

|                     |  |
|---------------------|--|
| <b>Zeitschrift:</b> | Patrimoine fribourgeois = Freiburger Kulturgüter   |
| <b>Herausgeber:</b> | Service des biens culturels du canton de Fribourg = Amt für Kulturgüter des Kantons Freiburg         |
| <b>Band:</b>        | - (2016)   |
| <b>Heft:</b>        | 21: La cathédrale Saint-Nicolas : 15 ans de chantier = Kathedrale St. Nikolaus : 15. Jahre Baustelle |
| <b>Artikel:</b>     | "...die Fenster abwischen und säubern wie es der Brauch ist"   |
| <b>Autor:</b>       | Trümpler, Stefan   |
| <b>DOI:</b>         | <a href="https://doi.org/10.5169/seals-1035703">https://doi.org/10.5169/seals-1035703</a>            |

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 29.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



# «... DIE FENSTER ABWISCHEN UND SÄUBERN WIE ES DER BRAUCH IST»

STEFAN TRÜMPLER

Die Kathedrale von St. Nikolaus ist nicht mehr ohne die Fenster von Józef Mehoffer und des Glasmalerei-Ateliers Kirsch & Fleckner denkbar. Sogar die Glasmalereien des 16. Jahrhunderts aus der Kirche von Carignan über den Seitenportalen nimmt man eher etwas am Rande wahr. Dieser Zustand ist das Ergebnis einer wechselvollen Geschichte, seit den frühesten Verglasungen der Kirche. Erste Bildfenster, die symbolträchtige Präsenz vieler Wappenscheiben und Phasen einer Art von «Glasmalereimuseum» des Kantons spielten zu ihrer jeweiligen Zeit eine bedeutende Rolle als öffentliches Bildmedium, das ständig gepflegt und erneuert wurde.

Wenige Jahrzehnte vor den ersten umfassenden Erneuerungen der Fenster in der Kirche St. Nikolaus brachte der Kirchmeier Peter Känell in einem Zahlungseintrag auf den Punkt, was etwa 200 Jahre lang die Maxime für die Behandlung der Verglasungen war: erhalten, pflegen, weiterverwenden. Seitdem Uta Bergmann in ihrem Corpuswerk über die Freiburger Glasmalerei die Geschichte der Fenster der Stadtkirche aufarbeitete, stehen zahlreiche Quellen mit Auskünften, wie diese fragilsten Bauteile über die Jahrhunderte konserviert wurden, zur Verfügung<sup>1</sup>. Beginnend mit den Quellen zur mittelalterlichen Verglasung um 1425 und bis in die Barockzeit, zeugen die in den Rechnungseinträgen verwendeten Begriffe für die Arbeiten an den Fenstern von dieser Grundhaltung: melliora, estonar, resudar, nettoyer; binden, ingypssen und bletzen; bessern, blätzwärk, nüw fassen, pfenster mitt gybs ver machen, die pfenster vszwüschen vnd syffren namlich wie der bruch ist (Peter Känell 1567/68), süweren, staub ab den pfenstern abwischen und sübern, pfenster wäschen, ein stuck fester im chor ernüwern, ein fenster in dem kor wider zemachen, flickerlon, erbesserung, flickwerk, réparation...

Da die öffentlichen Ämter in erster Linie für den Chor zuständig waren und die Fenster im Kirchenschiff im Zusammenhang mit den Kapellen durch Stifterfamilien unterhalten wurden, berichten die Rechnungsbücher und Protokolle vor allem über die Chorverglasung. Bis zur Chorerneuerung von 1630 scheint diese aus drei Fensterelementen bestanden zu haben: einem Doppelfenster mit einem darüber liegenden Rundfenster in der Ostwand und zwei kleineren Fenstern im Norden und Süden. Der Basler Glasmaler Ludmann wurde ab 1425 für alle Fenster, die er in St. Nikolaus geschaffen hatte, mit einer jährlichen Pension von 15 Gulden bezahlt, er verstarb 1432<sup>2</sup>. Etwa 25 Jahre später kosteten einzelne der grossen Chorfenster des Berner Münsters etwa 110-150 Gulden, demnach war St. Nikolaus vielleicht mit kleineren Fenstern und höheren Anteilen an blanken Scheiben ausgestattet gewesen. Dass es im Chor gemalte Fenster gab, ist allerdings noch bis ins späte 16. Jahrhundert belegt, auch werden Bildthemen erwähnt, allerdings nicht nur für den Chor, wie die «Bekennung Mariae» und die heiligen Barbara, Nikolaus, Johannes und Jakob.

Vielmehr als diese figürlichen Glasgemälde scheinen jedoch die vielen Wappen die Amtspersonen interessiert zu haben – allerdings war es in der alten Eidgenossenschaft durchaus üblich, Glasmalereien allgemein als «Wappen» zu bezeichnen. Überhaupt gewinnt man bei der Durchsicht der Quellen den Eindruck, die Fenster seien nicht als monumentale Glasbilder, sondern eher kleinteilig und felderweise, mit figürlichen und heraldischen Darstellungen in einfachen Rautenscheiben gestaltet gewesen. Nach diesem Prinzip scheinen sie jedenfalls gewartet und restauriert worden zu sein, und auch das wohl letzte erhaltene Glasgemälde von St. Nikolaus aus dem Mittelalter, die Standesscheibe von Urs Werder von 1478, zeugt von

Abb. 157 Die Dreifaltigkeitsfenster im Chorscheitel, Entwurf von Józef Mehoffer ab 1918, Ausführung durch Kirsch & Fleckner, eingesetzt 1926.

1 BERGMANN 2014, 122-126, 990-992. Uta Bergmann und François Guex seien für Hilfe und Hinweise bestens verdankt.

2 ANDERES 1963, 19, Anm. 2 und 195-197, mit weiteren Auszügen aus den Kirchmeierrechnungen bis 1504.

diesem auf einzelne Elemente ausgerichteten Verständnis des Fensterschmucks. Das so auffällige Reichswappen war in die Chorhauptfenster eingesetzt worden, als Freiburg eine Reichsstadt wurde. Wir wissen nicht, wie sich die neue Einzelscheibe in die Glasbilder hinter dem Hauptaltar einfügte, jedenfalls verlor sie offenbar sukzessive ihre gemalten Nachbarn, bis sie um 1630 aus einem Haufen ausgebauter Fensterreste dazu ausgewählt wurde, als letztes Wappen aus farbigem Glas weiter in den neuen blankverglasten Chorfenstern zu prangen.

