

## Zur Restaurierung der romanischen Wandmalereien in St. Nikolaus zu Merverode (Braunschweig) in den Jahren 1902-1905

„Es darf das Verständnis nicht unter dem Stile leiden“<sup>1</sup>

### Einführung

Es mag häufiger vorkommen, dass die Betrachtung eines Bildwerkes das Gefühl weckt, dass man etwas „eigenartiges“ begutachtet. „Von eigener Art“ könnte in diesem Sinne die Komposition oder das Bildthema einer Malerei sein. Oder aber Ästhetik und Stil der historischen Restaurierung einer mittelalterlichen Wandmalerei.

Im vorliegenden Beitrag soll eine Tendenz denkmalpflegerischer Vorgehensweise und Restaurierung von romanischer Wandmalerei im frühen 20. Jahrhundert veranschaulicht und diskutiert werden.<sup>2</sup> Am Beispiel der Maßnahmen, die man zwischen 1902 und 1905 am Wandmalereizyklus in St. Nikolaus zu Merverode (Braunschweig) durchführte, seien zwei Themenkreise eingehender dargestellt: Die Rezeption des mittelalterlichen Malereibestandes und die Wiederherstellungsmaßnahmen.

### Hinweise auf die Bau- und Restaurierungsgeschichte

Die erste urkundliche Erwähnung der heutigen Nikolauskirche zu Merverode (im Urkundentext „ecclesia in Meinolverde“) datiert aus dem Jahr 1237. Im Zeitraum 1180-1190 dürften die Grundsteinlegung und der Baubeginn Kirche erfolgt sein.<sup>3</sup> Für die dekorative und figürliche Ausmalung wird als Entstehungszeit die erste Hälfte des 13. Jahrhundert angenommen.

Die frühesten Angaben über mittelalterliche Wandmalereien in St. Nikolaus stammen aus der Zeit um 1870. In einer Publikation aus dem Jahre 1877 heißt es, dass die Kirche „vor wenigen Jahren würdig restaurirt [wurde und man] bei dieser Gelegenheit auch die alten Wandmalereien freigelegt [hat].“ Weiterhin wird geschildert: „Dieselben sind sehr verblichen. An den Triumphbogenpfeilern, sowie auch an den Eckpilastern der Hauptapsis [sind] große Gestalten. Die Wände des Chorquadrats haben drei Bilderreihen übereinander: Der untere Fries reicht bis an die Sohlbank des Fensters, der zweite bis zum Bogenansatz, der dritte füllt den Raum zwischen Fenster und Gewölbe aus. An der nördlichen Wand sind noch drei Schiffe mit mehreren Gestalten zu erkennen.“<sup>4</sup> Im Widerspruch zu dieser recht detaillierten Beschreibung der Malereien und dem Hinweis auf durchgeführte Freilegungs- und Restaurierungsmaßnahmen vor 1877 wird im Niedersächsischen Baudenkmälerinventar, erschienen 1883, lediglich von „zum Vorschein [gekommen] Spuren alter Malereien“ gesprochen.<sup>5</sup> In Anbetracht der langen Zeitspannen, die in der Regel zwischen den ersten Schritten der Inventarisierung eines Objektes und der Veröffentlichung der Inventarbände lagen, gründet die obige Aussage wahrscheinlich auf der Kenntnis des Zustandes vor den Restaurierungsaktivitäten aus der Zeit vor 1877. Obgleich also belegt ist, dass sowohl Maßnahmen am Baukörper der Kirche, wie auch eine Freilegung von Malereien im Chor bereits vor 1877 durchgeführt wurden, sind den gesichteten Primärquellen keine Angaben zum Maßnahmenumfang an den Wandmalereien zu

entnehmen. Fest steht lediglich, dass man nach Abschluss der Arbeiten im Bereich der Chornord- und Chorsüdwandfläche die Malereifragmente mit weißen Leinwänden überdeckte.<sup>6</sup> Erhalten lässt sich diese Überdeckung auf einer überlieferten Fotografie, aufgenommen um 1896, dem wohl frühesten Fotodokument des Kircheninneren (Abb. 272).

Weitere Informationen zur Gestalt des Kircheninneren um 1896/97 liefert ein Brief von Pastor Genuit, damals Pastor der evangelischen Kirchengemeinde in Merverode. Dieses Schreiben markiert zugleich den Beginn der Initiativen, die wenige Jahre später zu umfangreichen Restaurierungsmaßnahmen an den Wandmalereien der Nikolauskirche führten. Im Brief des Pastors an das Herzoglich Braunschweig-Lüneburgische Consistorium zu Wolfenbüttel vom 11. Februar 1897 heißt es: „Die Kirche zu Merverode, welche wegen ihres Alters und ihrer schönen architectonischen Verhältnisse auch vielfach von Fremden besucht wird, macht von außen einen guten Eindruck [...]. Dem entspricht aber das Innere nicht genug; man wird einigermaßen enttäuscht, wenn man die Kirche betritt. Die Wände sind nur einfach grau gestrichen, aber vielfach ist der Verputz abgefallen; die Gewölbe sind nur geweißt, aber jetzt fleckig und schmutzig, so daß in Bezug auf diese Theile der Kirche unbedingt etwas geschehen müßte. Da nun aber vor einer Reihe von Jahren an den Wänden des Chores alte Fresken aufgedeckt sind, welche man wohl für werthvoll erkannt und deshalb zu besserer Erhaltung vorläufig mit weißer Leinwand überzogen hat, so wagt es der Kirchenvorstand, die gehorsamste Bitte vorzutragen, Herzogliches Consistorium wolle gütigst dahin wirken, daß die Kirche in allen Theilen neu vermalt, überhaupt stilgemäß restaurirt werde [...]“.<sup>7</sup> Mit seinem Ansinnen stieß Pastor Genuit auf Gehör.

### Dokumentation und Bestandsanalyse der mittelalterlichen Malereifragmente

#### Art und Umfang der Dokumentation

Eine der ersten Aufgaben des 1902/03 in Braunschweig gegründeten Ausschusses für Denkmalpflege war die Beteiligung einiger seiner Mitglieder an den 1902 einsetzenden Aktivitäten in der St. Nikolauskirche zu Merverode. Von der Herzoglichen Baudirektion Braunschweigs, mit dem damaligen Baurat Hans Pfeifer in leitender Position, wurde die Untersuchung der Kirche in Auftrag gegeben. Der Braunschweiger Museumsdirektor J. P. Meier, Mitglied im obigen Ausschuss, analysierte im August 1902 den vorhandenen Malereibestand und informierte den Denkmalpflegeausschuß am 16. August 1902 über seine Erkenntnisse.<sup>8</sup> Parallel fertigte der Braunschweiger Stadtbaurat

