und die »Kieler Strandfigur«.

Wie in einer Kristallisation fügen sich in der »Kieler Strandfigur« (1. und 2. Fassung), 1972 und 1975 (WV 96 und 97), die fünf plastisch gestalteten Blöcke zu einer komplexen, mächtigen Figur zusammen, die figurlich Menschliches, Architektonisches und Klimatisches ausdrückt. Einzelnen haben die fünf Untereinheiten auch ihre Gültigkeit als selbstständige abstrakte Skulpturen, vereint ergeben sie eine weibliche Figur mit Kopf und wehenden Haaren. In der farbigen Keramikfassung setzte die »Kieler Strandfigur« dem rasterförmigen Universitätsgebäude das phantasievolle Spiel der Formen entgegen. Sie gab dem Platz einen Mittel- und Treffpunkt. Zugleich war der breite Sockel aus Keramik und Beton als Bank zum Sitzen und Ruhen benutzbar. Leider hat die empfindliche Skulptur der Zerstörung nicht widerstanden. Im Zusammenwirken von Kunst und Bauen hätte sie ein zukunftsweisendes Beispiel für die Gestaltung der Umwelt sein können. Noch inniger als im Nebeneinander des Ensembles könnten Architektur und Kunst sich in einer skulpturalen Bauweise verbinden. Imaginär vergrößert, kann man die Kleinplastik »Turm«,

**3**  
**Johann Gottfried Schadow**  
Pferdekopf von der Quadriga des Brandenburger Tores, 1793, Kupfer, Stadtmuseum Berlin



**4**  
**Otto Freundlich**  
Aufstieg, 1969, nach Modell von 1929, Bronze, Centre Pompidou, Paris

1970 (WV 88), für ein Modell zu einem Hochhaus halten, das sich heute mit den technischen Möglichkeiten realisieren ließe, wie es zum Beispiel der Turm im Kulturzentrum Luma Arles von Frank Gehry zeigt.

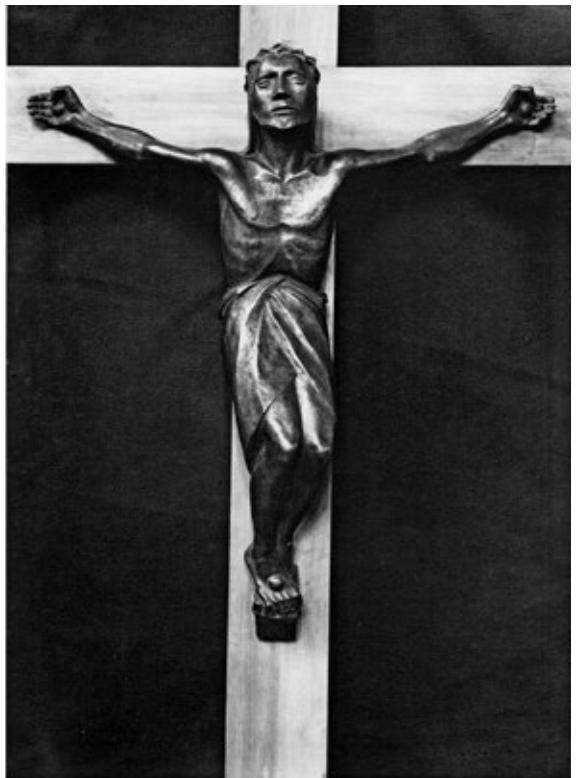
#### Pferdeskulpturen

Auch vor dem Auftrag zu einer realistischen Pferdeskulptur scheute der Künstler nicht zurück, er nahm ihn zum Anlass, statt eines Pferdetyps ein Pferdeporträt des seinerzeit berühmtesten schleswig-holsteinischen Springpferds Meteor darzustellen (1958; WV 33). Das im Körperbau schwere Pferd, das »beim Ansprung von Hindernissen in Schwerelosigkeit geriet«,<sup>6</sup> steht als Standbild auf hohem Sockel stur und bescheiden in seinem reinen Pferde-Sein, zeigt aber gleichzeitig seine gespannte Aufmerksamkeit und Eigenwilligkeit. Da man die individuellen Züge des Kopfes in der Höhe nicht gut erkennen kann, hat Kock konzenterweise einen Teilguss vom Kopf bis zum Hals anfertigen lassen (WV 34). Die Verbindung von Abstraktion und Naturnähe kann man nicht deutlicher demonstrieren als durch den Vergleich des Meteor-Kopfes mit dem klischeehaften Pferdekopf der ursprünglichen Quadriga des Brandenburger Tores (Abb. 3), geschaffen von Johann Gottfried Schadow. Auch in der kleinen Plastik des Islandponys »Bleika«, 1964 (WV 62), hat Kock nicht allein die typischen Merkmale der Rasse, sondern auch die individuelle Einmaligkeit seines Daseins eingefangen.

#### Rosenskulpturen

Das Thema der Rose als Symbol des Aufstrebens und Blühens beflogelte Kock zu zahlreichen Rosenskulpturen in kleinem und großem Format. Die Kompositionsidee, das Gewicht des großen Volumens entgegen der Schwerkraft nach oben zu legen und auf einem schmalen Stiel zu balancieren, wird zuerst in der »Kleinen Rose«, 1966 (WV 76), realisiert. Durch diese Konstruktion gewinnt der Kopfteil optisch an Leichtigkeit, sodass sich die abstrakte Rosenblüte frei entfalten kann. Mit der halbrunden Fläche im kugelförmigen Kopfteil richtet sich die »Kleine Rose« zum Licht mit dem Anschein, als Lichempfänger und Reflektor zu dienen. In einer bestimmten Ansicht bilden die Wölbungen der Plastik eine Senkrechte, die von unten bis zur Spitze reicht. Die »Kleine Rose« erfüllt, beispielhaft geltend für alle Skulpturen, Kocks Forderung für Rundplastiken, dass sie von allen Seiten stimmig erscheinen und nicht frontal auf den Betrachter ausgerichtet sein sollten. Die »Rose«, 1970 (WV 87), im mittleren Format ist aus sechs verformten stereometrischen Grundkörpern aufgebaut, von denen der oberste sich zur Blüte öffnet. Die glatt geschliffenen Oberflächen eines Messinggusses spiegeln das Licht in verschiedenen Farben, sodass die metallene Stofflichkeit zu einer schwerelosen Lichterscheinung transformiert wird. In der Komposition der Kopflastigkeit auf schlankem Fuß erinnern die Rosen-Großplastiken – »Vegetative Form ›Rose‹«, 1967 (WV 78), »Rose für Charly Rivel«, 1979 (WV 81), »Tektonische Rose I und II«, 1979 und 2005 (WV 82 und 119) – an Otto Freundlichs Skulptur »Aufstieg« (Abb. 4) aus dem Jahr 1929, aber im Unterschied zu der abstrakten Plastik, die einen Begriff symbolisiert, bleiben sie der natürlichen Rose, ihrem Wuchs und Blühen, als deren Kunstform verbunden. Die Rose mit der Zueignung »Eine Rose für Charly Rivel« entspricht einer Verbeugung vor dem Zirkusclown, dessen spontane Ausdruckskraft Kock bewunderte. Für seine Faszination vom Rosen-Motiv als Lebenssymbol zitierte Kock einmal die ersten beiden Zeilen von William Shakespeares erstem Sonett:

»From fairest creatures we desire increase,  
That thereby beauty's rose might never die [...].«<sup>7</sup>



5  
Ernst Barlach  
Kruzifix II, Bronze nach Gips von 1918,  
Dom zu Güstrow

**Kruzifixe**

Ein Kruzifix in der heutigen Zeit zu gestalten, ist für einen Bildhauer eine der schwierigsten Aufgaben, weil es aus der Geschichte des Christentums unendlich viele Kreuzigungsdarstellungen gibt und die christliche Religion in Europa schwindet. Das Konzept für das »Große Kruzifix«, 1989 (WV 141), im Greifswalder Dom St. Nikolai fasste Kock bereits 23 Jahre zuvor, ausgeführt im »Kleinen Kruzifix II« (1966; WV 74). Ein auffälliges Merkmal ist, dass der Körper nicht vollplastisch vor dem Kreuz, sondern als hochreliefartige Ausformung des Kreuzes ausgebildet ist. Im Gegensatz zum triumphierenden Christus, der die Welt überwunden hat, neigt der am Kreuz Sterbende den Kopf sanft zur Seite auf die Schulter. Der Figur des Gekreuzigten fehlt der Ausdruck des Göttlichen, sie ist rein menschlich. Dargestellt ist der leidende Menschensohn: ein ergreifendes Bild für die unsäglichen Leiden, die auch heute den Menschen von Menschen angetan werden, und gleichzeitig ein Symbol der Versöhnung, zu der nach der Ansicht Kocks alle gelungenen Kunstwerke beitragen. Das traditionelle »INRI« hat Kock durch einen Ausspruch Christi aus den Abschiedsreden ersetzt: »Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben« (Joh 14,6). Damit sind die Verhöhnung Jesus als »König der Juden« und die Eingrenzung auf ein Volk aufgehoben. Die Aussage wendet sich an alle Menschen. Die drei Begriffe »Weg, Wahrheit, Leben«, weltlich ausgedeutet, waren für Kocks Schaffen und Denken von zentraler Bedeutung. Kock, beeinflusst von Martin Heideggers Philosophie, erklärte seine Werke als »vorausgeworfen in die Zukunft«, die Wahrheit ereigne sich im Entbergen, dem Hervorbringen des Kunstwerkes. Den Philosophen und den Künstler bewegte die Frage nach dem rechten Leben und der Verschonung der Natur.