Die Erhaltung dieses zentralen Werks spricht nicht nur in seiner Symbolik bezüglich der Patronatsrechte Bände über die Bedeutung, die man den Glasmalereien der Stadtkirche zumass. Wichtig sind auch die Bemerkungen in den entsprechenden Quellen, dass das Stadtwappen zwar «allt, doch mitt guten unversehrten farben und kunstlich» sei<sup>3</sup>. Die überlieferten Diskussionen im Rat lassen vermuten, dass die Glasmalereien im Chor vielleicht als Ganzes erhalten worden wären, wenn dieser nicht so tiefgreifend umgestaltet und teilweise neu errichtet worden und damit die «Accomodierung» der alten Verglasung an die neuen Fenster nicht so aufwendig gewesen wäre. Denn noch wenige Jahre zuvor hatte man mehrmals Reparaturen gemalter Scheiben im Chor in Auftrag gegeben. Auch die Stifterfamilien von Kapellenfenstern im Schiff wurden aufgefordert, zu ihren Wappenscheiben zu sorgen – natürlich vor dem Hintergrund, dass sie auch für den Unterhalt der ganzen Fenster aufkommen sollten. Erst 1648 legte man ihnen nahe, die Fenster vollständig neu machen zu lassen – aber dennoch hing man an der Tradition der Stifterscheiben: die Wappen sollten sogar in der ursprünglichen Grösse ausgeführt werden, und als einzige Anpassung an die zeitgenössische Glasmalerei hiess man es gut, die Inschriften («namen») nun in die Wappenscheiben zu integrieren und sie nicht wie früher separat anzubringen<sup>4</sup>. In den Kapellenfenstern des Berner Münsters sind noch Beispiele davon zu sehen, wie Wappen ein ganzes Feld einnehmen und die Stifternamen auf zusätzlichen Blankglasstreifen in den darunterliegenden Rautenscheiben erscheinen<sup>5</sup>.

In Bezug auf die Werkstoffe der Fenster – Glas, Blei und Eisen – spielte der langzeitige Werterhalt eine wesentliche Rolle, und für die Glasmalereien offenbar auch ein gewisser Alterswert und eine Anerkennung künstlerischer und kunsttechnischer Qualitäten. Die Fenster wurden re-

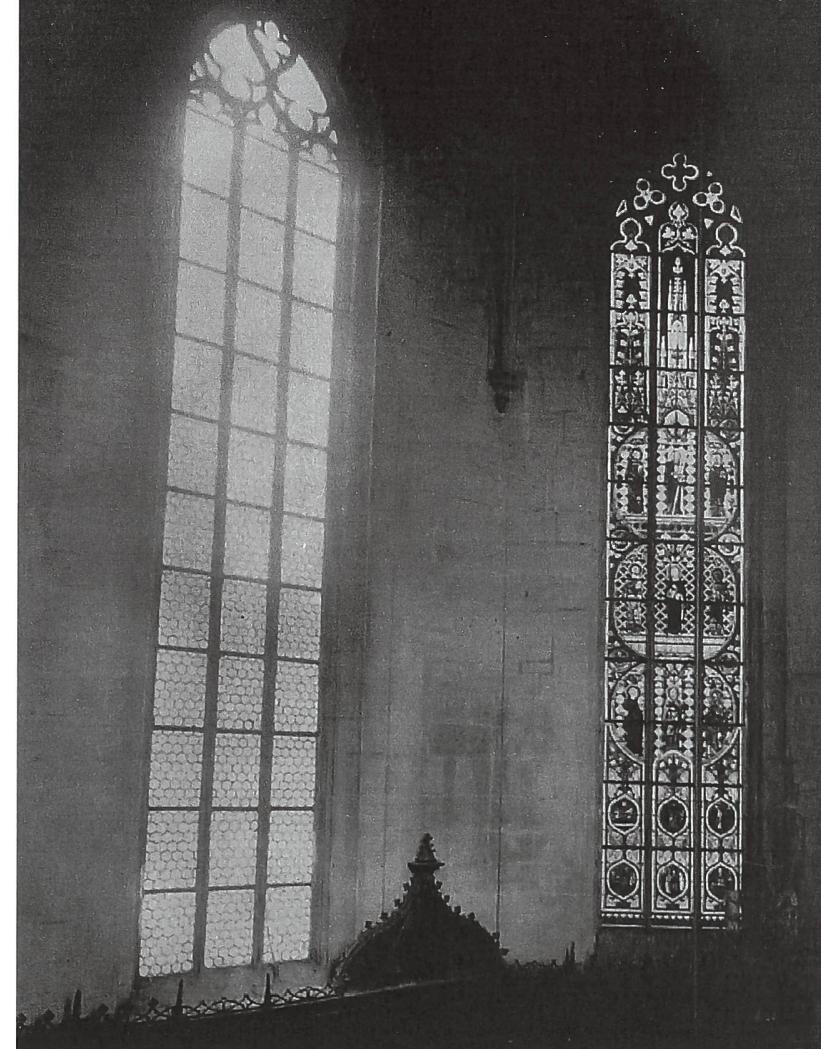


Abb. 158 Historische Aufnahme des Chors, Wabenfenster in der Nordmauer, aus Hauterive überführte gotische Glasmalerei im seitlichen Chorfenster, nach 1856.

