



Winckelmann Akademie
München

Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Textbeitrag Nr. 73, Juli 2026

www.winckelmann-akademie.de

Ewald Matarés Kölner Domportal und der fehlende Rasierspiegel

Robert Vlatten

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

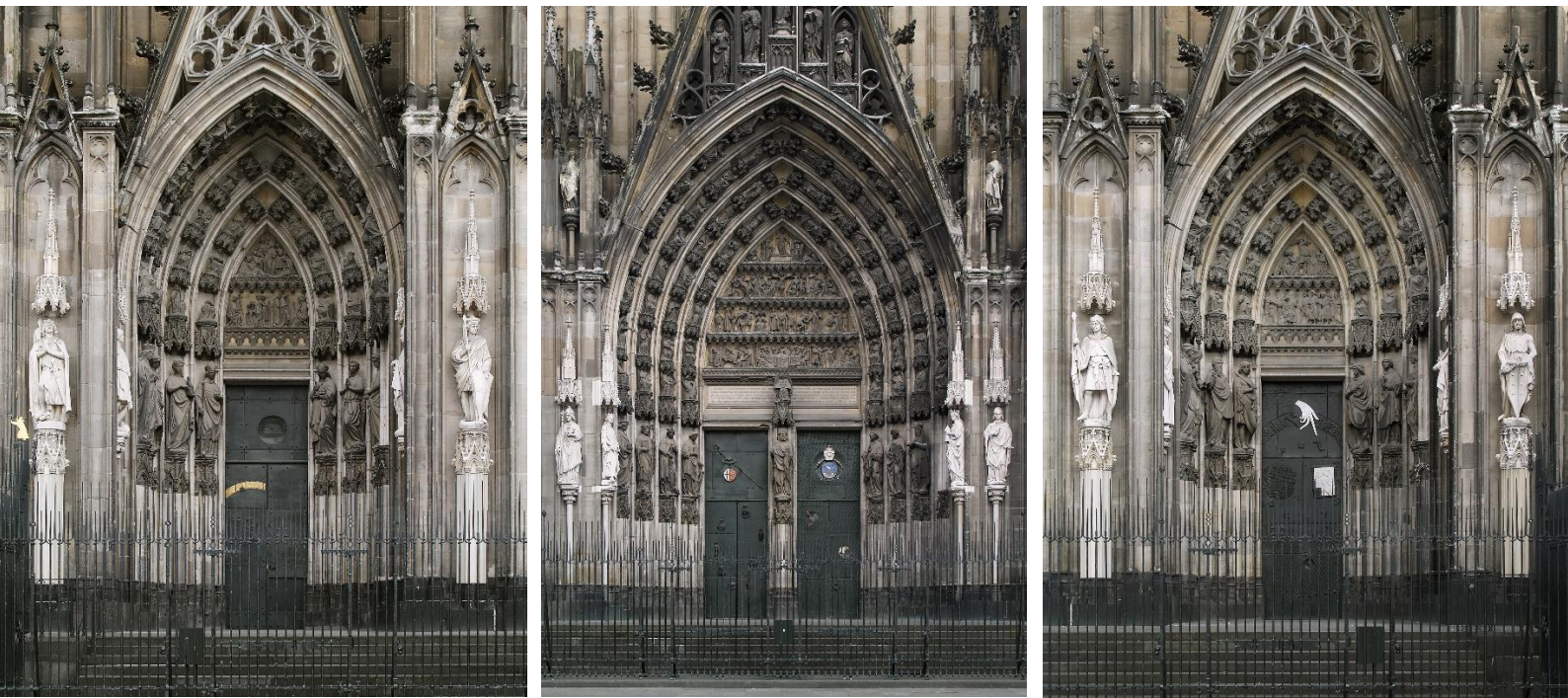


Abb. 1: „Ursula-, Petrus- und Gereonsportal“ (v. l. n. r., Kölner Dom, Südquerhaus) [A][B][C] 1 2

Die Vorgeschichte

In der Nacht zum 29. Juni 1943 näherte sich kurz nach 1 Uhr ein britischer Bomberverband mit mehr als 500 Flugzeugen Köln und zerstörte in drei Angriffswellen weite Teile der Altstadt. Innerhalb von nur 90 Minuten warfen die Bomber mehr als 160 000 Brandbomben sowie hunderte Luftminen und Sprengbomben ab ^[1]. In dieser Nacht starben 4300 Menschen und 230 000 wurden obdachlos ^[2]. Von den Zerstörungen blieb auch das Gebäude „Am Domkloster 4“ nicht verschont – der Kölner Dom.

Die Kölner Kathedrale, direkt an die strategischen Ziele Hauptbahnhof und Hohenzollernbrücke angrenzend, wurde schwer beschädigt. Die Detonationen dieses später als „Peter-und-Paul-Angriff“ bezeichneten Bombardements ließen vier Gewölbefelder des nördlichen Querhauses einstürzen. Dabei wurden auch die große Domorgel, das historische Querhausgestühl sowie sämtliche Fenster zerstört. Der Dreikönigsschrein, das Chorgestühl und die bedeutendsten Fenster hatten jedoch bereits zuvor ausgelagert und in Sicherheit gebracht werden können.

Am 3. November desselben Jahres war der Hauptbahnhof erneut Ziel alliierter Luftangriffe – und abermals traf es auch das Wahrzeichen Kölns: eine der abgeworfenen Fliegerbomben riss ein

¹ Alle nicht anderen Quellen zugeschriebenen Fotos in dieser Schrift stammen vom Autor.

² Alle nicht anderen Künstlern zugeschriebenen Werke in dieser Schrift stammen von Ewald Mataré.

³ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im vorliegenden Artikel das generische Maskulinum verwendet.

rund 83 Quadratmeter großes Loch in den Nordturm. Die Schäden waren so schwerwiegend und statisch relevant, dass der Einsturz des 157 Meter hohen Turmes befürchtet werden musste.

Tatsächlich war der Dom kein konkretes Angriffsziel, sei es aus Respekt vor der Bedeutung dieses Meisterwerks der Gotik, oder da er als weithin sichtbare Landmarke den anfliegenden Geschwadern als Orientierungspunkt diente. Ein konkreter Befehl zur Schonung des Domes kann nicht nachgewiesen werden, allerdings hatte der Oberkommandierende General Eisenhower bereits ein Jahr vor Kriegsende alle Streitkräfte instruiert *„auf dem Weg unseres Vormarsches [...] historische Denkmäler, die das symbolisieren, wofür wir kämpfen, [...] zu schützen, wann immer dies möglich ist“* [3]. Zu diesem Zeitpunkt waren die größten Schäden aber schon eingetreten. Zudem war der Dom auch nach Kriegsende weiterhin bedroht, führten die von den Alliierten veranlassten Sprengungen der Hohenzollernbrücke und damit verbundenen heftigen Erschütterungen immer wieder zu neuen Schäden am Bauwerk.

Wahrscheinlicher waren somit Zufall und Glück sowie die gotische Bauweise mit großflächigen Fensteröffnungen und offenem Strebewerk, welche den Druckwellen der Bomben wenig Angriffsflächen boten. Hinzu kam, dass der erst im 19. Jahrhundert fertiggestellte Dachstuhl – anders als bei Notre Dame de Paris – aus feuerfestem Eisen gefertigt war.

Auch die mittelalterlichen Fundamente erwiesen sich als derart massiv, dass sie allen Erschütterungen widerstanden. Darüber hinaus hatte die Dombauhütte vorsorglich mehrere Wasserbehälter mit jeweils 2000 Litern im Dachbereich installiert. Mit ihrer Hilfe gelang es den Brandwachen, zahlreiche durch Brandbomben ausgelöste Feuer bereits im Entstehen zu bekämpfen und so größere Schäden am Bauwerk zu verhindern.



Abb. 2: Kölner Stadtbild von 1945 mit der Hohenzollernbrücke, dem Dom und dem Hauptbahnhof dahinter ^[D]

Dennoch wurde das Gebäude infolge der insgesamt 262 Angriffe während des Zweiten Weltkriegs, welche die Altstadt zu 90 Prozent zerstörten, von nicht weniger als 70 Brandbomben und 14 Sprengbomben getroffen. Der auf historischen Fotos in der Weitsicht anscheinend

„unversehrt“ aus der Trümmerlandschaft ragende Dom (Abb. 2) stand tatsächlich kurz vor dem völligen Zusammenbruch. Das eigentliche „Wunder“ bestand nicht darin, dass er nicht getroffen wurde, sondern dass er trotz der vielen Beschädigungen überhaupt noch stand.

Während des Krieges begann noch unter NS-Herrschaft die provisorische Sicherung des Nordturms durch eine Plombe aus Ziegelsteinen, wobei auch KZ-Insassen und Kriegsgefangene zum Einsatz kamen ^[2]. Unmittelbar nach Kriegsende begannen die als „Monuments Men“ berühmt gewordenen Spezialisten der US-amerikanischen und ab Juni 1945 der britischen Armee mit der baustatischen Rettung der Kathedrale. Nachdem der Architekt Karl Band ein Gutachten über die Schäden an den bedeutendsten Kölner Sakralbauten vorgelegt hatte, begann ab April 1945 unter der Leitung des damaligen Dombaumeisters Willy Weyres die Sanierung des Doms. Die im zerstörten Dachstuhl verlorenen Bleiabdeckungen ersetzte man zunächst provisorisch durch zweckentfremdete Zinkbleche ^[4]. Deren letzte Überreste wurden erst in den 2000er-Jahren endgültig entfernt und wieder durch eine fachgerechte Bleibedachung ausgetauscht ^[3].

Möglicherweise reichte die symbolische Bedeutung der Rettung des Doms sogar weit über die Erhaltung eines einzelnen Bauwerks hinaus: angesichts der verheerenden Zerstörungen der Stadt wurde von den Siegermächten zeitweise erwogen, Köln aufzugeben und weiter im Norden auf freiem Feld neu zu errichten. Doch die geflüchteten Kölner kehrten, vom wundersamen Schicksal der Kathedrale bestärkt, zurück in ihre Heimatstadt – „*der Dom steht*“ wurde zum Signal für den Wiederaufbau der Metropole am Rhein.

Der Anlass

Im Jahr 1948 jährte sich die Grundsteinlegung des Kölner Domes zum 700. Mal. Dieser war 1248 von Erzbischof Konrad von Hochstaden als gotischer Nachfolgebau für den alten, noch karolingisch geprägten Hildebold-Dom aus dem 9. Jahrhundert initiiert worden. Der ältere Dom war inzwischen vier Jahrhunderte alt und genügte weder den räumlichen noch den repräsentativen Ansprüchen des bedeutenden Erzbistums Köln. Besonders seit der Überführung der Reliquien der Heiligen Drei Könige im Jahr 1164 hatte sich der Bedarf an einem größeren und repräsentativeren Kirchenbau verstärkt. Die Gebeine waren von Erzbischof Rainald von Dassel, zugleich Reichskanzler Kaiser Friedrichs I. Barbarossa, nach der Eroberung Mailands nach Köln gebracht worden und machten die Stadt zu einem der bedeutendsten Wallfahrtsorte des mittelalterlichen Europa.

Drei Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs lag die Innenstadt noch weitgehend in Trümmern, und auch der Dom war von einer Wiederherstellung weit entfernt. Nachdem die kritischsten Schäden unmittelbar nach Kriegsende durch Notmaßnahmen gesichert worden waren, begann ab 1948 die langfristige Restaurierung des Bauwerks – ein Prozess, der sich über Jahrzehnte erstrecken sollte. Tatsächlich konnten am 15. August 1948 nur der Chor und das Querhaus für die anstehenden Feierlichkeiten genutzt werden. Die Festprozession mit dem Schrein der Heiligen Drei Könige und acht weiteren Reliquien zog folglich nicht über das Hauptportal der Westfassade in die Kathedrale ein, sondern durch das Seitenportal des Südquerhauses (Abb. 1).

