

Muster, Pause und Schablone

Zur Verwendung von Papier beim Bildaufbau

Ivo Mohrmann

„Nichts ist dem strebsamen Bilderkenner wärmer zu empfehlen und ans Herz zu legen als eifriges Studium der Zeichnungen. Wer sich von den Gemälden eines Meisters zu den Zeichnungen wendet, dem scheint sich ein Vorhang zu heben, und er dringt in das innere Heiligtum ... Zeichnend waren die Meister im 15. und 16. Jahrhundert mehr Künstler, malend mehr Handwerker. Die Zeichnung verhält sich zum Malwerk wie ein Bergquell zu einem Kanal.“ (Max Jacob Friedländer)¹

Betrachtet werden verschiedene Verfahren der Übertragung von zeichnerischen Vorlagen auf den Malgrund und der Ornamentierung von Textilien in der Malerei um 1500.

Die Ausführungen basieren auf Untersuchungen des Marien triptychons der Meister der Ursulalegende aus der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden und von Zeichnungen aus dem Kupferstich – Kabinett Dresden. Die Auswertung von Quellenschriften und eigene maltechnische Versuche ergänzten und bestätigten die gewonnenen Erkenntnisse.

Mould, tracing and stencil

The text deals with various methods of transmitting preparatory drawings to the priming. Another subject is the ornamentation of textiles in painting at about 1500. The study is based on examinations dedicated to the triptych of St. Mary, a work by the Master of the Saint Ursula Legend from the Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, and of drawings from the Kupferstich-Kabinett Dresden. The findings are supported by written sources and models painted by the author.

Einleitung

In Vorbereitung einer Ausstellung altniederländischer Malerei und Zeichnung in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, in deren Zentrum Werke van Eycks stehen werden, übernahm ich die Aufgabe, maltechnische Kopien anzufertigen. Auf vier für die Ausstellung originalgetreu nachgebauten Eichenholztäfel mit Klappflügeln sollen werk- und maltechnische, sowie künstlerische Prinzipien der Malerei des 15. Jahrhunderts veranschaulicht und einige Abläufe des Herstellungs- und Malprozesses gefilmt werden (Abb. 1). Dabei geht es darum, modellhaft eine Vorstellung von der Bildentstehung zu vermitteln, indem verschiedene Phasen und Besonderheiten des Bildaufbaues demonstriert werden. Gleichzeitig ergaben sich damit Anlass und Gelegenheit, vielfach an Gemälden beobachtete und mitunter in maltechnischer Literatur beschriebene künstlerische Verfahren auszuprobieren, so einen Weg zu beschreiten, der am Anfang der wissenschaftlichen Gemäldedforschung zu Ende des 19. Jahrhunderts durchaus üblich war² und auch heute noch als ein probates Mittel der maltechnischen Schulung und Erprobung angesehen werden darf. Die Grundlage unserer Arbeit bilden gemeinsam mit Kunsthistorikern und Restauratoren der Gemäldegalerie vorgenommene stilkritische und kunsttechnologische Untersuchungen an einem originalen Kunstwerk³. Zur Anwendung kamen ausschließlich zerstörungsfreie Methoden. Unser Studienobjekt ist das Marien triptychon⁴ des Meisters der Ursulalegende (Abb. 2 und 3), eines von 1480 bis 1510 in Köln tätigen deutschen Malers, der in der Tradition der altniederländischen Malerei steht. Neben der Bildträgerherstellung, der Grundier- und Vergoldungstechnik befassten wir uns auch mit Arbeitsschritten, bei denen Papier zum Einsatz gekommen sein könnte.⁵ Dabei handelt es sich um die Übertragung von Vorlagen aus Musterbüchern oder eigene Entwurfszeichnungen. Letztere

können nach Gemälden oder nach der Natur angefertigt worden sein. Diese unterschiedlichen Methoden der Bildvorbereitung und Formenentwicklung haben noch lange nach dem Ende des 14. Jahrhunderts gleichzeitig und sich ergänzend existiert. Der Evangelist Lukas, Schutzpatron der Malerzünfte im 15. Jahrhundert., wurde von den Malern besonders verehrt (Abb. 4). In zahlreichen Lukasbildern ist er selbst als Maler mit diversen Mal- und Zeichenutensilien dargestellt. Diese Bilder sind wichtige Quellen zur Maltechnologie.