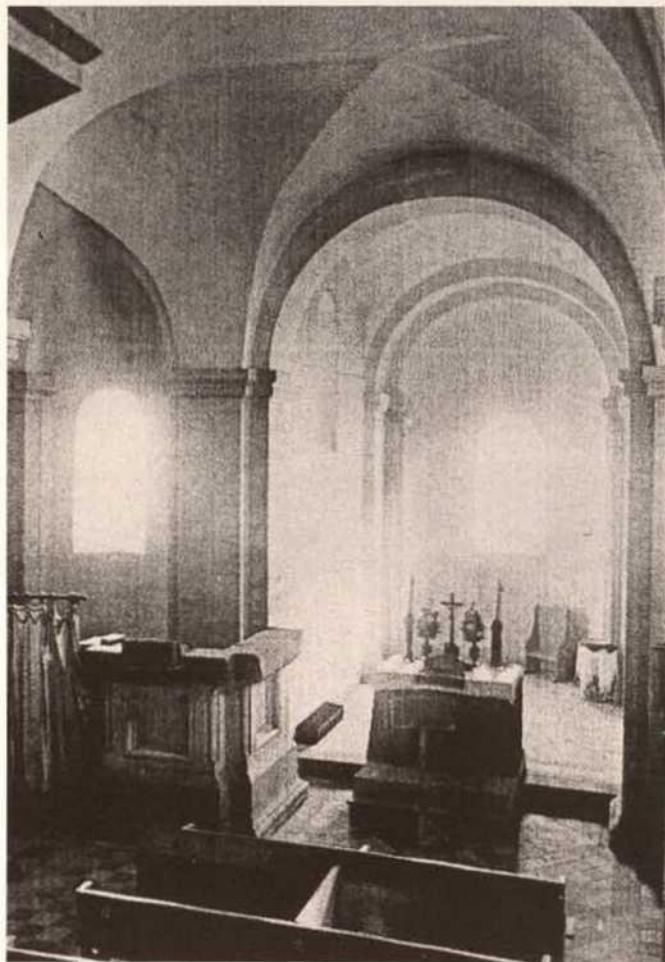
Abb. 271. Braunschweig-Merverode, St. Nikolaus, Chor und Apsis nach Südosten (Zustand 2002).



Ludwig Winter, der ebenfalls Mitglied im Denkmalausschuss war, Ende 1902 einen gutachterlichen Bericht zum Bestand, zum Zustand und auch zur weiteren Vorgehensweise bei der Wiederherstellung der Kirche an. Leider sind weder die Aufzeichnungen von Meier, noch das Gutachten Winters zugänglich, bzw. im Originalwortlaut erhalten. Die schriftliche Dokumentation der mittelalterlichen Malereifragmente wird durch Aufzeichnungen von Hans Pfeifer über den Befund an der Nordwandfläche des Chores ergänzt.<sup>9</sup>

Einem Brief von Hans Pfeifer an die Herzogliche Hochbau Inspektion vom 28. April 1903 sind Informationen zur geplanten weiteren Vorgehensweise bei der Wiederherstellung zu entnehmen. Laut Briefinhalt wurde vom Herzoglichen Staatsministerium der Antrag genehmigt, die „nötigen photographischen Aufnahmen der frei gelegten Wand- und Deckenmalereien“ anzufertigen, sowie „farbige Aufnahmen und Pausezeichnungen“ zu erstellen.<sup>10</sup> Im gleichen Sinne äußerte sich bereits Ludwig Winter im erwähnten Gutachten. Vor Eingriff in die Malereifragmente gab Winter als anzuviesierende Aufgabe an, daß eine „genaue und gewissenhafte Aufzeichnung dessen, was dem Beschauer sich darbietet“ herzustellen sei, um „mit Hilfe dieses Materials eine Grundlage für die Gesamtordnung einer stilgemäßen und der ursprünglichen Ausstattung nahe stehenden Malerei zu gewinnen“.

Leider sind weder die fotografische Dokumentation der Malereien im Freilegungszustand noch die authentischen Pauseblätter greifbar. Überliefert sind jedoch kleinformatige Aquarelle. Und als enormer Glücksfall ist die Tatsache zu bewerten, dass 1944 Fotoreproduktionen der im Maßstab 1:1 angefertigten Pausen erstellt wurden, Abzüge derselben erhalten sind und dem



vorhandenen Quellenkonvolut entnommen werden konnten. Diese Pausen und ebenso die Aquarelle wurden von Roman Gottwald, einem Mitarbeiter des Braunschweiger Dekorationsmalers Adolf Quensen hergestellt.<sup>11</sup> In ihnen ist der Bestand der fragmentierten mittelalterlichen Malereien sehr minutiös dokumentiert (Abb. 276, 277).

#### *Bildinhalte des mittelalterlichen Wandmalereizyklus*

Im Folgenden wird der Bestand an mittelalterlichen Wand- und Deckenmalereien im Kirchenraum beschrieben, wie er sich um 1902 darstellte.

#### Apsis:

1902 war von den vier Apsisfiguren lediglich eine rötliche Umrisszeichnung erkennbar. Bei der Figur auf der linken Seite schienen Umrisse von Arm, Adlerschild und Gewand erhalten zu sein. Die beiden mittleren Figuren waren kaum bestimmbar. Rechts ergaben die Fragmente ein recht klares Bild einer St. Nikolausdarstellung, da der Körper der Figur mit Albe, Dalmatica und dem Ende eines Bischofsstabes noch vorhanden war.

#### Kalotte und Chorgewölbe:

Informationen zum Bestand in der Kalotte verweisen auf Reste einer Mandorla, bzw. einer Maiestas Domini-Darstellung. Am Gurtbogen zwischen Kalotte und Chorgewölbe waren die Bilder am besten erhalten. Form und Behandlung des Ornaments, wie auch die ausgesparten Medaillons mit fragmentierten Brustbildern waren gut ablesbar. Die figürlichen Brustbilder wurden als Darstellungen Petri, des Agnus Dei, Paulus', Johannes des Evangelisten und Jakobus des Älteren angesprochen. Im Chorgewölbe zeigte sich aufgrund massiver Materialverluste keine Malerei.

#### Chornordwand:

In der Dokumentationszeichnung, um 1902 entstanden (Abb. 273), lässt sich die mittelalterliche Malerei klar ablesen. Deutlich ist die Aufteilung der Wandfläche in einen Sockelbereich und vier darüber befindliche Register mit szenischen Darstellungen aus der Vita des Hl. Nikolaus (Abb. 278 a-b). Von ursprünglicher Malerei im Sockelbereich war praktisch nichts erhalten. Im Bereich der zwei unteren Register war dagegen ein großer Bestand überliefert. Hierzu wurden von Meier und Pfeifer sehr präzise Angaben zum Umfang, zur Farbgebung und zur Ikonografie der Bildszenen gemacht.<sup>12</sup> Außerdem liegen die erwähnten Fotos der von Gottwald angefertigten Kopien vor, so dass sich ein recht klares Bild der Befundsituation ergibt. Vom Niveau der Kämpfer bis in das Gewölbe war die mittelalterliche Malerei fast zur Gänze verloren.

An der Nordwandfläche des Chores konnten im zweiten Register weitere Szenen aus der Vita des Nikolaus erkannt werden, wobei hierzu weder Kopien noch 1944 erstellte Fotos vorliegen.

#### Chorsüdwand:

Über den Umfang der Fragmente an der Chorsüdseite liegen schriftliche Notizen von J.P. Meier und ebenfalls Bildinforma-

Abb. 272. Braunschweig-Melverode, St. Nikolaus, Ansicht des Kirchenraums nach Nordosten, nach Abdeckung der um 1870 freigelegten Wandmalereien (Zustand 1896).