Zum Vergleich mit Kreuzigungsdarstellungen aus dem 20. Jahrhundert kann man die beiden Kruzifixe von Ernst Barlach und Ludwig Gies heranziehen. Barlachs erster, moderat expressiver Entwurf (»Kruzifix I«, 1918) wurde abgelehnt, Güsse der zweiten Fassung befinden sich im Dom zu Güstrow (Abb. 5) und in der Elisabethkirche Marburg.<sup>8</sup> Das Kruzifix weicht von der Tradition ab, indem es Christus nicht als Gottessohn, sondern als Mensch darstellt, der jedoch nicht individualisiert ist. Auch seinen persönlichen Stil hat der Künstler im Sinne der Konvention zurückgenommen. »Die einstige Identifizierung Mensch – Gott wollte ihm nun nicht mehr gelingen« (Anita Beloubek-Hammer).<sup>9</sup>

Das Kruzifix von Ludwig Gies<sup>10</sup> für die Lübecker Marienkirche (Abb. 6), Ehrenmal für die im Ersten Weltkrieg Gefallenen, 1921, wurde von Anfang an vehement abgelehnt und als extrem expressionistisch und »kulturbolschewistisch« bekämpft. Die Nationalsozialisten beschlagnahmten es 1937 und führten es in der Ausstellung »Entartete Kunst« 1937 in München vor. Später wurde es vermutlich in einem Berliner Depot für »entartete« Kunstwerke durch Bomben zerstört. Zwischen diesen Darstellungsmöglichkeiten muss sich Kocks »Kreuz mit Korpus«, wie er es nannte, behaupten, das weder traditionell noch typisierend, sondern im Stil und in der Auffassung des Körpers sehr persönlich ist und sich damit als eine neue Interpretation des Motivs aus unserer Zeit erweist.

#### Epitaph

Das bekenntnishaft kleine Hochrelief »Wie goldne Sterne«, 1956 (WV 29), aus der Frühzeit, ausführlich besprochen im Werkverzeichnis, ist als Epitaph für den im Krieg gefallenen Freund zu verstehen. Neben der Darstellung eines sitzenden Jünglings im oberen Teil zeigt sich in dieser Tafel die Begabung des Künstlers für die differenzierte Formung der Schrift in Versalien. Die als Dreieckskomposition gestaltete Aktfigur und die Inschrift teilen das Relief nicht in zwei Hälften, sondern sind formal zu einem Ganzen zusammengeschlossen und werden auf die gleiche Bedeutungsebene gehoben, in der die Figur zu einem Erinnerungsbild des Toten und die Schrift zu einer figürlichen Zeichensprache verwandelt werden. Mit Hans Kocks idealistischem Denken stimmen die ausgewählten Gedichtzeilen so treffend überein, als spräche

der Künstler selbst; deshalb ist es unerheblich, wem sie zugeschrieben sind.<sup>11</sup> Die teilweise nicht entfernte Gusshaut der Bronzeplatte erweckt die Anmutung von Verwitterung und Vergänglichkeit.

#### Am Strand von Fontana

Der Titel der Skulptur »Am Strand von Fontana« (WV 85) verweist auf das gleichnamige Gedicht von James Joyce. Die Hommage an James Joyce bleibt jedoch nicht allgemein, sondern knüpft die Würdigung an ein bestimmtes Gedicht, sodass man sich fragen kann, was Hans Kock bewogen hat, gerade dieses auszuwählen. Nach illustrativen Zügen zu Inhalten des Gedichts sucht man an der Skulptur vergebens, die formal den Figuren der »Sitzenden« (WV 71–73) nahesteht. Von der letzten Strophe, mit der das Gedicht in der Entgegenseitung von dunkler Angst und nicht endender Herzensliebe seinen Höhepunkt erreicht, könnte Kock, der vor allem nachts in der Einsamkeit des Ateliers an seinen Werken arbeitete, berührt und an sein Tun erinnert worden sein: »Around us fear, descending / Darkness of fear above / And in my heart how deep unending / Ache of love!«<sup>12</sup> Gegenüber den inneren und äußeren beängstigenden Bedrohungen sah er in der gelungenen Skulptur die Kristallisation eines vollkommenen Kunstwerkes, das die fliehende Zeit überdauert und Menschlichkeit sowie Versöhnung verspricht.



6  
Ludwig Gies  
Kruzifix, um 1921, Eichenholz, Foto von Erich Andres in der Ausstellung »Entartete Kunst« in München 1937

#### Plastische Bildnisse

Die Porträtbildhauerei bezeichnete Wilhelm Valentiner als eine »halbfreie Kunst [...], weil sich der Künstler einer fremden Individualität anpassen muss und so der freie Flug der Phantasie gehemmt wird.«<sup>13</sup> Trotz der Bindung an das natürliche Aussehen der zu porträtiierenden Person muss die plastische Büste den Anspruch einer freien Skulptur erfüllen. Schon an den Porträts von Anna Olde und ihrer Schwester, mit denen Kocks Schaffen beginnt, kann man erkennen, dass der Bildhauer die plastische Form über die abbildhafte Ähnlichkeit stellt. Er geht zwar von der Erscheinung des Augenblicks aus, abstrahiert diese jedoch zu

klaren Formen und Flächen, sodass die jugendliche Schönheit der Frauen in einem Ausdruck von Ruhe und Dauer übersetzt wird. So widersprüchlich es zu sein scheint, besteht die Hauptarbeit des Bildhauers beim Porträtiieren darin, ein naturalistisches Abbild zu vermeiden, um in der abstrakten plastischen Form eine überzeitliche wesentliche Ähnlichkeit aufzuscheinen zu lassen: »[...] so hat es auf dem Weg zu einer anderen Verkörperung als der leiblichen sein fremd-neues BILD-DASEIN gefunden« (Hans Kock),<sup>14</sup> wobei »fremd-neu« zusammengehören, da das Bildnis eine plastische Erfindung ist und als neue Hervorbringung immer befremdet.

Den Höhepunkt erreichte die Bildniskunst in dem Porträtkopf Martin Heidegers, 1961 und folgende Jahre (WV 43), dessen sieben Bronzegüsse Kock bis zu seinem Lebensende durch Skulpturieren und Ziselieren überarbeitete, um Nuancen des Ausdrucks zu verändern. Durch die Gespräche in den Pausen der Sitzungen und am Abend entwickelte sich zwischen Kock und Heidegger, dessen Schrift »Der Ursprung des Kunstwerks«<sup>15</sup> wegweisend für den Künstler war, eine persönliche Nähe. In der kraftvoll-konzentrierten Kopfplastik scheinen sich Geist und Form zu durchdringen, sodass ein Ebenbild des Philosophen entsteht, gespiegelt in einem ebenbürtigen Kunstwerk.