Es stellte sich die Frage, welche Spuren die unterschiedlichen Übertragungsverfahren an Vorlagen hinterlassen haben und inwieweit diese an originalen Zeichnungen, auch an den Rückseiten noch anzutreffen sind. Gemeinsam mit Kunsthistorikern und Restauratoren des Dresdener Kupferstich-Kabinetts untersuchten wir daraufhin einige Blätter aus der Sammlung, welche entsprechende Merkmale aufweisen (Abb. 5–8).⁶

Arbeitsschritte, bei denen die Verwendung von Papier oder Pergament bei der Entstehung der Malerei des Marien triptychons denkbar sind, stellen beispielsweise die Ornamentierung des Gewandes der *Hl. Katharina* (Festtagsseite, rechter Flügel) mittels einer Schablone (Abb. 9) und die kartongestützte Ornamentierung des Thronrückklakens in der Darstellung der *Muttergottes mit dem Kind* (Festtagsseite, Mitteltafel) dar (Abb. 10).



1
Während des Kopierens vor dem
Marienriptychon des Meisters
der Ursulalegende



2
Marienriptychon, geschlossen,
Verkündigung, Grisaillemalerei



4
Joos van Cleve, Die (große)
Anbetung der Könige, um 1525,
Gemäldegalerie Dresden,
Alte Meister, Detail, Der Hl. Lukas
zeichnet die Madonna



3
Marienriptychon, geöffnet,
Hl. Magdalena, Thronende
Muttergottes mit dem Kind,
Hl. Katharina

5
Altniederländisch, perforierte
Konturen, C355 recto, Dresden,
Kupferstich-Kabinett



6
Altniederländisch, perforierte
Konturen, C355 verso, Dresden
Kupferstich-Kabinett



7
Cranachschule, perforierte
Konturen, C 2186, Dresden
Kupferstich-Kabinett



8
Cranachschule, perforierte
Konturen, Durchlicht, C 2186,
Dresden Kupferstich-Kabinett



9
Marien triptychon, Schabloniertes
Gewand der Hl. Katharina



10
Marien triptychon, ornamentiertes
Thronrückklaken

Forschungsstand (Vorlagen, Übertragung, Unterzeichnung)

Julius von Schlosser behandelte um 1900 das Thema Musterbücher in seinem Artikel „Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter“ zum ersten Mal wissenschaftlich.⁷ Zum Themenbereich Vorzeichnung – Übertragung – Unterzeichnung in der Malerei des 15. Jahrhunderts finden sich in der Fachliteratur viele Beiträge.

Joseph Meders Buch „Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung“ von 1919 bildet nach wie vor die umfassendste und grundlegende Informationsquelle. Robert W. Scheller publizierte 1963 und auch weiterhin seine Untersuchungen mittelalterlicher Musterbücher⁸. Robert Oertel⁹ zeigte 1940 die Entwicklung vom Entwurf einer Bildkomposition direkt auf dem Malgrund zur ausführlichen zeichnerischen Vorbereitung außerhalb des Bildträgers auf. Daran knüpfte Johannes Taubert in seiner Dissertation „Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen“ an. Van Asperen de Boer schaffte mit der Einführung der Infrarotreflektografie 1966–1970 neue Möglichkeiten für die Gemäldeforschung¹⁰. Mit Hilfe des Infrarotbildwandlers war es nun möglich, die in dem Wellenbereich zwischen 1600 und 2400 nm erfassbaren Teile der Unterzeichnung sichtbar zu machen. Die in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts intensiv einsetzende IR-Erforschung der Unterzeichnungen hat inzwischen zu einer großen Menge an Informationen geführt. Am niederländischen Institut für Kunstgeschichte (RKD) in Den Haag, das 65000 Negative von van Asperen de Boer übernommen hat, werden Infrarotfotografien und Reflektogramme archiviert und über eine Datenbank zugänglich gemacht. So kön-

