

# Muster, Pause und Schablone

## Zur Verwendung von Papier beim Bildaufbau

Ivo Mohrmann

*„Nichts ist dem strebsamen Bilderkennen 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)<sup>1</sup>*

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 Marientriptychons der Meister der Ursulalegende aus der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden und von Zeichnungen aus dem Kupferstich – Kabinett Dresden. Die Auswertung von Quellschriften und eigene maltechnische Versuche ergänzen 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 anzufer- tigen. Auf vier für die Ausstellung originalgetreu nachgebau- ten Eichenholztafeln mit Klappflügeln sollen werk- und mal- technische, 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 Bil- dentstehung zu vermitteln, indem verschiedene Phasen und Besonderheiten des Bildaufbaus 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 Gemäldeforschung zu Ende des 19. Jahrhunderts durchaus üblich war<sup>2</sup> 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 Kunstwerk<sup>3</sup>. Zur Anwendung kamen ausschließlich zerstö- rungsfreie Methoden. Unser Studienobjekt ist das Marien- triptychon<sup>4</sup> 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 Vergol- dungstechnik befassten wir uns auch mit Arbeitsschritten, bei denen Papier zum Einsatz gekommen sein könnte.<sup>5</sup> 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 Bildvor- bereitung und Formenentwicklung haben noch lange nach dem Ende des 14. Jahrhunderts gleichzeitig und sich ergän- zend existiert. Der Evangelist Lukas, Schutzpatron der Malerzünfte im 15. Jahrhundert., wurde von den Malern beson- ders verehrt (Abb. 4). In zahlreichen Lukasbildern ist er selbst als Maler mit diversen Mal- und Zeichenutensilien dargestellt. Diese Bilder sind wichtige Quellen zur Maltech- nologie.

Es stellte sich die Frage, welche Spuren die unterschiedli- chen 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-Kabi- netts untersuchten wir daraufhin einige Blätter aus der Sammlung, welche entsprechende Merkmale aufweisen (Abb. 5–8).<sup>6</sup>

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



1

Während des Kopierens vor dem  
Marientriptychon des Meisters  
der Ursulalegende



