

Die Wandmalereien der Stiftskirche St. Blasius (Dom) in Braunschweig.

Methoden der Dokumentation und Restaurierung im 19. Jahrhundert

Die Restaurierungsgeschichte der Wandmalereien des Braunschweiger Domes, der mittelalterlichen sowie der des 19. Jahrhunderts, spiegelt nahezu alle Aspekte insbesondere der frühen Diskussion des Begriffes „Restaurierung“ wieder. In deren Kontext wird im Folgenden vor allem die Motivation der Beteiligten an den frühen Maßnahmen um vieles verständlicher, indem deren Methoden der Dokumentation und Restaurierung beschrieben werden.¹

Die Entdeckung der Wandmalereien

Die Stiftskirche St. Blasius, nach Abriss des Vorgängerbaus aus dem 11. Jahrhundert im Jahre 1173 neu errichtet, wurde um 1240/50 mit einem monumentalen Malereizyklus geschmückt.² Trotz ihrer heute reduzierten Farbigkeit vermitteln die Malereien im Chor, in der Vierung und im südlichen Querhaus noch einen sehr anschaulichen Eindruck der prachtvollen mittelalterlichen Ausgestaltung.³

Im August 1845 sollten im Zuge einer Renovierung des Innenraumes die Wandflächen neu gestaltet werden. Dabei entdeckte man die bis dahin von einer Tünche überdeckten Wandmalereien des 13. Jahrhunderts. Die Entdeckung dieses außergewöhnlichen Malereizyklus wurde von der damaligen Öffentlichkeit mit großem Interesse aufgenommen. Entdecker und Betrachter waren gleichermaßen von den mittelalterlichen Darstellungen fasziniert, deren Wert von Anfang an unumstritten war.

Mit der schwierigen Restaurierungsaufgabe betraute man den akademischen Maler Heinrich Brandes, der sich bis dahin vor allem als Landschafts- und Porträtmaler einen Namen gemacht hatte. Ausschlaggebend für die Beauftragung Brandes' war neben seiner künstlerischen Qualifikation vermutlich auch seine Tätigkeit als Galerieinspektor des Herzoglichen Museums, zu dessen Aufgaben unter anderem auch die Beaufsichtigung der Restaurierung beschädigter Sammlungsstücke gehörte. Eine spezielle Ausbildung oder Erfahrungen im Umgang mit Wandmalereien, wie sie im Braunschweiger Dom entdeckt wurden, konnte Brandes jedoch nicht aufweisen, zumal Freilegungen in diesem Ausmaß bis dahin in Deutschland nicht durchgeführt worden waren. „Restaurieren“ wurde noch nicht als wissenschaftliche Tätigkeit verstanden, sondern als handwerkliche Arbeit, die künstlerische Sensibilität und umfassende Kenntnisse der alten Kunst erfordert. Heinrich Brandes war zumindest in der Lage, diese Ansprüche zu erfüllen.

Sehr schnell kamen die an der Instandsetzung der Braunschweiger Stiftskirche Beteiligten zu dem Schluss, dass „sämtlicher barocker Zierrath“ – die gotischen Bauglieder wurden kunstgeschichtlich noch anerkannt – zu entfernen, und die komplette Freilegung und Wiederherstellung der mittelalterlichen Malereien anzustreben wären.

Freilegung und Restaurierung durch Heinrich Brandes

Brandes begann mit den Freilegungs- und Restaurierungsarbeiten zunächst im Chor der Kirche und an den Wänden des südlichen Querschiffes. Aufgrund des stark fragmentarischen Zustandes der Malereien im nördlichen Querschiff, dessen Wand- und Gewölbeflächen er später nach eigenen Entwürfen gestaltete, erfolgen dort vorerst keine Arbeiten. Dasselbe galt für den Apsisbereich. Die Malereien an den Pfeilern des Hauptschiffes wurden nach ihrer Entdeckung wieder monochrom übertüncht.⁵

Nach der Freilegung der mittelalterlichen Malereien fertigte Brandes exakte Pausen der einzelnen Bilder auf Pergamentpapier an (Abb. 262, 264). Er dokumentierte somit sehr detailliert den vorgefundenen Bestand der Wandgemälde des 13. Jahrhunderts. Die zum Teil bis heute erhaltenen Blätter halfen als wertvolle Dokumente der überlieferten originalen Malereisubstanz, bei allen folgenden Restaurierungsmaßnahmen die mittelalterlichen Gemälde von späteren Übermalungen und Ergänzungen zu unterscheiden. Zudem bilden sie bis heute eine wichtige Quelle für die kunstgeschichtliche Forschung. Letztendlich führte Brandes die Pausen aber nicht nur zur Dokumentation der Malerei aus. Schon zu Beginn war er sich der Kritik und der Zweifel an jeder Art von Eingriff bewusst, die diesen außergewöhnlichen Kunstschatz betrafen. Die Pausen dienten somit auch zur Absicherung des Malers und zur Rechtfertigung seiner Vorgehensweise.