nen Informationen über Künstler eingeholt und Bildmaterial zu IR-Untersuchungen eingesehen und auf Datenträgern bestellt werden.¹¹ Im Metropolitan Museum New York und der National Gallery London sind sogar Stellen für die Erforschung der Unterzeichnung eingerichtet worden. In der Reihe „Art in the making“ werden in London Ausstellungen veranstaltet, die speziell dem Thema der Bildentstehung gewidmet sind, so 2002 „Underdrawings in Renaissance Paintings“.¹² Molly Faries gründete einen speziellen Studiengang an der Indiana University in Bloomington, van Asperen de Boer einen solchen an der Rijksuniversität in Groningen. Seit 1975 finden alle zwei Jahre im belgischen Löwen Kolloquien statt, deren Ergebnisse ab 1979 in der Reihe „Le dessin sous jacent“ publiziert wurden. Die Aufzählung der Forschungen muss in diesem Rahmen unvollständig bleiben. Einen Überblick gibt Kathrin Kirsch in ihrer 2000 vorgelegten Diplomarbeit an der FH Köln.¹³

Die Unterzeichnungen am Marien triptychon und die Versuche mit der Methode der Durchgriffelung von Papiervorlagen

Im Rahmen einer maltechnischen Untersuchung des Klappaltärs 1999 hatte Christoph Schölzel bei der Auswertung von Infrarotreflektogrammen bereits festgestellt, dass sich die Unterzeichnung des Stifters sowohl stilistisch als auch technisch von den Unterzeichnungen der anderen Figuren und ihrer Umgebung unterscheidet (Abb.11). Die Umrisslinien der Frauenfiguren und des Engels sind gleichmäßig, ohne jede Korrektur. Es könnten Silberstift und



11
Marien triptychon, Thronende
Muttergottes mit dem Kinde,
Infrarotreflektogramm



12
Durchgriffeln einer Zeichnung



13
Durchgegriffelte Konturen
auf dem Malgrund

Tusche zum Einsatz gekommen sein. Die mechanische Erscheinung der Linien ist ein Indiz für eine Vorlagenübertragung. Betrachten wir nun den Stifter. Im Unterschied zu den Idealbildern der Thronenden Muttergottes und der anderen Heiligen – als Objekte der Anbetung – handelt es sich bei dem Dominikanermönch um ein Subjekt, einen Auftraggeber, der vom Maler ein möglichst ähnliches Porträt erwartet haben dürfte. Es ist zu vermuten, dass die Zeichnung auf dem Malgrund direkt nach der Natur entstand. Sie wurde mit einem weichzeichnenden Material (Kohle oder Steinkreide) ausgeführt, das Korrekturen gestattet. In den unterzeichneten Faltenwürfen von Cappa und Tunika sind zeichnerische Unsicherheiten feststellbar. In der Binnenzeichnung des Gesichtes rang der Zeichner mit kurzen Schraffuren um ein treffendes Konterfei.

Bei unseren maltechnischen Rekonstruktionsversuchen der Übertragungsverfahren haben wir auf die in verschiedenen Quellschriften¹⁴ erwähnte Methode der *Durchgriffelung* zurückgegriffen, die auch als *Calcho-Methode* oder *Kalkiren*¹⁵ bezeichnet wird. Sie beruht darauf, dass die Rückseite der Vorzeichnung mit Gips, Kohle oder einem anderen farbigen Pulver eingestrichen wird. Möglich ist auch die Verwendung einer pigmentierten Zwischenlage im Sinne eines Kohlepapiers. Man braucht dann nur mit einer abgeschliffenen

Nadel an den Linien entlang fahren und erreicht so einen Abdruck auf dem Malgrund, der dann für die weitere Arbeit mit Stiften und Pinsel zur Orientierung dient (Abb. 12, 13). Welche Spuren hinterlässt diese Methode an den Vorlagen? Auf der Vorderseite der Blätter sind eingedrückte, abgenutzte, mitunter sogar eingerissene Konturen und auf der Rückseite, sofern kein Zwischenpapier verwendet wurde, Reste von Farbpulver zu erkennen (Abb. 14, 15). Manchmal lässt sich die Durchgriffelung auch anhand hellerer Linien auf der gefärbten Rückseite nachweisen, wie dies an unserem Modell erkennbar ist (Abb. 16, 17).