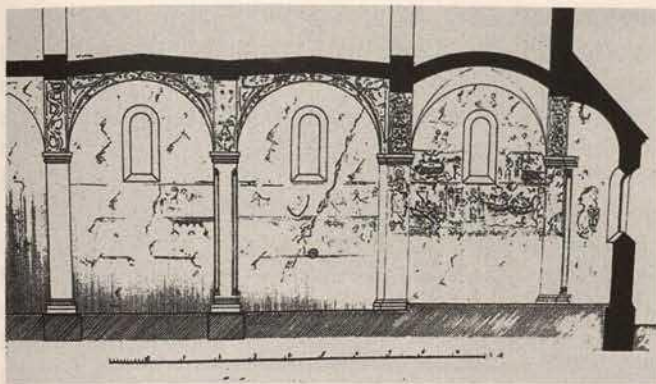


Abb. 273. Braunschweig-Melverode, St. Nikolaus, Nordwand: zeichnerische Wandabwicklung mit Eintragung der überlieferten Wandmalerei-  
reste (um 1902).

tionen vor. Nach den Beschreibungen Meiers war die Bildkomposition an der Süd- wie an der Nordwand horizontal in eine untere Sockelzone und vier darüber befindliche Register mit Darstellungen aus dem Leben Jesu gegliedert. Im Einzelnen konnte Meier einige der Szenen ikonografisch klären; demnach wies das untere Register (von links) folgende Szenen auf: Darstellung der Taufe Christi – eine Fläche ohne inhaltlich eindeutig bestimmbar Befund – Kreuztragung – Kreuzigung;

Im Zweiten Register darüber zeigten sich Fragmente der Szenen: Die Anbetung der Drei Heiligen Könige – Darstellung Jesu im Tempel (Abb. 275 a-b).

Weder im dritten Register, noch im oberen Bogenfeld befanden sich deutbare Malerei-  
reste. Analog zur Nordseite waren die südlichen Pfeilerflächen mit überlebensgroßen figürlichen Darstellungen versehen.<sup>13</sup>

Die im Langhaus der Kirche zutage getretenen Fragmente waren inhaltlich nur zum Teil erschließbar. In einigen Gewölbezwickeln deckte man „große Kreise mit eingeschlossenen Figuren und darunter, gleichsam als Träger derselben auf den Gewölbeanfängern angebrachte Engelsgestalten“, also Brustbilder der Propheten mit Spruchbändern auf.<sup>14</sup> An der Nord- und Süd-  
wand des Langhauses zeigten sich spärliche Reste von zwei übereinander angeordneten Bilderstreifen (Abb. 273).

### Restaurierungsmaßnahme

So vergleichsweise ausführlich die Angaben zum mittelalterlichen Malereibestand aufgezeigt werden konnten, so spärlich sind die überlieferten Informationen zum restauratorischen Eingriff durch Adolf Quensen und seine Mitarbeiter. Lediglich auf der Basis von Sekundärquellen, Vergleichsbeispielen und anhand restauratorischer Befundsicherungen in situ können Angaben zum Arbeitsablauf, zur Restaurierungsmethodik und zu den verwendeten Materialien gemacht werden.

Die Aktivitäten am Objekt dürften mit Freilegungsarbeiten begonnen haben, insbesondere im Langhaus der Kirche, wo bis dato keinerlei Freilegungen vorgenommen worden waren. Die Beseitigung der Kalktüncheschichten wird auf mechanischem Wege durch Abkratzen und Abwaschen erfolgt worden sein.<sup>15</sup>

Abb. 274. Braunschweig-Melverode, St. Nikolaus, Chor und Apsis nach Südosten: Zustand nach Abschluß der ab 1902 durchgeführten Restaurierungsarbeiten (um 1906).

Während der Freilegung bewertete man den Zustand der mittelalterlichen Verputze und Malschichten. Dem erwähnten Gutachten Winters zufolge war der Wand- und Gewölbeverputz „in seiner ganzen Fläche von vielen kleinen und größeren Rissen durchzogen.“ Er entbehrte „jedes Zusammenhanges, haftet nur noch unvollkommen an dem darunter liegenden Bruchsteinmauerwerke und an vielen Stellen ist er durch Einwirkung von Atmosphärien und Salzen mürbe und bröcklig geworden, zum Teil auch schon in Blättern herabgefallen. Demgemäß kann auch an eine Wiederherstellung der aufgefundenen Malerei auf den vorhandenen Putzflächen nicht gedacht werden, selbst die noch erkennbaren Einzeldarstellungen [...] wie z.B. die Legende des heiligen Nikolaus sind davon ausgeschlossen.“<sup>16</sup> Pfeifer attestierte in Ergänzung zu den Aussagen Winters massive Schäden von Wand- und Gewölbeputz im Kirchenschiff, und er bezeichnete den Verputz im Chorgewölbe als nicht mehr erhaltbar. Als Ursache der dokumentierten Schadensphänomene wurde von Pfeifer Durchfeuchtung genannt. So schrieb er, daß „die Wände und Pfeiler [...] meterhoch von Feuchtigkeit durchsetzt und mit grünen Schimmelpilzen überzogen“ waren.<sup>17</sup> Der Zustand der mittelalterlichen Malereifelder wurde mit „verblaßt und verblichen“ umschrieben, auf den Umfang der Verluste im Bereich von Inkarnaten und Gewändern wurde hingewiesen.

Eine Sicherung der geschädigten Verputzzonen sah man als technisch nicht realisierbar an. Ebenso wenig schien es möglich, die malerische Wiederherstellung auf dem mittelalterlichen Verputz anzulegen. Aus diesem Grunde entschloss man sich, die Wand- und Gewölbeflächen im Langhaus mit einem neuen Bewurf zu versehen, und Neuverputzungen im Chorgewölbe und in der Kalotte durchzuführen. Malereifragmente, die auf stabi-



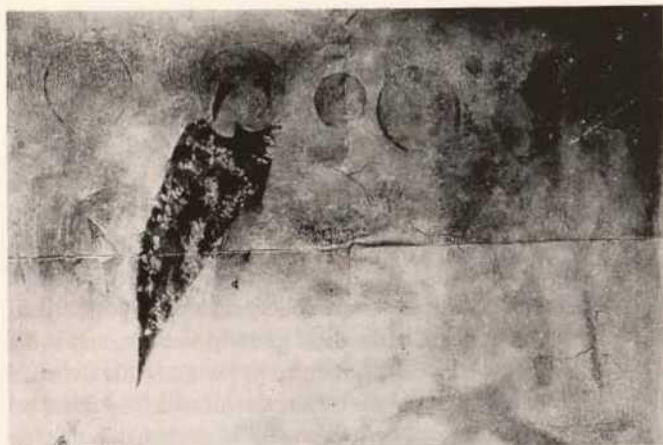


Abb. 275 a. Braunschweig-Melverode, St. Nikolaus, Chor, Südwand, 2. Register, Darbringung Jesu im Tempel: Roman Gottwald, Pause des mittelalterlichen Malereibestandes (um 1902).



Abb. 275 b. Braunschweig-Melverode, St. Nikolaus, Chor, Südwand, 2. Register, Darbringung Jesu im Tempel: Zustand nach Abschluß der ab 1902 durchgeführten Restaurierung (um 1906).

lem Verputz im Gewölbe vorlagen, wurden geborgen und teils flächig abgelöst und dem ehemaligen Vaterländischen Museum zu Braunschweig (heute Braunschweigisches Landesmuseum) zur Verwahrung übergeben.<sup>18</sup> Zur Sanierung des durchfeuchteten Mauerwerks führte man Trockenlegungsmaßnahmen durch. Um die Wände vor Bodenfeuchte zu schützen, führte man eine Horizontalsperre durch Einbringen von Bleiisolierpappe in waagrecht gesägte Schlitzte ein. Man entwässerte den Boden durch eine Drainage und trocknete die Mauern nach Entfernen der alten Verputze mittels einer Ofenheizung. Anschließend wurde das Langhaus offensichtlich flächig neu verputzt, ebenso das Chorgewölbe und Fehlbereiche in der Apsiszone, wo man somit mittelalterlichen Verputz in den Neubewurf integrierte.