- 1 Gespräch zwischen Hans Kock und Jens Christian Jensen am 30. Oktober 1972. Zit. n. Kiel 1972.
- 2 Henri Focillon: Das Leben der Formen, München [o.J.], S. 89.
- 3 Hamburg 1990/91, S. 12.
- 4 Eduard Trier: figur und Raum. Die Skulptur des XX. Jahrhunderts, Berlin 1960, S. 63f.
- 5 Ernst Barlach. Das plastische Werk, bearb. von Elisabeth Laur, Güstrow 2006, S. 237, WV 513.
- 6 Kiel 1972.
- 7 Shakespeare. Die Sonette, übers. von Wolfgang Kaußen, Frankfurt a. M./Leipzig 1998, S. 10.
- 8 Laur 2006 (wie Anm. 5), S. 153, WV 263 und 265.
- 9 Anita Beloubek-Hammer: Ernst Barlach. Plastische Meisterwerke, Leipzig 1996, S. 13.
- 10 Ludwig Gies. 1987–1966, Ausst.-Kat. Museum Morsbroich Leverkusen, Georg-Kolbe-Museum Berlin und Richard-Haizmann-Museum Niebüll, Leverkusen u. a. 1990.
- 11 Unter Zweifelhaftes: Epistel, in: Hölderlin. Sämtliche Werke, Bd. 2,2, hg. von Friedrich Beissner, Stuttgart 1951, S. 989.
- 12 <https://www.poetryfoundation.org/poems/1597002/on-the-beach-at-fontana> (aufgerufen am 24. Januar 2025).
- 13 Wilhelm Valentiner: Georg Kolbe, München 1922, S. 39.
- 14 Kock 1989, S. 107.
- 15 Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks, in: Holzwege, Frankfurt a. M. 1957, S. 7–68.



WV 38

# Verzeichnis der Werke



1 Porträtmaske Anna Olde

**Beschreibung:** Porträtmaske der jungen Anna Olde (1924–1999), der späteren Ehefrau von Hans Kock, mit schulterlangem, offenem Haar.

**Datierung des Modells:** 1946 (nicht erhalten)

**Güsse:** 1., 2. Bronze; Gussjahr: 1946

**Maße:** H 28,5 cm

**Signatur:** unten rechts: »HK [ligiert] 46«;

**Bezeichnungen:** 1. auf der Rückseite: »175«;

2. unbekannt

**Eigentümer:** 1. Hans-Kock-Stiftung, Kiel;  
2. Nachlass Hans Kock

**Ausstellungen:** 1971 Hamburg; 1972 Kiel;  
1977 Lübeck

**Literatur:** Hamburg 1971, S. 3, Nr. 1;

Kiel 1972, Nr. 1; Lübeck 1977, S. 25, Nr. 15



2 Porträtkopf Elsa Olde I

**Beschreibung:** Porträtkopf der jungen Elsa Olde (1926–2016), der Schwester von Anna Olde, mit schulterlangem, offenem Haar.

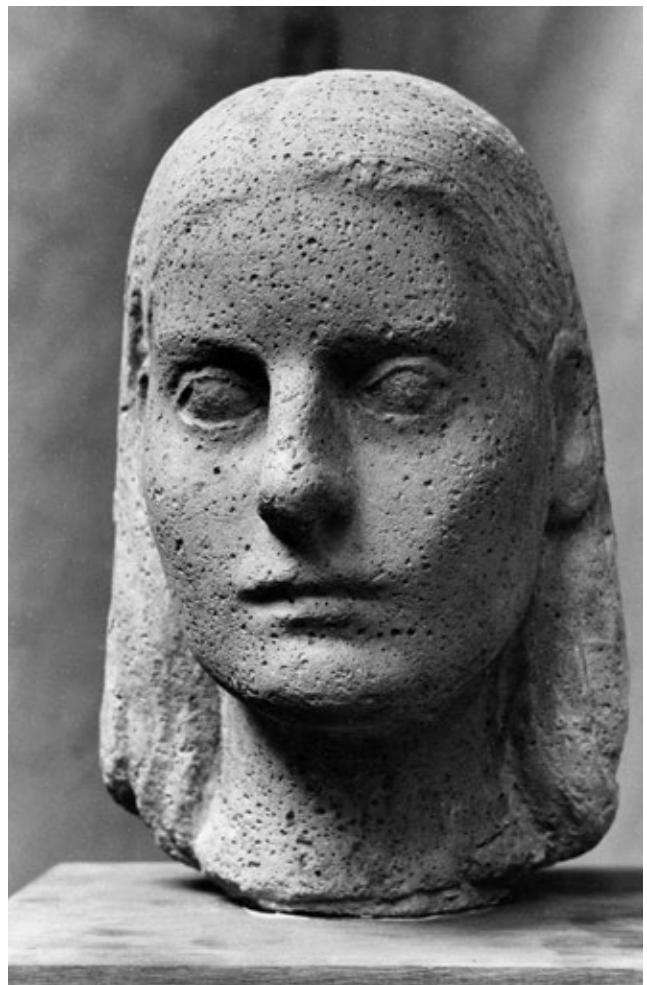
**Datierung:** 1948

**Material:** Ton

**Maße:** unbekannt

**Signatur:** unbekannt

**Eigentümer:** Nachlass Hans Kock  
(verschollen)



3 Porträtkopf Elsa Olde II

**Beschreibung:** Porträtkopf der jungen Elsa Olde mit schulterlangem, offenem Haar.

**Datierung des Modells:** 1949 (möglicherweise nach WV 4)

**Guss:** Steinguss; Gussjahr: 1949

**Maße:** H 29,6 cm

**Signatur:** keine

**Eigentümer:** Hans-Kock-Stiftung, Kiel

**Ausstellungen:** 1971 Hamburg; 1972 Kiel;

1977 Lübeck; 2004 Kellinghusen

**Literatur:** Urban 1955, S. 124, 133 (Abb.);  
Hamburg 1971, S. 3, 21, Nr. 2, Abb. 7; Kiel 1972,  
Nr. 2; Lübeck 1977, S. 25, Nr. 16; Kellinghusen  
2004, S. 3 (Abb.)



4 Männliche Figur

**Beschreibung:** Männliche Aktfigur in Schrittstellung auf Plinthe, rechter Fuß vorne, beide Beine durchgestreckt und Sohlen auf dem Boden. Der rechte Arm ist vollständig angewinkelt, die Hand weist zur Schulter, der linke Arm ist leicht nach hinten gestreckt und etwas gebeugt, die Hand zur Faust geballt. Das Modell aus dem Jahr 1949 wurde 1977 vor der Ausstellung in Lübeck leicht überarbeitet und erstmals gegossen.

**Datierung des Modells:** 1949  
(umgearbeitet zu WV 6)  
**Guss:** Neusilber; Gussjahr: 1977;  
Gießerei: H. Barth, Elmenhorst  
**Maße:** H 187 cm  
**Signatur:** keine  
**Eigentümer:** Hans-Kock-Stiftung, Kiel  
**Ausstellung:** 1977 Lübeck  
**Literatur:** Lübeck 1977, S. 24, Nr. 1



5 Plastische Skizze »Männliche Figur«  
(ohne Abb.)

**Beschreibung:** Kleine Version von WV 4 mit nach unten durchgestreckten Armen, wohl in Vorbereitung von WV 6 entstanden.

**Datierung:** vor 2007  
**Material:** Gips  
**Maße:** H 29 cm  
**Signatur:** mit Bleistift: »Hans Kock«;  
Bezeichnungen: auf der Unterseite: »149«  
**Eigentümer:** Nachlass Hans Kock

6 Junge

**Beschreibung:** Ausgehend von WV 4, mit Umarbeitungen, insbesondere ist der rechte Arm hier durchgestreckt.

**Datierung des Modells:** 2007 (Gips)  
**Guss:** Bronze; Gussjahr: 2009 (posthum);  
Gießerei: K. Herbich, Maisach-Gernlinden  
**Maße:** H 187 cm  
**Signatur:** keine  
**Eigentümer:** Privatbesitz



16 Große weibliche Figur

(1. Fassung)

**Beschreibung:** Stehende weibliche Aktfigur auf Plinthe, links Spielbein. Der rechte Arm ist stark angewinkelt, die Hand weist zur Schulter, der linke Arm 90 Grad angewinkelt mit ausgestreckter Hand und gespreizten Fingern. Die Figur wurde anlässlich der IGA 1953 in Planten un Blomen aufgestellt und befindet sich dort bis heute.