Forschungsstand (Ornamentierung von Gewändern)

Die Ornamentierung von gemalten Textilien in der Malerei um 1500 wird in einigen aktuellen kunsttechnologischen Publikationen beschrieben.¹⁶

Bei diesem Verfahren wird entweder freihändig entlang aufgepauster Pünktchen oder mit Hilfe einer Schablone ein flächiges Muster auf das räumlich gemalte Textil aufgesetzt, ohne die durch den Faltenwurf oder die Knickfalten auftretenden Verkürzungen zu berücksichtigen. Es kommt auch



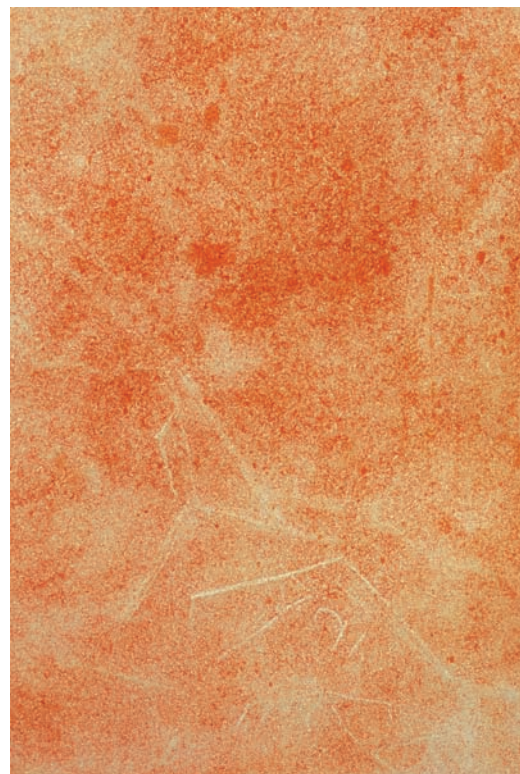
14
Pieter Janszoon Saendredam,
C 1910-50, Dresden Kupferstich-
Kabinett, möglicherweise Vor-
zeichnung für einen Kupferstich



15
Pieter Janszoon Saendredam,
C 1910-50, Dresden Kupferstich-
Kabinett, pigmentierte Rückseite



16
Vorlage nach Pieter van
der Weyden (Modell)



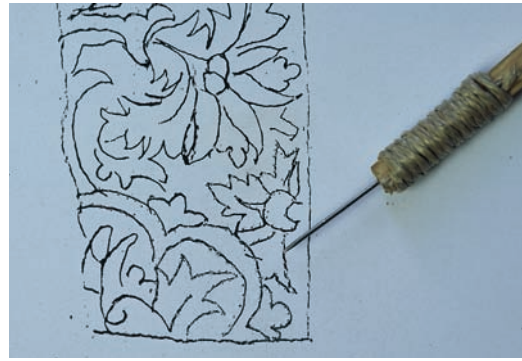
17
Vorlage nach Pieter van der
Weyden (Modell), rötlich
pigmentierte Rückseite nach der
Übertragung, helle Konturen



18
Marien triptych,
Gewand der Hl. Katharina, Detail,
Gemahte Goldfäden in den
Ornamentzwischenräumen



19
Marien triptych,
Thronrücklakenornament,
Nachzeichnung



21
Perforierung der Vorlage



22
Lochpause und Pausbeutel

vor, dass die perforierte Ornamentpause oder die Schablone an einer oder mehreren Falten versetzt zum angrenzenden Ornamentverlauf angelegt wird, um so den Eindruck einer räumlichen Überschneidung zu vermitteln. Durch in das Hell-Dunkel integrierte Strichelungen wird die Wirkung von Gold- oder Silberfäden erreicht, die die Zwischenräume ausfüllen (Abb. 18).