Für die Chornord- und Südseite entschied man sich für eine andere Vorgehensweise. Die Darstellungen aus der Nikolauslegende bzw. aus der Lebensgeschichte Jesu sollten im überlieferten Zustand „künftigen Generationen zum kunstgeschichtlichen Nachweise und Studium über die Art der einstigen Ausmalung der Kirche“ erhalten bleiben.<sup>19</sup> Zu diesem Zwecke beschloss man, die Malereifragmente mit auf Rahmen gespannten Leinwänden zu überdecken, und auf diesen Leinwänden den Nikolauszyklus in Form neuer Bildwerke zu kopieren und zu rekonstruieren.

Um die Wiederherstellung einer „stilgemäßen Malerei“ im Kircheninneren zu realisieren, beschritt Adolf Quensen entsprechend dem von Ludwig Winter, J.P. Meier und Hans Pfeifer angedachtem Konzept also eine differenzierte Vorgehensweise. Zonen, in denen keinerlei historischer Malereibefund vorlag, wurden neu ausgemalt. Die Inhalte der neu hinzugefügten Bildwerke wählte man teils frei, teils in Anlehnung an die vorhandenen Bildprogramme. Neben dieser „Rekonstruktion ohne Befund“ wurden einige Bereiche auch nach Befund entweder auf neuen Verputz oder aber auf Leinwand rekonstruiert. Als dritte Behandlungsvariante schließlich frischte Quensen mittelalterliche Malereifragmente auf und ergänzte Fehlstellen unmittelbar auf der Originalsubstanz.

Zur Vorgehensweise im Sinne der ersten Behandlungsarten heißt es bei Winter: „Der Entwurf für die Neuausmalung der Kirche sollte, soweit irgend tunlich, das Gegebene in sich aufnehmen oder mindestens einen Anschluss an dasselbe erstre-

ben“.<sup>20</sup> Sowohl im Chorgewölbe, wie auch in den Sockelbereichen und im oberen Register von Apsis und Chorwänden konnte bei der Rekonstruktion auf keinerlei Befund zurückgegriffen werden. Federführend bei der Auswahl von Bildszenen, die man im Chorgewölbe und jeweils in den zwei oberen Registern an Chornord- und Chorsüdwand anzubringen gedachte, war Museumsdirektor J. P. Meier. Nach seinem Vorschlag malte Quensen einen vervollständigten Nikolauszyklus an der Chornordwand auf die vorgesetzte Leinwand. Im dritten Register von unten schuf Quensen zwei Szenen aus der Nikolauslegende. Ikonografisch an die vorliegenden Bildwerke angepasst, kompletierte Quensen die Bildsequenz mit den Darstellungen „Nikolaus wirft drei goldene Kugeln für die Aussteuer in das Zimmer der drei Jungfrauen“ und die „Bischofsweihe“.<sup>21</sup> In Anlehnung an Bildwerke aus dem Braunschweiger Dom, verwirklichte er im obersten Register eine Opferszene mit Kain und Abel.

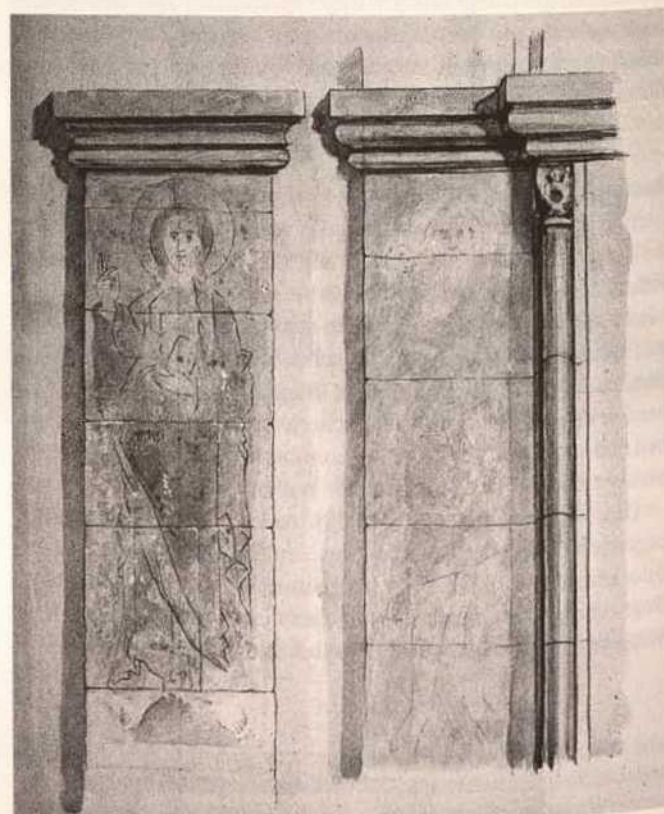


Abb. 276. Braunschweig-Melverode, St. Nikolaus, Chorpfeiler mit Resten figürlicher Wandmalerei: Roman Gottwald, Aquarellkopie (um 1902).

Für das Chorgewölbe besaß man keinerlei Anhaltspunkte über die Inhalte der mittelalterlichen Malerei. Wohlwissend, dass möglicherweise „im Chorgewölbe ursprünglich eine ganz andere Darstellung ausgeführt gewesen ist“, entschied man sich für die Neuanfertigung einer Darstellung des „Himmlischen Jerusalem“.<sup>22</sup>

Im Bereich der Chorsüdwand lag (analog zur Nordwand) im oberen Bogenfelde und im darunter befindlichen Register kein Befund vor. Quensen füllte diese Flächen wiederum mit einer auf Leinwand ausgeführten und vervollständigten Reihe von Darstellungen aus der Vita Christi. Er wählte eine Verkündigungsdarstellung und ein Bild mit der Geburt Jesu im dritten Register. Im Bogenfeld schuf er eine Darstellung der „ehernen Schlange“. Zwischen den Szenen der Taufe Jesu und der Kreuztragung fügte Quensen im ersten Register als neues Bildwerk die „Versuchung in der Wüste“ ein.

Im Bereich von Kalotte und Apsisrückwand konnte man auf interpretierbare Fragmente zurückgreifen und beschloss, die Wiederherstellungen teilweise direkt auf der mittelalterlichen Malerei auszuführen, bzw. auf die herangeführten Neuputzzone zu setzen. Leinwände verwendete man nicht. Auf Neuputz gesetzt ist die gesamte „Maiestas Domini“-Darstellung in der Kalotte, sowie die zwei mittleren Figuren seitlich des Fensters. Die äußeren figürlichen Darstellungen, welche man als unbestimmte Frauengestalt und Heiligen Nikolaus deutete, wurden ergänzt und „aufgefrischt“ (vgl. Abb. 274).