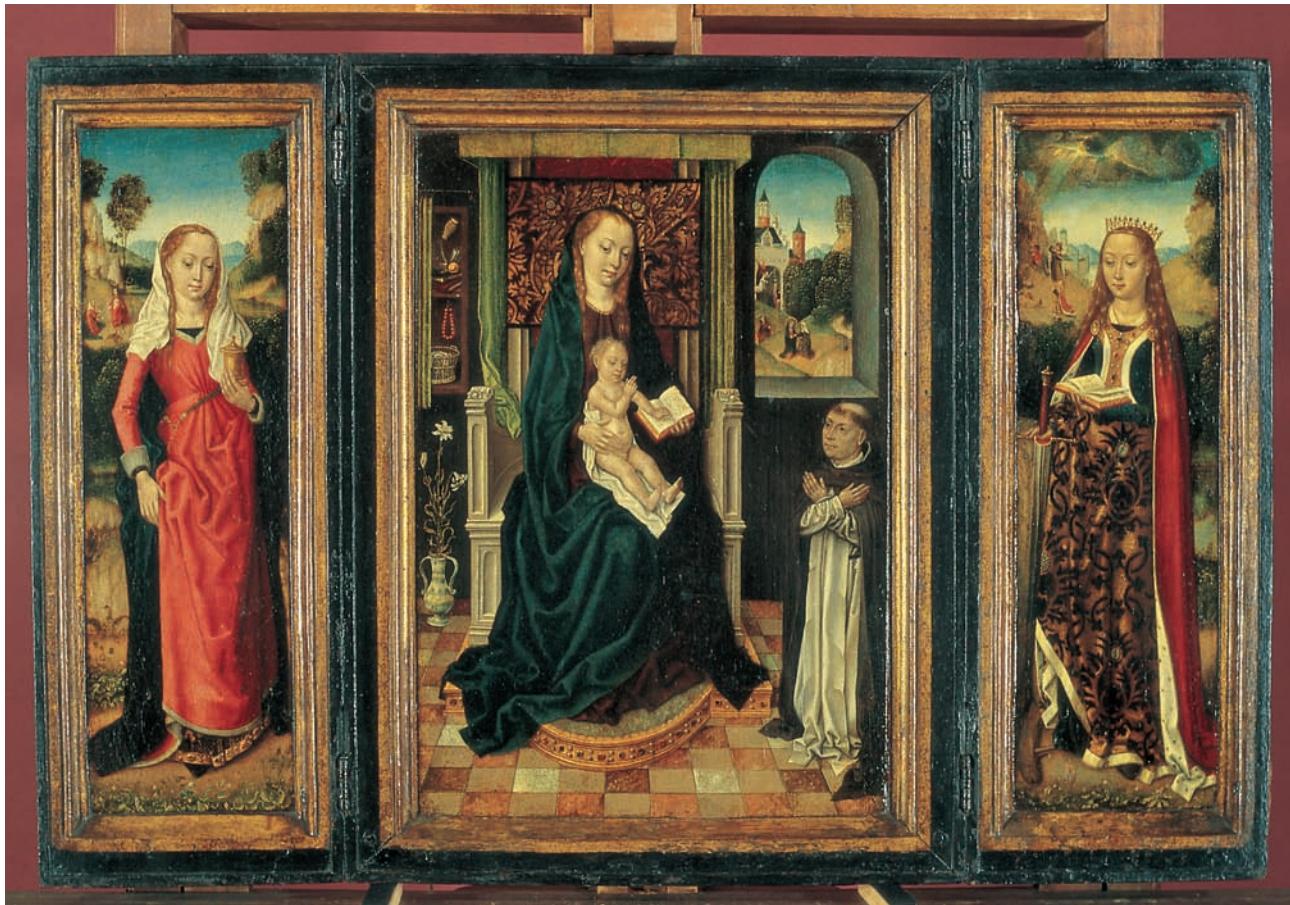
2

Marientriptychon, 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

Marientriptychon, 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



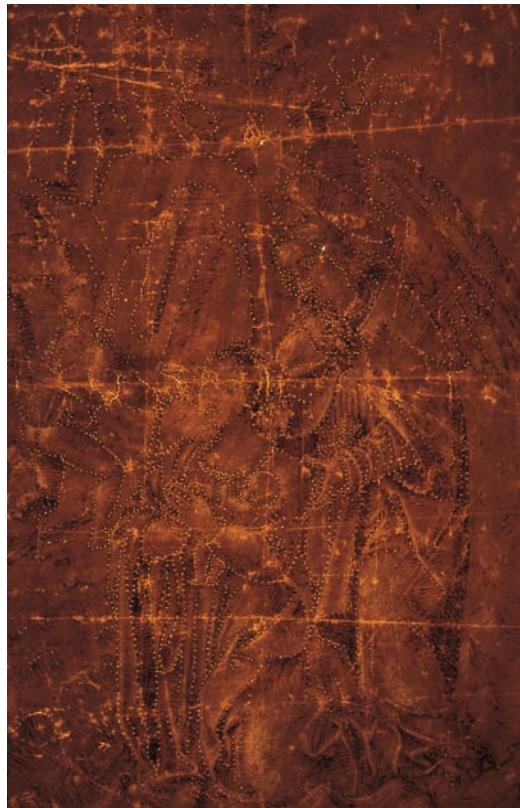
7

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



8

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





9

Marientriptychon, Schabloniertes Gewand der Hl. Katharina



10

Marientriptychon, ornamentiertes Thronrücklaken

Julius von Schlosser behandelte um 1900 das Thema Musterbücher in seinem Artikel „Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter“ zum ersten Mal wissenschaftlich.<sup>7</sup> 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 Musterbücher<sup>8</sup>. Robert Oertel<sup>9</sup> 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 Gemäldeforschung<sup>10</sup>. 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.<sup>11</sup> 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“.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