gelmässig gereinigt und von Spinnweben befreit. Reparaturen schienen meist das Prinzip des geringstmöglichen Eingriffs zu befolgen, vom Auswechseln einzelner schadhafter Gläser («schyben») bis zur Nachbesserung der Befestigungselemente wie Versatzmörtel und Windstangen («stenglin», 1632/33). Oft scheinen auch, zum Beispiel nach Sturmschäden, weiter gehende Arbeiten wie das Nachlöten oder allenfalls Ersetzen der Verbleiungen, was einen Ausbau der Scheiben erforderte, nur an einzelnen Fensterfeldern ausgeführt worden zu sein. Für die ständigen Wartungsarbeiten vor Ort benutzte man einen «Glaserkorb», der mit Seilen durch Löcher in den Gewölben bedient wurde, und für dessen Unterhalt es einen Zahlungsvermerk in den Kirchmeierrechnungen von 1579/80 gibt<sup>6</sup>. Wie heute noch suchte man auch Gerüststellungen für den Unterhalt der Fenster zu nutzen, so 1648 bei Malerarbeiten. Daneben führten aussergewöhnliche Ereignisse zu besonderen Massnahmen: 1478 wurden wie bereits erwähnt nach der Lösung der Stadt von Savoyen neue Wappenscheiben eingesetzt, 1680 musste ein Fenster, durch welches in die

3 BERGMANN 2014, 124 und Anm. 23, RM 182, 1631, f. 333r.

4 BERGMANN 2014, 124 und Anm. 27, RM 199, 1648, 262.

5 KURMANN-SCHWARZ 1998, 602 und 603, Abb. 268-275; 612, Abb. 307 und 308.

6 BERGMANN 2014, 990, Nr.23.

Kirche eingebrochen worden war, repariert werden und 1737 richtete die Explosion des Pulverturms offenbar grosse Schäden an. Vom Wert und der Wiederverwendung der Werkstoffe zeugen wie andernorts auch in Freiburg Vermerke, dass neue und alte Scheiben für Reparaturen verwendet werden (1605/6), und dass Glaser das alte Glas, Blei und Eisen von Fenstern, die sie zu ersetzen hatten, als Teil der Bezahlung erhielten.

Über Schutzmassnahmen an den Fenstern erfährt man übrigens wenig. 1556/7 werden Eisengitter für die Chorfenster bezahlt, ob es Drahtgeflechte oder wohl eher Gitterstäbe gegen Einbruch waren, ist nicht klar. Ein Drahtgitter, das ein von Wolfgang Spengler geschenktes Glasgemälde vor Beschädigungen schützen sollte, wird 1672 genannt<sup>7</sup>.

«Une trop grande abondance de lumière fatigue...»

Auf die Explosion des Pulverturms folgte von etwa 1750 bis 1850 eine für das Licht in der Kathedrale farblose Zeit. Aussergewöhnlich hohe Ausgaben für die Fenster in St. Nikolaus um die Mitte des 18. Jahrhunderts standen offenbar im Zusammenhang mit dem Abbruch der gotischen Längsmauern und der Errichtung neuer Seitenkapellen. Mit diesen Umgestaltungen ging demnach eine zumindest teilweise, wenn nicht sogar vollständige Neuverglasung der unteren Bereiche des Kirchenschiffs einher. Was dabei mit den noch vorhandenen Wappen geschah, lässt sich, soweit dessen Autorin in Erfahrung bringen konnte, im Freiburger Corpusband nachlesen<sup>8</sup>. Einzig die Standesscheibe Werders verblieb weiter im Chor, erst 1856 musste sie ihren angestammten Platz den Fenstern von Johann Jakob Röttinger abgeben. Selbst der Kantonsarchitekt Johann Jakob Weibel, der die Kapellenfenster um 1845 wiederum neu verglasen liess, konnte seinen Wunsch nach Farben zumindest in den Bekrönungen nicht durchsetzen<sup>9</sup>. In ihrer Beschreibung von St. Nikolaus von 1853 bringen Héliodore Raemy und Emile Perroulaz die Empfindung ihrer Zeit auf den Punkt: «Vingt croisées, on l'a vu, éclairent le vaisseau de St.-Nicolas. Mais une trop grande abondance de lumière fatigue la vue et refroidit le sentiment. Aussi nos ancêtres eurent-ils soin de garnir de verrières les fenêtres de leur basilique. Que sont devenues toutes ces merveilles?» Und in