Zusammenfassend ergab sich folgender Arbeitsablauf: Als Ausgangsmaßnahme fertigten Quensen und seine Mitarbeiter bzw. der Baurat Hans Pfeifer die besagten 1:1 Aquarellkopien, Umrisszeichnungen und Fotos an. Somit wurde der historische Bestand dokumentiert, und man hatte Vorlagen für die Rekonstruktionen. Zudem konnten die Formensprache und stilistische Charakteristika für die zu rekonstruierenden Bereiche verinnerlicht werden. Anschließend entfernte man verwitterte Putzzone, trocknete das Mauerwerk aus und applizierte einen Voran-



Abb. 278 a-b. Braunschweig-Melverode, St. Nikolaus, Chor, Nordwand, Öl-wunder des Hl. Nikolaus: Pause des mittelalterlichen Malereibestandes mit Dokumentation des Rissbildes (a: Roman Gottwald, um 1902) sowie Zustand nach Abschluß der ab 1902 durchgeführten Restaurierung (b: um 1906).

strich auf neu zu verputzende Bereiche.<sup>23</sup> Üblicherweise wurde die Genehmigung zur „Vermalung“ von Architekturflächen erst nach der Vorlage von Entwurfskartons beim Herzoglichen Staatsministerium in Braunschweig erteilt. Es ist anzunehmen, dass derartige Kartons von Quensen hergestellt wurden, und man diese bei allen verantwortlichen Stellen (Staatsbehörden, Consistorium und Kirchengemeinde) einer eingehenden Begutachtung unterzog. Nach der Genehmigung der Entwürfe erstellte man Lochpausen, um die Vorlagen auf Leinwand, bzw. auf Verputz zu übertragen, und schließlich die Neuausmalungen anfertigen zu können.<sup>24</sup> Zur Maltechnik, zur Art der verwendeten Pigmente und zu dem oder den eingesetzten Bindemittel(n) liegen keine Erkenntnisse vor.

## Diskussion

Der mehrfach erwähnte Begriff der „Wiederherstellung“ umfasst restauratorische Eingriffe, wie auch Rekonstruktion und Neuausmalung. Wie aufgezeigt, fanden bei der Wiederherstellung der Malereien in Melverode alle diese Vorgehensweisen Anwendung.

Zwei wesentliche Bestandteile der Wiederherstellung des Malereizyklus charakterisieren das Restaurierungskonzept von 1902-1905 und widersprechen zugleich heutigen Anschauungen. Zunächst ist die inhaltliche „Vervollständigung“ der zwei Legendenzyklen und des mittelalterlichen Malereibestandes der Kirche in der Gesamtheit zu nennen. Hinzu kommt die ästhetische Umgestaltung einzelner Bildwerke und des Gesamtensembles. Beidem liegt ein bestimmtes, dem damaligen Zeitgeist entsprechendes ästhetisches Bedürfnis wie auch der Wunsch nach Lesbarkeit der Bildinhalte zugrunde. Das Ergebnis der Wiederherstellung kann nur unter diesen beiden Aspekten sowie unter Berücksichtigung des damaligen Mittelalterverständnisses und des Standes der Restaurierungstechnik um 1900 begriffen werden.

Die aus heutiger Sicht naheliegende Möglichkeit Originalbestände als Fragment zu präsentieren, wurde an keiner Stelle erwogen. Ziel der damaligen Maßnahme war es vielmehr die „alte

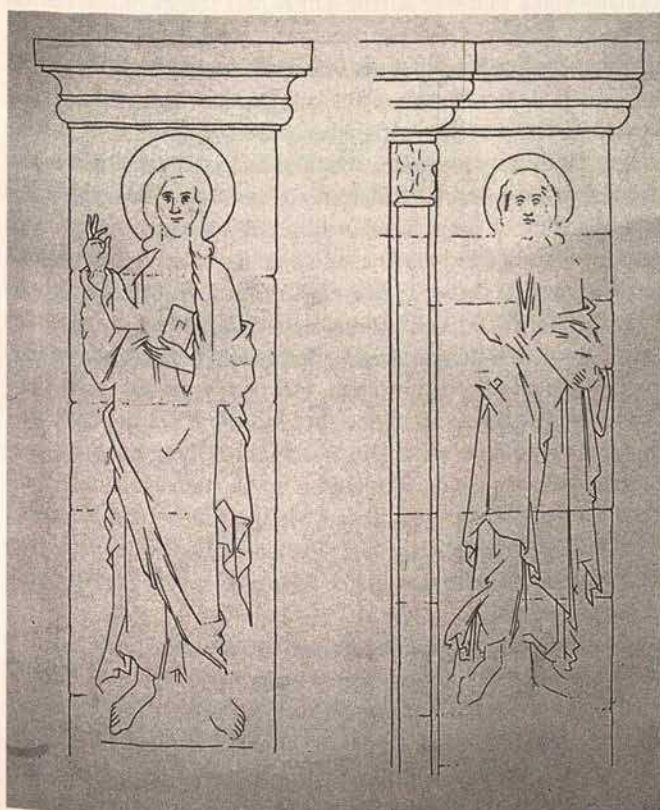


Abb. 277. Braunschweig-Melverode, St. Nikolaus, Chorpfeiler mit Resten figürlicher Wandmalerei: Roman Gottwald, Pausen der Umrisslinien (um 1902).

Malerei, soweit solche erhaltungsfähig war“ zu erhalten und zu vervollständigen und die Neubemalung des Kircheninneren „in schonenster Weise“ unter Berücksichtigung der Standpunkte des Kunstgelehrten, des Künstlers und der geistlichen Körperschaften zu bewerkstelligen.<sup>25</sup> Ludwig Winter formulierte als Zielsetzung, dass es bei der Wiederherstellung darum ginge, „eine stilgemäße und der ursprünglichen Ausstattung nahe stehende Malerei zu gewinnen“.<sup>26</sup>

Die inhaltliche Vervollständigung der Malereien aus dem frühen 13. Jahrhundert vollzog man in Fehlbereichen entweder nach Befund (wie in der Kalotte) oder aus dem ikonografischen Kontext beziehungsweise aus den Vorgaben des Umfeldes heraus (wie an den Chorwänden); oder aber auf der Basis von Vergleichsobjekten (wie am Chorgewölbe). Das Konzept der inhaltlichen Vervollständigung umfaßt den Eintrag möglicherweise niemals vorhandener, jedoch ikonografisch plausibler Bildinhalte (wie am Chorgewölbe), ebenso das Vollenden von Erzählzyklen (siehe Südseite Christi Geburt). Es führt weiter bis zur Lesbarmachung einzelner Figuren beziehungsweise zur Neugestaltung der Gesichter. Dieses Konzept wird insofern wissenschaftlich verwirklicht, als dass den neu hinzugefügten Szenen ein gründliches Studium christlicher Ikonografie und erzählerischer Eigentümlichkeiten zugrunde liegt.

Interessanterweise wird das Konzept der Vervollständigung nicht in absoluter Konsequenz umgesetzt. So entschied man sich an der Chornordwand im zweiten Register der Nikolauslegende, in der Szene vom „Judenbetrug und die Sühne desselben“, einen nicht klar deutbaren Teil neben der Darstellung als fragmentierte Freifläche zu belassen. Desgleichen verzichtete man darauf, Malereien an die Langhauswände zu setzen, wo der Befund nicht interpretierbar war. Demgegenüber stellt die Neuausmalung des Chorgewölbes mit der Darstellung des Himmlischen Jerusalem außer einer Vervollständigung gewissermaßen eine „inhaltliche Steigerung“ des Malereizyklus dar.