Somit wurde dieses Südportal das neue Gesicht des Doms und rückte in den Mittelpunkt der öffentlichen Wahrnehmung. Doch auch die Südseite der Kathedrale war nicht von Kriegsschäden verschont geblieben. Das Domkapitel beschloss daher eine dem Anlass entsprechende

Aufwertung der Fassade durch neue Bronzetüren am mittleren, doppelflügeligen Petrusportal (ehemals Passionsportal). Die Erneuerung der beiden Seitenportale sollte zu einem späteren Zeitpunkt erfolgen. Die Feierlichkeiten besaßen dabei eine Bedeutung, die weit über Köln hinausreichte. Die große Schreinsprozession galt als eines der ersten international wahrgenommenen Ereignisse im Nachkriegsdeutschland und wurde als Symbol eines geistigen und gesellschaftlichen Neubeginns nach dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur verstanden. Der einheimischen Bevölkerung wiederum sollte der Festakt Hoffnung und neuen Lebensmut vermitteln ^[5].

Und tatsächlich wurde die Prozession, an der neben zahlreichen Kardinälen aus dem europäischen Ausland auch ein päpstlicher Legat teilnahm, von schätzungsweise 500 000 Zuschauern begleitet. Initiiert worden war der Festakt vom Kölner Kardinal Josef Frings; er verband mit ihm die Hoffnung auf eine moralische und politische Reintegration Deutschlands in die europäische Staatengemeinschaft sowie eine Verbesserung des durch Krieg und Diktatur beschädigten Ansehens des Landes. Zugleich erhoffte er sich eine Neubelebung einer im Christentum vereinten Kultur Europas – gerade auch als Gegenentwurf zur atheistisch ausgerichteten Staatsideologie in weiten Teilen des Ostblocks.

Der Künstler



Abb. 3: Udo Hoffmann: „Ewald Mataré“ (1948) ^[E]

Ewald Mataré (Abb. 3 und 4) wurde 1887 inurtscheid bei Aachen als jüngster von drei Söhnen geboren. Seinen ungewöhnlichen Nachnamen verdankt die Familie Mataré ihren katalanischen Wurzeln. Unter der Herrschaft der Spanischen Habsburger gelangte die Familie im 16. Jahrhundert zunächst in die Spanischen Niederlande und ließ sich im darauffolgenden Jahrhundert im Raum Aachen nieder.

Matarés Jugend war großbürgerlich und finanziell abgesichert. Dies ermöglichte ihm bereits in jungen Jahren eine private Ausbildung in Bildhauerei und Malerei. Im Alter von zwanzig Jahren zog er nach Berlin, wo er sein künstlerisches Studium aufnahm und für einige Monate Schüler von Lovis Corinth war.

Die Berliner Jahre von 1907 bis 1932 brachten Mataré mit den wichtigsten Strömungen der modernen Kunst seiner Zeit in Berührung. Zugleich entwickelte er jene eigenständige Formensprache, die später zu seinem Markenzeichen werden sollte: eine auf das Wesentliche reduzierte, von klaren Linien und ruhigen Volumen geprägte Darstellung, insbesondere von Tieren und religiösen Motiven.

Im Jahr 1916 nahm Mataré als Soldat für einige Monate am Ersten Weltkrieg teil, bevor er sich nach Kriegsende der Künstlervereinigung „Die Novembergruppe“ anschloss. Diese hatte sich als Reaktion auf die Revolution von 1918 nur einen Monat später in Berlin gegründet. Zu den Gründungsmitgliedern gehörten unter anderem Max Pechstein und Otto Freundlich, die ebenso wie zahlreiche weitere Beteiligte dem Umfeld des Verlegers, Galeristen und Kunstförderers Herwarth Walden sowie dessen einflussreicher Kunstzeitschrift „Der Sturm“ entstammten.

Die Novembergruppe verstand sich als Interessenvertretung progressiver Künstler, die den politischen und gesellschaftlichen Aufbruch nach dem Ende des Kaiserreichs aktiv mitgestalten wollten, ohne dabei jedoch einen bestimmten Kunststil zu bevorzugen. In ihren Reihen fanden sich sowohl Kubisten, Konstruktivisten und Expressionisten als auch Futuristen, Bauhaus-Mitglieder, Architekten und DADA-Künstler. Zu den bekanntesten Mitgliedern zählten Otto Dix, Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz, Rudolf Schlichter, Hans Arp, Peter Behrens, Ludwig Meidner, Ludwig Mies van der Rohe, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Walter Gropius, Kurt Schwitters, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky und Oskar Kokscha – ein „Who’s who“ der deutschen Klassischen Moderne.

Seit den 1920er Jahren erweiterte Ewald Mataré sein künstlerisches Schaffen zunehmend über die Bildhauerei und Malerei hinaus und wandte sich verstärkt dem Holzschnitt zu. Ebenso beeinflussten ihn die piktogrammhaften Arbeiten der „Kölner Progressiven“ um Heinrich Hörle und Franz Wilhelm Seiwert ^[6] sowie die geometrischen Formen des „Bauhauses“. Auf Studienreisen besuchte er viele europäische Nachbarländer, insbesondere Italien. 1930 hatte er in Berlin seine erste Einzelausstellung und 1932 erhielt er auf Empfehlung von Paul Klee, der ebenfalls in Düsseldorf lehrte, eine Berufung zum Professor an die Kunstakademie in Düsseldorf. Kurz nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten wurde er, ähnlich wie Heinrich Campendonk und Paul Klee, im Zuge der ‚Säuberung der Akademie‘ jedoch wieder entlassen.



In den folgenden Jahren zog sich Mataré aus dem offiziellen Kunstbetrieb zurück und geriet wie viele Künstler dieser Generation in eine Art innerer Emigration. Er fiel weder als opportunistischer Unterstützer der NS-Diktatur auf noch trat er als Widerstandskämpfer in Erscheinung. Im Zuge der 1937 deutschlandweit gezeigten Ausstellung „Entartete Kunst“ wurden auch Werke Matarés präsentiert und mehrere seiner aus den Museen konfiszierten Arbeiten verkauft. Er erhielt jedoch weder ein Berufs- noch ein Ausstellungsverbot und sicherte sich seinen Lebensunterhalt seit 1933 vornehmlich mit kirchlichen Aufträgen, welche die Grundlage für seine enge Verbindung zur katholischen Kirche bildeten.

Abb. 4: Hugo Erfurth: „Ewald Mataré“, 1935 ^[F]

Mit zunehmender Intensität der alliierten Luftangriffe auf Düsseldorf verließ Mataré zeitweise sein Atelier im benachbarten Meerbusch-Büderich und quartierte sich 1942/43 wiederholt im Zisterzienserkloster Eberbach in der Nähe von Mainz ein. Kurz vor Kriegsende wurden die Einwohner von Büderich für einige Wochen evakuiert, so dass seine Werkstatt erneut den

alliierten Angriffen schutzlos ausgesetzt war. Glücklicherweise überstand fast sein gesamter Werkbestand die turbulenten Kriegswirren nahezu schadlos.

Bereits 1945 übernahm er die Leitung der schwer beschädigten Kunstakademie Düsseldorf und initiierte als Direktor deren Wiederaufbau. Inhaltliche Differenzen über die Ausrichtung der studentischen Ausbildung sowie die Duldung von Lehrkräften mit nationalsozialistischer Vergangenheit, die er ablehnte, führten jedoch bereits nach kurzer Zeit zu seinem Rücktritt. Mataré wollte die akademische Lehre durch eine Orientierung an mittelalterlichen Bauhütten reformieren, seine Schüler nicht nur theoretisch unterrichten, sondern gemeinschaftlich und eigenverantwortlich in die gestellten Aufgaben einbinden.

Als Lehrstuhlinhaber für Bildhauerei blieb er der Akademie jedoch bis zu seiner Emeritierung 1957 erhalten. Hier konnte er seine pädagogischen Ideen in der Arbeit mit seinen Studenten umsetzen, zu denen die für die Kölner Nachkriegskunst bedeutenden Bildhauer und Glasmaler Elmar Hillebrand (1925 – 2016) und Georg Meistermann (1911 – 1990) sowie mit Joseph Beuys (1921 – 1986), einem der international bedeutendsten Künstler der Nachkriegszeit, gehörten.

Internationale Anerkennung wurde ihm durch zahlreiche Aufträge zuteil, neben dem Kölner Südportal – „*welch herrliche Aufgabe*“^[7] – etwa für die Weltfriedenskirche in Hiroshima oder den Salzburger Dom. Seine herausragende Stellung innerhalb der Nachkriegskunst wurde zudem durch seine Teilnahme an der Venice Biennale sowie an der ersten und zweiten documenta in Kassel unterstrichen. Ewald Mataré starb 1965 im Alter von 78 Jahren.

Das Œuvre



Abb. 5: „Drei Kühe in den Dünen“ (1920) ^[G]

Die entscheidende Inspiration für sein weiteres Schaffen hatte der Künstler während eines Aufenthalts auf Wangerooge an der Nordsee im Jahre 1920. In Anlehnung an die Holzschnitte der „Brücke“-Künstler begann er, angeschwemmte Holzstücke bildhauerisch-skulptural und ohne vorbereitende Studien in expressionistischer Manier zu bearbeiten.

In einem direkten, vom Material ausgehenden Arbeitsprozess entwickelte er daraus skulpturale Formen von großer Ausdruckskraft, die noch deutlich dem Expressionismus verpflichtet waren. Eine Betonung der Konturlinien, flächenhaft reduzierte Motive und eine Bevorzugung starker Schwarz-Weiß-Kontraste wurden Merkmale seiner Arbeiten (Abb. 5). Mit großer Intensität wandte sich Mataré nun der Darstellung von Tieren zu, insbesondere dem Motiv der Kuh, das

sein Werk zeitlebens begleiten sollte (Abb. 5 und 6). Dabei entwickelte er eine eigene Bildsprache, die sich zunehmend von der naturalistischen Wiedergabe löste.



Abb. 6: „Grasende Kuh II“ (1930, Von der Heydt-Museum Wuppertal)

Gleichzeitig begann er, die traditionelle Illusion eines geschlossenen dreidimensionalen Bildraums aufzulösen. Die exakte mimetische Nachahmung der sichtbaren Wirklichkeit trat zunehmend zugunsten einer flächigen und formal verdichteten Gestaltung zurück.

An die Stelle eines kohärenten Perspektivraums setzte Mataré ein Nebeneinander unterschiedlicher Raumebenen, die sich überlagern und durchdringen. Er erzeugte diesen Eindruck mittels dichter Schraffuren, die die Motive zu einem ornamentalen Flächengefüge verbinden und die räumliche Tiefe bewusst zurücknehmen (Abb. 5).

Hierbei abstrahierte Mataré die Darstellung des Tieres von der wirklichkeitsgetreuen Impression eines konkreten und realen Individuums auf eine geometrisierte, der kubistischen Formensprache angelehnte, zeitlos gültige und mitunter mystische Ebene (Abb. 6 und 7).



Abb. 7: „Kuh-Ornament“ (um 1947, Museum Kurhaus Kleve) ^[H]

„Man muss die Natur besiegen, um zur Kunst zu gelangen“ – an diesem im Jahre 1916 in seinem Tagebuch festgehalten Leitspruch orientierte sich der weitere Schaffensprozess Matarés. Gerade das schwarz-weiße Fell der Kuh inspirierte ihn zu seinen geometrisch strukturierten und rhythmisch inszenierten Darstellungen (Abb. 7).