Nach der Freilegung musste Brandes noch größere Flächen fast originaler Malereien vor sich gehabt haben. Er schrieb selber dazu: „...die Contouren der Gemälde fast durchweg noch so aufzufinden waren, dass unbedeutende Ergänzungen ausreichten, um einzelne unterbrochene Linien zu verbinden. Mehrere Figuren waren so gut erhalten, dass der Farbauftrag und die ursprüngliche Behandlung der Malerei auf das Deutlichste zu erkennen war; sie bildeten wesentliche Anhaltspunkte bei der Wiederherstellung stark beschädigter Stellen ...“⁵

Die erwähnten Schäden waren unter anderem entstanden, als man die plastisch mit Stuck gearbeiteten Heiligenscheine einiger Figuren vor der Übertünchung der Wände abschlug. Zudem war das Bindemittel der Malerei zum Großteil abgebaut. Brandes beschrieb diesen Zustand mit dem Satz: „Das Bindemittel der Gemälde unserer Kirche ist durch die überliegenden Kalklagen so zerstört, dass die Farben nur noch wie Staub auf den Wänden haften.“⁶

Brandes untersuchte die Malereien des 13. Jahrhunderts und beschäftigte sich neben kunsthistorischen und ikonografischen Fragen auch mit der Maltechnik der mittelalterlichen Künstler. Er fand heraus, dass die Malereien *a secco*, in Temperatechnik, auf dem bereits getrockneten Putz ausgeführt wurden. Im Bemühen, diese Techniken nachzuentdecken, entschied sich Brandes dafür, seine Ergänzungen mit einem ähnlichen Bindemittel auszuführen. Er benutzte eine Emulsion aus aufgeschäumtem Eiweiß und Milch, um die Pigmente seiner Ergänzungen