**Datierung des Modells:** 1952  
(umgearbeitet zu WV 19)

**Guss:** Bronze; Gussjahr: 1952;  
Gießerei: H. Mayr, München

**Maße:** H 188 cm

**Signatur:** auf der Plinthe: »KOCK»

**Eigentümer:** Freie und Hansestadt Hamburg;  
Standort: Planten un Blomen (Bürgergärten,  
Eingang Rentzelstraße, Richtung Tiergartenstraße),  
Hamburg

**Ausstellung:** 1953 Hamburg  
**Literatur:** Urban 1960, S. 61 (Abb.); Zabel 1986,  
S. 23, Nr. 94



17

17 Große weibliche Figur

(2. Fassung)

**Beschreibung:** Das Modell von WV 16 wurde am Kopf stark überarbeitet, die Arme wurden zu Stümpfen verkürzt.

**Datierung des Modells:** zwischen 1952 und 1972  
(umgearbeitet zu WV 19)

**Guss:** Stein guss  
Gießerei: K. Herbich, Maisach-Gernlinden

**Maße:** H 184 cm

**Signatur:** auf der Plinthe: »KOCK»

**Eigentümer:** Nachlass Hans Kock  
**Ausstellungen:** 1972 Kiel; 1977 Lübeck;  
1979 Brühl; 2000 Hamburg  
**Literatur:** Kiel 1972, S. 5 (Abb.), Nr. 9; Lübeck  
1977, S. 7 (Abb.), 9 (Abb.), 24, Nr. 2; Brühl 1979,  
S. 10f., 52, Nr. 1; Hamburg 2000, S. 148f. (Abb.);  
Gottwald/Zaborowski 2023, S. 29, 204 (Abb.)



18

18 Große weibliche Figur

(3. Fassung)

**Beschreibung:** Das Modell von WV 17 wurde am Kopf weiter überarbeitet.

**Datierung des Modells:** 1972  
(umgearbeitet zu WV 19)

**Guss:** Bronze, Körper verzinnt; Gussjahr: 1972;  
Gießerei: K. Herbich, Maisach-Gernlinden

**Maße:** H 184 cm

**Signatur:** auf der Plinthe: »KOCK»

**Eigentümer:** Hans-Kock-Stiftung, Kiel; Standort:  
Skulpturenpark der Hans-Kock-Stiftung, Kiel

**Ausstellungen:** 1972 Kiel; 1977 Lübeck;  
1979 Brühl; 2000 Hamburg  
**Literatur:** Kiel 1972, S. 5 (Abb.), Nr. 9; Lübeck  
1977, S. 7 (Abb.), 9 (Abb.), 24, Nr. 2; Brühl 1979,  
S. 10f., 52, Nr. 1; Hamburg 2000, S. 148f. (Abb.);  
Gottwald/Zaborowski 2023, S. 29, 204 (Abb.)

19 Große weibliche Figur

(Modell 4. Fassung; ohne Abb.)

**Beschreibung:** Das Modell der alten Fassungen wurde von Kock bis zu seinem Tod weiter überarbeitet, insbesondere wurden die Arme wieder ergänzt entsprechend der 1. Fassung.

**Datierung:** 2007

**Material:** Gips  
**Maße:** H ca. 184 cm  
**Signatur:** unbekannt  
**Eigentümer:** Nachlass Hans Kock  
**Literatur:** Gottwald/Zaborowski 2023, S. 100  
(Abb. alter Zustand)



20 Porträtkopf Anna Olde II

**Beschreibung:** Porträtkopf der jungen Anna Olde, vordere Haarpartie seitlich nach hinten gekämmt und am Hinterkopf befestigt.

**Datierung:** 1952  
**Material:** Sandstein  
**Maße:** H 29,8 cm  
**Signatur:** am Hals unten rechts: »KOCK«  
**Eigentümer:** Hans-Kock-Stiftung, Kiel  
**Ausstellungen:** 1971 Hamburg; 1972 Kiel; 1977 Lübeck; 1979 Brühl; 2001 Hamburg  
**Literatur:** Hamburg 1971, S. 3, Nr. 5; Kiel 1972, S. 3 (Abb.), Nr. 5; Lübeck 1977, S. 27 (Abb.), 25, Nr. 19; Brühl 1979, S. 16f. (Abb.), 52, Nr. 14; Hamburg 2001, S. 17 (Abb.); Kellinghusen 2004, S. 14f. (Abb.); Gottwald/Zaborowski 2023, S. 55, 137 (Abb.)

21 Porträtkopf Marianne von Stollberg

**Beschreibung:** Porträtkopf einer Frau. Die Züge der Porträtierten finden sich später bei WV 23–25 wieder.

**Datierung:** 1954  
**Material:** Gips  
**Maße:** H 28 cm  
**Signatur:** keine  
**Eigentümer:** , Kiel  
**Literatur:** Kellinghusen 2004, S. 9 (Abb.)  
**Ausstellung:** 2004 Kellinghusen



33

32 Plastische Skizze »Meteor«

(ohne Abb.)

**Beschreibung:** Standbild eines Pferdes, in Vorbereitung der Großplastik »Meteor« (WV 33) entstanden.

**Datierung:** 1958

**Material:** Gips

**Maße:** H 22 cm

**Signatur:** keine; Bezeichnungen: auf der Unterseite: »152«

**Eigentümer:** Nachlass Hans Kock

33 Meteor

(ohne Abb.)

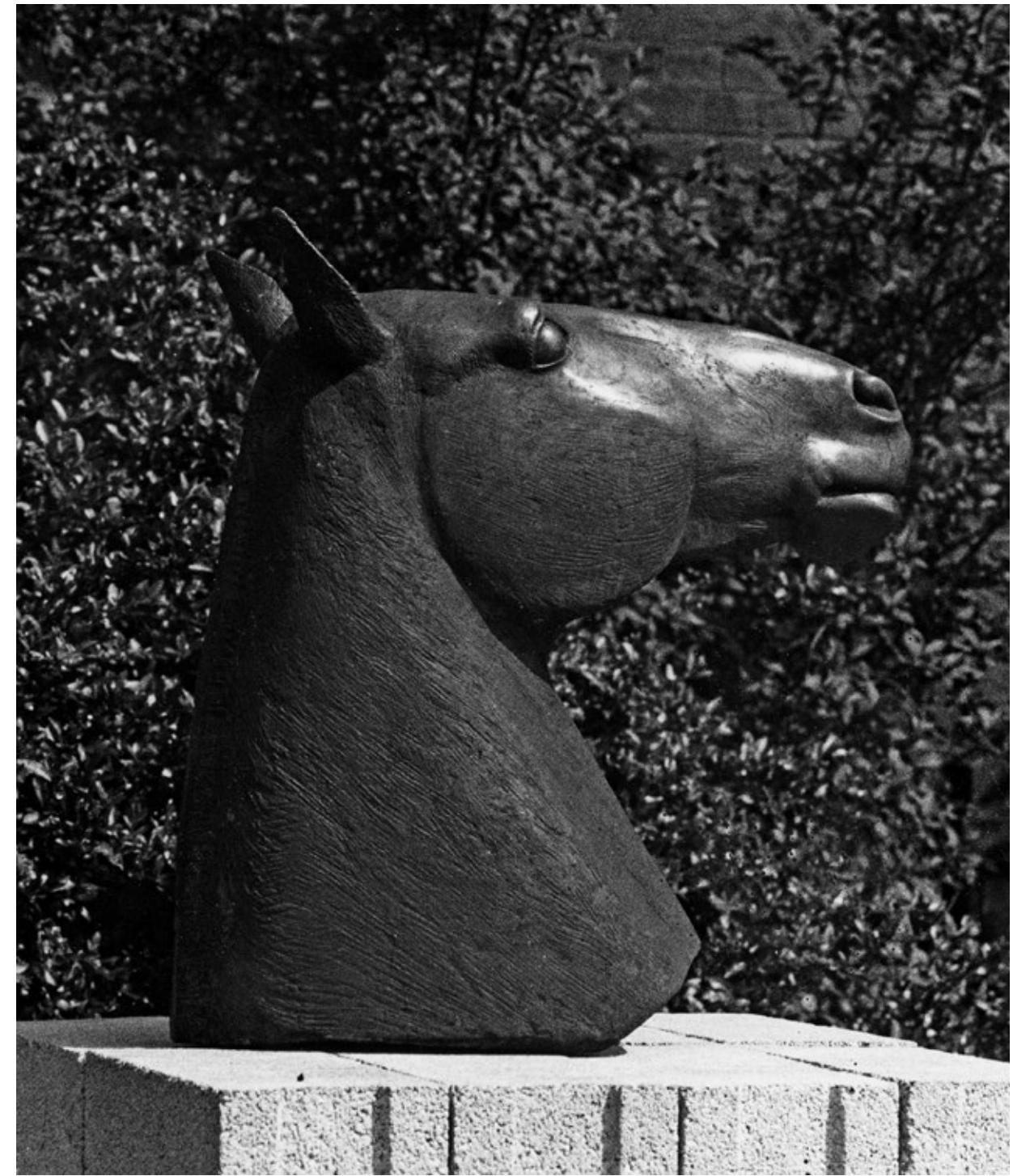
**Beschreibung:** Standbild eines Pferdes, Sockel vorne auskragend mit Inschrift: »METEOR«. Meteor (1943–1966) war ein legendäres Springpferd. Der Auftrag wurde vom Ministerium für Ernährung, Landwirtschaft und Forsten erteilt. Aufgestellt wurde die Plastik Anfang des Jahres 1959.