Eine Ausnahme innerhalb seines künstlerischen Schaffens bildete das Aquarell, dem sich Mataré mit besonderer Intensität widmete und von dem mehrere Hundert Arbeiten erhalten sind. In

dieser Gattung blieb er weitgehend der naturalistischen Darstellung verpflichtet und orientierte sich stärker an den Alten Meistern als an den avantgardistischen Strömungen seiner Zeit. Thematisch standen dabei Landschaften im Mittelpunkt seines Interesses (Abb. 8). Mit zurückhaltender Farbpalette, transparenter Lasurtechnik und großer Sensibilität für Licht- und Stimmungswerte schuf er Werke von bemerkenswerter Ruhe und Konzentration. Tierdarstellungen und Porträts treten demgegenüber im Aquarellwerk deutlich in den Hintergrund.

Stilistisch weisen Matarés vollplastische Skulpturen mit ihren geschlossenen Formen, glatten Oberflächen und klaren, reduzierten Konturen Parallelen zu den Arbeiten von Constantin Brâncuși auf. Im Mittelpunkt seines Interesses stand nicht länger die möglichst genaue Nachahmung der Wirklichkeit, sondern die haptische Wirkung der Oberflächen sowie die Gestaltung von Volumen und Form. Das Tier diente ihm nicht als genrehaftes Narrativ, sondern als allgemeingültiges Sinnbild seines inneren Wesens. Die Kuh verkörpert das in sich Ruhende, das Pferd hingegen Leichtigkeit und Eleganz (Abb. 9).



Abb. 8: „Nordsee“ (1920-25) ^[1]



Abb. 9: „Zeichen eines Pferdes“ (1945) ^[1]

In seinen späteren Schaffensjahren wich die reduzierte Klarheit der Konturen weichen, stärker ornamental eingebundenen Formen. Dabei ging es Mataré nicht um dekorative Effekte, sondern um den Versuch, die sichtbare Welt in eine übergeordnete Ordnung des Seins einzuordnen.

Da seine Werke im Nationalsozialismus als „entartet“ galten, verlor Mataré einen Großteil seiner Auftraggeber. Lediglich die Kirche blieb ihm als Abnehmer sakraler Kunst erhalten; für sie schuf er neben Kirchenportalen auch Kruzifixe, Kelche, Kerzenständer, figurative Motive wie Pietà-, Kreuzigungs- und Heiligendarstellungen. Auch in diesem Bereich prägten stilisierte und reduzierte Formen sowie eine strenge Bildsprache seine Arbeiten.

In seinem Spätwerk wandte sich der Künstler verstärkt Bronzeplastiken mit Tierdarstellungen zu, die zu seinen bekanntesten Motiven zählen sollten; zugleich griff er Tiermotive erneut im Farbholzschnitt auf. Vor allem während seiner Aufenthalte im Kloster Eberbach entwickelte Mataré seine Tierfiguren konsequent weiter. Die Arbeiten wurden kleiner, stärker reduziert und geometrisiert, bis die Formen schließlich nahezu in die Abstraktion übergingen (Abb. 10 und 11).



Abb. 10: „Zeichen eines Steppenrindes“ (1946, Bronze, 8,2 x 11 cm) ^[K]



Abb. 11: „Liegende Kuh“ (um 1946, Bronze, 6,7 x 14,4 cm) ^[L]

Die Werkgenese



Abb. 12: Hugo Schneider: Portaltür (1886, Detailentwurf) ^[M]

Im Zuge der Vollendung des Kölner Doms wurden zwischen 1887 und 1892 alle neun Portale mit für gotische Sakralbauten ungewöhnlichen Bronzetüren ausgestattet. Traditionell waren gotische Kirchen mit Holztüren versehen, die allenfalls durch schmiedeeiserne Beschläge ergänzt wurden. Dies erschien den Bauherren der Zeit jedoch nicht mehr repräsentativ genug. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts fanden Bronzetüren insbesondere in Frankreich verstärkt Verwendung, etwa im Panthéon und in der Madeleine in Paris oder als spätere Ergänzungen am Straßburger Münster ^[8].

Den Wettbewerb für die Türen des Westportals sowie des südlichen Querhausportals gewann der Kasseler Architekturprofessor und Bildhauer Hugo Schneider (1841 – 1925). Seine Entwürfe folgten einer zeittypischen neogotischen Formsprache mit kleinteiligen, geometrisch gerasterten Ornamenten in rautenförmiger Gliederung (Abb. 12).

Tatsächlich waren die Türen des Südquerhauses nach dem Krieg weitgehend in Takt und nicht zwingend erneuerungsbedürftig. Gleichwohl hatte sich der Kunstgeschmack nach zwei Weltkriegen radikal verändert – die alten Türen mussten weg, wurden zerlegt und teilweise eingeschmolzen. Lediglich einer der von Schneider geschaffenen Türgriffe blieb erhalten. Der Initiative eines der beteiligten Bronzegießer ist es zu verdanken, dass zumindest sechs Supraporten Schneiders vor dem Einschmelzen gerettet wurden und bis heute erhalten sind.

Die Bauherren der Nachkriegszeit verbanden mit den neuen Domtüren eine klare Vorstellung von „moderner“ Gestaltung innerhalb der ohnehin hochgradig differenzierten gotischen Fassadenarchitektur des Kölner Doms. Da die Portale bereits durch Strebebfeiler, Tympana, Gewändeschmuck, Archivolten, Wimperge, Trumeaufeiler sowie eine Vielzahl figürlicher und ornamentaler Elemente wie Krabben und Kreuzblumen stark durchgearbeitet waren, hätten zusätzlich reich gestaltete Bronzetüren leicht als überladen gewirkt. Die Formensprache sollte folglich deutlich reduziert gestaltet werden. Dies entsprach auch Matarés Vorstellungen; er hatte erkannt, *„gegen den stark plastischen Schmuck über den Türen, der auch nicht zu entfernen ist, mit plastischen Türen nicht anzukommen“* [7].

Einerseits sah Mataré seine Beauftragung als *„herrliche Aufgabe, [daran] mitzuarbeiten“*, andererseits jedoch empfand er *„das Bauwerk im Allgemeinen, vor allem die Türme keineswegs beachtlich in Bezug auf ihre Gestaltung, sie sind ganz unplastisch konzipiert, denn sie wirken schief, und die Masse ist keineswegs bewältigt, sondern bleibt Masse“* [7].

Folglich gingen seine Pläne viel weiter, waren nichts Geringeres als eine Revolution und hätten das Erscheinungsbild der größten Kathedrale Deutschlands nachhaltig und für immer verändert. Mataré forderte schlichtweg den Abriss des gesamten Südportals – inklusive Strebebfeiler, Archivolten, Blendmaßwerk, Wimperge sowie der Mittelstütze mit Petrusfigur (Abb. 1, S. 2). Stattdessen sollte eine flache und weitgehend ungegliederte Fassade die drei Portale vereinen (Abb. 13). Lediglich die Tympana sowie einzelne ausgewählte Figuren wären als reduzierte Schmuckelemente erhalten geblieben; auch die figürlichen Ausstattungen in Gewänden und Archivolten sollten entfallen.

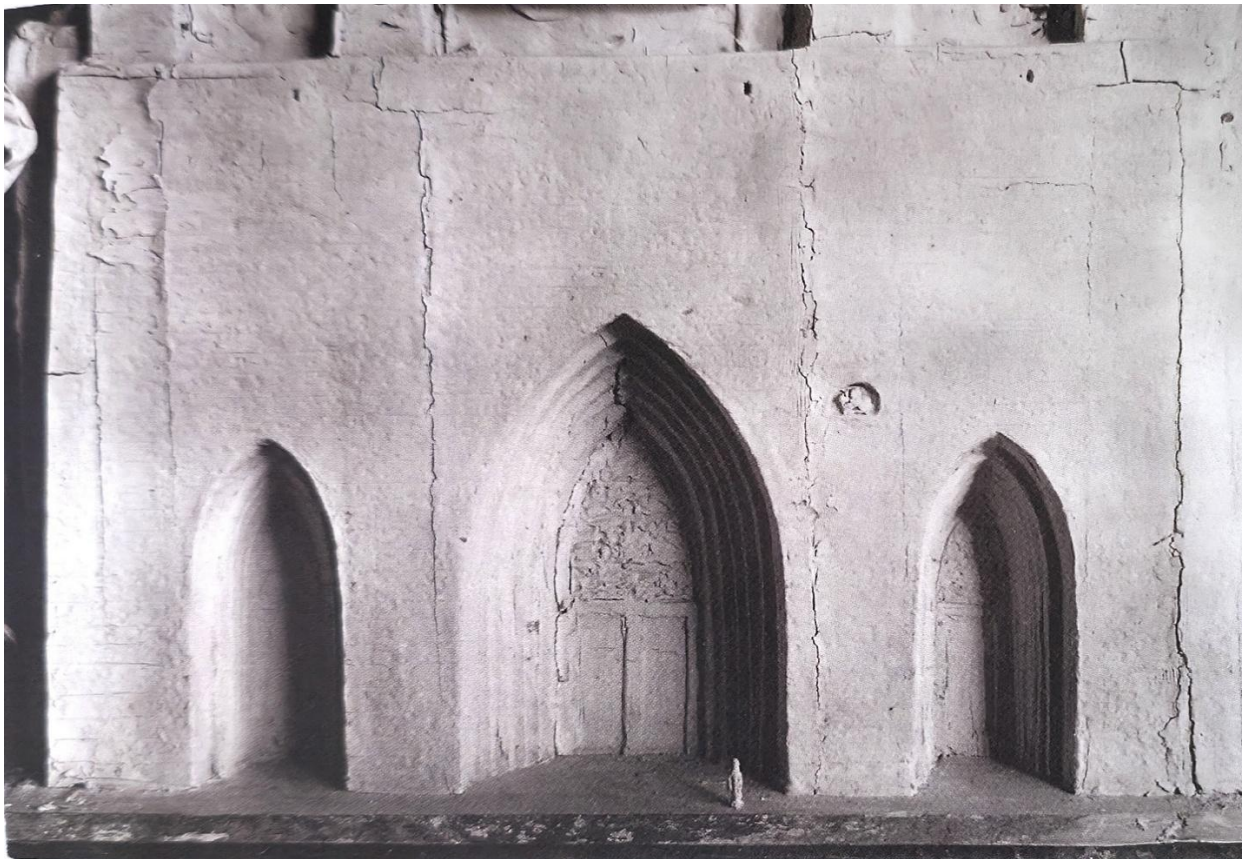


Abb. 13: „Entwurf Südportal des Kölner Dom“ (1947, Gipsmodell) [N]

Sein Urteil war hart: „*Man darf dieses Bauwerk nicht allzu genau anschauen, um zu finden, wie mangelhaft manches gedacht ist, ja geradezu schlecht*“^[7]. Zunächst jedoch hatte er die baustatischen Gegebenheiten zu berücksichtigen. Der von ihm erwünschte Teilabriss der Fassade war nicht möglich, da die das Portal in drei Teile „*zerschneidenden*“ Strebestützen so weit hinaufführen, dass sie „*nicht wegzudiskutieren sind, auch nicht einmal verkleinert oder schmaler gemacht werden können*“ und er um deren „*lästige Wirkung nicht herumkomme*“. Je mehr er sich „*mit dem Vorhandenen befasse, desto mehr sehe [er], wie schlecht und ungefühl das Ganze aufgebaut ist*“. Dies sei „*ein Graus*“ und seine Mission somit „*nicht beneidenswert*“ – „*an den gotischen Bögen kann ich nichts ändern, so gern wie ich möchte*“^[7].

Mataré sieht solche Unzulänglichkeiten nicht nur im Großen, sondern auch im Kleinen, seien die Figuren doch „*aus einer sehr belanglosen Zeit*“ und „*rein handwerklich, nicht künstlerisch*“. Zudem gäbe es „*Wasserspeier, die überhaupt kein Wasser speien können, weil gar keine Gesimse vorhanden sind*“ – und überhaupt: „*es ist eine Anhäufung von Details, die man auch nicht genau betrachten darf*“^[7].