Begutachtet man die Bereiche mit mittelalterlicher Malerei im Chor, an Gurtbögen, Pfeilern und im Apsisbereich in situ, dann zeigt sich, dass Quensen eine teils lasierende und offene, jedoch insgesamt flächige Übermalung vorgenommen hat. Die Neuausmalungen (sowohl auf Leinwand an der Chornord- und Südseite wie auf Putz in den übrigen Zonen) ist von der Überarbeitung mittelalterlicher Bereiche nur durch die schriftliche Kennzeichnung zu unterscheiden. Mit der Kennzeichnung von einerseits ergänzten und andererseits erneuerten Feldern wurde Quensen entsprechenden denkmalpflegerischen Anforderungen gerecht.<sup>27</sup>

Inwieweit Quensen zudem Anregungen und Forderungen von Denkmalpflegern aufgriff und umsetzte, ist nicht mehr nachvollziehbar. Es ist ferner nicht bekannt, ob Quensen nach Abschluss seiner Arbeiten einen Bericht fertigte.<sup>28</sup> Von Sensibilität und Verständnis für denkmalpflegerischer Belange zeugt die Behandlung mittelalterlicher Malerei an den Chorwänden wie auch im Langhaus. Einerseits beließ man Originalflächen, die man für erhaltbar, wenn auch nicht präsentierbar hielt, in situ und überdeckte sie mit schützenden Leinwänden. Zum anderen überbrachte man malereitragende Verputzfragmente ins vaterländische Museum, um sie dort erhalten zu können. Leider gibt es keinerlei Informationen darüber, wie die Malereiabnahmen im Museum behandelt und ob sie dort jemals ausgestellt wurden.

In welcher Art stilistische und ästhetische Veränderungen zwischen mittelalterlichen Befunden und den Rekonstruktionen und Auffrischungen vorliegen, lässt sich am Vergleich der von

Gottwald erstellten Kopien mit den Bildwerken Quensens ermitteln. Im Vergleich der Pausen der mittelalterlichen Fragmente mit dem Zustand nach der Restaurierung wird z. B. bei der Darstellung des Nikolaus deutlich, wie umfangreich die Überarbeitungen waren. Bei der farblichen Ausführung der Reproduktionen auf den Leinwänden hielt Quensen sich allerdings minutiös an die im Befund überlieferte und von Meier und Pfeifer dokumentierte Farbigkeit. Ebenso berücksichtigte er geringste Spuren und Informationen bei der Umsetzung des Originals, wie beispielsweise Reste eines Sternenmusters an der Chorsüdfäche, im 2. Register, in der „Szene Jesu im Tempel“ (vgl. Abb. 275 a-b). Im Kolorit wählte Quensen für die Neuausmalungen leicht gebrochene Rot-, Grün-, Ocker- und Blautöne, und er führte den Aufbau der Inkarnate sparsam durch – lediglich ein fleischfarbener Grundton, eine leichte Akzentuierung der Wangen, keine Schattenangaben oder Lichthöhungen. In gebrochener, kühler, wenig deckender Farbanlage sind auch die Wiederherstellungen der Gurtbögen realisiert. Der Kolorit und die Art des Farbauftrages verleihen dem Malereiensemble die unaufdringliche Wirkung eines reduzierten und gealterten Werkes.

Tiefgreifend überformt wurden die Bildwerke jedoch aufgrund der durchweg neu gesetzten Konturlinien und die Binnenzeichnung der Gesichter. Charakteristisch für die Überarbeitung sind der elegante Linienfluss im Bereich der Haare und die gekonnte Pinselführung beim Beschreiben des Umrisses von Mund, Nase und Auge. Den rekonstruierten Figuren wird ein Ausdruck von Feinheit und Anmut verliehen. Vergegenwärtigt man sich Quensens Äußerungen nach dem Besuch der Pariser Weltausstellung im Jahre 1878, so kommen die Bilder in Merverode seinen Idealen sehr nahe. Schon damals betonte er den ästhetischen Reiz von „schönen Konturen“ und maß der „Eleganz in der Zeichnung“ großen Wert bei.<sup>29</sup>

Bei einem vergleichbaren Wiederherstellungsprojekt in Watenstedt-Jerxheim, ebenfalls im Herzogtum Braunschweig gelegen und um 1897 von Quensen wiederhergestellt, wandte sich der dortige Pastor Köhler in einem Brief an das Herzogliche Consistorium. In dieser Kirche galt es, das fragmentierte mittelalterliche Malereiensemble durch szenische Ergänzungen mit neu zu schaffenden Glasfenstern „stilgerecht“ in Einklang zu bringen. Dazu der Pastor: „Der Plan, Darstellungen aus dem Leben des Erlösers in den Apsisfenstern anzubringen – was freilich stilgerechter gewesen wäre – wurde fallengelassen. Auch die in der Darstellung von Cherubim als Hütern des Heiligtums liegende Symbolik liegt einer schlichten Dorfgemeinschaft zu fern, während [jeder] die Darstellungen aus dem Leben unseres Erlösers sofort erkennen“ [kann]. „Es darf“, heißt es weiter unten, „das Verständnis nicht unter dem Stile leiden“.<sup>30</sup> In diesem merkwürdigen Satz bezeichnet „Stil“ zunächst weniger ästhetische Merkmale von Bildwerken, vielmehr wird der Begriff auf Bildinhalte angewendet. Oder aber mit „Stil“ ist der „Wiederherstellungsstil“ gemeint. Die Wiederherstellung habe im Endergebnis für den Betrachter ansprechende, lesbare und verstehbare Werke zu erzeugen. Diese Meinung über den Sinn und Zweck von Wiederherstellungsmaßnahmen wurde auch von Fachleuten vertreten, was an der Wiederherstellung in Merverode ablesbar ist.

Die Restaurierung der Malereien in Merverode führte zu einer tiefgreifenden ästhetischen Umformung der mittelalterlichen Bildfragmente und zur Schaffung eines gänzlich neuen Raumeindrucks. Dies ging von einem spezifischen ästhetischen Bedürfnis aus, welches auf bestimmten Sehgewohnheiten und dem damaligen Kenntnisstand romanischer Malerei basier-

te. Exemplarisch seien einige Betrachtungen Augusts von Essenwein wiedergegeben, die verdeutlichen, wie romanische Wandmalerei im letzten Drittel des 19. Jahrhundert betrachtet wurde und welche Konsequenzen dies für eine Wiederherstellungsmaßnahme hatte.<sup>31</sup>

Für Essenweins musste die Wiederherstellung eines romanischen Malereienssembles auf dem Verständnis von „Wesen und Geist des Styles“ der Romanik basieren.<sup>32</sup> Dies setzt eine profunde Kenntnis mittelalterlicher Ikonografie voraus, erfordert das Begreifen der Stilmerkmale romanischer Malerei und verlangt zudem das Wissen um die Funktion figürlicher Darstellungen im Mittelalter. Das Studium der mittelalterlichen Bildprogramme oder, wie Essenwein es nannte, des „mittelalterlichen Bilderkreises“, erfolgte an überlieferten Monumentalmalereien ebenso wie an Buchmalereien.<sup>33</sup>