**Datierung des Modells:** 1958  
(Kopf umgearbeitet zu WV 34)

**Guss:** Bronze, Sockel: Steinguss; Gussjahr: 1958;  
Gießerei: H. Mayr, München  
**Maße:** H ohne Sockel ca. 220 cm  
**Signatur:** am Schweif: »KOCK«

**Eigentümer:** Landeskunstbesitz Schleswig-Holstein; Standort: vor der Staatskanzlei, Dösterbrookter Weg 104, 24105 Kiel

**Literatur:** Gottwald/Zaborowski 2023, S. 23–25, 225–227 (Abb.)



34 Pferdekopf (Meteor)

(Abb.)

**Beschreibung:** Porträtkopf eines Pferdes, umgearbeiteter Teilguss von WV 33.

**Datierung des Modells:** 1976 (Gips)  
**Güsse:** 1. unbekannt, 2. Neusilber; Gussjahre: 1. 1976, 2. 1977; Gießereien: 1. Günther & Radloff, Hamburg; 2. H. Barth, Elmenhorst

**Maße:** H 91 cm

**Signatur:** keine

**Eigentümer:** 1. unbekannt;  
2. Hans-Kock-Stiftung, Kiel

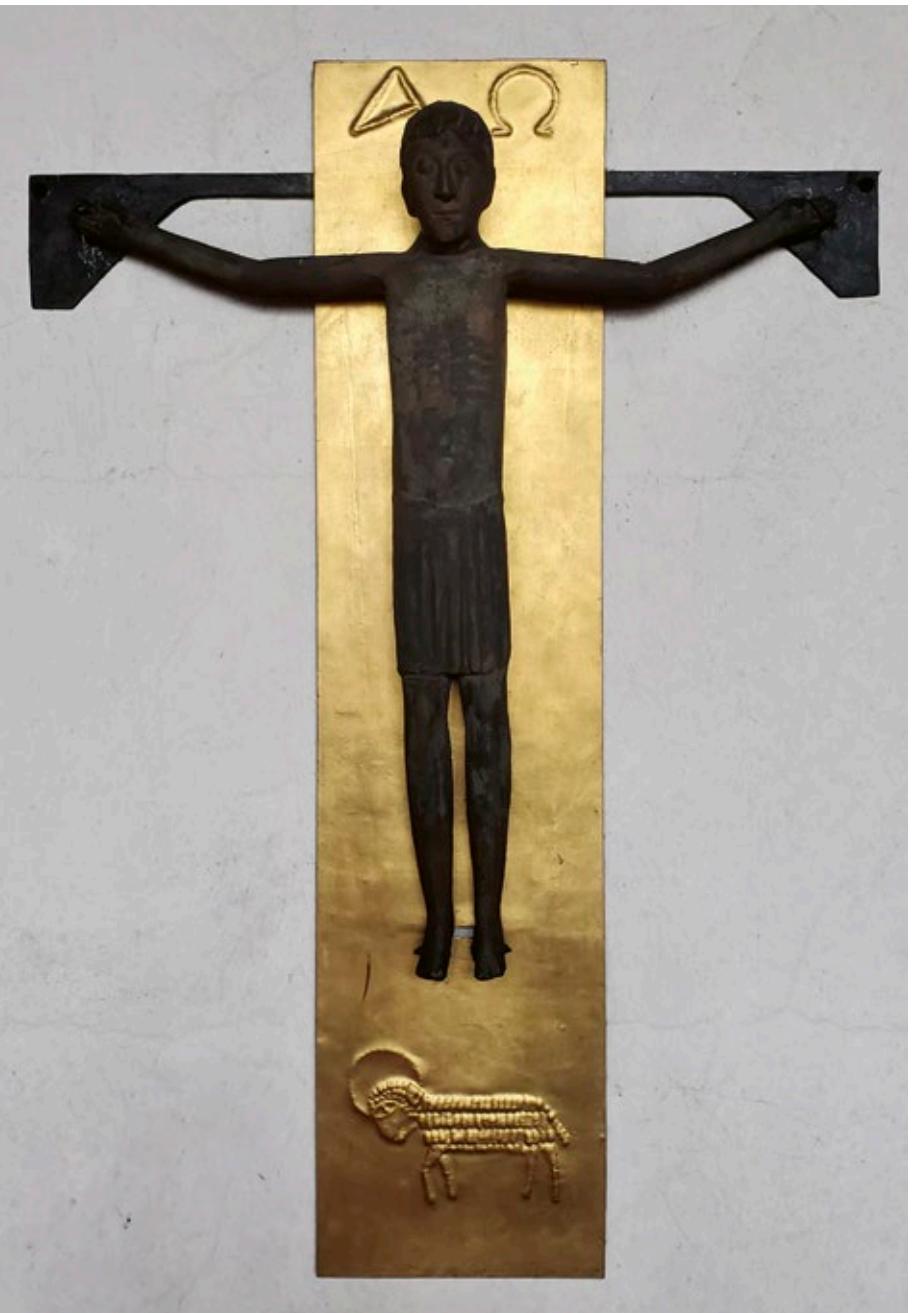
**Ausstellung:** 1977 Lübeck  
**Literatur:** Lübeck 1977, S. 23, Nr. 4; Gottwald/Zaborowski 2023, S. 225 (Abb.)



35 Inschriftentafel mit Darstellung des Erzengels Gabriel

**Beschreibung:** Monumentale Tafel vor dem Eingang der Kirche St. Gabriel mit graverter Darstellung des Erzengels Gabriel links. Der Kirchenpatron ist in Schrittstellung nach links dargestellt. Er hält in der rechten Hand einen Stab und blickt über die linke Schulter zurück, in Richtung der rechts befindlichen Inschrift in Capitalis quadrata, die aus dem Brief an die Hebräer 13,14 stammt: »DENN WIR HABEN HIER KEINE BLEIBENDE STATT SONDERN DIE ZVKVENFTIGE SVCHEN WIR.«

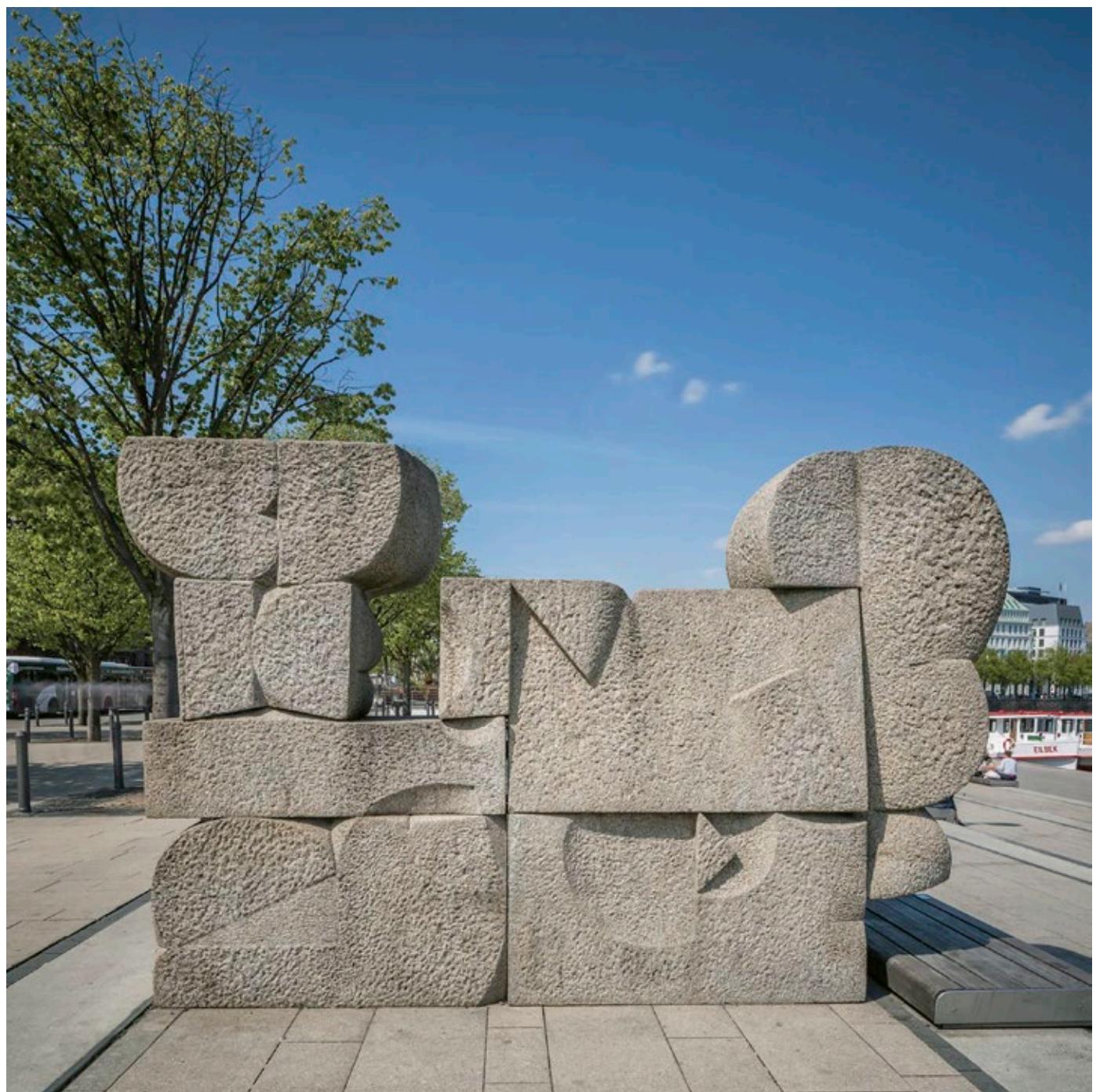
**Datierung:** 1958  
**Material:** Kalkstein  
**Maße:** 245 x 230 x 8 cm, 18 Einzelplatten  
**Signatur:** keine  
**Eigentümer:** Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Gabriel;  
**Standort:** St. Gabriel-Kirche (Fassade, Eingang), Hartzlohplass 17, 22307 Hamburg-Barmbek  
**Literatur:** Grundmann 2010, S. 24–26 (Abb.)