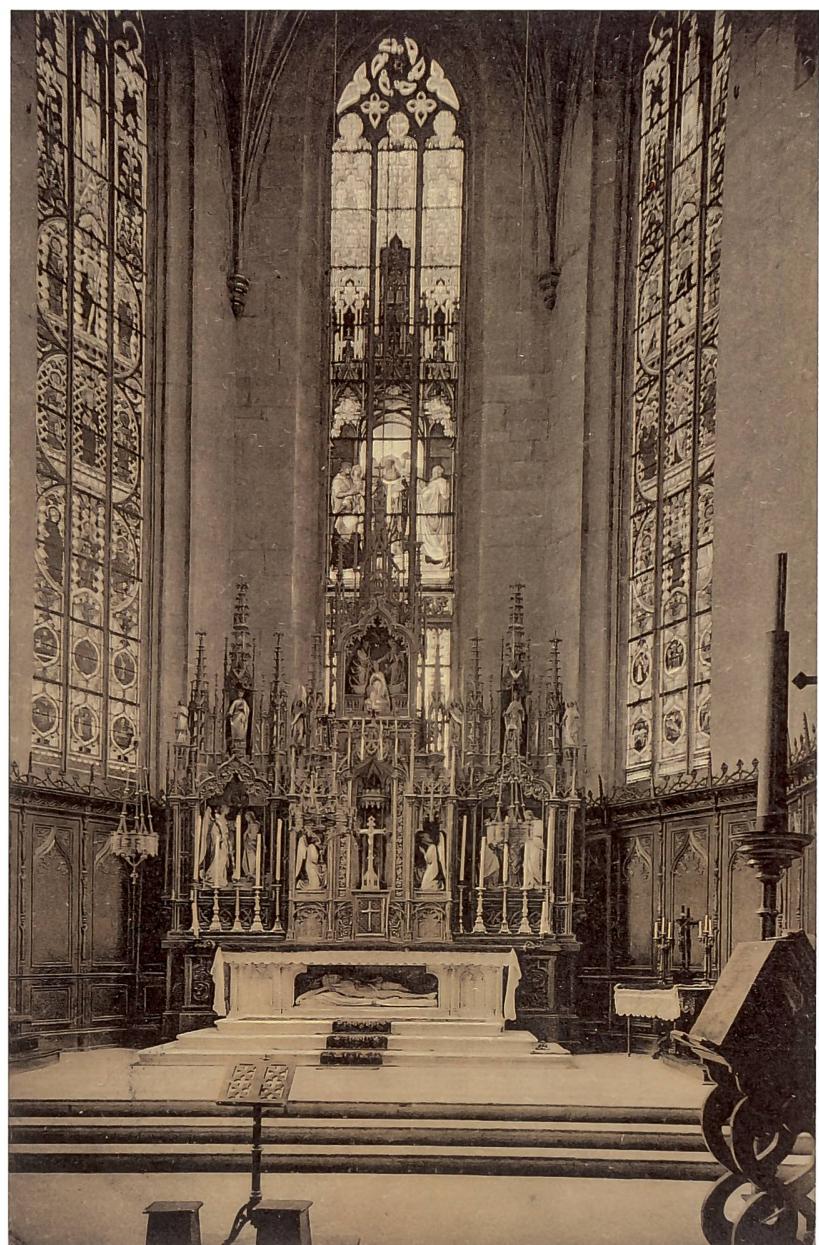


Abb. 159 Historische Aufnahme des Chors mit dem Nikolausfenster von Georg Roettinger im mittleren Fenster und den Fenstern aus Hauterive zu beiden Seiten. Davor der neugotische Altar von Franz August und Eduard Müller, 1876.

einer Anmerkung bedauern sie, dass die erhoffte Überführung der Glasmalereien von Hauterive in die Kollegiatkirche auf sich warten lasse<sup>10</sup>. Die Leere, beziehungsweise die unzeitgemässen Lichtfülle zu überwinden, gelang Weibel dann tatsächlich im Chor mit der von ihm eingeleiteten Transferierung der mittelalterlichen Glasmalereien aus der Abteikirche von Hauterive. Die Bedeutung dieser Aktion in ihrer Motivation und in ihrer ganzen Tragweite zu untersuchen bleibt ein spannendes Desiderat, umso mehr als sie auch die Überführung der Glasmalereien aus Carignan in die Kathedrale vorwegnahm.

7 BERGMANN 2014, 124, Anm. 32, RM 223, 1672, 441.

8 KURMANN 2007, 112-114. BERGMANN 2014, 124-126, 989.

9 KURMANN 2007, 116. CHIABOTTI 2003, 18-28.

10 RAEMY/PERROULAZ 1853, 9.

Die Erschliessung des Nachlasses der Zürcher Werkstatt Röttinger liefert dazu nun neue Quellen – allerdings ohne neue Aufschlüsse über das Verschwinden von Teilen der Glasgemälde aus dem säkularisierten Kloster (die Garantievereinbarungen machen jedenfalls eine Mitschuld der Werkstatt unwahrscheinlich)<sup>11</sup>. Bezuglich der Erhaltungsmassnahmen an den Werken aus Hauterive legte die Vereinbarung von 1854 zwischen dem Kantonsbaumeister Hochstaettler, dem Nachfolger des inzwischen verstorbenen Weibel, und dem Glasmaler fest: «il devra nettoyer les anciens vitraux et leur donner leur éclat primitif. Il complétera les parties manquant (sic) par des ornements gothiques neufs...». Man muss sich besonders auch vergegenwärtigen, dass Röttinger nicht nur die mittelalterlichen Scheiben in die beiden seitlichen Fenster des Chorabschlusses einsetzen, sondern für das Hauptfenster ein neues Glasgemälde liefern sollte, zum Thema «Saint Nicolas ramenant sur le chemin de la vertu des jeunes filles abandonnées et corrompues»!<sup>12</sup> Gegen 1850 beabsichtigte man demnach nichts weniger als einen markanten neugotischen Eingriff in der Hauptblickachse der Kirche, dessen Logik der Repräsentation die mittelalterlichen Glasgemälde als Schmuck- oder Versatzstücke schohnungslos unterworfen wurden. Johann Rudolf Rahn kritisierte die ganze Unternehmung 1876 aufs schärfste<sup>13</sup>.

In ebendiesem Jahr wurden auch die Glasgemälde der Renaissancezeit um etwa 1515 aus der Kirche von Carignan bei Vallon in die Kathedrale versetzt. Mit ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung befasste sich zuletzt ebenfalls Uta Bergmann<sup>14</sup>. Nachdem der Staat die Fensterreste zum Teil gegen den Willen der Bewohner von Vallon erworben hatte, liess er sie beim Berner Glasmaler Johann Jakob Müller restaurieren und für den neuen Ort herrichten. Müller, der als Restaurator hohes Ansehen genoss, schlug die beiden heutigen Standorte über den Seitenportalen vor. Bei der Untersuchung der Glasmalereien anlässlich der letzten Restaurierung fanden sich die Inschriften, mit denen sich zwei seiner Mitarbeiter, Mosimann und Fussinger, am 2. August 1876, wie es üblich war, beim Einbau der Fenster verewigten. Wie im Falle von Hauterive führten die beiden Anliegen, Freiburger Kunstdenkmäler zu erhalten und die leeren Fenster von St. Niklaus mit gotischem Zierrat zu schmücken, zu einem aus heutiger Sicht fragwürdigen Umgang mit den Spolien



Abb. 160 Kreuzigungsfenster aus der Kirche von Carignan, um 1515, für St. Niklaus erworben 1873.

aus dem Broyebezirk. Das Fenster mit Petrus und Laurentius musste für seinen neuen Platz so stark verkürzt werden, dass die beiden Heiligen nun mit zu kurzen Beinen auf ihrem Thron sitzen und wohl auch Teile der Ornamentverglasung und Inschriften verloren gingen. Beide Glasgemälde wurden von Müller neu verbleit, stark – wenn auch glasmalerisch hervorragend – ergänzt und in neugotisches Rahmenwerk eingefügt. Am Kreuzigungsfenster auf der Nordseite wurden auf der rechten Seite blinde Glasfelder angesetzt, die nur von aussen zu sehen sind, um unterschiedlichen Symmetrien der klassizistischen Aussen- und der Innenseite des Portaljochs Rechnung zu tragen. Diese eigenartige Lösung hatte schon vorher bestanden, wie eine 1874 datierte Planaufnahme der beiden für den «Kunsttransfer» vorgesehenen Fenster über

11 SCHEIWILLER 2014, 245-247. Vertrag von 1854: Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Röttinger 1. 47. Die Quellen zu Aufträgen für neue Fenster Röttingers in der Romandie sind zur Zeit in Bearbeitung.