Die Aufgabe figürlicher Wandmalerei der Romanik bestand nach Essenwein vor allem in der Vermittlung heilsgeschichtlicher Botschaften. Die figürlichen Darstellungen hatten die Funktion, als eine Art Sprachrohr an Personen und Handlungen zu gemahnen, und bestimmte legendarische Begebenheiten zu verkünden. Diese reine Erzählfunktion bedingte eine spezifische Abstraktion in der Darstellungsart, und Essenwein bezeichnete romanische Figurenbildwerke entsprechend als „ornamentale Schriftzeichen“.<sup>34</sup> Charakteristische Merkmale hinsichtlich Stil und Form romanischer Malereien hatte Essenwein klar erkannt. So waren ihm Wesen und Funktion der Bedeutungsperspektive ebenso bewusst wie bestimmte formale Wesenszüge des romanischen Stiles. Hierzu zählten die Betonung der Fläche bei Ornament und Figur und der Verzicht auf Versuche, durch die Anwendung von Perspektive Räumlichkeit zu imitieren. Kurzum, Essenwein hatte sich um 1880 klar von Arbeitspraktiken bei Wiederherstellungsmaßnahmen distanziert, die eine Veränderung des romanischen Farb- und Formenkanons, der Bildsprache beabsichtigten, indem beispielsweise eine naturalistische Malweise (d.h. korrekte anatomische Lösungen, differenzierte Licht-Schatten-Verteilung etc.) realisiert wurde. Im Braunschweiger Dom war genau dies in der Mitte des 19. Jahrhundert bei einer vorausgegangenen Restaurierung unter Heinrich Brandes noch der Fall.<sup>35</sup> Essenwein billigte ausdrücklich den restauratorischen Eingriff in mittelalterliche Substanz und die Ergänzung fragmentierter Bildwerke zur Wiederherstellung eines kompletten mittelalterlichen Raumgebildes. Er verlangte allerdings größtmögliche ideelle Authentizität bei der Rekonstruktion, wohl wissend, dass für das ausgehende 19. Jahrhundert mittelalterliche Darstellungen „hin und wieder gebunden, kindlich und unentwickelt“ erscheinen. Er konstatierte, dass eine vermeintliche Verbesserung (wie z.B. Korrekturen im Bereich anatomisch schlechter Lösungen bei Darstellungen von

Menschen oder Tieren etc.) zwangsläufig den mittelalterlichen Malereikonzepten widerspreche und ermahnte folglich: „Wer glaubt, daß irgendein Stil von fremder Hand verbessert werden könne, ist in den Geist desselben nicht eingedrungen“. Und er warnte davor, dass die „Harmonie augenblicklich gestört werde, sobald fremde Formen, seien sie auch ‚verbesserte‘, eingeführt würden“.<sup>36</sup>

Bei der Wiederherstellung in Melverode versuchte man den Grundsätzen Essenweins, die ursprünglichen ästhetischen und stilistischen Wesenszüge weitmöglichst zu respektieren und stilrein umzusetzen, Folge zu leisten. Und doch wurden Figuren geschaffen, in deren Gesichtstypus durch Ebenmaß und Ausgewogenheit eher gotische Formensprache anklingt. Wahrscheinlich resultiert dies daraus, dass man einen gewissen Schöpfergeist bei der Ausmalung in Melverode weder unterdrücken wollte noch konnte und die Entscheidung, eine Wiederherstellung durchzuführen stets auch eine Umgestaltung mit sich bringt. Bleibt festzuhalten, dass in Melverode ein „Restaurierungskunstwerk“ mit eigenständiger ästhetischer Prägung und eigenem Stil entstanden und noch heute eindrucksvoll zu erfahren ist.

## Summary

*“Comprehension must not suffer on account of style”*

During the years 1902-1905, extensive scientific investigations of the remnants of Romanesque wall paintings, as well as an analysis of the damages concerning both the structure and the materials, were carried out in the Church of St. Nicholas in Melverode (Brunswick). The first part of this contribution explains the approach and the results of this style-critical appraisal and its interpretation of the iconography of the wall paintings. Furthermore, both the written and the visual, sketched documentation of the inventory and its condition around 1902 are described as they have been handed down until now.

Based on the preliminary investigations performed at that time and targeted at presenting a scheme of a medieval wall-painting which was to be both comprehensive with regard to content and aesthetically challenging, monument care specialists, architects and the court and decoration painter Adolf Quensen devised a conservation-restoration concept for these paintings. The second part of this contribution presents their action plan and their conservation-restoration techniques.

As a result of the activities outlined above, a modern viewer will encounter a work of art which, although a very sophisticated approach had been chosen, has nevertheless been altered considerably between the years 1902 and 1905: The medieval inventory was extended by several picture sequences. Some revised and added scenes have been decoupled from the characteristic Romanesque imagery scheme and should therefore be classified as stylistically distinct. The last part of this contribution deals with formal aspects of this remodelling, with some basic principles and with personal motives.

## Anmerkungen

1 Pastor Köhler, Brief an das Herzogliche Consistorium in Wolfenbüttel, Watenstedt 3.11.1897.

2 Vgl. MAINUSCH, kunstwissenschaftlichen Studienarbeit an der Fachhochschule Hildesheim/Holzminde/Göttingen, September 2000.

3 Weitere baugeschichtliche Daten, siehe: SCHILLER, Architektur, 1852; SCHNAASE, Künste im Mittelalter, 1856. AHRENS, Kirche zu Melverode, 1883.