36 Kleines Kruzifix I

**Beschreibung:** Gekreuzigter in gerader Haltung vor breiter, vergoldeter Eisenplatte mit geprägten Symbolen Alpha und Omega oben sowie dem Lamm Gottes unten; Querbalken nicht vergoldet und in der Form eines Tau-Kreuzes. Dieses erste Kruzifix Kocks zeigt den Gekreuzigten nach ottonischer Auffassung nicht hängend und nicht leidend, ohne Nägel und Seitenwunde sowie mit geöffneten Augen.

**Datierung:** 1958  
**Material Kreuz:** Eisen, teilweise vergoldet  
**Guss Gekreuzigter:** Bronze (Modell nicht erhalten)  
**Maße:** H 69 cm  
**Signatur:** keine  
**Eigentümer:** Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Gabriel;  
**Standort:** St. Gabriel-Kirche, Hartzlohplass 17, 22307 Hamburg-Barmbek  
**Literatur:** Grundmann 2010, S. 25f. (Abb.)



53 Mauer

**Beschreibung:** Längsrechteckiger Block aus sechs organisch und stereometrisch geformten Elementen mit abstrakten Reliefs. Die Skulptur wurde von der Stadt Hamburg für die IGA 1963 in Auftrag gegeben. Nach Ausstellung auf der documenta III 1964 stand sie in den Wallanlagen in Hamburg, bevor sie 1974 am Jungfernstieg ihren endgültigen Aufstellungsort fand.

**Datierung:** 1963

**Material:** Granit

**Maße:** 240×480×68 cm, sechs Blöcke

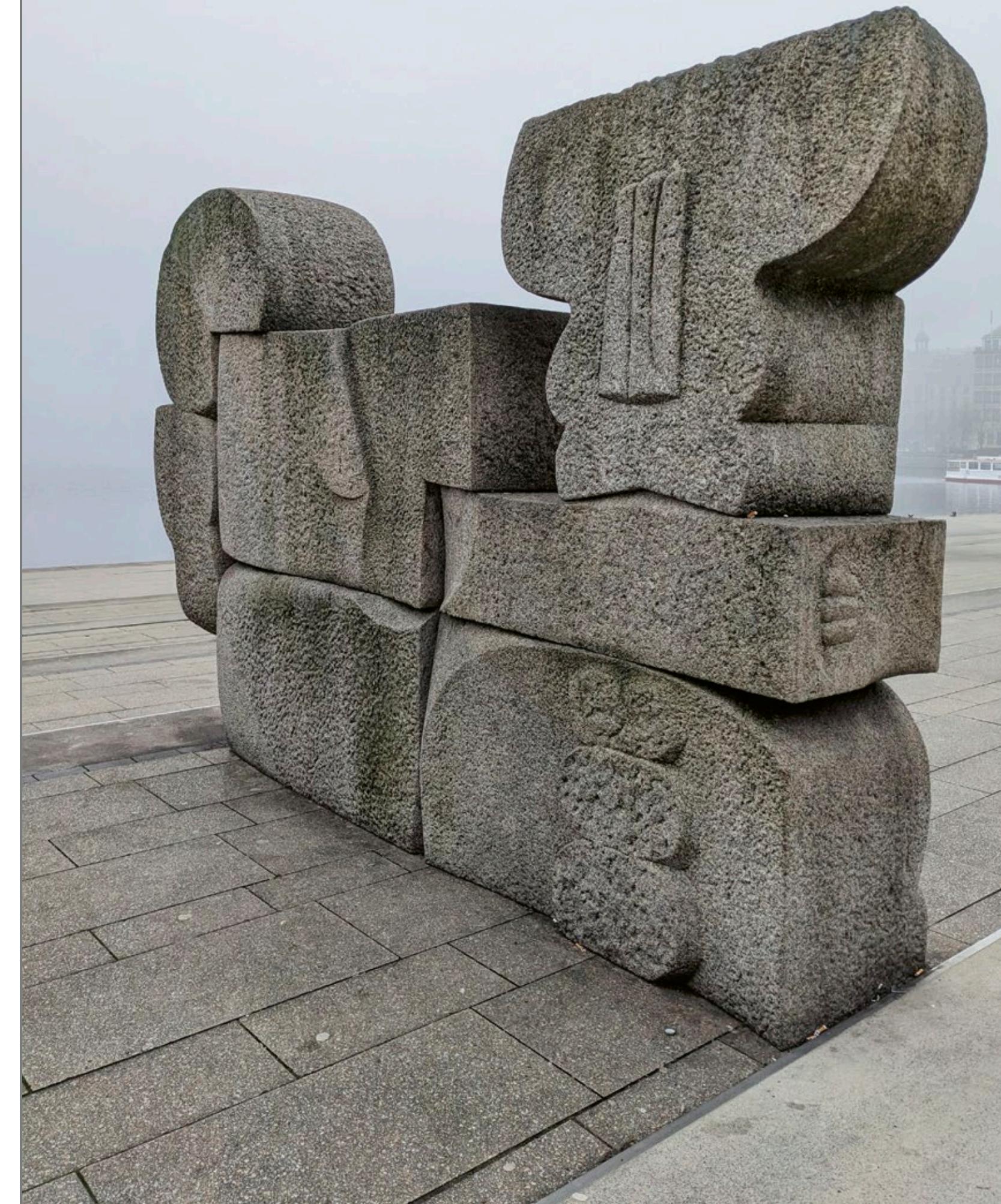
**Signatur:** keine

**Eigentümer:** Freie und Hansestadt Hamburg;  
Standort: Jungfernstieg, gegenüber Nr. 16,  
20253 Hamburg-Neustadt

**Ausstellungen:** 1963 Hamburg; 1964 Kassel

**Literatur:** Kassel 1964, S. 363 (Abb.); Lübeck 1977,  
S. 20f. (Abb.), Nr. 1; Zabel 1986, S. 16, Nr. 53,  
18 (Abb.); Baresic-Nikic 2009, S. 21 (Abb.), 128;

Hamburg 2010, S. 6; Gottwald/Zaborowski 2017,  
S. 21–23, 144 (Abb.); Gottwald/Zaborowski 2023,  
S. 19 (Abb.), 59 (Abb.)





◀ WV 53



54 Figur mit Tuch I

**Beschreibung:** Weiblicher Halbakt mit einem um die Hüfte geschlungenen Tuch. Rechter Arm hängend, der linke diesen auf Höhe der Armbeuge umfassend. Vorstufe von WV 136.