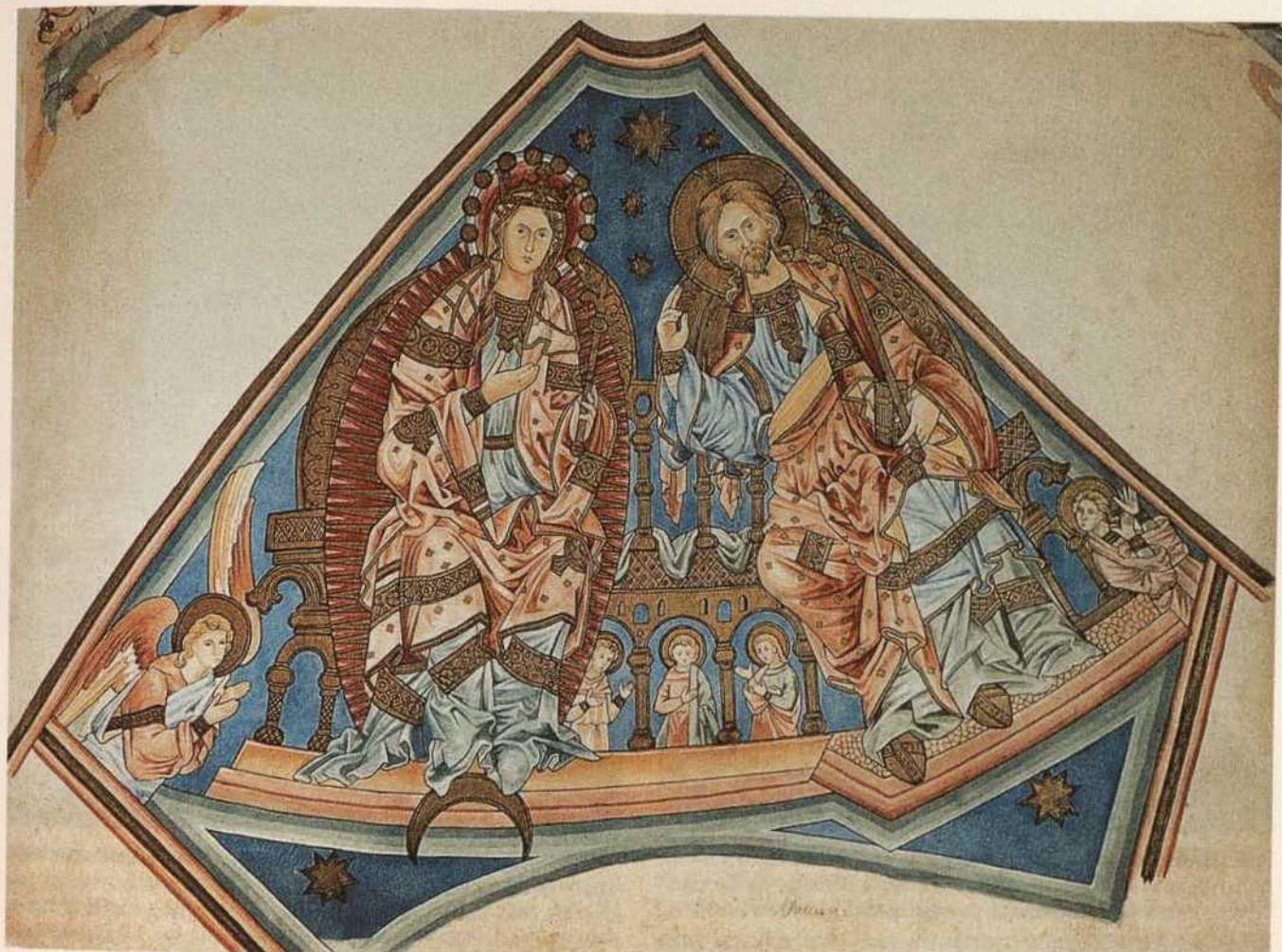


Abb. 255. Braunschweig, Dom, südliches Querhaus, Gewölbe: Kopie mit Ergänzungen von Adolf Quensen, um 1895, als Vorlage für die durchgreifende Restaurierung und weitgehende Übermalung der mittelalterlichen Ausmalung, Ausschnitt mit Darstellung der Krönung Mariens.

Abb. 256. Braunschweig, Dom, Vierungsgewölbe: Kopie mit Ergänzungen von Adolf Quensen, um 1895, als Vorlage für die durchgreifende Restaurierung und weitgehende Übermalung der mittelalterlichen Ausmalung, Ausschnitt mit Darstellung des Pfingstwunders.





Abb. 257. Braunschweig, Dom, Vierung und Chor nach Osten: Zustand nach Abschluß der Restaurierung von Heinrich Brandes, vor der Überarbeitung durch Adolf Quensen und vor einer figürlichen Gestaltung der Hauptapsis (vor 1895).



Abb. 259. Braunschweig, Dom, Langhaus nach Osten: Zustand nach der Restaurierung und Neugestaltung durch August von Essenwein, um 1876/81, mit partieller Freilegung und Überarbeitung von Wandmalereien an den Langhauspfeilern und Neufassung der Langhauswände durch Dekorationsmaler Loosen (um 1899).



zungen zu binden. Zusätzlich versuchte er damit, die kroidenden Malschichten der alten Malereien zu festigen. Der Umfang seiner Übermalungen kann heute, nach mehreren Überarbeitungen und „Ent-Restaurierungen“, nicht mehr nachvollzogen werden. Angesichts der Schilderungen seiner Zeitgenossen, Mitarbeiter und letztendlich seiner eigenen Berichte waren seine Eingriffe in die mittelalterliche Substanz vermutlich weniger umfangreich als spätere Beobachter dies beschreiben.

Die relativ vorsichtige Arbeitsweise Brandes' zeigt sich beispielhaft in der Hauptapsis. Nach der Freilegung wurde deutlich, dass dort nur sehr fragmentarische Reste der Malereien des 13. Jahrhunderts erhalten geblieben waren. Er äußerte sich darüber wie folgt: „Die Malereien der Chornische waren nach ihrer Freilegung nicht mehr in ihrer ersten Ursprünglichkeit sichtbar ... Der Hauptinhalt war jedoch in diesen Gemälden noch zu erkennen, auch wenn keine Durchzeichnungen von den Figuren gemacht werden konnten, so gaben sie doch hinreichende Anhaltspunkte, um bei der Anfertigung neuer Kartons den Hauptgedanken zu bewahren.“⁴⁷

Brandes verzichtete zunächst auf eine Rekonstruktion der Malereien und schlug eine monochrome Ausmalung der Apsis vor. Erst nach der Wiederaufnahme der Arbeiten im Dom 1853 legte Brandes, nachdem sich – auch aufgrund des stärker werdenden Drucks der Öffentlichkeit – seine Arbeitsweise weg von einer hauptsächlich konservierenden Maßnahme hin zu stärker

Abb. 258. Braunschweig, Dom, Chor und Hauptapsis: Zustand nach der Restaurierung und Ergänzung der Malereien durch Adolf Quensen, ab 1895 (um 1899).



Abb. 260. Braunschweig, Dom, Langhaus nach Westen: Zustand nach den Restaurierungen, Überarbeitungen und Ergänzungen der Wand- und Deckenmalereien durch August von Essenwein und Adolf Quensen (um 1899).

rekonstruierenden Bemühungen geändert hatte, Entwürfe zur ornamentalen und figürlichen Ausmalung dieses zentralen Bereiches vor (Abb. 263).⁸ Zur Ausführung gelangte schließlich eine rein ornamentale Ausmalung der Apsis (Abb. 257).

Die heute noch sichtbare Darstellung in der Apsis ist das Ergebnis einer sogenannten „Rückgewinnung“ der mittelalterlichen Malereien zwischen 1937 und 1941 unter der Leitung von Prof. Rudolph Curdt sowie der darauf aufbauenden der Restaurierung durch Fritz Herzig 1952 (Abb. 261). Die Überlegung sei erlaubt, wie viel ursprüngliche Substanz die Restauratoren bei den letzten beiden Maßnahmen an dieser Stelle vorfanden, wenn der „Entdecker“ Brandes die vorgefundenen Malereien trotz seiner Bereitschaft zur eher freien Ergänzung als zu fragmentarisch ansah, um den mittelalterlichen Bestand nachzuvollziehen.