12 Dazu auch von RODA 1995, 19, 194 Anm. 19.

13 RAHN 1876, 599.

14 BERGMANN 2014, 126, 406-412, 444. Im Zusammenhang mit der Restaurierung und Untersuchung der Glasmalereien aus Carignan erforschte Uta Bergmann auch die Umstände des Transfers (unpublizierte Studie im Vitrocentre Romont).

15 Freundlicher Hinweis von François Guex.

den Seitenportalen zeigt<sup>15</sup>. An der verdeckten Wand wurden bei der letzten Restaurierung Abdrücke der dort festgehaltenen Wabenverglasung gefunden.

Die Glasmaler und Restauratoren Werner Weyhe und Pacal Moret bearbeiteten die Glasmalereien 2006 im Vitrocentre in Romont, das die konservatorischen Voruntersuchungen durchgeführt hatte. Das Fenster über dem Südportal war schon um 1993 durch Michel Eltschinger ausgebaut worden. Es war für diese Werke keine Frage, dass sie in Zukunft durch eine Aussenverglasung geschützt werden sollten. Ihr Zustand war zwar noch nicht alarmierend, doch wiesen Verwitterungen und starke Verschmutzungen der Glasoberflächen klar darauf hin, dass sie nicht weiter der stark schadstoffbelasteten Luft bei der vom Verkehr umströmten Kathedrale und der Benetzung durch Regen und Kondensation ausgesetzt bleiben durften. Die wertvollen leuchtenden Gemälde aus der Renaissance brauchten damit keine Fensterfunktion mehr zu übernehmen. Die Restauratoren beschränkten sich darauf, sie äusserst sorgfältig auszubauen und zu reinigen, wenige Sprünge zu sichern und die Bleinette punktuell zu konsolidieren. Die Konstruktion der Schutzverglasung war bei beiden Fenstern ein kniffliges Problem, da man die Gewände und die bestehenden Eisenrahmen beibehalten und die innen- und aussenseitige Ansicht der Fenster möglichst wenig beeinträchtigen wollte. Schliesslich wurden zwei verschiedene Lösungen gewählt: im Süden wurden die Schutzgläser (wie auch die seitlichen, neuzeitlichen Rautenfelder) in die ursprüngliche Rahmung gesetzt und die Glasmalereien in einer neuen Rahmenkonstruktion auf der Innenseite davor befestigt, mit einer Hinterlüftung des Zwischenraums. Über dem Nordportal gerade umgekehrt: die Glasmalereien blieben an ihrer Stelle und die Schutzscheiben aus gezogenem Glas wurden in Rahmen vorgehängt.

Wie so oft bei der Konservierung von Baudenkmalen konnte man auch hier die Gelegenheit nutzen, um die Werke kunsttechnologisch unter die Lupe zu nehmen. Sie offenbarten Einblicke in die raffinierte Maltechnik der wahrscheinlich in Lausanne tätigen Werkstatt. Dazu gehört eine neuentdeckte Besonderheit der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Glasmaltechnik mit detaillierten Vorzeichnungen auf der Rückseite der Gläser, für die sich auf den Scheiben aus Carignan schöne Beispiele fanden.

## Die Konservierung der Glasmalereien von Józef Mehoffer und des Ateliers Kirsch & Fleckner

Mit den Fenstern, die der polnische Künstler zusammen mit dem Freiburger Glasmalerei- atelier Kirsch & Fleckner zwischen 1895 und 1936 schuf, öffnete sich die Kathedrale einer völlig neuen Dimension bildlicher und künstlerischer Ausstattung. Damit begann jedoch auch ein weiteres Kapitel konservatorischer Sorgen, denn man bemerkte schon bald Schäden an den Bemalungen. Diese verschlimmerten sich teilweise derart, dass um 1980 der Glasmaler Ernst Scheidegger damit beauftragt wurde, die Bildfenster im Chor zu restaurieren. Er und seine Mitarbeitenden retuschierten die verlorenen Schwarzlotmalereien, deren Spuren noch deutlich zu sehen waren, in beträchtlichem Umfang mit Kaltfarben (Schwarzlot mit Öl und Petrol als Malmittel). Ansonsten waren aber offenbar nur Unterhaltsarbeiten an den Bleiverglasungen nötig, und auch der Kunstglaser Michel Eltschinger berichtet nur von punktuellen Reparaturen an den Fenstern in den letzten Jahrzehnten<sup>16</sup>.

Die Erhaltung der emblematischen Glasmalereien war eines der zentralen Themen der letzten Restaurierungskampagne. Die Verschmutzung und mögliche Beschädigung der Farbfenster gaben Anlass zu grosser Besorgtheit, von Anfang an stand deshalb auch für diese Fenster die Frage einer Schutzverglasung im Raum. Die Bauleitung beauftragte im Jahr 2000 das Vitrocentre in Romont mit einer Voruntersuchung und einem Erhaltungskonzept<sup>17</sup>.

Die manchmal fast schockierenden Verluste von Bemalungen waren ein erster Gegenstand der Untersuchungen. Dazu muss kurz ausgeholt werden: Glasmalereien bestehen gemäss der traditionellen Herstellungstechnik aus Flachglas, das bereits beim Schmelzvorgang mit Oxyden in der Masse gefärbt wird. Die Glasmaler schneiden die Stücke zu, aus denen nach den Vorlagen ein Farbfenster zusammengesetzt wird. Was sie als «Maler» auftragen sind demnach nicht Farbtöne, sondern eine dunkle «Zeichnung», mit welcher man Einzelheiten darstellen und durch Schattierungen und Modellierungen die Lichtdurchlässigkeit des Glases beeinflussen kann. Die dunkle Malfarbe ist das sogenannte Schwarzlot, das aus fein verriebenem Glas und Metalloxyden besteht und bei etwa 600° C



Abb. 161  
Schmutzablagerungen und Korrosionsprodukte auf der Aussenseite des Fensters der Heiligen Petrus und Laurentius (Detail).