Weniger Auskunft gibt die Literatur über den Schablonierungsvorgang und das Schablonenmaterial. Tångeberg interpretiert die im Tegernseer Manuskript erwähnten Eisenstanzen („stern eysen“) als Werkzeuge, die auch zur Herstellung von Metallschablonen eingesetzt worden sein können.¹⁷ Er verweist dann aber auch auf eine andere Stelle in dieser maltechnischen Quellenschrift der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Dort heißt es:

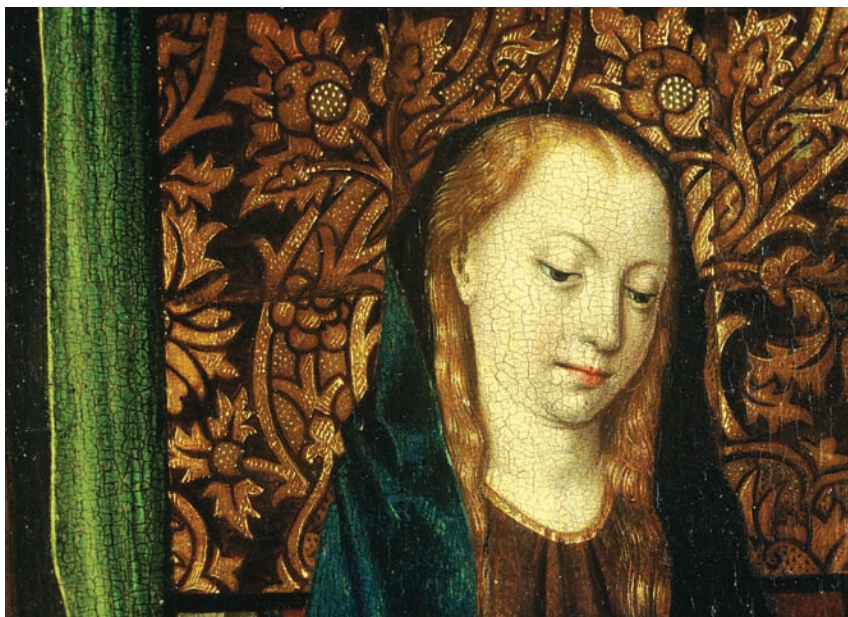
„... wildu (musiren) so mache patrondl aus pergamen und schneid darin ein plümel, rösel oder stern und wenn du furniss über druckent ist doch ein halben tag, so druck das golt durch dyn patron auf die leysten oder wo du hin wilt.“¹⁸

Hier wird also eine Pergamentschablone beschrieben. Rosenfeld gibt in seinem Aufsatz „Der Gebrauch der Schablone für Schrift und Kunst seit der Antike und das Schablonenbuch des 18. Jahrhunderts“ einige Informationen.¹⁹ Da sich offen-

sichtlich keine Schablonen aus dem Mittelalter erhalten haben, muss aber auch er die Frage unbeantwortet lassen, aus welchem Material diese filigranen und dennoch strapazierfähigen Schablonen bestanden haben. Jean Sandé vermutet, dass die Papierschablone, wie sie heute noch in Asien in Gebrauch ist, mit dem Papier nach Westen gewandert und schließlich von der Blechschablone abgelöst worden sei.²⁰ Der Reiz und die Eigenart der Schablonentechnik sind letztlich unabhängig von dem Material, aus dem die Schablonen bestanden haben. Die Unterbrechung der Muster, Blüten und Figuren durch Stege sind das Charakteristikum der Schablonenornamente. Dabei ist jedoch auch zu beachten, dass durch das Auflegen eines zweiten Schablonenmusters dieses Erkennungsmerkmal verschleiert worden sein kann.

Das ornamentierte Thronrücklaken und die Versuche mit einer Lochpause aus Papier

Das Ornament des Thronrücklakens im Hintergrund der Muttergottes besteht aus vertikal geschwungenen Astranken, von denen Blüten, Blätter und Palmetten seitlich abzweigen (Abb. 19). Der Ausschnitt dieses Musterrapportes ist mit dem Pinsel auf eine goldockerfarbene Fläche aufgesetzt. Die Knickfalten, welche das Tuch in quadratische Fel-



20
Marien triptychon,
Thronrücklakenornament



23
Marien triptychon, Ornament
des Katharinengewandes
(Nachzeichnung)

der aufteilen, ergeben sich nur durch die in ihren Helligkeits- und Farbwerten unterschiedlichen feinen Strichelungen und Pünktelungen, mit denen die Äste, Blüten und Blätter gefüllt sind (Abb. 20).