**Datierung des Modells:** 1963 (Gips)  
**Güsse:** 1.–3. Bronze  
**Maße:** H 39 cm

**Signatur:** auf dem Sockel hinten: »Kock«  
**Eigentümer:** alle Privatbesitz

**Ausstellungen:** 1971 Hamburg; 1972 Kiel; 1977 Lübeck

**Literatur:** Hamburg 1971, S. 3, Nr. 16; Kiel 1972, S. 9 (Abb.), Nr. 20; Lübeck 1977, S. 25, Nr. 28; Coburg 1982, S. 83 (Abb.)



78 Vegetative Form »Rose«

(1. Fassung)

**Beschreibung:** Skulptur aus organisch geformten Elementen, zierlicher »Stamm« und aus mehreren ineinander greifenden Formen zusammengesetzte Kugel als Bekrönung. Die drei vorhandenen Fassungen WV 78–80 unterscheiden sich lediglich in Details.

**Datierung des Modells:** 1967  
(umgearbeitet zu WV 79)

**Guss:** Bronze; Gussjahr: 1967  
**Maße:** H ohne Sockel 222 cm  
**Signatur:** keine  
**Eigentümer:** SAGA GWG; Standort: Birckholtzweg 1/Ecke Busbrookhöhe, 22159 Hamburg-Berne  
**Ausstellung:** 1970 Osaka  
**Literatur:** Zabel 1986, S. 70, Nr. 627



79 Vegetative Form »Rose«

(2. Fassung)

**Beschreibung:** Wie WV 78, mit leichter Überarbeitung. Die Plastik wurde von Kock auch »Große Strandfigur« genannt.

**Datierung des Modells:** 1969  
(umgearbeitet zu WV 80)

**Guss:** Aluminium, ehemals farbig gefässt  
(ab 1972); Gussjahr: 1969; Gießerei: Schwab, Münster-Sprakel

**Maße:** H ohne Sockel 222 cm

**Signatur:** keine

**Eigentümer:** Kieler Immobilienverwaltung GmbH; Standort: Grünanlage zwischen Masurenring 9 und Pillauer Straße 9, 24149 Kiel; Provenienz: bis 1997 Kieler Werkswohnungen GmbH



80 Vegetative Form »Rose«

(3. Fassung)

**Beschreibung:** Wie WV 79, mit leichter Überarbeitung.

**Datierung des Modells:** 1976  
(umgearbeitet zu WV 81)

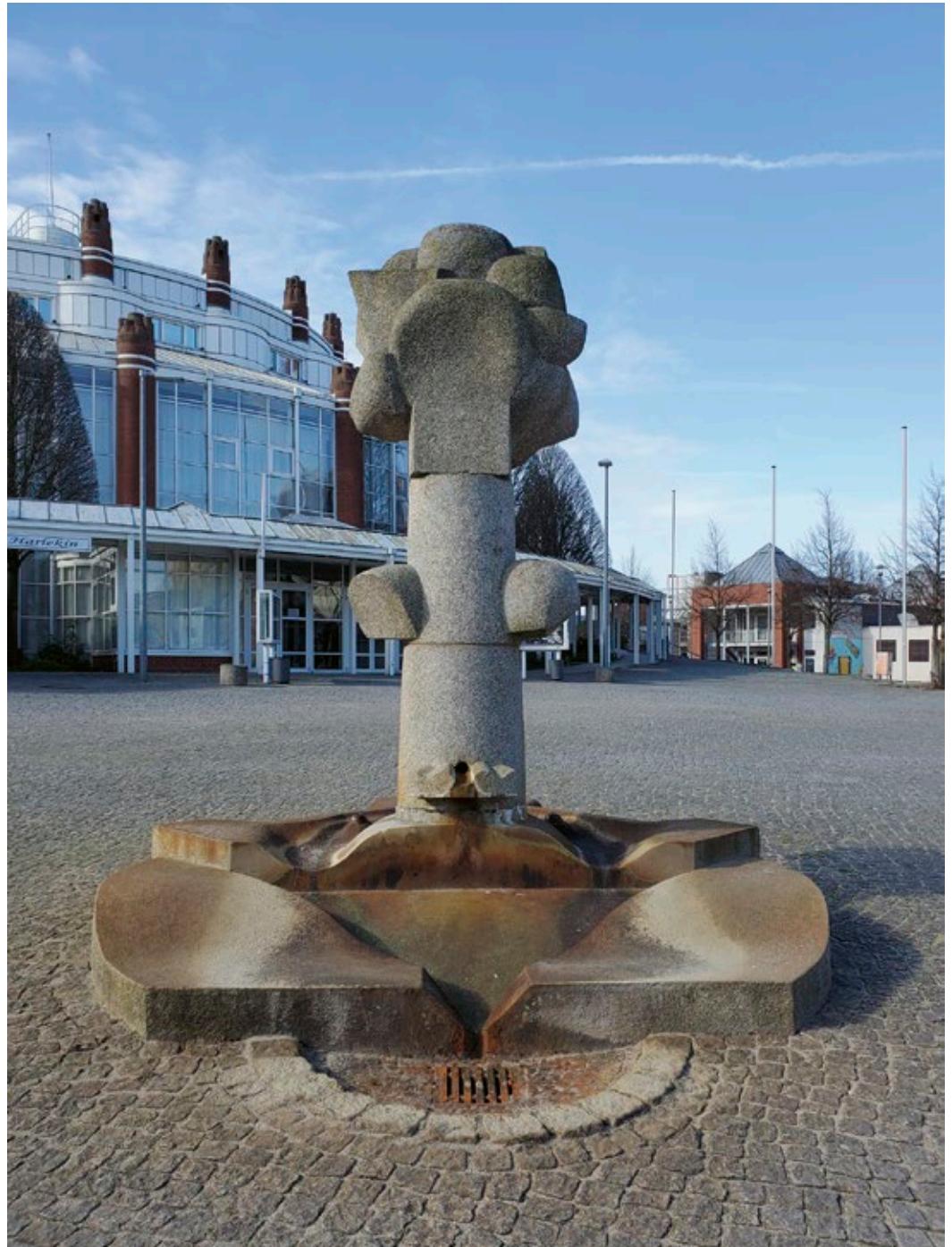
**Guss:** Aluminium; Gussjahr: 1976;

**Gießerei:** H. Barth, Elmenhorst

**Maße:** H ohne Sockel 222 cm

**Signatur:** keine

**Eigentümer:** AOK NordWest, Standort: Theodor-Heuss-Platz 2, 25524 Itzehoe



120 Brunnen »Rose«

**Beschreibung:** Flache Bodenformation mit zwei in der Höhe leicht gegeneinander versetzten Brunnenschalen, deren Wasser sich direkt in den Ablauf im Kopfsteinpflaster ergießt. Darauf Brunnenskulptur, die eine Rose repräsentiert: massiver Schaft, zwei seitliche Elemente auf halber Höhe und Formation aus miteinander verwobenen Formen als Bekrönung. Ein Ausguss unterhalb der Blüte, ein weiterer unten oberhalb der Brunnenschale. Der Auftrag ging aus einem gewonnenen Wettbewerb hervor. Bis Mitte der 1970er-Jahre

floss die Stör in einer Schleife mitten durch die Itzehoer Innenstadt. Heute ist die Störschleife zugeschüttet und überbaut. Daran erinnert der Brunnen an dieser Stelle. Vgl. WV 101.

**Datierung:** 1982  
**Material:** Granit  
**Maße:** H 340 cm  
**Signatur:** keine  
**Eigentümer:** Stadt Itzehoe; Standort: Theaterplatz, 25524 Itzehoe



121 Porträtmedaillon Hermann Behn

**Beschreibung:** Medaillon mit Dreiviertelporträt von Franz Hermann Behn im Relief. Behn (1857–1927) war ein Pianist, Kapellmeister und Musikarrangeur. Das Medaillon hängt im Foyer der Laeiszhalle in Hamburg. Das Tonmodell wurde 1982 geschaffen, die Ausführung in Marmor erfolgte möglicherweise erst 1985/86. Angebracht wurde das Porträtmedaillon im Jahr 1993.