Abb. 162 Glasmaler und Restaurator Werner Weyhe bei der Reinigung der Farbfenster aus Carignan.

16 Mündliche Aussagen gegenüber dem Autor im Rahmen der Voruntersuchungen.

17 Stefan TRÜMLER, Julian JAMES, *Les vitraux de Józef Mehoffer et de l'atelier Kirsch et Fleckner. Etat de conservation – étude préliminaire, rapport, Romont 2000* (unpublizierter Untersuchungsbericht).

eingebrannt wird. Nur wenige Auftragsfarben kamen im Laufe der Zeit hinzu, ab 1300 das wunderbar leuchtende Silbergelb und ab dem späteren 16. Jahrhundert wenige Emailfarben. Erst im 19. Jahrhundert erweiterte sich die Palette der Glasmaler erheblich, als man in Verbindung mit der Porzellanmalerei die malerischen Effekte neugotischer Gemälde auf Glas nachzuahmen suchte. Doch begann man sich bald auch wieder der ursprünglichen, einfachen Schwarzlottechnik zu bedienen und praktizierte die beiden Auffassungen der Glasmalerei nebeneinander. Die Schmelzfarbentechnik war dabei nicht nur weit anspruchsvoller sondern sollte sich auch als besonders fragil erweisen.

Diese Situation widerspiegelt sich auf den Fenstern Mehoffers. Deren Problem besteht darin, dass Teile der Schwarzlotmalereien und fast alle Schmelzfarben (meistens blau) beschädigt oder ganz verschwunden sind. Konturzeichnungen haben sich aufgelöst, flächige, halb-transparente Zwischentöne sind manchmal entweder nur bruchstückhaft erhalten oder aber undurchsichtig und dunkel geworden. Dadurch sind gewisse Darstellungen nicht mehr lesbar, andere wegen des veränderten Licht-Schattenspiels entstellt. Chemische und physikalische Verwitterungsprozesse sind die Ursachen solcher Schäden. Die Hauptrolle spielt dabei Wasser, das Bestandteile (wie Kalk, Pottasche oder Borax) der aufgeschmolzenen, glasartigen Bemalungen angreifen kann.

Allerdings stiess man bei den Untersuchungen auf einen eigenartigen Befund. Die frühesten Glasmalereien, die bis 1909 geschaffen wurden, sind wesentlich besser erhalten, die Schäden verstärken sich ab den beiden letzten, westlichen Fenstern des Langhauses und erforderten im Chor die erwähnten Übermalungen. Die Fenster wurden während 40 Jahren durch dieselbe Werkstatt ausgeführt. Doch aus welchem Grund zeigt die zweite Hälfte des Zyklus, die zwischen 1912 und 1934 entstand, diese besonderen Probleme? Viele Hypothesen wurden erwogen, erschwert dadurch, dass über den Betrieb der Werkstatt kaum Archivquellen erhalten sind. Es sind letztlich mündliche Überlieferungen aus dem Kreis der «Glasmaler-Nachfahren» der Freiburger Pionierwerkstatt, die gewisse Hinweise liefern könnten, denn was in der Kathedrale vor sich ging, sorgte unter ihnen für Gesprächsstoff.

Von mehreren Seiten wird berichtet, dass die Glasmalfarben im mit Holz befeuerten Brenn-

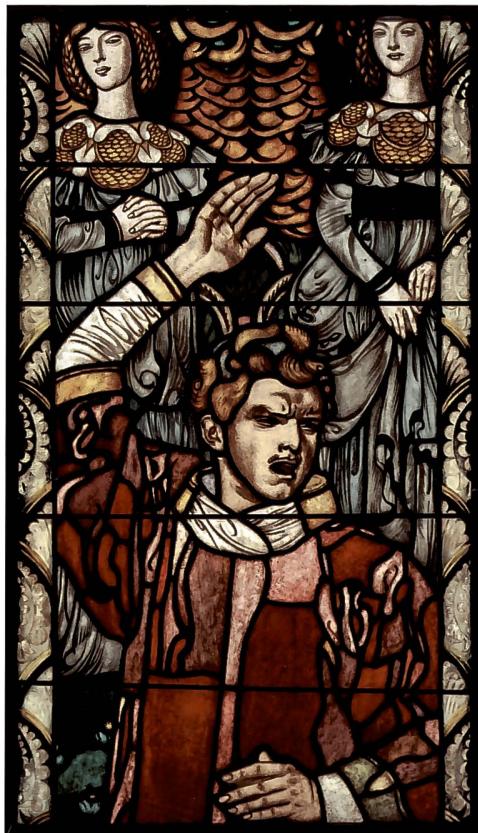


Abb. 163 Fenster der heiligen Diakone und Bischöfe, Entwurf von Józef Mehoffer, Ausführung durch Kirsch & Fleckner (1912-1914), der heilige Diakon Stephanus (Detail), nach der Restaurierung. Bezeichnend ist die spannungsvolle Konturzeichnung.

ofen manchmal ungenügend eingebrannt wurden. Dies würde allerdings den markanten Unterschied der Erhaltung der Fenster von Mehoffer nicht ohne weiteres erklären. Andere Arbeiten der Werkstatt aus der zweiten Phase, zum Beispiel das Fenster von Henri Broillet in der Collégiale von Romont von 1917, sind in perfektem Zustand. Eine zweite mögliche Ursache liegt bei den benutzten Farben und Maltechniken. Zweifellos arbeiteten in der Werkstatt mehrere Glasmaler, die durchaus ihre eigene Malweise pflegen und sogar besondere Rezepturen verwenden konnten. Auch hierüber wird nur wenig überliefert: Vinzenz Kirsch soll hauptsächlich an den Fenstern Mehoffers gearbeitet haben, doch bezeugt ein Brief von 1932, dass sein Partner Karl Fleckner als Maler bei den späten Fenstern eine wesentliche Rolle gespielt haben muss, da wegen dessen schwerer Erkrankung die Arbeiten nicht vorangingen<sup>18</sup>. Von seinem Sohn Herbert (der allerdings wohl nicht mehr an den Kathedralfenstern beteiligt war) wird berichtet, dass er eine ganz besondere Maltechnik pflegte und daraus ein Geheimnis machte. Seine Farben hätte er in einem «Buffet» eingeschlossen gehabt. Dabei wisse man doch, wie man Schwarzlot herstellt,