Bei der maltechnischen Studie entschieden wir uns für die Arbeit mit einer Lochpause, auch Spolvero-Methode genannt. Dazu muss der Vorlagenkarton entlang der Ornamentlinien durch Nadeleinstiche perforiert werden. Die Lochpause wird auf die betreffende Bildstelle aufgelegt und mit einem Kohle- oder Farbpulver gefüllten Stoffbeutelchen betupft, so dass die durch die Löcher hindurchfallenden Stäube so genannte Pauspunkte ergeben (Abb. 21, 22). Die jetzt erkennbaren Formverläufe werden mit Tusche nachgezogen und dienen als Unterzeichnung für die darauf folgende Ornamentmalerei.

Das Brokatgewand der Hl. Katharina und die Versuche mit einer Papierschablone

Das in Brauntönen gemalte Gewand der Hl. Katharina wurde mit Hilfe einer Schablone ornamentiert, um einen zu damaliger Zeit modernen italienischen Brokatstoff darzustellen. Der für die Figur ziemlich große Musterrapport besteht aus zwei verschiedenen von Kleeblatttranken umspielten Granatapfelmustern/-motiven (Abb. 23). Zwei gleichartige Granatapfelmuster sind vollständig, eine anders geformtes Muster mit angeschnittenem Fruchtkern/-körper ist nur zur Hälfte sichtbar. Der Farbauftrag des Ornamentes ist sehr erhaben. Die Zwischenräume sind mit feinen gelben Strichelungen versehen, die die Wirkung von Goldfäden erzeugen (Abb. 8, 18).

Um diese Gestaltungstechnik auszuprobieren, musste zunächst eine Schablone hergestellt werden. Dazu schnitt ich aus einem geölten Karton das Ornament mit einem Schab-

lenmesser heraus. Dabei ist darauf zu achten, dass die für die Stabilität der Schablone wichtigen kleinen Stege nicht durchtrennt werden (Abb. 24). Beim Aufbringen des Musters muss die Papierschablone dicht auf der Oberfläche anliegen. Mit mehreren Farbaufstrichen (Ei-Tempera) erreicht man die gewünschte Schichtdicke (Abb. 25). Die Schablonen können mehrfach verwendet werden. Auch eine Spiegelung ist möglich.

Schluss

Bei der Betrachtung eines Kunstwerkes stellen wir uns oft die Frage, wie der Künstler die uns faszinierende Wirkung des Ganzen und einzelner Details erreicht hat, eine Frage, die sich vielleicht nie erschöpfend beantworten lässt. Erklärungen stellen immer nur eine Annäherung dar, die jedoch durch Interdisziplinarität beträchtlich verstärkt werden kann. Die moderne Kunsttechnologie, als wissenschaftliche Lehre von den Kunsttechniken, stützt sich neben der Auswertung historischer Quellen mehr und mehr auf die naturwissenschaftlichen Verfahren der Bestimmung materieller Substanz. Darauf basierend und ergänzend dazu sind maltechnische Rekonstruktionen eine geeignete und lehrreiche Methode, diese Erkenntnisse zu erproben und zu erweitern, denn sie ermöglichen einen einzigartigen Zugang zu dem im Kunstwerk vergegenständlichten Prozess schöpferischer künstlerischer Arbeit.

Prof. Dipl.-Rest. Ivo Mohrmann
Hochschule für Bildende Künste Dresden
Studiengang Kunsttechnologie, Konservierung
und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut
Güntzstraße 34
01288 Dresden