Die Restaurierung von Heinrich Brandes aus heutiger Sicht

Betrachtet man heute das Vorgehen Brandes', finden sich sicherlich einige Kritikpunkte. Im Vergleich zu fast allen folgenden restauratorischen Maßnahmen an den Wandgemälden des 13. Jahrhunderts, kann man in seiner Vorgehensweise jedoch auch viel Positives finden.

Sein größter Verdienst, in Zusammenarbeit mit seinen Kollegen, Dombaumeister Friedrich Maria Krahe und Domprediger

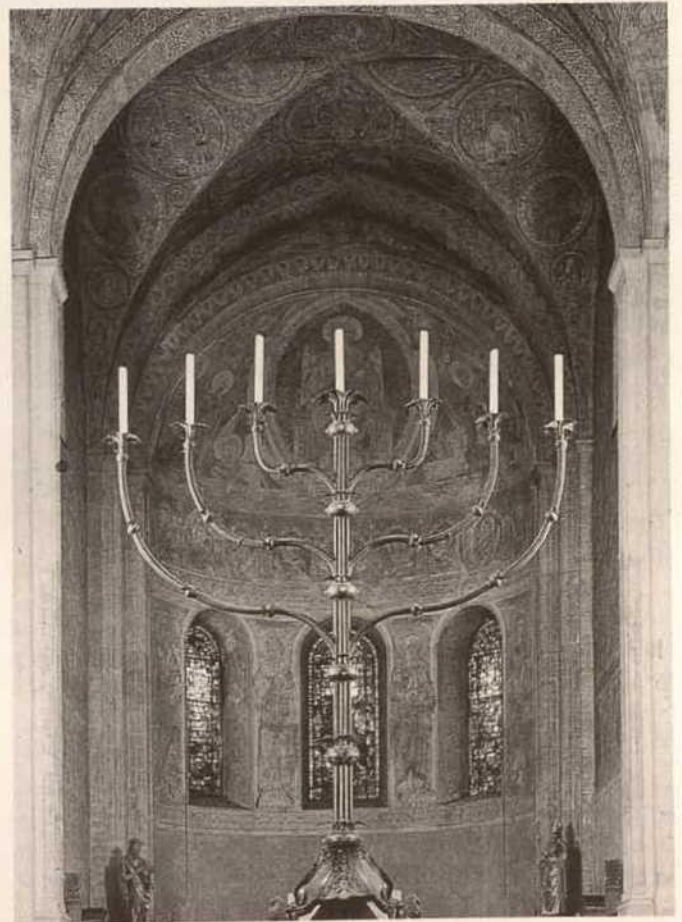
Abb. 261. Braunschweig, Dom, Hauptapsis: Zustand nach der Restaurierung der Wandmalereien durch Fritz Herzig in den Fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts.

Heinrich Thiele, lag sicherlich in der Abwendung der Entfernung des „zerbrechlichen und durchlöcherten“ Bestandes, wie es ein ebenfalls zur Renovierung 1845 eingereichtes Angebot vorschlug.⁹ Brandes und seine Mitstreiter verstanden es, die kritische Öffentlichkeit und letztendlich auch die Geldgeber vom Wert des Gefundenen und damit von dessen Erhaltung zu überzeugen.

Besonders wertvoll für die späteren Restaurierungen und Untersuchungen war die akribische Dokumentation des damals freigelegten Bestandes der Malereien und der durchgeführten Arbeiten. Zwar ist ein Großteil der Dokumente inzwischen verschollen oder zerstört, die erhaltenen Briefe und vor allem die Originalpausen der Malereien bestätigen jedoch die systematische Vorgehensweise des Malers (vgl. Abb. 262, 264). Auch die Auseinandersetzung mit der Maltechnik der alten Gemälde und die Entscheidung, die Ergänzungen und Retuschen in gleicher Weise auszuführen, sprechen für Brandes' Arbeitsmethoden.

Auch wenn die „Reversibilität“ seiner Ergänzungen eher als Zufall angesehen werden kann – der Kurzlebigkeit der verwendeten Materialien war sich Brandes mit Sicherheit nicht bewusst – wirkte sich aber gerade die Wahl der nicht sehr beständigen Bindemittel positiv auf den Erhalt des mittelalterlichen Bestand aus. Wie Rudolph Curdt in seinem Bericht über die „Erneuerung des Domes“ 1939¹⁰ beschrieb, hatten sich die Farben Brandes nicht mit den originalen Farbschichten verbunden. Vermutlich führten erst die folgenden Übermalungen zu größeren Schäden. Der Hofdekormationsmaler Adolf Quensen entschied sich 1895 für deckende, gut haftende Ölfarben.