<sup>18</sup> von RODA 1995, 200, Anm. 296.

das «hält» – seines sei aber nicht besser gewesen, weil er die «Patines» (Farben) gemischt habe. An der zweiten Hälfte der Fenster ist jedenfalls auch ein subtiler Wandel der Malweise festzustellen. Gerade die Köpfe zeigen in den ersten sechs Fenstern markante, spannungsvolle Konturzeichnungen auf zurückhaltenden, grauen Flächenlasuren, während in den späteren Darstellungen die Konturlinien in eine reiche Modellierung aus rötlichen Grundtönen eingebettet sind. Dies erinnert an die beiden Traditionen der klassischen Schwarzlottechnik und der malerischen Schmelzfarbentechnik, und daran, dass letztere als weitaus empfindlicher gilt. Anlässlich der jüngsten Restaurierung konnten die Chorfenster in der Werkstatt des Glasmalers und Restaurators Daniel Stettler aus der Nähe betrachtet werden. Eindrücklich zeigte sich, wie stark sie durch die Verluste und die Veränderung ihrer ursprünglich reichen und nuancierten Bemalung betroffen sind – man könnte in dieser Hinsicht fast von Fragmenten sprechen. Immer wieder wird Kritik an diesen Fenstern laut, die teilweise mit den Bildkonzepten Mehoffers und den Vorgaben der Auftraggeber zusammenhängt<sup>19</sup>. Die heute etwas unorganisch konstruiert wirkenden, symbolistischen Kompositionen – Hortensia von Roda spricht von einem «kleinteiligen Netzwerk» – dürften zu Beginn zumindest in ihrem malerischen Ausdruck als geschlossener und harmonischer durchgestaltete Farbfenster den prachtvollen Zyklus abgeschlossen haben.

### Eine neue «Glashaut»...

Die Voruntersuchungen zur jüngsten Konservierungskampagne der Fenster hatten gezeigt, dass sich die technische Struktur der Glasmalereien mit ihren Verbleiungen aus der Entstehungszeit und den Befestigungselementen wie Windstangen, Eisenrahmen sowie Mörtel- und Gipsfugen in recht gutem Zustand befand. Wenige Glassprünge, einige leichte und unbedenkliche Verformungen der Bleinetze und ausgewaschene Verkittungen waren festzustellen. Die Glasmalereien waren innenseitig vor allem durch Russ- und Staubablagerungen stark verschmutzt. Was jedoch besonders auffiel, war die aussergewöhnliche Kondensation an den Fenstern während der kalten Jahreszeit.

Dies war ausschlaggebend für den Entscheid, die zukünftige Erhaltung des Glasmalereizyklus

mit einer Aussenschutzverglasung zu verbinden. Der Schritt musste wohl erwogen sein, hatte er doch erhebliche Konsequenzen für das Erscheinungsbild der Fassaden, die Innenansicht der Fenster, die Restaurierung der Glasmalereien und die Baukosten. Auch gewisse konservatorische Bedenken galt es zu berücksichtigen. In den letzten Jahrzehnten setzte sich zwar die Einsicht durch, dass Schutzverglasungen vor allem für mittelalterliche Glasmalereien die wichtigste Erhaltungsmassnahme sind. Weniger eindeutig verhält es sich jedoch für spätere Glasfenster, die technisch meist wesentlich bessere Voraussetzungen bieten und in vielen Fällen zweifellos ohne diese einschneidenden Eingriffe auskommen (die aktuellen Energiefragen sind dabei ein ganz anderes Thema!). Man weiss von Problemen der Erhitzung («Treibhauseffekt»), der ästhetischen Beeinträchtigungen durch zusätzliche Rahmen und industriell hergestellte Schutzgläser und vom nicht immer vorteilhaften Einfluss zu dichter Verglasungen auf das Raumklima. Zwei Argumente bestimmten den Entscheid für die Schutzverglasung: Erstens stellten die häufige Bildung von Kondenswasser auf den bemalten Innenseiten der Glasmalereien und die Benetzung durch Regen auf den Aussenseiten, auf denen die Emailfarben aufgetragen sind, die grösste Gefahr für diese Kunstwerke dar. Durch Außenverglasungen kann Schwitzwasser auf den Glasmalereien verhindert werden, und sie sind vor dem Wetter geschützt. Zweitens geben die Glasmalereien ihre bautechnische Fensterfunktion an die zweite gläserne Aussenhaut ab und können deshalb in Zukunft wesentlich einfacher und zurückhaltender gepflegt werden. Durch die geringere Abkühlung der Glasflächen sollten diese auch weniger verschmutzen.

Die Schutzverglasungen wurden besonders umsichtig geplant und konstruiert. Für die Außenansicht wurden verschiedene Gläser begutachtet, einfaches Floatglas ergab sich als die vernünftigste und in Kombination mit einem Draht-Schutzgitter keineswegs unvorteilhafte Lösung. Die Glasmalereifelder erhielten eine neue, feine Rahmung und wurden in etwa 4 cm Abstand im Kircheninnenraum hinter der Schutzverglasung angebracht, an vertikalen Rahmenbändern, die gleichzeitig den seitlichen Lichteinfall verhindern. Die im Fensterfalfz befestigten Bänder sind zur Vermeidung von Wärmebrücken aus Kunststoff gefertigt. Für die ersten Aussenfenster wählte man probeweise Einfachglas, an dem

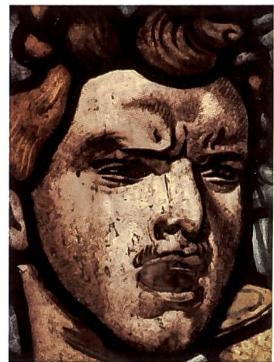


Abb. 164 Kopf des Stephanus mit Schäden an der Schwarzlotbemalung, vor der Restaurierung.