### **Die Unterzeichnungen am Marientriptychon und die Versuche mit der Methode der Durchgriffelung von Papierzvorlagen**

Im Rahmen einer maltechnischen Untersuchung des Klappaltärchens 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  
Marientriptychon, 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 Quellenschriften<sup>14</sup> erwähnte Methode der *Durchgriffelung* zurückgegriffen, die auch als *Calcho-Methode* oder *Kalkiren*<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

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

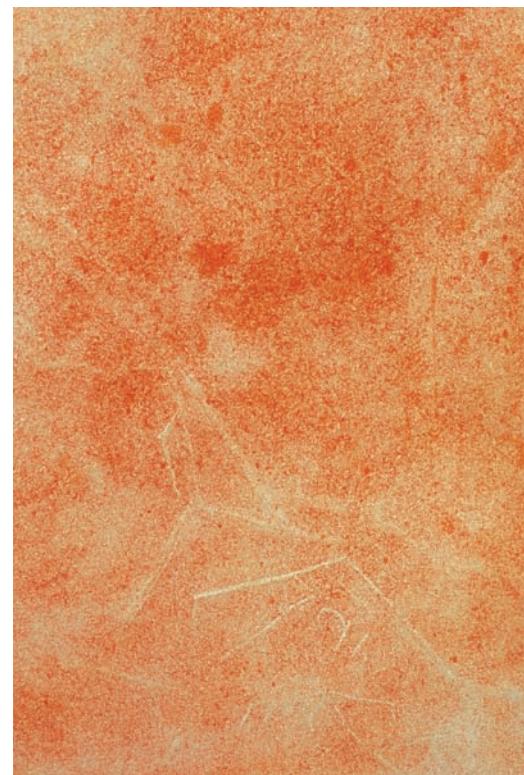


14

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

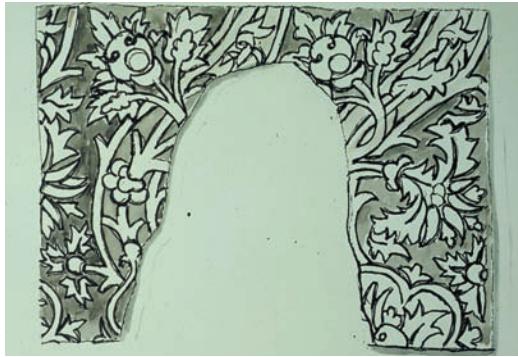


16

Vorlage nach Pieter van  
der Weyden (Modell)

17

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



18  
Marientriptychon,  
Gewand der Hl. Katharina, Detail,  
Gemalte Goldfäden in den  
Ornamentzwischenräumen

21  
Perforierung der Vorlage

19  
Marientriptychon,  
Thronrücklakenornament,  
Nachzeichnung

22  
Lochpause und Pausbeutel

vor, dass die perforierte Ornamentpause oder die Schablonen 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 Manuscript erwähnten Eisenstanzen („stern eysen“) als Werkzeuge, die auch zur Herstellung von Metallschablonen eingesetzt worden sein können.<sup>17</sup> Er verweist dann aber auch auf eine andere Stelle in dieser maltechnischen Quellenschrift der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Dort heißt es:

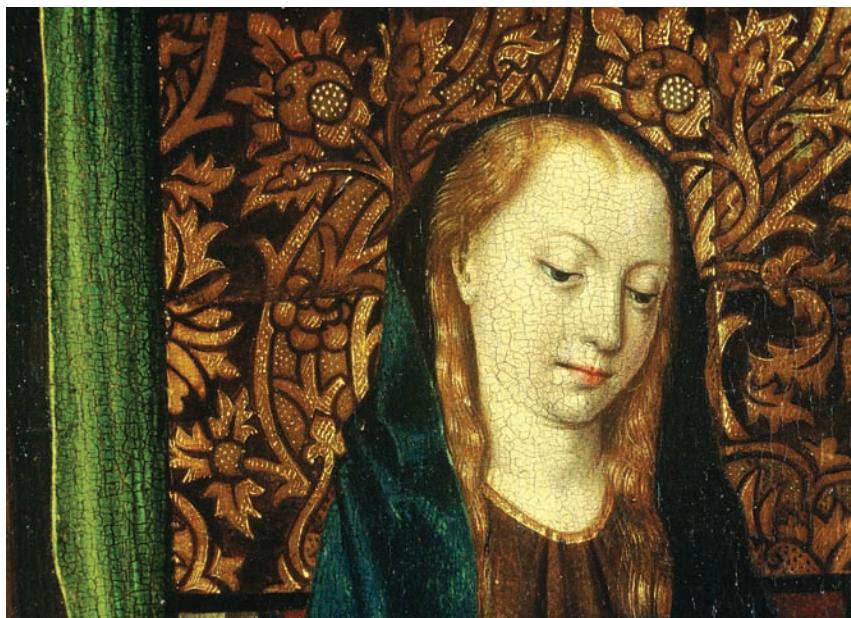
.... wildu (musiren) so mache patrondl aus pergamen und schneid darin ein plümel, rösel oder stern und wenn du furniss über druckent ist doch ein halben tag, so druck das golt durch dyn patron auf die leysten oder wo du hin wilt.“<sup>18</sup>

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.<sup>19</sup> Da sich offen-

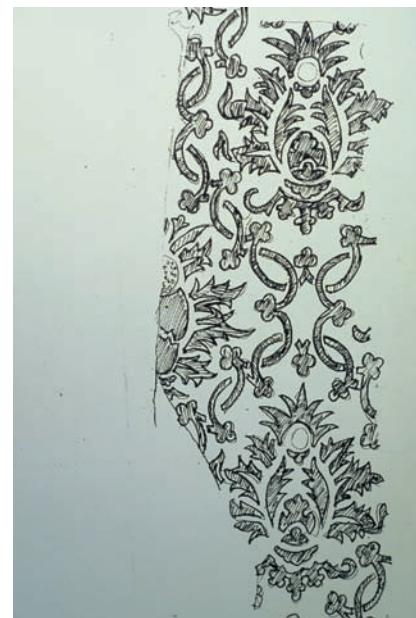
sichtlich keine Schablonen aus dem Mittelalter erhalten haben, muss aber auch er die Frage unbeantwortet lassen, aus welchem Material diese filigranen und dennoch strapazierfähigen Schablonen bestanden haben. Jean Sandé vermutet, dass die Papierschablone, wie sie heute noch in Asien in Gebrauch ist, mit dem Papier nach Westen gewandert und schließlich von der Blechsablonen abgelöst worden sei.<sup>20</sup> 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  
Marienretable,  
Thronrücklakenornament



23  
Marienretable, 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 Kleeblattranken umspielten Granatapfelmustern/-motiven (Abb. 23). Zwei gleichartige Granatapfelmuster sind vollständig, eine anders geformtes Muster mit angeschnittenem Fruchtkern/-körper ist nur zur Hälfte sichtbar. Der Farbaufrag 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 Schablon-

nenmesser 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 verdeckten 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, Wissos Weiss, Zeittafel zur Papiergechichte. 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. Buijsen, 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 eccellenzi Pittori, Scultori e Architetti. Florenz 1550, Zürich 1980, S. 215
- Joachim Sandart, Deutsche 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
- Peter Tängeberg, Holzskulptur und Altarschrein. München 1989, S. 80
- Ernst Berger, Quellen und Technik der Fresko-, Öl und Tempera-Malerei des Mittelalters. München 1912, S. 196
- 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
- Jean Sandé, Traité d'enluminure d'art au pochoir. Paris 1925, S. 13

## Abbildungenachweis

- |   |                   |
|---|-------------------|
| 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 |