Schon zu ihrer Entstehungszeit kritisiert, wirkt die Entscheidung Brandes, eine Neuausmalung des nördlichen Querhauses



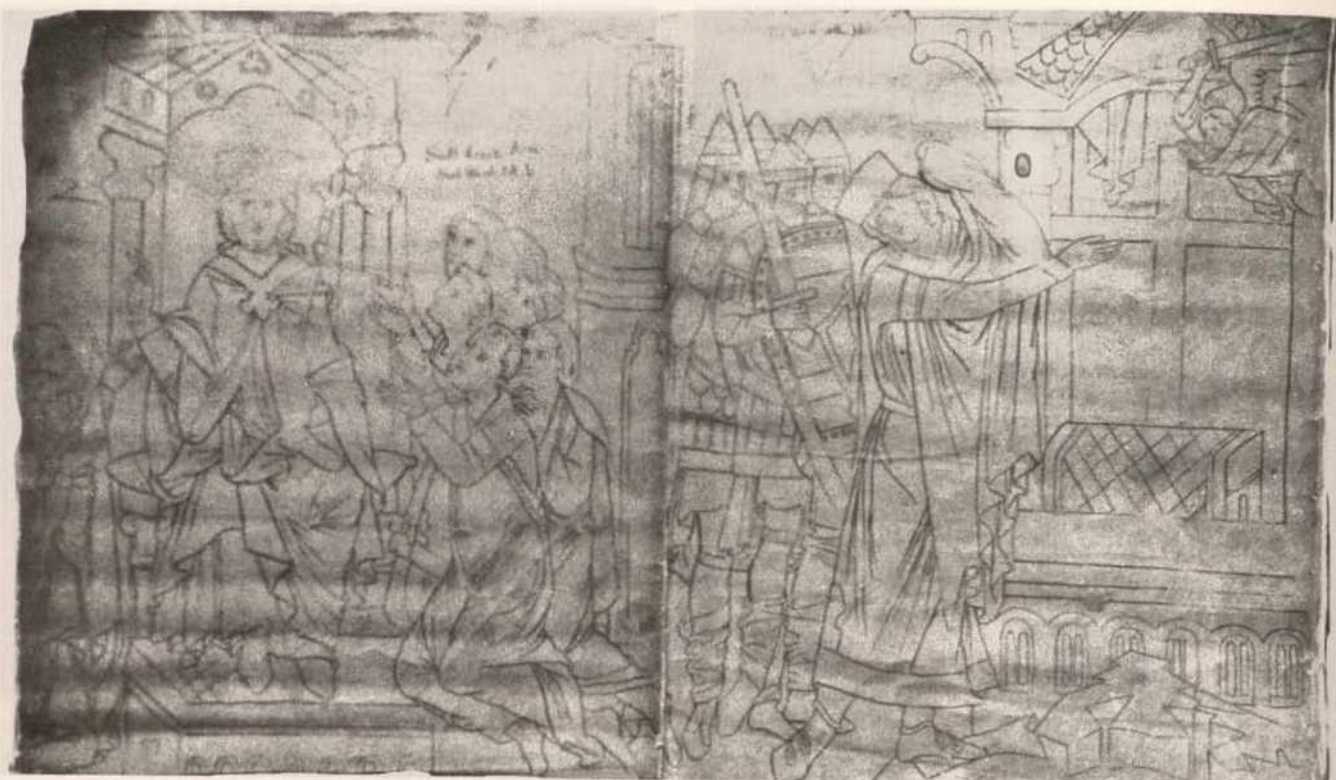


Abb. 262. Braunschweig, Dom, südliches Querhaus, Südwand: Heinrich Brandes, Pausen der freigelegten mittelalterlichen Ausmalung, um 1845, Ausschnitt mit Szenen der Kreuzlegende.

im Stil seiner Zeit auszuführen, aus heutiger Sicht sehr konsequent. Die eindeutige Aussage, anhand der spärlichen Reste der Malereien des 13. Jahrhunderts keine Rekonstruktion oder „Rückgewinnung“ wagen zu können, und die Weigerung, eine Imitation der mittelalterlichen Malereien auszuführen, unterstrich er mit einer Ausmalung, die auf den ersten Blick von den Wandgemälden der alten Meister zu unterscheiden war (vgl. Abb. 265).

Die in vielen Punkten zu kritisierende technische Ausführung der Arbeit Brandes' gründete schlicht in der mangelnden Erfahrung des Malers und im Fehlen von Vorbildern in der Anfangszeit der Restaurierung. Vergleicht man daher die Zielsetzung Brandes', also die Erhaltung, Konservierung und Dokumentation der mittelalterlichen Malereien, mit den „Wiederherstellungen“ seiner Nachfolger, sind in den Arbeiten und Äußerungen des Mannes, der sich selbst nie als Restaurator bezeichnete, ungewöhnlich moderne Denkansätze zu finden.

Die Ausmalung des Dominneren unter der Leitung von August von Essenwein 1876-1881

1876 wurde das Dominnere erneut eingerüstet. Gründe für eine so baldige Wiederaufnahme der Arbeiten waren Schäden durch unsachgemäße Beheizung, vor allem aber die bereits mit Fertigstellung einsetzende Kritik aus der Domgemeinde und aus Fachkreisen an der Neuausmalung von Heinrich Brandes.