Nur das „*einigermaßen Brauchbare*“ aus dem Figurenbestand wollte er in die neue Gestaltung übernehmen. Um der Fassade ein neues Gesicht zu geben, müsse er „*einen Kampf gegen die die Fläche der Fassade trennenden Stützpfeiler führen*“, was angesichts ihrer Höhe jedoch nicht möglich war. Folglich plante er, der vorhandenen Struktur eine vollständig glatte, vorgelagerte Fassadenebene vorzusetzen und das Vorhandene zu verkleiden (Abb. 13). Auf diese Weise entstehe „*eine geschlossene Wirkung der Gesamtfläche*“, zudem müssten die „*lächerlichen Spitzbogen*“, die ihm „*ein Dorn im Auge*“ seien, nicht länger berücksichtigt werden^[7].

Die Bedeutung des von ihm geplanten Komplettumbaus der Fassade „*eines solchen Bauwerks, das geschlossen aus einer Stilart vor einem steht*“ war ihm durchaus bewusst. Hier „*einen Eingriff zu unternehmen erfordert doch eine große und ruhige Überlegung, und ein wenig Mut gehört auch dazu*“. Dennoch verspürte er „*einen gewissen Reiz, aus dem nun einmal Bestehenden doch noch etwas wirklich Wertvolles zu machen*“. Er sah die Zeit gekommen, „*dass wir uns nicht rückschauend, sondern vorwärtsblickend dokumentieren*“^[7].

Zu Ewald Matarés Ehrenrettung ist festzuhalten, dass sich seine Kritik an den ‚lächerlichen‘ Bauelemente einer ‚belanglosen Zeit‘ nicht gegen die mittelalterliche Architektur des Kölner Doms richtete, sondern gegen die neogotischen Ergänzungen des 19. Jahrhunderts. Ein Jahrhundert vor Mataré konzipierte der damalige, langjährige Dombaumeister Ernst Friedrich Zwirner (1802 – 1861) die Südquerhausfassade auf Grundlage des aus dem Hochmittelalter überlieferten Fassadenrisses der Westfassade. Dabei hatte er die Interessen des preußischen Königs – Köln gehörte seit dem Wiener Kongress zu Preußen – sowie des Zwirner vorgesetzten preußischen Baudirektors Karl Friedrich Schinkel und des Kölner Zentral-Dombau Vereins zu berücksichtigen, der die Vollendung des Domes finanziell und ideell unterstützte.

Letztlich setzten sich die von König Friedrich Wilhelm IV. unterstützten Romantiker und deren Vorstellungen einer möglichst originalgetreuen Vollendung des Domes durch und Zwirner plante die Vollendung der Südfassade einschließlich Strebewerk und hochgotisch gestalteten Maßwerkapplikationen (Abb. 14). Heute zählt das Südquerhaus des Kölner Doms zu den Hauptwerken der Neogotik – ein Abriss bzw. eine großflächige Überbauung wären einer Katastrophe gleichgekommen.

Zum Glück teilten sowohl das Domkapitel als auch der Erzbischof diese Einschätzung und lehnten die erweiterten Umbaupläne Matarés ab; lediglich die Neugestaltung der Türen wurde beauftragt. Ausnahmsweise war in diesem Fall Geldnot hilfreich – wer weiß, ob die Entscheidung bei einem üppig ausgestatteten Budget nicht doch anders ausgefallen wäre.

Der Künstler akzeptierte dies notgedrungen, obwohl er *„am meisten eine entstehende Halbheit fürchte, so dass ich für etwas vor der Öffentlichkeit verantwortlich gemacht würde, dass ich nicht billigen kann“* [7]. Seine Befürchtungen verweisen auf den grundlegenden Konflikt zwischen dem Anspruch eines Künstlers auf eine konsequent selbstbestimmte Werkgestaltung und den denkmalpflegerischen sowie finanziellen Rahmenbedingungen eines Projekts.

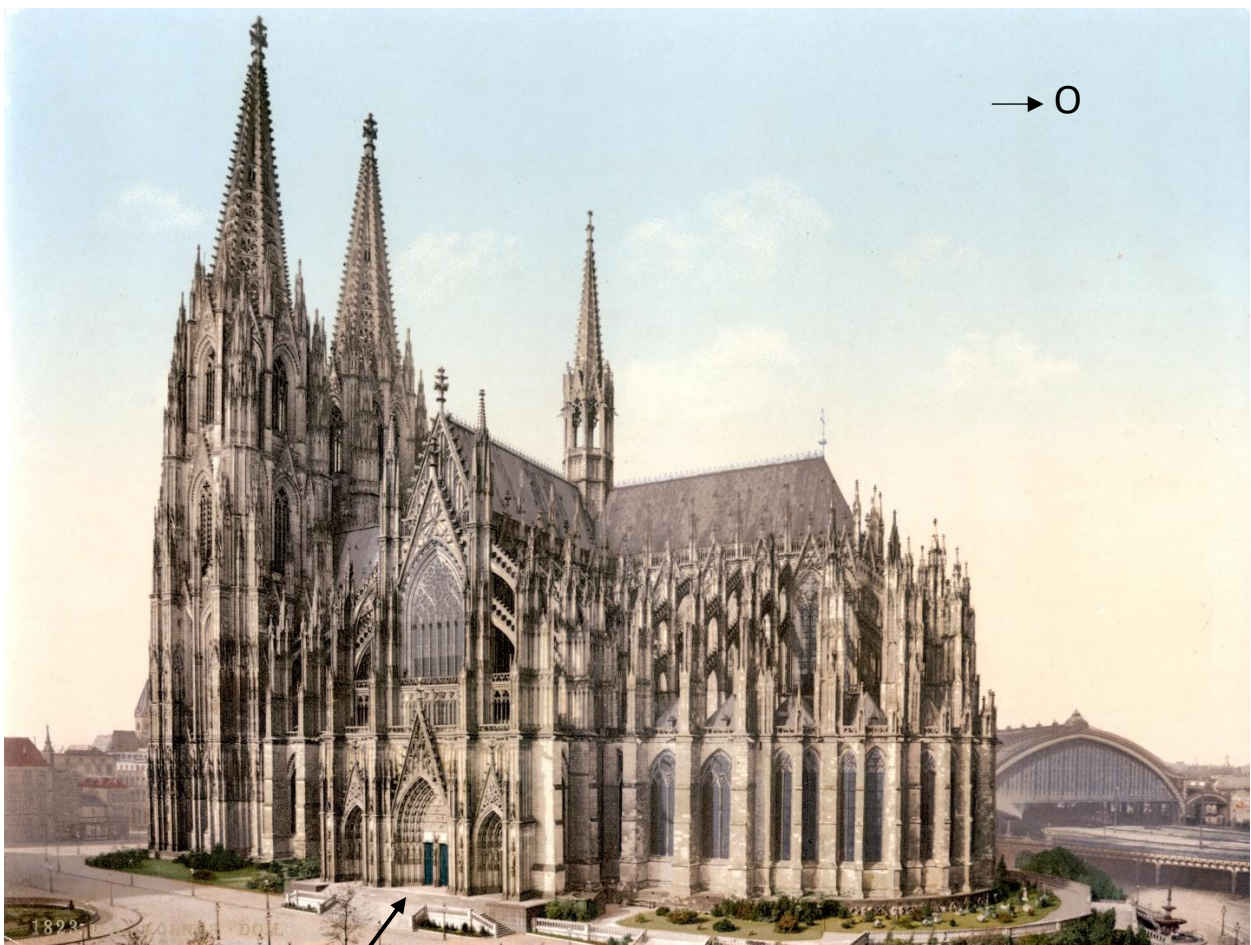


Abb. 14: Kölner Dom mit Dreiportalanlage des Südquerhauses, rechts Hauptbahnhof und Rhein (um 1900) [10]

Doch Mataré haderte nicht nur mit den baulichen Gegebenheiten, sondern auch mit den materiellen und personellen Engpässen der unmittelbaren Nachkriegszeit. So mangelte es etwa an Bronze gießern, die in der Lage gewesen wären, die Türen in großen zusammenhängenden Teilen zu fertigen, sodass Mataré diese von Beginn an aus mehreren kleineren Einzelteilen konzipierte. Als Trägermaterial konnte er die vorhandenen Eichenholzblätter der Vorgängertüren von Hugo Schneider verwenden.

Ebenso fehlte es an geeigneten Gips gießern für seinen Modelle – *„ein Gewerbe, das ausstirbt!“*, denn *„diese seien alle [im Krieg] gestorben“* [8]. Das Gießen kleinerer Gipsmodelle brachte er sich selbst bei, doch für größere fehlte ihm fachliche Unterstützung, *„da am ganzen Dombau [nur]*

zwei Stuckateure tätig sind“ ^[7]. Die Entstehung der Domtüren war somit nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine handwerkliche und organisatorische Herausforderung unter den schwierigen Bedingungen der Nachkriegsjahre.

Selbst die Beschaffung geeigneter Steine für die kleinen Mosaike in den Türelementen war ein logistisches Problem. Nachdem eine geplante Lieferung aus Berlin angesichts der politischen Verhältnisse im beginnenden Ost-West-Konflikt ausblieb, schickte Mataré seinen Schüler Joseph Beuys auf die Suche. Dieser fand eine unkonventionelle Lösung und organisierte geeignete Steine aus dem Wasserbassin einer im Krieg zerstörten herrschaftlichen Villa nahe Düsseldorf. Allerdings mussten diese einzeln *„mühselig“* aus der Betonfassung geschlagen werden, doch *„mein Schüler Beuys bewährte sich auf das Beste, war auch beim Setzen der Felder äußerst gewandt und brauchbar“* ^[7].

Zudem fürchtete Mataré um den Folgeauftrag für die beiden seitlichen Portale, welcher stets unter Finanzierungsvorbehalt stand. Dies wäre einer Katastrophe gleichgekommen, sah er diese beiden Türen doch als künstlerisch wesentlich bedeutsamer als das Mittelportal – *„denn die Hauptarbeit waren diese beiden Türen, und die fertigen sind ohne diese nicht zu denken“* ^[7].

Als langfristig größtes Problem erwies sich jedoch die Befestigung der Mosaike auf dem bronzenen Trägermaterial. Rückblickend notierte Mataré in seinem Tagebuch, dass ihm *„kein Fachmann raten konnte, welchen Kitt ich nehmen sollte, um Metall und Glasflüsse bzw. keramische Plättchen zu binden“*. Nach vielen Versuchen fand er *„endlich ein Pulver, mit dem ich eine geheimnisvolle Flüssigkeit mischen sollte, um ein langsam erhärtendes Mittel zu bekommen.“* Acht Jahre nach Fertigstellung des Mittelportal war er noch zufrieden: *„die Mosaiken sind immer noch fest“*, befürchtete aber bereits, dass *„vielleicht auch dieser Kitt pulverisiert. Es ist traurig, peinlich und scheußlich, besonders in dem Falle, wo es sich um ein Geschenk des Volkes handelt“* ^[7]. Leider war Matarés Besorgnis nicht unbegründet.

Das Domportal

Das südliche Querhaus des Doms wird durch drei Portale erschlossen – das westliche Ursulaportal, das zentrale Petrusportal sowie das östliche Gereonsportal (Abb. 14). Die ikonographische und architektonische Konzeption dieser neogotischen Portale geht auf Ludwig Schwanthaler (1802 – 1848) zurück, einen bedeutenden Vertreter des süddeutsch geprägten romantischen Klassizismus. Die bildhauerische Ausführung erfolgte zwischen 1851 und 1859 durch den Bildhauer Christian Mohr (1823 – 1888). Heute gilt die Anlage als eines der Hauptwerke der von den Nazarenern beeinflussten romantischen Skulptur des 19. Jahrhunderts.