4 VOGES, Dorfkirchen, 1877.

5 AHRENS, Kirche zu Melverode, 1883.

6 Pastor GENUIT, Brief, 11. 2. 1897.

7 Ebenda.

8 Vgl. die sinngemäße Wiedergabe der Ausführungen MEIERS durch STEINACKER, Melverode, 1908, S.87.

9 PFEIFER, Darstellungen aus der Legende des St. Nikolaus.



- 10 PFEIFER, Brief an die Herzogliche Hochbau Inspektion Braunschweig, 1903.
- 11 Zu den Pausen heißt es: „Zuerst wurden durch [...] R. Gottwald treffliche Aquarellkopien aller vorhandenen Fresken angefertigt, insbesondere die der Nord- und Südwand des Chores in natürlicher Größe[...]“; siehe: STEINACKER, Melverode, 1908, S. 85.
- 12 In der erste Bildszene (unteres Register, links) erkannten Meier und Pfeifer ein „gelbes Schiff im Wasser mit rötlichem Bugpriet und weiß- und blassrot gestreiftem Segel vor dem rötlichen Mast, der über dem Segel noch eine ebenfalls rötliche Querscheibe trägt. Mit Sicherheit sind nur zwei Menschen mit gelblichem Haar und roten Gewandteilen in Schiff zu erkennen, die halb nach rechts gewendet sind. Vom Bord des Schiffes ist schräg nach vorn rechts ein breites rotes Brett gelegt, auf dem ein mit einem Sack beladener gebeugter Mann in kurzem grünlichen Gewand und mit nackten Beinen hinabgeht. Rechts davon, in fast doppelt so großer Gestalt, halb nach links gewendet, der heilige Nikolaus[...]. Die Figur steht zwischen zwei Säulen, von denen die zur Rechten in der Längsrichtung rot gewellt ist, während die linke rote Farbspuren zeigt und beide ein gelbes, stark ausladendes Kapitäl tragen [...]. Am Ufer vorn links eine rote, weiter rechts zwei gelbe Erhöhungen, die wohl beide das aufgeschichtete Korn bedeuten wollen. Der Grund ist blau gewesen, jetzt aber ein mattes, schmutziges Graublau geworden. [...]“. Meier und Pfeifer deuteten die Darstellung als jene Szene aus der Legende des Nikolaus, in welcher der Heilige die Stadt Myra von Hungersnot errettet (vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, 1976, Sp. 52 Nr. 13).
- Im zweiten Bildwerk (von links) waren, nach Meier, „teilweis vor einem schwarzen, oben abgerundeten Streifen [...] drei nur undeutliche erhaltene Jünglinge mit gelben, roten und grünen Gewandresten, alle drei nach rechts gekehrt“ erhalten. In Vorderansicht erkannte man „Nikolaus wieder in gelb eingefäster Dalmatica und roter Kasel. Er hält den Arm segnend in die Höhe“. Meier und Pfeifer deuteten die Fragmente als die sogenannte „Errettung von drei unschuldig verurteilten Jünglingen durch den Bischof“ (vgl. ebd. Sp. 52 Nr. 11).
- Der rechte Abschluss im unteren Bildregister wurde von einer Doppelszene gebildet, welche sich von der Mitte der Wandfläche fast bis zum rechten Abschluss erstreckte. Ikonografisch zu deuten ist das Bild als Szene aus der Nikolauslegende, in welcher „Nikolaus in Öl verwandeltes höllisches Feuer im Meer vernichtet“ (vgl. ebd. Sp. 52 Nr. 10).
- 13 Eine stilkritische Untersuchung der ursprünglichen Malerei auf der Grundlage des überarbeiteten, mittelalterlichen Bestandes an zwei Pfeiferfiguren in situ leistet auch: GROTE, Melverode, 1988, S. 77-96.
- 14 STEINACKER, Melverode, 1908, S. 84.
- 15 In mehreren erhaltenen Rechnungen, die Quensen nach der Wiederherstellung alter Malereien an vergleichbaren Objekten ausstellte, ist eine Position mit Freilegungsarbeiten aufgeführt. So z.B. in einer Rechnung über die Maßnahmen in der Kirche zu Oelper. In Position 2 wird die „Reinigung der Putzflächen durch abkratzen und abwaschen“ mit 0,20 Mark pro qm Fläche angegeben. Diese „Reinigungsarbeit“ wird mit einem im Vergleich sehr niedrigen Betrag berechnet. So stellt Quensen für Ausmalungen zwischen 2 und 3 Mark pro qm in Rechnung, die Überarbeitung aufgefundenen Malereireste kostet sogar 3,50 Mark pro qm.
- 16 Gutachten Winter, zitiert nach: STEINACKER, Melverode, 1908, S. 84.
- 17 PFEIFER, Melverode, 1906, S. 49 ff.
- 18 Nachforschungen durch Herrn Dr. Römer und weitere Mitarbeiter im Landesmuseum konnten keine Klarheit zum Verbleib dieser Malereiabnahmen erbringen. Es ist anzunehmen, daß die Fragmente in den letzten Kriegsjahren bedauerlicherweise zerstört wurden.
- 19 Ludwig Winter, zitiert nach: STEINACKER, Melverode, 1908, S. 84.
- 20 Ebenda.
- 21 Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, 1976, Sp. 52 Nr. 3 und 5. Die von J. P. MEIER getroffene Auswahl der in den Nikolauszyklus neu hinzuzufügenden Szenen entspricht der Vita des Heiligen bei Jacobus de Voragine (vgl. Jacobus de VORAGINE, „Legenda Aurea“, in der Übersetzung v. R. NICKEL, Stuttgart 1988, S. 36 ff.).
- 22 PFEIFER, Melverode, 1906, S. 52.
- 23 Dieser Anstrich wurde mit „Weißangischem Verbindungskitt“ durchgeführt. Die Art dieses Produktes konnte nicht geklärt werden. Alle zitierten Angaben zum Umgang mit dem Originalverputz basieren auf Aussagen Hans PFEIFERS.
- 24 Bereichsweise lassen sich Pauspunkte in situ unter den Konturlinien klar ablesen.
- 25 PFEIFER, Melverode, 1906, S. 50.
- 26 WINTER, zitiert nach: STEINACKER, Melverode, 1908, S. 84.
- 27 Das Kenntlichmachen von instandgesetzten oder wiederhergestellten Partien eines Denkmals wurde im Oktober 1900 gesetzlich verordnet. Belegt ist der Erlass einer entsprechenden Verfügung in einem Brief von Baurat Lilly [?] an sämtliche Hochbauinspektionen des Herzogtum Braunschweigs, datiert 3. 10. 1900. Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel (Signatur Nr. 77 Neu 5, Zg 24/65).
- 28 Das Erstellen einer derartigen Dokumentation beziehungsweise eines „Rechenschaftsberichtes“ wurde von vielen Denkmalpflegern um 1900 verlangt.
- 29 QUENSEN, Bericht, 1878.
- 30 Pastor Köhler, Brief, 1897 (wie Anm. 1).
- 31 ESSENWEIN hat sowohl bei der Restaurierungsmaßnahme im Dom zu Braunschweig, wie auch bei den Maßnahmen in der Stiftskirche zu Königsutter eng mit Quensen zusammengewirkt.
- 32 HOLZAMER, August Essenwein, 1985, S. 47.
- 33 Als Quellen seiner Studien nennt Essenwein selbst: Biblia Pauperum, Concordantia caritatis u.a., siehe: ESSENWEIN, Wandgemälde, 1881, S. 7.
- 34 ESSENWEIN, Wandgemälde, 1881, S. 8.
- 35 Siehe hierzu den Beitrag von Caroline ASSMANN und Barbara HENTSCHEL in dieser Publikation.
- 36 ESSENWEIN, Wandgemälde, 1881, S. 9.

## Literaturverzeichnis und Archivalien

- O. AHRENS, Geschichte und Beschreibung der Kirche zu Melverode bei Braunschweig, in: Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens, Bd. III, Hannover 1883.
- August ESSENWEIN, Die Wandgemälde im Dom zu Braunschweig, Nürnberg 1881.
- Hans-Henning GROTE, Die St. Nikolai-Kirche zu Melverode, in: Braunschweigische Heimat, 74, 1988, S. 77-96.
- Karin HOLZAMER, August Essenwein, Inaugural-Dissertation, Darmstadt 1985.
- Nils MAINUSCH, Es darf das Verständnis nicht unter dem Stile leiden, kunstwissenschaftlichen Facharbeit an der Fachhochschule Hildesheim/Holzwinden/Göttingen, September 2000.
- Hans PFEIFER, Brief an die Herzogliche Hochbau Inspektion Braunschweig, 28.4.1903. Landeskirchliches Archiv Wolfenbüttel.
- Hans PFEIFER, Darstellungen aus der Legende des St. Nikolaus auf der Nordwand des Chores der Kirche in Melverode. Bauakte Melverode, Landeskirchliches Archiv Wolfenbüttel, Signatur: OA Melverode 20.
- Hans PFEIFER, Die Kirche in Melverode und ihre Wandgemälde, in: die Denkmalpflege, 8. Jg., Nr.7, Berlin 1906.
- Adolf QUENSEN, Rechnung 26.7.1909 über die Ausmalung der Kirche zu Oelper, Stadtkirchenbauamt zu Braunschweig.
- Adolf QUENSEN, Bericht an den Verein zur Förderung des Kunstgewerbes in Braunschweig, Oktober 1878.
- C. SCHILLER, Die mittelalterliche Architektur Braunschweig's, Braunschweig 1852.
- Carl SCHNAASE, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Düsseldorf 1856.
- Karl STEINACKER, Die Wandmalereien in der Kirche zu Melverode, in: Braunschweigisches Magazin, Nr. 7/8, 1908.
- T. VOGES, Dorfkirchen aus dem Kreise Wolfenbüttel uns aus anderen Gegenden des Landes Braunschweig, Zeitschrift des Harzvereins für Geschichte und Alterthumskunde, 1877.