August von Essenwein, Architekt, Historiker und Restaurator wurde mit der Restaurierung im Jahre 1876 beauftragt. Zielsetzung und Auftrag sind dokumentiert: „... die dekorative Ausschmückung sollte der Domkirche in ihrer Gesamterscheinung eine höhere, harmonischere Übereinstimmung aller Teile geben.

... dabei sollten die Architekturformen nicht verwischt werden, sondern den architektonischen Gedanken hervorheben. ... Der Dom sollte dabei als ein teures Vermächtnis der Vorzeit zu Ehren gebracht werden und der Zyklus der alten Malerei ergänzt werden.“¹¹

Die Neuausmalung von Brandes im nördlichen Querhaus führte auch aus der Sicht Essenweins dazu, dass „der Charakter der Seitenschiffe nicht mehr mit dem Mittelschiffe in Einklang stehe.“¹² Er formuliert sein Verständnis vom Auftrag wie folgt: „Eine solche Ergänzung setzt denn doch voraus, daß wir nicht das machen, was heute gefällt, nicht solche Gedanken hervorrufen, die heute herrschen, noch Formen, die heute Geltung haben, sondern das wir das Verlorene so zu ersetzen suchen, wie es wohl ehemals gewesen sein muß, mindestens gewesen sein kann, ohne Rücksicht, ob es heute anspricht oder nicht.“¹³

Weiter merkte er an: „Vom architektonischen Standpunkt aus lag die Aufgabe vor, die Einheit und die Gliederung des Mittelschiffs festzuhalten und hervorzuheben, die Ungleichheiten möglichst verschwinden zu machen und die Färbung so anzuordnen, daß die Flächen als solche erhalten, der Gesamteindruck des Domes aber ein größerer und majestätischer werde, als zuvor.“¹⁴

In den folgenden fünf Jahren wurden von Brandes restaurierte Bereiche überarbeitet, Konturen mit schwarzer Ölfarbe nachgezogen und Teilbereiche der Binnenflächen der Malereien, Ergänzungen von Brandes aber auch der mittelalterliche Bestand, mit deckender Temperafarbe übermalt (vgl. Abb. 259, 260).

Abb. 263. Braunschweig, Dom, Hauptapsis: Heinrich Brandes, idealisierte Darstellung der mittelalterlichen Wandmalereien (Holzschnitt von 1863).

Die Ausmalung durch Adolf Quensen ab 1895

Zum Ende des Jahrhunderts erforderte der schadhafte Zustand der Malereien an den Wand- und Gewölbeflächen des Chores und des Querhauses weitere restauratorische Maßnahmen. Den Auftrag dazu erhielt 1895 der Braunschweiger Hof- und Dekorationsmaler Adolf Quensen, ein ehemaliger Mitarbeiter August von Essenweins.

Art und Umfang der Arbeiten Quensens lassen sich heute anhand schriftlicher Quellen und historischer Fotografien nachvollziehen. Demnach beschränkte er sich nicht nur auf Reinigung und Festigung mit in Terpentin gelöstem Wachs,¹⁵ sondern führte auch eine weitgehende Übermalung der Malereien unter Verwendung kräftiger Farbtöne und reicher Vergoldung aus. Neben deckenden Temperafarben für die Binnenflächen nutzte er stellenweise schwarze Ölfarbe,¹⁶ um die von Brandes in rotem Farbton ergänzten Konturen nachzuziehen.

Einige seiner Entwürfe sind in Form detailliert ausgearbeiteter Aquarelle, in denen sich zweifelsfrei der Stil Essenweins wiederfindet, überliefert (Abb. 255, 256). Es bleibt offen, ob Quensen den vorgefundenen Bestand nur in seiner Farbigkeit erneuerte oder ob die erhaltenen Blätter auch als Vorlage für die vollständige Überarbeitung einiger Bereiche dienten. Ein Vergleich der Aquarelle Quensens mit den heute noch erhaltenen