Während das Ursulaportal mit der Pflingstür (Abb. 20, S. 19) und das Gereonsportal mit der Schöpfungstür (Abb. 27, S. 22) jeweils nur eine zweiflügelige Tür besitzen, umfasst das Petrusportal mit der Bischofs- und der Papsttüre (Abb. 15) zwei Türanlagen. Alle vier doppelflügeligen Türen verfügen über großformatige Supraporten, die etwa ein Drittel der jeweiligen Gesamtfläche einnehmen. Jede Anlage gliedert sich in zwei Türflügel und ein darüber angeordnetes Bildfeld. Ihre Oberflächen sind mit großformatigen Bronzeplatten verkleidet, die hoch- oder querrechteckig angeordnet und durch markante Niete befestigt sind. Während die Pflingst-, Bischofs- und Schöpfungstür weitgehend glatte Oberflächen aufweisen, ist die Papsttür durchgehend mit ornamentalen Dekorationen versehen (Abb. 15).

Das breite und deutlich höhere Mittelportal thematisiert im Tympanon die Passion Christi, darunter Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung und die Auferstehung, während die Archivolten von figurierten Engeln und Propheten bevölkert sind. Die seitlichen Ursula- und Gereonsportale wiederum veranschaulichen mit ihren Heiligen- und Märtyrerfiguren, Rittern, Soldaten, Jungfrauen und deren Attributen sowie den vierzehn Nothelfern die Standhaftigkeit im katholischen Glauben und die Opferbereitschaft. Über den Archivolten werden die Portale von reich gegliederten Wimpergen mit aufwendigem Maßwerk bekrönt.



Abb. 15: Bischofstür (li.) und Papsttür (re.) mit Petrusfeiler (1948, 5,85 x 1,90 m) ^[P]

Mataré widmete die linke **Bischofstür** seinem Auftraggeber, dem damaligen Erzbischof Josef Kardinal Frings (1887 – 1978). Dessen Wappen erscheint im oberen Bereich der Tür unter einem Kardinalshut sowie einem diagonal angeordneten Bischofsstab (Abb. 16). Das mosaizierte, nahezu kreisrunde Wappen verbindet auf der linken Seite das Hoheitszeichen des Kölner Metropolitant Kapitels – ein schwarzes Kreuz auf weißem Grund – mit einem heraldischen Motiv aus dem Stadtwappen von Kardinal Frings' Geburtsort Neuss auf der rechten Seite.

Dieses verweist auf den Stadtpatron, den Hl. Quirinus. Die neun goldenen Kugeln auf rotem Grund finden sich sowohl im Stadtwappen als auch in der Quirinusfahne. Gelegentlich wird ihre Zahl mit dem römischen Namen von Neuss, *Castrum Novaesium*, in Verbindung gebracht und dabei auf das lateinische Wort *novem* („neun“) verwiesen, wobei es sich jedoch eher um eine volksetymologische Deutung handeln dürfte.



Abb. 16: Bischofstür, Detail „Bischofswappen“ [Q]

Mitten im Krieg, im Jahr 1942, zum Kardinal geweiht, bewies Frings großen Mut, indem er die Judenverfolgung offen und mit Nachdruck verurteilte.

Zudem setzte er sich angesichts der großen Not der Bevölkerung nach Kriegsende als fürsorglicher Hirte entschlossen für seine ‚Herde‘ ein.

Darunter ist der Wahlspruch von Kardinal Frings angebracht: „*Pro hominibus constitutus*“ (Für die Menschen bin ich da, Abb. 15) war nicht nur Anspruch, sondern auch gelebte Wirklichkeit im Wirken eines der beliebtesten Kölner Kardinäle.

In seiner Silvesterpredigt von 1946 bezeichnete er das häufig vorkommende Plündern von Kohlezügen als Kavaliärsdelikt und erteilte seinen Schutzbefohlenen moralische Absolution. In existentiellen Notsituationen sei diese Art der Selbsthilfe zu rechtfertigen und im kirchlichen Sinne keine Sünde. Fortan nannte man den Kohleklau – und oft auch von lebensnotwendigen Gütern wie Kartoffeln oder Rüben – zur Selbstversorgung nach dem populären Kirchenoberhaupt – man ging „fringsen“.

Auf den beiden Türflügeln sind sieben Kölner Heilige dargestellt, die die sieben Gaben des Heiligen Geistes verkörpern – die Hl. Ursula steht für Gottesfurcht, Albertus Magnus für Rat, Thomas von Aquin für Weisheit, Johannes Duns Scotus für Einsicht, der Hl. Gereon für Stärke, Petrus Canisius für Erkenntnis und Hermann Joseph von Steinfeld für Frömmigkeit (Abb. 15).

Der rechte Flügel des Petrusportals ist als **Papsttür** dem damaligen Kirchenoberhaupt Pius XII. (Eugenio Pacelli, 1876 – 1958; Pontifikat 1939 – 1958) gewidmet. Unter seinem Wappen brachte Ewald Mataré den Wahlspruch „*Opus iustitiae pax*“ an. Pius XII. hatte dieses Motto – „*Der Friede ist das Werk der Gerechtigkeit*“ – nach seiner Krönung im März 1939 gewählt, unmittelbar vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Dauerhafter Friede wird nicht durch militärische Stärke, sondern durch soziale und rechtliche Gerechtigkeit gesichert. Wahrer Friede bedeutet demnach mehr als die bloße Abwesenheit von Krieg; er setzt eine gerechte Ordnung des gesellschaftlichen Zusammenlebens voraus. In der Nachkriegszeit entwickelte sich „*Opus iustitiae pax*“ zu einer der zentralen Leitideen der katholischen Soziallehre.



Abb. 17: Papsttür, Detail „Papstwappen“ ^[R]

Im Gegensatz zu den Oberflächen der übrigen drei Türanlagen der Südquerhausfassade sind sämtliche Flächen der drei Portalelemente der Papsttür mit einem ornamentalen Weinrankenmotiv als Symbol der engen Verbindung zwischen Christus und den Gläubigen gestaltet (Abb. 15 und 17).

Das päpstliche Wappen zeigt in einem kreisrunden Mosaik eine weiße Taube mit einem Olivenzweig im Schnabel vor blauem Himmel auf dem Berg Ararat. Unter diesem Friedenssymbol sind die gekreuzten Schlüssel Petri, darüber die päpstliche Tiara dargestellt (Abb. 17).

Weitere Bildmotive der Papsttür sind allegorische Tierdarstellungen. Der Hahn (Abb. 18) symbolisiert die geistliche Wachsamkeit sowie die Ankunft eines neuen Tages und damit das Licht Christi. Bereits im alten Ägypten galt er als Sonnensymbol und Verkünder der Morgenröte. In der griechischen Antike war er sowohl dem Sonnengott Apollon zugeordnet als auch der Athena als Sinnbild der Wachsamkeit und dem Ares als Zeichen von Kampfesmut und Wehrhaftigkeit ^[9]. Im christlichen Kontext erinnert der Hahn zugleich an die Verleugnung Jesu durch Petrus, der seinem Herrn dreimal abschwor, bevor im Morgengrauen der Hahn krächte.

Als Wächtertier war der Hahn bereits bei Römern und Germanen bekannt; seit dem Mittelalter wurde ihm zudem eine apotropäische, Unheil abwehrende Funktion zugeschrieben. Daher fand er häufig Verwendung auf Dächern und Kirchtürmen. Dort empfängt er als Erster die Strahlen der aufgehenden Sonne und wird zum Sinnbild der Morgenröte sowie des Sieges des Lichts über die Finsternis. In christlicher Deutung verweist er damit auf den Sieg Christi über das Böse.

Der Pelikan (Abb. 19) verweist hingegen auf die Hingabe Christi. Sein Symbolgehalt beruht auf einer im Mittelalter weit verbreiteten Legende, nach der der Pelikan zur Rettung seiner Jungen die eigene Brust aufreißt und sie mit seinem Blut nährt ^[9]. Diese Vorstellung geht auf eine

allegorische Umdeutung des tatsächlichen Fütterungsverhaltens zurück: Pelikane bewahren gefangene Fische in ihrem Kehlsack auf und würgen diese nach der Rückkehr zum Nest wieder hervor, worauf die Jungvögel die Nahrung aus dem geöffneten Schnabel der Elterntiere aufnehmen. Daher wurde der Pelikan zu einem Sinnbild für Christus, der sein Leben für die Erlösung der Menschheit hingab, als Symbol selbstloser Opferbereitschaft.

Der kreisförmige Türgriff zeigt den Propheten Jona, der aus dem Maul des großen Fisches emporsteigt; ein Motiv, welches auf die Auferstehung Christi und sein Erlösungswerk verweist. Der biblischen Überlieferung zufolge hatte Jona den göttlichen Auftrag missachtet, die Einwohner Ninives vor dem drohenden Gericht Gottes zu warnen und sie zur Umkehr aufzurufen. Stattdessen versuchte er, sich dem Auftrag durch Flucht zu entziehen.

Während der Überfahrt auf einem Schiff geriet er in einen von Gott gesandten Sturm, worauf ihn die Seeleute über Bord warfen. Dort wurde er von einem großen Fisch verschlungen, in dessen Bauch er drei Tage verweilte. Erst danach wurde er wieder an Land ausgespien. Erst im Mittelalter erfolgte die Umdeutung des Fisches als Wal, welche in der Bibel keine Grundlage findet.

Geläutert folgte Jona nun der Aufforderung seines Gottes und bekehrte die Bewohner Ninives zur Buße, woraufhin das angekündigte Gericht Gottes ausblieb. Diese Legende wird als Vorausbild von Tod, Grablegung und Auferstehung Christi nach drei Tagen gedeutet ^[9].



Abb. 18: Papsttür, Detail „Hahn“ ^[5]



Abb. 19: Papsttür, Detail „Pelikan“ ^[7]

Mataré setzt die mosaizierten Elemente ganz bewusst als farbige Kontraste in den ansonsten matt bronzenen Oberflächen ein. Auch ihre Anordnung auf den beiden Türflügeln ist keineswegs zufällig, sondern folgt einer mathematisch-geometrischen Konzeption, die auf dem Zahlenverhältnis 3–5–7 basiert. Im Mittelalter wurden sakrale Gebäude nach bestimmten Zahlen- und Größenverhältnissen gestaltet, die einer göttlichen Harmonie entsprachen.

Die Schöpfung galt als nach Gewicht, Maß und Zahl geordnet, und auch der Kölner Dom wurde nach diesem Prinzip konzipiert. Mataré legte daher großen Wert darauf, dass seine Gestaltung diesem Gedanken entsprach: „es gelang mir, die Beziehung der Zahlen 3–5–7 in ein bestimmtes Verhältnis zu bringen, so dass man mir nicht mehr sagen kann, die einzelnen Figuren ständen willkürlich, und dass mir dies gelang, ist mein Stolz“ [7].

Ausgangspunkt der Komposition ist die Taube im päpstlichen Wappen, die auf die Dreifaltigkeit verweist. Ihr entsprechen die sieben dargestellten Heiligen sowie die ihnen zugeordneten sieben Gaben des Heiligen Geistes. Diese Bezüge sind in eine übergeordnete fünfeckige Komposition eingebunden, deren Form an die fünf Wundmale Christi erinnert. Darüber hinaus verknüpft Mataré die einzelnen Bildmotive miteinander: Die Diagonale des Bischofsstabes weist auf den Pelikan als Sinnbild der aufopfernden Fürsorge Christi, während die Ausrichtung des Wappens auf den Hahn verweist, der für Wachsamkeit und Treue steht. So entsteht ein dichtes Netz symbolischer Beziehungen, das die gesamte Gestaltung der Tür durchzieht.



Abb. 20: Pfingsttür (1953, 5,40 x 1,81 m) [U]

Unter dem Tympanon mit dem Martyrium der Hl. Ursula und ihrer 11 000 Jungfrauen zeigt die 1953 geschaffene **Pfingsttür** (Abb. 20) eine Darstellung des Himmlischen Jerusalem als Verheißung einer Erneuerung des ‚Heiligen Köln‘ (Abb. 21).

Wie das Himmlische Jerusalem besitzt auch die Kölner Stadtmauer zwölf Tore und der Kölner Dom zwölf Türen in neun Portalen.