24
Schneiden der Schablone



25
Schablone, Pinsel, Ornament

Anmerkungen

- 1 Max J. Friedländer, Von Kunst und Kennerschaft. Leipzig 1992 (1. Aufl. Zürich 1946), S. 134f.
- 2 1893 veranstaltete „Die deutsche Gesellschaft für rationelle Malverfahren“ im Münchener Glaspalast eine Ausstellung, in der Franz von Lenbach eine fiktive Künstlerwerkstatt einrichtete und Ernst Berger die Entwicklungsgeschichte der Malerei anhand einer Bilderserie demonstrierte. Adolph Keim, Über die Notwendigkeit der praktischen und technischen Vorbildungsgelegenheit für den Kunstmaler. In: Technische Mitteilungen für Malerei, Jg. XXVI (1909), Nr. 7, S. 53
- 3 An den Untersuchungen waren seitens der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Frau Dr. Uta Neidhardt, Herr Dipl.-Rest. Christoph Schölzel und Herr Dipl.-Rest. Axel Börner beteiligt.
- 4 Gal. Nr. 3575, Meister der Ursulalegende und Werkstatt, 53 x 40,3 cm, Seitenflügel 53,7 x 20 cm
- 5 1405 erste Papiermühle der südlichen Niederlande in Huy van der Maas, Wiso Weiss, Zeittafel zur Papiergeschichte. Leipzig 1983.
- 6 Der Verfasser dankt sehr herzlich Herrn Dr. Thomas Ketelsen, Frau Chefrestauratorin Christa Hädrich und Herrn Dipl. Rest. Olaf Simon für zahlreiche Hinweise, Anregungen und Unterstützung sowie für die Bereitstellung von Bildmaterial.
- 7 Julius von Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1902/03, S. 279–286
- 8 Robert W. Scheller, A Survey of Medieval Model Books. Haarlem 1963, ders., Exemplum, Model-Book-Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages. Amsterdam 1995

- 9 Robert Oertel, Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen. In: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz (V), 1940. S. 218–314
- 10 Van Asperen de Boer, Infrared Reflectograms of Panel Paintings. In: Studies in Conservation 11 (1966), S. 45–66
- 11 RKD, Den Haag; Drs E. Bujsen, Email: buijsen@rkd.nl
- 12 Art in the making. Underdrawings in Renaissance Paintings. Ausst. Kat. National Gallery London, London 2002
- 13 Kathrin Kirsch, Die Unterzeichnung auf dem Malgrund. Übertragungsverfahren und technische Hilfsmittel. Diplomarbeit, FB Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut der FH Köln, MS, 2000
- 14 Karel van Mander, Den Grondt der Edel Vry Schilderkonst. Alkmaar 1604, Utrecht 1973, S. 254 ff. Giorgio Vasari, Le vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori e Architetti. Florenz 1550, Zürich 1980, S. 215
- Joachim Sandrart, Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild-, und Mahlerey-Kuenste. Nürnberg 1675, S. 64
- 15 M.P.L. Bouvier, Handbuch der Oelmalerei für Künstler und Kunstfreunde. 4. neu bearb. Aufl. von A. Erhardt, Braunschweig 1861, S. 185 f.
- 16 Anke Koch, Seidenstoffdarstellungen auf den Altären Stefan Lochners. In: Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung, Ausst. Kat., Köln 1993
- Hans Westhoff und Roland Hahn, Verzierungstechniken in Malerei und Skulptur. In: Graviert, Gemalt, Gepresst, Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben/Württembergisches Landesmuseum Stuttgart 1996, S. 18–31
- Maria Reimelt, Stoffimitationen auf den Berliner Tafeln des Meisters der Darmstädter Passion, von dekorativen Textilmustern, gold- und silberdurchwirkten Samtstoffen. In: Maler des Lichtes. Der Meister der Darmstädter Passion, Berlin 2000, S. 93–96
- 17 Peter Tångeberg, Holzsulptur und Altarschrein. München 1989, S. 80
- 18 Ernst Berger, Quellen und Technik der Fresko-, Oel und Temperamalerei des Mittelalters. München 1912, S. 196
- 19 Hellmut Rosenfeld, Der Gebrauch der Schablone für Schrift und Kunst seit der Antike und das Schablonenbuch des 18. Jahrhunderts. In: Gutenberg-Jahrbuch 1973, Mainz 1973, S. 71
- 20 Jean Sandé, Traité d'enluminure d'art au pochoir. Paris 1925, S. 13

Abbildungsnachweis

- | | |
|---|-------------------|
| Abb. 1 | Börner, Dresden |
| Abb. 2, 3, 8–11, 18, 20 | Schölzel, Dresden |
| Abb. 5–8, 14, 15 | Simon, Dresden |
| Abb. 4 (Repro), 12, 13, 16, 17, 19, 21–25 | Mohrmann, Dresden |