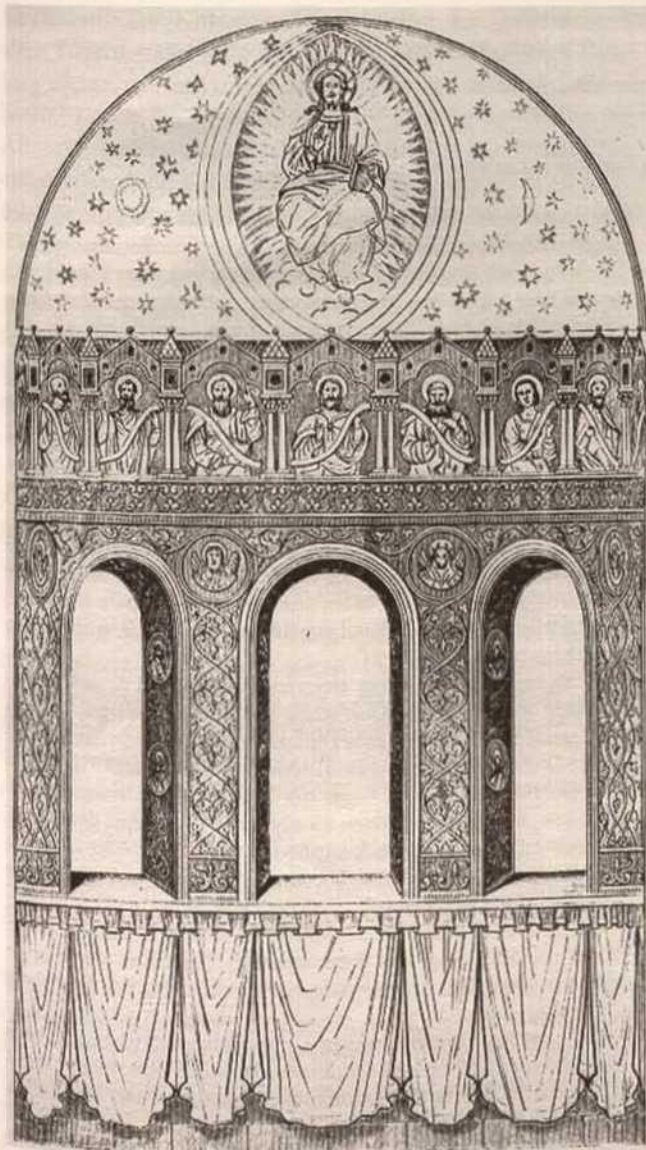


Abb. 264. Braunschweig, Dom, südliches Querhaus, Südwand: Heinrich Brandes, Pausen der freigelegten mittelalterlichen Ausmalung, um 1845, Ausschnitt mit Darstellung der Kreuzauffindung.

Pausen des mittelalterlichen Bestandes von Brandes, der diese Frage klären könnte, war aufgrund des äußerst fragilen Zustandes dieser Pausen bisher nicht möglich.

Eine Fotografie aus dem Jahr 1899 belegt, dass Quensen die Hauptapsis neu ausmalte (Abb. 258). Neben einem thronenden Christus als Weltenherrscher sind Evangelistensymbole, Heilige und Propheten zu erkennen. Zusammen mit der Errichtung eines neomittelalterlichen Altartisches mit Ziborium, diente diese Maßnahme der stilistischen Vereinheitlichung des Innenraumes. Mit der Herstellung eines idealisierten mittelalterlichen Raumes entsprach sie der zeitgenössischen Auffassung von Restaurierung. Nachmittelalterliche Ausstattungsteile wurden als nicht erhaltenswert erachtet.

Die Arbeiten Quensens erstreckten sich auch auf die Ausbesserung der Malereien seiner Vorgänger Heinrich Brandes im nördlichen Querhaus und des Malers J. G. Loosen, der im Auftrag Essenweins neomittelalterliche Wandgemälde ausgeführt hatte. Anstelle von Festigungen, wurden die gelösten Farbschichten hier „abgekehrt“ und in gleichen Farbtönen neu übermalt.¹⁷

Resümee

In nur fünfzig Jahren erfuhr der Braunschweiger Dom drei Überarbeitungen. Der Begriff „Restaurierung“ im heutigen Sinnverständnis soll hier bewusst nicht verwendet werden.

Untersuchung, Konservierung, Dokumentation und die kritische Auseinandersetzung mit der Erhaltenswürdigkeit des vorgefundenen Bestandes standen immer hinter dem Bestreben zurück, ein einheitliches Gesamtbild zu schaffen. Inwieweit der Geschmack der Auftraggeber oder der künstlerische Ehrgeiz des ausführenden Malers hierfür verantwortlich waren, bleibt zu diskutieren.

Summary

The monumental cycle of wall paintings in the interior of the Brunswick Collegiate church, so called Cathedral, created around 1240/50, still conveys a vivid impression of a medieval room setting. The discovery of these paintings in the course of refurbishment work in 1845 may also be regarded as the starting point of a conservation-restoration history, which enables us to study the various interpretations of the term "restoration" in the 19th century in an exemplary way.

The painter Heinrich Brandes was engaged in order to uncover the paintings. He found himself confronted with a task for which no examples existed in the German-speaking countries that could have served as points of reference. Considering these unfavourable terms, his work contains several aspects which may be described as progressive. In particular, this applies to the fact that tracings of the found paintings were made. These sheets, some of which have been preserved to date, are an important source of art-historical research. Furthermore, serving as documentation records, they have been helpful during later conservation-restoration activities.

During the years 1876-1881, under the direction of August von Essenwein, the walls of the nave and the vaults were painted in a style similar to that of 13th century paintings. Furthermore, those sections of the medieval paintings which had been restored by Brandes were reworked. This overpainting of the presumably reduced, but original paintings was carried out in order to bring back an alleged overall medieval impression.

In 1895, decoration painter Adolf Quensen was entrusted with the task of yet another revision of these paintings. Much like his predeces-



Abb. 265. Heinrich Brandes, Ölbergsszene: Entwurf für die Neuausmalung des nördlichen Querhauses im Braunschweiger Dom, um 1860 (Öl auf Karton).

sors, he did not limit himself to conserving the existing wall paintings, but carried out extensive overpaintings and supplementations. In the eyes of Quensen, the purpose of "restoration" was not so much to preserve the original paintings, but to create an idealized interior, the design of which was merely orientated on its medieval models.