Entsprechend der Symbolik der Dreifaltigkeit wird die Stadtmauer auf jeder Seite von drei Toren durchbrochen. Im Zentrum der Stadt ruht das Lamm Gottes als Sinnbild Christi (Abb. 21).

An den vier Ecken wachen Engel über die Stadt, während im Hintergrund sieben weitere Engel erscheinen. Der zwölfte Engel scheint dagegen zu fehlen.

Vor dem vorderen Tor ist der Hl. Johannes mit Schreibgerät und Papyrus dargestellt. Als Verfasser der Johannesoffenbarung verweist er auf die biblische Vision des Himmlischen Jerusalem, die der Darstellung zugrunde liegt. Ursprünglich hatte Mataré hier eine Darstellung des „Verlorenen Sohnes“ vorgesehen und bereits einen vollständigen Entwurf ausgearbeitet. Auf Wunsch des Domkapitels wurde das Bildprogramm jedoch geändert. Eine dem ursprünglichen Entwurf vergleichbare Darstellung verwirklichte Mataré später am Hauptportal der Kirche St. Lambertus in Düsseldorf (Abb. 22).



Abb. 21: Pfingsttür, Detail „Himmlisches Jerusalem“ [V]



Abb. 22: St. Lambertus, Detail „Verlorener Sohn“

Auf dem linken Türflügel ist Noah kniend neben der Arche dargestellt (Abb. 24). In seiner Hand hält er einen Weinstock, der den Neuanfang nach der großen Sintflut symbolisiert. Über der Szene spannt sich ein Regenbogen, der den Bund Gottes mit den Menschen versinnbildlicht (Abb. 23). Aus ihm erhebt sich der Heilige Geist in Gestalt einer Taube und beginnt seinen Weg zur Erde, womit das Pfingstgeschehen bereits angedeutet wird. Der Regenbogen war ursprünglich als Mosaik ausgeführt. Nachdem sich jedoch mehrere Mosaiksteine gelöst hatten, wurde er im Jahr 1968 durch eine Vergoldung ersetzt.



Abb. 23: Pfingsttür, Detail „Regenbogen“ [W]



Abb. 24: Pfingsttür, Detail „Noah“ [X]

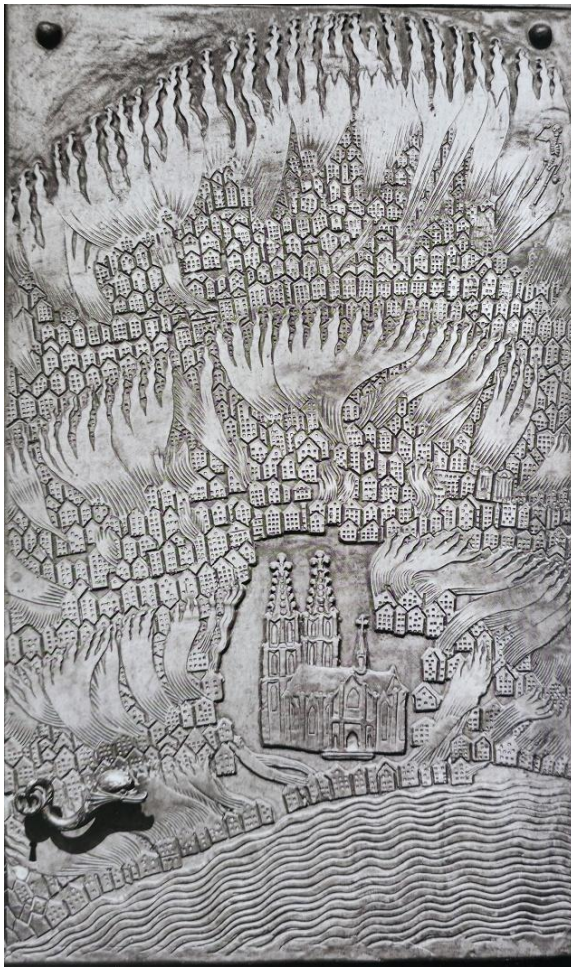


Abb. 25: Pfingsttür, Detail, „Brennendes Köln“

Auf dem rechten Türflügel ist das brennende Köln im Zweiten Weltkrieg dargestellt (Abb. 25). Das mosaikartig wirkende Bronzerelief zeigt den Dom mit seinen unversehrten Türmen als markantes Zeichen von Hoffnung und Beständigkeit, das sich über die zerstörte Stadt erhebt. Alle übrigen Gebäude stehen in Flammen, während am oberen rechten Bildrand ein skelettartiges Wesen aus dem Feuer emporsteigt.

Der als kleines Ungeheuer gestaltete Türgriff stammt vermutlich noch von Hugo Schneider und dürfte damit das letzte erhaltene Relikt der Vorgängertüren sein. Auf Grundlage eines Entwurfs Matarés fertigte der seit 1951 zum Meisterschüler avancierte Joseph Beuys das entsprechende Gipsrelief zu diesem Motiv an ^[10].

Insgesamt verbindet die Pfingsttür die Erinnerung an die Schrecken des gerade erst beendeten Krieges mit der Hoffnung auf eine erneuerte Zukunft.

Die rechte, und damit östliche **Schöpfungstür** des Gereonsportals wurde 1954 geschaffen (Abb. 27). Wie am Ursulaportal sind auch hier die Martyrien eines Kölner Stadtpatrons dargestellt – des Heiligen Gereon und seiner Thebäischen Legion. Matarés Schöpfungstür beschreibt mit einer Vielzahl an stilisierten und minimalistischen Tiermotiven die Erschaffung der Welt und die verschiedenen Facetten der göttlichen Offenbarung. Ursprünglich plante Mataré auf dieser Tür die Legende des Hiob und die Prüfung des Glaubens unter schwerem Leid darzustellen. Dieser Entwurf wurde jedoch verworfen und nicht weiterverfolgt.



Abb. 26: Schöpfungstür, Detail „Hand Gottes“ ^[V]

Im oberen Bildbereich schwebt die weiße Hand Gottes im Himmel (Abb. 26). Sie ist beidseitig von einem Halbkreis kleiner Figuren eingefasst, in dem sich Vögel, Fische, Pferde und Rinder erkennen lassen.

Direkt links neben der Hand ist zudem die Erschaffung Evas aus der Rippe Adams dargestellt. Der Zeigefinger der Hand verweist auf Maria als „neue Eva“, die von Engeln begleitet wird.



Abb. 27: Schöpfungstür (1954, 5,40 x 1,81 m) ^[2]

Das Symbol der *Manus Dei* steht für die Schöpfung Gottes, den Ursprung allen Lebens auf Erden sowie die allumfassende, über die Welt wachende Gegenwart Gottes.

Auf dem linken Türflügel ist der brennende Dornbusch am Berg Sinai dargestellt (Abb. 28). Neben dem Dornbusch sind die von Mose abgelegten Sandalen zu erkennen. Die Anwesenheit Gottes heiligt den Ort, sodass Mose seine Schuhe als Zeichen der Ehrfurcht und der eigenen Unwürdigkeit ablegt.

Der Busch steht in Flammen, ohne zu verbrennen. Dieses Motiv verweist auf die biblische Verheißung, dass Gott gegenwärtig ist, ohne zu zerstören: Er spendet Wärme und Licht, bleibt jedoch zugleich unverseht, so wie das Volk der Juden in ägyptischer Sklaverei leidet, doch durch seinen Glauben nicht untergehen wird. Auch hier zeigt sich der Bezug zur Wirklichkeit der Nachkriegszeit.

Während der brennende Dornbusch ein Narrativ des Alten Testaments aufgreift, verweist die rechte Tür mit der Verklärung Christi auf dem Berg Tabor auf eine Szene des Neuen Testaments (Abb. 29). Das in weißem Mosaik ausgeführte Ereignis zeigt den Moment, in dem Jesus seinen engsten Jüngern Petrus, Jakobus und Johannes – am Rand des Mosaiks als Bronzefiguren dargestellt – in einer Lichterscheinung seine Göttlichkeit offenbart. Ergänzt wird die Szene durch das Erscheinen der Propheten Mose und Elija sowie die Stimme Gottes, die Jesus als seinen geliebten Sohn bezeugt und die Jünger zur Nachfolge aufruft.

Beide Motive sind von kreisförmig angeordneten Engeln umgeben (Abb. 27), während die unteren Türhälften von einer netzartigen Struktur durchzogen sind (Abb. 30). Diese wird als Sinnbild der Sünde und der Verstrickung des Menschen in schuldhaftes Verhalten gedeutet. Am unteren Rand wird das Netz von neun in einer flachen Diagonalen angeordneten Dämonen

begrenzt. Innerhalb des Netzes hat Mataré die Leidenswerkzeuge Christi eingefügt, während der Türgriff eine Teufelsfratze zeigt.



Abb. 28: Schöpfungstür, Detail
„Brennender Dornbusch“ [AA]



Abb. 29: Schöpfungstür, Detail
„Berg Tabor“ [BB]



Abb. 30: Schöpfungstür, Detail „Netz“ [CC]

Die kunsthistorische Bedeutung

Ewald Mataré beschäftigte sich bereits seit den frühen 1920er Jahren mit christlichen Motiven. Charakteristisch für sein Werk sind geschlossene Figurenformen, eine reduzierte Formensprache und eine klare tektonische Ordnung. Obgleich expressiv, erscheinen seine Motive beruhigt und mit klarer Körpersprache. Prägnante Konturen, eine eindeutige Gestik sowie glatte, haptisch erfahrbare Oberflächen verleihen ihnen zugleich Eleganz, archaische Strenge und zeitlose Gültigkeit. Seine Skulpturen sind so klar und unmittelbar formuliert, dass sie *„auch von einem Blinden gegossen werden können“* [7]. Diese Art der Vereinfachung und Reduktion geht Hand in Hand mit einer Anonymisierung der Figuration und somit einer Verallgemeinerung des Narrativs.

Mit der Beauftragung Matarés verband das Domkapital das Ziel, die moderne Kunst im bedeutendsten gotischen Sakralbau Deutschlands zu etablieren. Der Dom ist eines der wenigen großen Kirchengebäude aus gotischer Zeit, welches weder auf romanischen Vorgängerstrukturen fußt noch später barock überformt wurde; der Dom ist reine Gotik, respektive Neogotik. Matarés Portaltüren kommen somit einem revolutionären Akt gleich; erstmals öffnet sich dieser althehrwürdige Bau der künstlerischen Avantgarde der Moderne.

Mit der vier Meter hohen Skulptur des Erzengels Michael am zweiten nördlichen Langhauspfeiler hielt die Moderne bereits 1919 in Gestalt eines expressionistischen Werks von Georg Grasegger (1873 – 1927) Einzug in den Dom [11]. Die im Auftrag des Metropolitankapitels als Kriegerdenkmal geschaffene Figur blieb jedoch ein eigenständiges Ausstattungsstück. Erst Matarés Portalanlagen wurden als moderne Kunstwerke unmittelbar in die Architektur des Doms baulich integriert.

Diese Abkehr vom Historismus und Hinwendung zu einer zeitgenössischen Formensprache waren im Deutschland der späten 1940er Jahre durchaus radikal und wegweisend. Die Türen können daher als Initialzündung einer neuen kirchlichen Kunst verstanden werden. Mit ihnen schuf Mataré Werke, die heute zu den bedeutendsten Bronzetüren des 20. Jahrhunderts zählen und dem Kölner Dom einige seiner wichtigsten modernen Kunstwerke bescherten ^[12].

Gemeinsam mit Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz und seinem Schüler Georg Meistermann, die alle in Köln wirkten, gehört Ewald Mataré zu den maßgeblichen Erneuerern der religiösen Formensprache in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wie kann man die oftmals überladene Bildsprache des Historismus überwinden und christlichen Themen durch eine zeitgemäße, reduzierte und zugleich expressive Formensprache neue Aktualität verleihen?