Abb. 165 Kopf des Stephanus, Ergänzungen der Schwarzlotbemalung auf Doublierglas.

19 SAUTEREL 2007, 180. von RODA 1995, 119.

die Raumluft jedoch – nicht unerwartet – stark kondensierte. Da die Innenluft der Kathedrale bewusst befeuchtet wird, erachtete man dies als unerwünscht und wechselte auf Isolierglas, auch die Belüftung des Zwischenraums wurde verringert.

### ... und eine zurückhaltende Restaurierung

Die Glasmalereien von Józef Mehoffer und Kirsch & Fleckner wurden mit dem Verlauf der Innenrestaurierung fortschreitend Joch um Joch restauriert. Die Arbeiten begannen 2004 mit den hintersten Langhausfenstern durch Daniel Stettler und Michel Eltschinger in dessen Atelier in Villars-sur-Glâne. Bis 2011 folgten die Langhausfenster in der Werkstatt Daniel Stettlers in Lyss und Deisswil und 2013-14 die fünf Chorfenster in Deisswil.

Dank der Schutzverglasungen war es möglich, die wertvollen Glasbilder gemäss den heute geltenden Grundsätzen zu konservieren: ihre originale materielle Substanz blieb vollständig erhalten, die Restaurierungsmassnahmen beschränkten sich auf ein Minimum. Die Glasmalereien wurden sehr zurückhaltend gereinigt, insbesondere wegen der fragilen Bemalungen, und das originale Bleinetz sorgfältig gefestigt. Für die Sicherung von Glasbrüchen wurden traditionelle Methoden wie feine Sprungbleie den weniger dauerhaften modernen Klebstoffen vorgezogen. Der Zustand der Bemalungen gab Anlass zu intensiven Überlegungen und Versuchen. Die Schutzverglasung erleichterte die konservierungstechnische Entscheidung, die gefährdeten Schwarzlotmalereien und Reste der Emailbemalungen nicht zu sichern, denn sie sollten in Zukunft nicht mehr durch Feuchte oder Verschmutzung bedroht sein. Wie sollte man jedoch mit den beschädigten und verlorenen Bemalungen umgehen? Das Vorgehen richtete sich schliesslich nach deren Erscheinungsbild. Über alle Fenster hinweg zieht sich ein Netz sehr unterschiedlich fortgeschritten Veränderungen und Fehlstellen, die jedoch dem Betrachter – mit wenigen Ausnahmen – kaum auffallen und die insbesondere die Bildwirkung und die Farbigkeit der imposanten Fenster nur unwesentlich beeinflussen. Dieser Zustand hat sich im Laufe von Jahrzehnten entwickelt und ist heute eine Eigenheit des Fensterzyklus geworden, der aufs engste mit seiner Entstehung



Abb. 166 Märtyrifenster, Entwurf von Józef Mehoffer, Ausführung durch Kirsch & Fleckner, 1898-1901, die heilige Katharina (Detail). Das Gesicht ist mit rötlichen Grundtönen modelliert.

verbunden ist und der restauratorisch nicht in sinnvoller Weise rückgängig gemacht werden kann. Die Ausnahmen sind aussagekräftige Einzelheiten in den Glasgemälden, die durch Bemalungsverluste stark beeinträchtigt wurden. Es waren vor allem Körperteile wie Gesichter und Hände sowie Motive, deren Lesbarkeit für das Verständnis der Glasbilder bedeutsam ist, wie Inschriften, Daten und Wappen. Selten blitzte auch störendes Licht durch ein zu hell gewordenes Glas. Mit grossem Gespür und vielen Versuchen entwickelten die Restauratoren eine Technik, fehlende Bemalungen auf Doppelgläsern zu ergänzen. Damit konnten sie Lücken schliessen, die malerische Transparenz der Glasfenster etwas ausgleichen und ihre Aussage wieder vervollständigen, ohne in die gefährdeten Originalbemalungen einzugreifen. Nach den letzten Arbeiten sollte man in Zukunft wieder dazu übergehen können, die Glasmalereien der Kathedrale ohne besonderen Aufwand nachhaltig zu warten und zu pflegen, «namlich wie der bruch ist».

Abb. 167 Märtyrifenster, Entwurf von Józef Mehoffer, Ausführung durch Kirsch & Fleckner, 1898-1901, die heilige Barbara (Detail).



## Résumé

Les comptes de la Fabrique témoignent pendant des siècles de l'entretien permanent des fenêtres et des vitraux de St-Nicolas, dont les premiers sont attestés en 1425. La lecture des sources laisse supposer que les fenêtres étaient alors ornées de panneaux de petite taille, figuratifs ou héraldiques, insérés dans un vitrage de losanges incolores. Les transformations du XVIII<sup>e</sup> siècle font table rase des vitraux anciens. La période néogothique cherche à corriger cette ambiance jugée trop lumineuse, d'abord par le transfert de verrières anciennes de l'abbaye d'Hauterive, de l'église de Carignan et par des créations propres. Une toute nouvelle dimension s'ouvre avec le cycle des vitraux réalisé par l'atelier Kirsch & Fleckner d'après les cartons de Józef Mehoffer entre 1895 et 1936.

Lors des travaux récents, toutes les fenêtres ont été munies d'un vitrage de protection en verre isolant. Ainsi, les œuvres d'art n'ont plus à remplir la fonction de barrière entre l'extérieur et l'intérieur. Ni la pluie ni la condensation intérieure ne vont désormais agir sur les surfaces fragiles. La remise en état comportait un nettoyage à sec et humide, la réparation de quelques fissures et par endroit un complément pour rendre visible un visage, une inscription, un emblème. De telles retouches n'ont pas été faites sur le verre d'origine, mais sur de petites plaques de doublure.