Anmerkungen

- 1 Im vorliegenden Aufsatz sind Teile der Ergebnisse zweier Studienarbeiten zusammengefasst: ASSMANN, Restaurierungsgeschichte, 1999, und HENTSCHEL, Heinrich Brandes, 1999.
- 2 Erläuterungen der Malereien u. a. in: DEHIO, Handbuch Der Deutschen Kunstdenkmäler – Niedersachsen, Bremen, 1992, S. 274 ff., und ESSENWEIN, Die Wandgemälde im Dome zu Braunschweig, 1881, S. 21 ff.
- 3 SCHÄDLER-SAUB, Kirchen in Niedersachsen, 2000, S. 68.
- 4 BRANDES, Braunschweigs Dom, 1863, S. 1. SPIES, Heinrich Brandes, 1989, S. 65 und ESSENWEIN, Wandgemälde, 1881, S. 21 ff. beschreiben, dass die Malereien des Mittelschiffs zu Beginn der Arbeiten Brandes' noch nicht entdeckt wurden. Dies widerspricht aber den Ausführungen des Malers selber. Aus seinem Erläuterungen kann man schließen, dass diese Malereien im westlichen Teil der Kirche schon bei den Renovierungen von 1845 aufgefunden wurden.
- 5 BRANDES, Braunschweigs Dom, 1863, S. 1.
- 6 Zitiert nach SPIES, Heinrich Brandes, 1989, S. 65.
- 7 BRANDES, Braunschweigs Dom, 1863, S. 7.
- 8 Ein Entwurf Heinrich Brandes mit Einbeziehung und idealisierter Wiedergabe der von ihm vorgefundenen Malereifragmente ist in seiner Publikation überliefert. Siehe BRANDES, Braunschweigs Dom, 1863 (vgl. Abb. 263).
- 9 SPIES, Heinrich Brandes, 1989, S. 65.
- 10 CURDT, Rückgewinnung, 1939, S. 11.
- 11 ESSENWEIN, Wandgemälde, 1881, S. 4 ff.
- 12 Ebenda, S. 12.
- 13 Ebenda, S. 5.
- 14 Ebenda, S. 12.
- 15 Stadtbauamt Braunschweig 1954/B6, Akte Januar 61 – 31.12.1966.
- 16 HERZIG, Wandmalereien, S. 10. In einem Bericht beschreibt der Restaurator Fritz Herzig das von A. Quensen genutzte Bindemittel als „Ölwachs-Casein“.
- 17 Angaben aus: Dietzsch, Neumann-Dietzsch, Bestands- und Zustandserfassung der Wandmalereien im Braunschweiger Dom, Literatur- und Aktenauswertung, 1995, Staatsarchiv Wolfenbüttel.

Literaturverzeichnis

- Caroline ASSMANN, Die Restaurierungsgeschichte der Decken- und Wandmalereien im Braunschweiger Dom von der Freilegung 1845 durch Heinrich Brandes bis zu der Restaurierung unter Fritz Herzig in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts, Facharbeit zur Zulassung zum Diplom im Fach Kunstwissenschaftliche Grundlagen, Ms., FH Hildesheim/Holzwinden/Göttingen, September 1999.
- Heinrich BRANDES, Braunschweigs Dom mit seinen alten und neuen Wandgemälden – Eine Besprechung zum Verständnis derselben, Braunschweig 1863.
- Rudolf CURDT, Beitrag zu einem Bericht über die Erneuerung des Domes zu Braunschweig – Die „Rückgewinnung der mittelalterlichen Wand- und Gewölbmalereien“, Braunschweig 1939.
- Georg DEHIO, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bremen-Niedersachsen, bearbeitet von Gerd Weiß, stark erweiterte Aufl. Berlin 1992.
- August von ESSENWEIN, Die Wandgemälde im Dome zu Braunschweig, Nürnberg 1881.
- Barbara HENTSCHEL, Der Maler Heinrich Brandes und dessen Wandgemälde im nördlichen Querschiff des Braunschweiger Domes, Facharbeit zur Zulassung zum Diplom im Fach Kunstwissenschaftliche Grundlagen, Ms., FH Hildesheim/Holzwinden/Göttingen, Oktober 1999.
- Fritz HERZIG, Die Wandmalereien im südlichen Querschiff des Braunschweiger Domes. Untersuchungsbericht o. D. (50er-60er Jahre des 20. Jhs.), Ms., Archiv des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege in Hannover.
- Ursula SCHÄDLER-SAUB, Mittelalterliche Kirchen in Niedersachsen – Wege der Erhaltung und Restaurierung, (Schriften des Hornemann Instituts Bd. 4, Regionale Kulturerberouten 1), Petersberg 2000.
- Gerlinde SPIES, Der Braunschweiger Landschaftsmaler Heinrich Brandes (1803-1868), (Reihe B der „Braunschweiger Werkstücke“, Band 12. Band 77 der Reihe: Veröffentlichungen aus dem Städtischen Museum), Braunschweig 1989.