Mit den wegweisenden Portaltüren der Kölner Südquerhausfassade fand Ewald Mataré auf diese Herausforderung eine überzeugende und kommende Künstlergenerationen nachhaltig beeinflussende Antwort. Bis in die Gegenwart hinein wirkt Matarés reduzierte Figuration in Verbindung mit abstrahierter Ornamentik stilbildend fort. Gemeinsam mit seinen Zeitgenossen Wilhelm Lehmbruck, Ernst Barlach, Käthe Kollwitz und Gerhard Marcks zählt er zu den bedeutendsten Bildhauern der späten Klassischen Moderne. Seine Kunst war avantgardistisch, ohne allzu provokativ zu wirken, sie war pazifistisch und katholisch – ein *„Seelenbalsam für die deutsche Nachkriegsgesellschaft“* ^[13].

Der Epilog – ein Nachspiel

Bereits wenige Jahre nach Fertigstellung der letzten der vier Portaltüren machten sich die Materialknappheit und der Mangel an spezialisierten Handwerkern der Nachkriegsjahre bemerkbar. Während die Bronzegüsse selbst keine Mängel zeigten, erwies sich die Befestigung der aufgetragenen Mosaiksteine als problematisch, sodass sich die Mosaiken zunehmend von ihrem Untergrund lösten.

Im Sommer 1955 informierte der damalige Dombaumeister Willy Weyres den Künstler, dass sich das Mosaik des Regenbogens auf der Pfingsttür zu lösen begänne; Mataré möge doch recht bald das Notwendige veranlassen ^[8]. Bereits ein Jahr später trat der gleiche Schaden an der Hand Gottes auf der Schöpfungstür auf. Der Zement war von derart schlechter Qualität, dass er sich nicht fest genug mit den Metallträgern verband; die Mosaiken mussten bereits in den 1960er Jahre erneuert werden. Der Künstler war ratlos, er wisse *„nicht, wie das weitergehen soll, wenn da nach nun 15 Jahren der Kitt schlecht wird“* ^[7]. Joseph Beuys ergänzte später, *„das Bindemittel war ja eine improvisierte Mischung aus Zement und Magnesit und allem möglichen Zeug“*.

Im Jahr 1980 jährte sich die Fertigstellung des Kölner Doms zum 100sten Mal. Aus diesem Anlass veranstalteten das Museum Ludwig und der Kölnische Kunstverein die Ausstellung *„Mein Kölner Dom“*. Insgesamt folgten 55 Künstlerinnen und Künstler dem Aufruf der Veranstalter, ein eigenes Werk beizusteuern. Zu ihnen gehörte auch der inzwischen international renommierte Joseph Beuys, der 32 Jahre zuvor an der Gestaltung der Südportaltüren mitgewirkt hatte. Aufgrund seiner persönlichen Verbindung schuf er für diese vier Türen je eine Fotoleinwand, wobei er jedes Motiv durch eine kleine Veränderung verfremdete und neu interpretierte (Abb. 31).

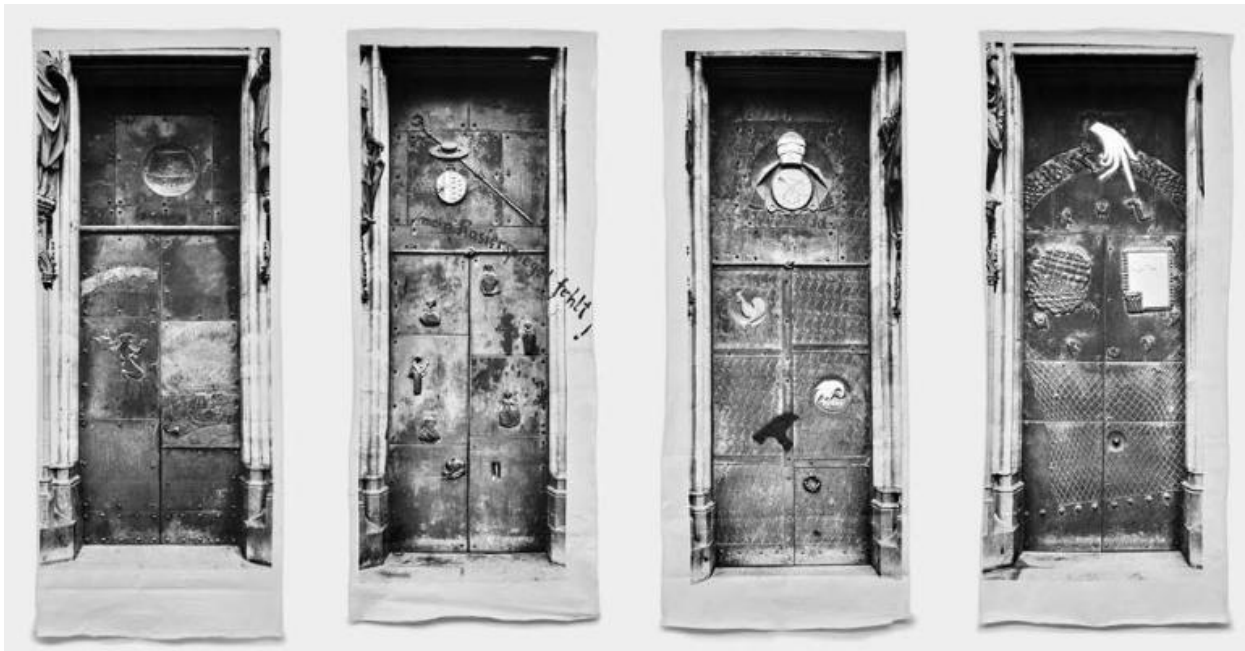


Abb. 31: Joseph Beuys: „Ohne Titel (Mein Kölner Dom)“ (1980, 4 mal 300 x 124 cm, MKK Kleve) ^[DD]

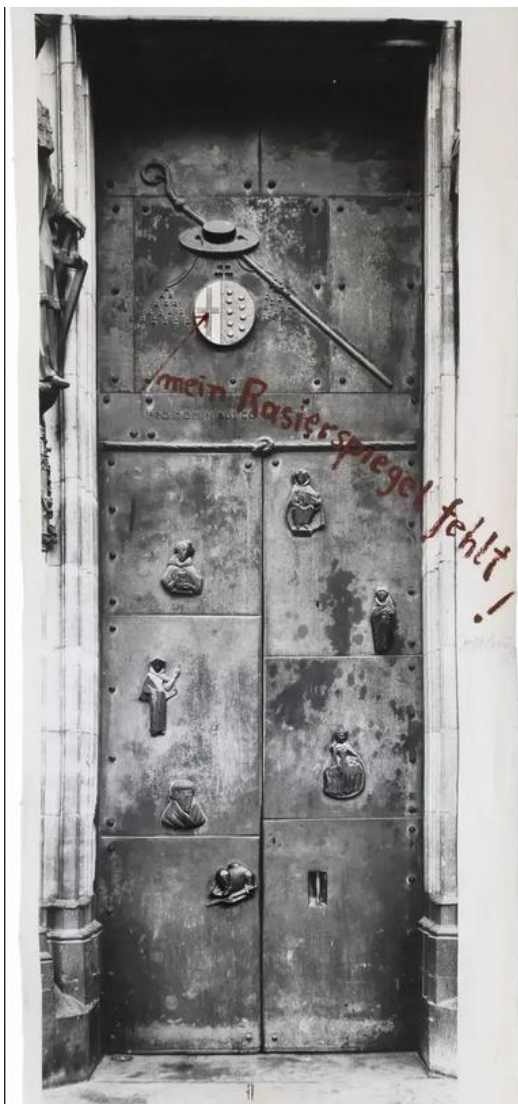


Abb.32: Joseph Beuys: „Ohne Titel (Mein Kölner Dom)“ (Detail, 1980, MKK Kleve) ^[EE]

Auf der Fotoleinwand der Papsttür brachte er die Filzapplikation eines halben Kreuzes an, auf der Pflingstür hingegen ein ganzes Kreuz aus der von ihm häufig verwendeten sogenannten Braunkreuz-Farbe, einer ursprünglich als Rostschutzmittel eingesetzten Anstrichfarbe ^[14].

Gerade in Joseph Beuys' Auseinandersetzung mit Tiermotiven und christlichen Darstellungen zeigt sich Matarés prägender Einfluss. Wiederholt griff Beuys das Motiv des Kreuzes auf und deutete es als Symbol der Auferstehung oder als Sinnbild der Sonne und neuer Lebenskräfte ^[10]. In dem Werk zur Ausstellung „Mein Kölner Dom“ manifestiert sich zugleich seine Auseinandersetzung mit dem bereits verstorbenen Lehrer, dessen künstlerisches Erbe er mit großer Wertschätzung aufgriff, jedoch stets eigenständig weiterentwickelte und kritisch reflektierte.

Die Verwendung des Kreuzes verweist auf Beuys' intensive Beschäftigung mit Bildsprache, Symbolgehalt und den Deutungsmöglichkeiten christlicher Ikonographie. Zugleich macht sie deutlich, wie sehr religiöse Motive auch in seinem eigenen künstlerischen Denken verankert blieben.

Von der Konzeption der Portaltüren distanzierte sich Beuys später: „Also, ich hätte die Türen nie so gemacht – im Gegenteil! Wahrscheinlich hätte ich sogar gesagt: Lasst die alte Tür doch drin, die ist doch genug.“ Matarés Türen seien zu ruhig und ornamental, letztlich zu brav ^[15].

„Mataré war sehr dogmatisch, aber er warf Fragen auf, die man berücksichtigen musste. Er war der Ansicht, dass Bildhauerei im Grunde genommen nur Verzierung sei. Das war eine Sichtweise, mit der man sich auseinandersetzen musste, und natürlich hatten wir heftige Auseinandersetzungen. Ich musste seine Ideen ablehnen, aber dennoch war es für mich notwendig, mich mit ihnen auseinanderzusetzen. So lernt man als Student, und einige seiner Ideen waren nicht ganz uninteressant“ ^[16].

Auf die Leinwand der Bischofstür schrieb er neben einem Pfeil, der auf das Bischofswappen zeigt, „mein Rasierspiegel fehlt!“ (Abb. 32). Was war geschehen? Tatsächlich hatte Beuys 1948 in der Mitte des Kreuzes des Domkapitels einen rechteckigen Teil seines Rasierspiegels angebracht – ein *Readymade* am Kölner Dom! (Abb. 33).

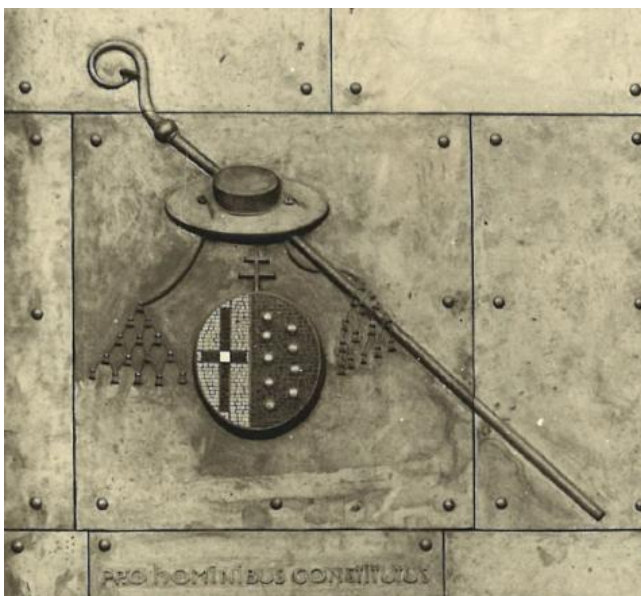


Abb. 33: historische Aufnahme: Bischofswappen mit Rasierspiegel im schwarzen Kreuz ^[FF]

Es habe dort „Licht gefehlt [...] Meinen alten Rasierspiegel hatte ich da eingesetzt – ja warum? Ich hatte auf einmal das Bedürfnis, da müsste was rein, was Licht wirft. Also einen richtigen Spiegel, ein Objekt reingesetzt, und Mataré war damit sehr zufrieden“ ^[16].