**Datierung:** 1985/86  
**Material:** Marmor  
**Maße:** Durchmesser 44,5 cm  
**Signatur:** keine  
**Eigentümer:** HamburgMusik gGmbH – Elbphilharmonie und Laeiszhalle Betriebsgesellschaft, Standort: Laeiszhalle (Eingangsfoyer), Johannes-Brahms-Platz, 20355 Hamburg-St. Pauli



122 Kleine Hamburgerin

(1. Fassung)

**Beschreibung:** Schlanke Stele aus verschachtelten stereometrischen und seltener organischen Einzelformen, oben Kopf mit Gesicht aus zwei rechtwinklig aneinanderstoßenden Hälften. Der Verbleib des Bronzegusses der 1. Fassung ist nicht geklärt, doch wird davon ausgegangen, dass es sich um dieselbe Fassung wie der Gipsabguss aus dem Jahr 1990 handelt.

**Datierung des Modells:** 1983 (umgearbeitet zu WV 123)

**Güsse:** 1. Bronze, 2. Gips, rotbraun getönt; Gussjahre: 1. 1983, 2. 1990; Gießerei: 1. H. Barth, Elmenhorst

**Maße:** 92,5 cm

**Signatur:** 1. unbekannt, 2. am Fuß: »Kock«

**Eigentümer:** 1. unbekannt; 2. Nachlass Hans Kock

**Ausstellungen:** 1990/91, 2001, 2010/11 Hamburg

**Literatur:** Hamburg 1990, S. 19 (Abb.); Hamburg

2001, S. 34 (Abb.); Hamburg 2010, S. 16 (Abb.)



123 Kleine Hamburgerin

(2. Fassung)

**Beschreibung:** Wie WV 122, mit leichten Überarbeitungen. Kock überarbeitete das Modell der 1. Fassung bis kurz vor seinem Tod.

**Datierung des Modells:** 2007 (Gips) Güsse: 1.-3. Bronze; Gussjahre: 1., 2. 2010, 3. 2012 (alle posthum); Gießerei: H. Noack, Berlin (Gießerstempel)

**Maße:** H 92 cm

**Signatur:** am Fuß: »Kock«

**Eigentümer:** alle Privatbesitz

**Literatur:** Gercken 2010, S. 8f. (Abb.)

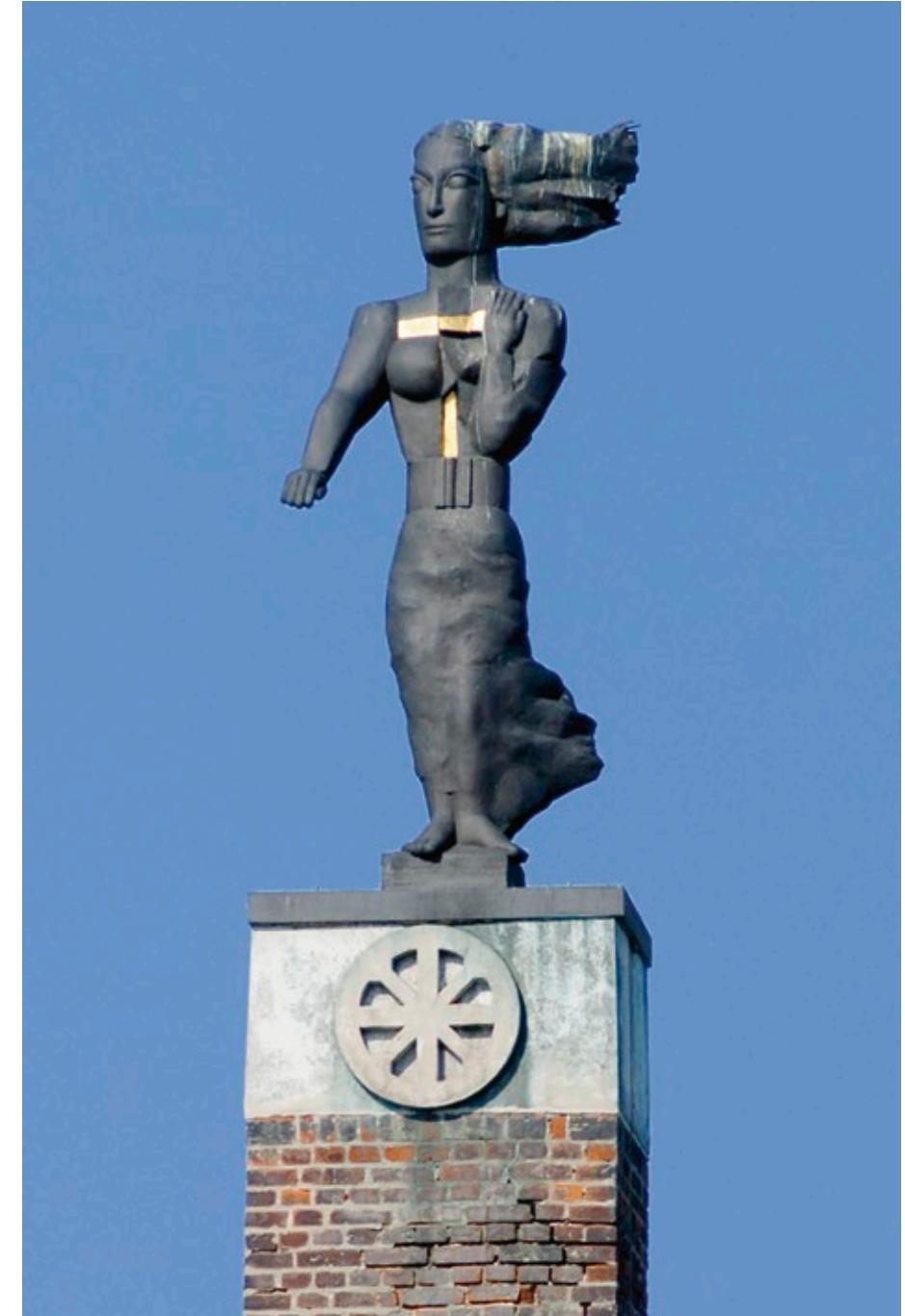




161 Kleines Kruzifix III

**Beschreibung:** Körper- und Kopfhaltung entsprechend weitgehend WV 141, die Augen sind jedoch leicht geöffnet. Die Seitenwunde ist hingegen nicht erkennbar. Verlängerte Kreuzesenden mit breiterem Abschluss, 1. mit den Symbolen Alpha und Omega links und rechts sowie einem geometrisch-abstrakten Zeichen unten. Beide mit der Inschrift oben: »ICH BIN DER WEG DIE WAHRHEIT UND DAS LEBEN« (wie WV 74.5 und 141), 2. ursprünglich für den Andachtsraum im Krankenhaus Alten Eichen geschaffen.

**Datierung des Modells:** 1997 (Gips)  
**Güsse:** 1. Aluminium, 2. Bronze, teilweise vergoldet; Gussjahre: 1. 1996, 2. 1998;  
**Gießerei:** 1. M. Wittkamp, Elmenhorst  
**Maße:** H 104 cm  
**Signatur:** keine



162 Katharina

**Beschreibung:** Weibliche Gewandfigur der Hl. Katharina von Alexandrien auf dem Ostgiebel der Hamburger Hauptkirche St. Katharinen. Katharina steht mit im spitzen Winkel zueinander gestellten Füßen auf einer Plinthe (a), die auf einem höheren Sockel aus Betonguss steht, der vorne mit einem Rad im Relief versehen ist (b). Haar und Rock der Figur sind wie vom Wind bewegt zur Seite gebauscht. Der Oberkörper wirkt im Vergleich zum Unterkörper im Maßstab vergrößert, wohl unter Berücksichtigung der starken Untersicht. Der rechte Arm ist schräg nach unten ausgestreckt, der linke Arm angewinkelt und die Hand zur Schulter geführt. Auf ihrer Brust ein vergoldetes Kreuz. Katharina von Alexandrien war eine frühchristliche Märtyrerin, die von den Feinden des christlichen Glaubens unter anderem gerädert werden sollte. Das durch göttlichen Feuerregen zerstörte

Marterwerkzeug wurde zum Zeichen des Triumphes über ihre Widersacher.  
**Datierung des Modells:** 1998 (Gips)  
**Guss:** Bronze, teilweise vergoldet, Sockel: Steinguss; Gussjahr: 1998; Gießerei: K. Herbich, Maisach-Gernlinden  
**Maße:** H ohne Sockel ca. 305 cm  
**Signatur:** keine  
**Eigentümer/Standort:** Ev.-luth. Hauptkirche St. Katharinen, Katharinenkirchhof 1, 20457 Hamburg-Neustadt  
**Ausstellung:** 2001 Hamburg (Modell)  
**Literatur:** Hamburg 2001, S. 45; Hamburg 2010, S. 7; Grundmann 2010, S. 28–33 (Abb.); Gottwald/Zaborowski 2023, S. 196 (Abb.)