Der Spiegel muss dann im Zuge der Sanierungen in den frühen 1960er Jahren verloren gegangen sein, jedenfalls wurde er durch schwarze Mosaiksteinchen im Wappen des Metropolitankapitels ersetzt (Abb. 16, S. 16).

Im Jahr 2021, dem hundertsten Geburtstag Joseph Beuys', wurde diskutiert, das Bischofswappen mit dem ursprünglichen Rasierspiegel als Hommage an den ‚Weltkünstler‘ zu rekonstruieren. Bereits in Zusammenhang mit der Ausstellung von 1980 hatte der Künstler in einem Interview auf die Frage, ob der Dombaumeister den verlorenen Spiegel nicht wieder anbringen lassen solle, geantwortet: „Ja, dann soll er's machen schleunigst!“

Soweit kam es jedoch nicht, war der ursprüngliche Spiegel doch verloren. Aus einer Restauration wäre somit lediglich eine Rekonstruktion geworden. Zudem hatte Beuys das Fehlen des Spiegels mit seiner Fotomontageserie von 1980 bereits selbst zu einem neuen Kunstwerk erhoben. Das Nichtvorhandensein eines Kunstwerkes wurde dadurch zur eigentlichen Kunst und Teil einer neuen Bedeutungsebene. Die Abwesenheit des ursprünglichen Objektes ist wesentlicher Bestandteil eines neuen Kunstwerkes, der Verlust selbst wird zur künstlerischen Aussage – vielleicht ist dies auch eher im Sinne des großen Kunstmagiers und seines erweiterten Kunstbegriffs.

Quellen:

- [1] Kievernagel, Uli: *Peter-und-Paul-Bombenangriff im Krieg – Köln war ein Flammenmeer*. In: Der Köln-Lotse, 22.06.2019. <https://www.koeln-lotse.de/2019/06/22/peter-und-paul-bombenangriff-im-krieg-koeln-war-ein-flammenmeer/>. Abruf am 13.05.2026.
- [2] Otto, Andreas: *4.300 Tote und ein stark beschädigter Dom*. In: Domradio.de, 29.06.2023. <https://www.domradio.de/artikel/vor-80-jahren-erlebte-koeln-den-peter-und-paul-angriff>. Abruf am 13.5.2026.
- [3] Brautmeier, Jürgen: *Erste Hilfe für den Kölner Dom. Die „Monuments Men und der Beginn des Wiederaufbaus im Jahr 1945*. In: Kölner Domblatt, Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins 2024.
- [4] Otto, Andreas: *Vor 80 Jahren sicherten die Alliierten den beschädigten Dom*. In: katholisch.de, 08.02.225. <https://katholisch.de/artikel/59401-vor-80-jahren-sicherten-die-alliierten-den-beschadigten-koelner-dom>. Abruf am 13.05.2026.
- [5] Trippen, Norbert: *Josef Kardinal Frings (1887-1978). Band I. Sein Wirken für das Erzbistum Köln und für die Kirche in Deutschland*. Paderborn 2003.
- [6] Vlaten, Robert: *Die 'Kölner Progressiven' - Franz Wilhelm Seiwert und der Rheinische Konstruktivismus als politische Kunst in der Weimarer Republik*. Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte, München. Schriftenreihe Artikel 51/2023.
- [7] Mataré, Ewald: *Tagebücher*. In: Becks, Leonie: *Ewald Mataré und der Kölner Dom*. Verlag Kölner Dom, Köln 2017.
- [8] Becks, Leonie: *Ewald Mataré und der Kölner Dom*. Verlag Kölner Dom, Köln 2017.
- [9] Kretschmer, Hildegard: *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*. Reclam Verlag, Stuttgart 2025.
- [10] Deml, Matthias: *Beuys – Ausstellung in der Schatzkammer eröffnet*. In: Kölner Dom, 23.03.2022. [https://www.koelner-dom.de/aktuelles/joseph-beuys-fruehe-jahre-1947-1955 - ausstellung-in-der-koelner-domschatzkammer](https://www.koelner-dom.de/aktuelles/joseph-beuys-fruehe-jahre-1947-1955-ausstellung-in-der-koelner-domschatzkammer). Abruf am 18.05.2026.
- [11] Schock-Werner, Barabara: *Der Engel mit dem gesenkten Schwert*. In: *Domblick*. Newsletter des Zentral-Dombau-Verein, Ausgabe 10, 2026.
- [12] Deml, Matthias: *Ewald Mataré und der Kölner Dom*. In: Kölner Dombauhütte, 31.03.2017. <https://www.koelner-dombauhuette.de/aktuelles/detail/ewald-matare-und-der-koelner-dom>. Abruf am 30.05.2026.
- [13] Fleischmann, Lars: *Vom Pazifismus der Kuh*. In: taz, 31.10.2024. <https://taz.de/Retrospektive-von-Ewald-Matare/!6042821/>. Abruf am 04.06.2026.
- [14] dpa: *Beuys' rätselhafte Braunkreuzfarbe war Rostschutzmittel*. In: Berliner Morgenpost 14.03.2014.

[15] Bleier, Ulrike Anna: *Beuys und die vier Domtüren*. In: museen.koeln: Das Magazin N° 1 2022. <https://www.museen.koeln/entdecken/unterhaltung/magazine/spielraum/beuys-und-die-vier-domtueren>. Abruf am 31.05.2026.

[16] Sharp, Willoughby: *An Interview with Joseph Beuys*. In: MoMA PS1, Artforum 1969. <https://www.artforum.com/features/an-interview-with-joseph-beuys-210674/>. Abruf am 31.05.2026.

Bildnachweis:

[A] Köln, Dom, Außenbau, Südquerhaus, Bronzeportale, Westportal (Ursulaportal), Gesamtansicht © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[B] Köln, Dom, Außenbau, Südquerhaus, Bronzeportale, Mittelportal (Petrusportal), Gesamtansicht © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[C] Köln, Dom, Außenbau, Südquerhaus, Bronzeportale, Ostportal (Gereonsportal), Gesamtansicht © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[D] Kölner Stadtbild von 1945. In: Domradio.de, 27.08.2019. <https://www.domradio.de/artikel/koelner-stadtbild-von-1945-ruinentepich-neben-koelner-dom-soll-das-kriegsende-erinnern>. Abruf am 13.05.2026.

[E] In: *Ewald Mataré: Die Berliner Jahre*. Wienand Verlag, Köln 2015.

[F] Porträt von Ewald Mataré 1935, fotografiert von Hugo Erfurth Foto: Scan: V. Vlastic

[G] Ketterer Kunst: *Ewald Mataré. Drei Kühe in den Dünen, 1920*. <https://kettererkunst.com/details-e.php?obnr=124001361&anummer=564>. Abruf am 14.05.2026.

[H] Gossens, Annegret: *Ewald Mataré: Kuh-Ornament, um 1947*. Museum Kurhaus Kleve © VG Bild-Kunst, Bonn 2026. <https://www.barlach-haus.de/ausstellungen/ewald-matare/>. Abruf am 14.05.2026.

[I] Museum Kurhaus Kleve: *Nordsee, 1920-25*. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026. <https://www.mkk.art/sammlung/13931-forschung/13964-werkverzeichnisse-und-bestandskataloge/13971-werkverzeichnis-der-aquarelle-von-ewald-matare>. Abruf am 14.05.2026.

[J] Gossens, Annegret: *Ewald Mataré: Zeichen eines Pferdes, 1945*. Museum Kurhaus Kleve. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026. <https://www.barlach-haus.de/ausstellungen/ewald-matare/>. Abruf am 14.05.2026.

[K] Mataré, Ewald: *Tagebücher*. In: Becks, Leonie: *Ewald Mataré und der Kölner Dom*. Verlag Kölner Dom, Köln 2017.

[L] Gossens, Annegret, Museum Kurhaus Kleve 2026. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026.

[M] Museumslandschaft Hessen Kassel: *Köln, Dom, Entwurfsskizzen für die Bronzeportale, Ansicht. Inventarnummer GS 12331*. In: Bestandskatalog der Architekturzeichnungen, Hrsg. von

der Museumslandschaft Hessen Kassel, Kassel 25.11.2022, <https://architekturzeichnungen.museum-kassel.de/29521/0/0/0/0/0/0/objekt.html>. Abruf am 24.05.2026.

[N] Becks, Leonie: *Ewald Mataré und der Kölner Dom*. Verlag Kölner Dom, Köln 2017.

[O] Gemeinfrei: Wikipedia – Kölner Dom um 1900. https://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6lner_Dom#/media/Datei:K%C3%B6lner_Dom_um_1900.jpg. Abruf am 26.06.2026.

[P] Köln, Dom, Außenbau, Südquerhaus, Bronzeportale, Mittelportal (Petrusportal), Bischofstür und Papsttür, Gesamtansicht © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[Q] Köln, Dom, Südseite, Südquerhaus, Mittelportal, Bischofstür, Detail Wappen © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Jennifer Rumbach

[R] Köln, Dom, Südseite, Südquerhaus, Mittelportal, Papsttür, Detail: Papstwappen © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Jennifer Rumbach [NNN] Gossens, Annegret, Museum Kurhaus Kleeve 2017. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

[S] Köln, Dom, Südseite, Südquerhaus, Mittelportal, Papsttür, Detail: Hahn © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Jennifer Rumbach

[T] Köln, Dom, Südseite, Südquerhaus, Mittelportal, Papsttür, Detail: Pelikan © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Jennifer Rumbach

[U] Köln, Dom, Außenbau, Südquerhaus, Bronzeportale, Westportal (Ursulaportal), Pfingsttür, Gesamtansicht © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[V] Köln, Dom, Außenbau, Südquerhaus, Bronzeportale, Westportal (Ursulaportal), Pfingsttür, Detail: Himmlisches Jerusalem © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[W] Köln, Dom, Außenbau, Südquerhaus, Bronzeportale, Westportal (Ursulaportal), Pfingsttür, Detail: Regenbogen © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[X] Köln, Dom, Außenbau, Südquerhaus, Bronzeportale, Westportal (Ursulaportal), Pfingsttür, Detail: Noah und die Arche © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[Y] Köln, Dom, Außenbau, Südquerhaus, Bronzeportale, Ostportal (Gereonsportal), Schöpfungstür, Detail: Hand Gottes © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[Z] Köln, Dom, Außenbau, Südquerhaus, Bronzeportale, Ostportal (Gereonsportal), Schöpfungstür, Gesamtansicht © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[AA] Köln, Dom, Außenbau, Südquerhaus, Bronzeportale, Ostportal (Gereonsportal), Schöpfungstür, Detail: Brennender Dornbusch © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[BB] Köln, Dom, Außenbau, Südquerhaus, Bronzeportale, Ostportal (Gereonsportal), Schöpfungstür, Detail: Berg Tabor © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[CC] Köln, Dom, Außenbau, Südquerhaus, Bronzeportale, Ostportal (Gereonsportal), Schöpfungstür, Detail: Netz © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk

[DD] Gossens, Annegret: *Joseph Beuys: Bischofstür*. Museum Kurhaus Kleve © VG Bild-Kunst, Bonn 2022. <https://www.koelner-dom.de/aktuelles/joseph-beuys-fruehe-jahre-1947-1955-ausstellung-in-der-koelner-domschatzkammer>. Abruf am 15.05.2026.

[EE] [VG Bild-Kunst](#), Bonn 2026. <https://sammlung.mkk.art/werke/12521>. Abruf am 13.05.2026.

[FF] Köln, Dom, Außenbau, Südquerhaus, Bischofs- und Papsttür, nach 1948, Gesamtansicht © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte