

Eine Hl. Barbara von Tilman Riemenschneider im Schnütgen-Museum

In: Kölner Museen Bulletin (2000), S. 2-9

von Holger Simon

[Der Aufsatz wurde unter der Digital Peer Publishing Lizenz (DPPL v1, de) veröffentlicht. Er darf unverändert weitergegeben und zum Download zur Verfügung gestellt werden. Vgl. <http://www.dipp.nrw.de/>]

Das Schnütgen-Museum Köln beheimatet eine in der Öffentlichkeit und in der Kunstgeschichtsforschung bislang unbekannte Hl. Barbara (Abb. 1, 2) von dem Würzburger Bildschnitzer und Bildhauer Tilman Riemenschneider (um 1460-1531). Zwar schreibt schon 1912 Fritz Witte¹, der erste Direktor des Museums, die Hl. Barbara vorsichtig dem „Kreis Riemenschneiders“ zu. In den grundlegenden Monografien zu Riemenschneider von Hubertus Schrade und Justus Bier wird sie jedoch nicht einmal erwähnt, und der heutigen Forschung scheint sie gänzlich unbekannt zu sein.²

Dies hat vor allem zwei Gründe. Zum einen war die Hl. Barbara nur für einige Jahre im Raum 1 des Heriberts Kloster in Deutz ausgestellt,³ bis der 2. Weltkrieg die Kunstwerke in Kisten zwang, von wo aus die Hl. Barbara nur noch den Weg ins Depot und nicht mehr in die Ausstellung fand. Sie war somit dem Augenmerk der Öffentlichkeit entzogen. Zum anderen lenkt eine Forschung, die in dem umfassenden Riemenschneiderœuvre Formgenesen stilkritisch zu scheiden und daraufhin die Autorschaft einzelner Bildwerke mit „Riemenschneider“, „Werkstatt Riemenschneider“, „Umkreis/Kreis Riemenschneider“ und sogar „Schule Riemenschneider“ zu begründen versucht, den Blick nur noch auf sogenannte Hauptwerke. Mögliche Altarzusammenhänge geraten aus dem Blickfeld. Diese Vorgehensweise erscheint gerade heute problematisch, weil neueste Forschungen die methodische Fragwürdigkeit eben solcher Klassifikationen nachweisen können. Die Bildwerke aus der Werkstatt von Tilman Riemenschneider lassen, außer den wenigen Einflüssen deutscher Renaissanceformen in seinem Spätwerk, eine beeindruckende Stileinheit und Formtradierungen über Jahrzehnte hinweg erkennen, die stilistische Datierungen und Händescheidungen nahezu unmöglich machen.⁴ Es können lediglich Qualitätsunterschiede in der Ausführung der Schnitz- und Steinarbeiten analysiert werden. Eine auf Qualitätsunterschieden basierende Händescheidung verbietet sich aber aus methodischen Gründen, da eine bestimmte Qualitätsstufe kein hinreichendes Argument für

¹ F. Witte: Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen (Berlin 1912) 84f., Nr. 68.

² H. Schrade, Tilman Riemenschneider (Heidelberg 1927); J. Bier: Tilmann Riemenschneider, 4 Bde (1925 – 1978). - Vgl. Ausst.-Kat., Tilman Riemenschneider (Würzburg/Berlin 1981); Ausst.-Kat., Tilman Riemenschneider. Master Sculpture of the Late Middle Ages (Washington/ New York 1999).

³ Vgl. Notizen im Inventarbuch des Schnütgen-Museums, in Bleistift: „R. R. 1“.

die Annahme der Autorschaft einer bestimmten Person ist. Riemenschneider hat fast vier Jahrzehnte den Stil seiner Werkstatt so geprägt, daß man ihn stilistisch von anderen Bildschnitzern sehr gut, aber innerhalb seiner Werkstatt keine einzelnen Hände unterschieden werden. Die stilkritische Auseinandersetzung mit Tilman Riemenschneiders Œuvre legt beispielhaft die Grenzen der Form- und Stilanalyse, die eine der wichtigsten kunsthistorischen Methoden bleibt, offen. Eingedenk dieses Forschungsproblems gewinnen bisher vernachlässigte Figuren, wie die der Hl. Barbara aus dem Schnütgen-Museum an besonderem Wert, weil gerade sie die Fragen nach Funktion und Altarzusammenhänge evozieren und andere methodische Ansätze hinsichtlich der Bildkomposition fördern.

Über die Provenienz der Hl. Barbara ist nur wenig bekannt. Franz Witte berichtet lediglich, daß der Domkaplan Alexander Schnütgen sie im Würzburger Kunsthandel erworben habe.⁵ Die Hl. Barbara ist ein in Lindenholz geschnitztes Hochrelief, daß nicht mehr als 95 cm hoch und nur 10 cm tief ist. Sie steht in leichtem Hüftschwung auf einer Steinscholle. Über ihren Schultern trägt sie ein Gewand, das über ihre Arme auseinanderfällt und darunter ihr langes Kleid offenlegt. Ihr mädchenhaft wirkendes Gesicht wird von langem, gewellten Haar umspielt, welches über ihre Schultern nach hinten fällt. In ihrer rechten Hand hält sie einen Kelch, während sie den linken Arm leicht angewinkelt nach unten ausstreckt und dadurch das Gewand öffnet. Ein v-förmiger Ausschnitt ihres Kleides gibt ein Brusttuch mit Borte und bogig geschlossenem Hemdeinsatz frei. Das Kleid fällt nach unten in Parallelfalten aus, wo das Gewand vor dem Kleid ein sphärisches Dreieck bildet und darunter ihren linken Fuß hervorschauen läßt.

Aufgrund der geringen Materialtiefe ist das Holz an einigen Stellen so dünnwandig gearbeitet, daß es auf der abgeflachten Rückseite vereinzelt mit verleimten Holzstücken verstärkt werden muß.⁶ Das Relief ist aus mehreren Holzstücken zusammengesetzt (Abb. 2), wobei die vertikale Verleimung der zwei Holzplatten gewöhnlich,⁷ die rechtwinklige Einfügung Dreiviertel ihres Kopfes aber eher untypisch ist. Diese ungewöhnliche Einfügung könnte ein Hinweis auf eine nachträgliche Korrektur des Gesichtes sein. Sie wird aber noch in der Riemenschneiderwerkstatt durchgeführt worden sein, weil sich auch an der Rückseite des Kopfes die ursprünglichen Holzrückwandverstärkungen befinden.

⁴ Vgl. I. Kalden: Tilman Riemenschneider - Werkstattleiter in Würzburg (Hamburg 1990) 94, „manufakturähnliche Rationalisierung“; H. Simon, Der Creglinger Marienaltar von Tilman Riemenschneider (Berlin 1998) 167-179; Ausst.-Kat. Washington/ New York 1999 (Anm. 2) 225.

⁵ Witte 1912 (Anm. 1) 85.

⁶ Vgl. ganz ähnlich Verstärkungen bei T. Riemenschneider, sitzender Heiliger Bischof, um 1490-1495, New York, Metropolitan Museum, Inv. 1970.137.1

⁷ Vgl. T. Riemenschneider, Noli me tangere, 1490/1492, Münnerstadt, Pfarrkirche, Abb. in Ausst.-Kat. Washington/ New York 1999 (Anm. 2) 212.

Die Figur ist sehr gut ohne Zerstörung durch Wurmbefall erhalten. Oberhalb des linken Knies und am Gewand lassen sich einige kleine Holzverbesserungen nachweisen. Die über die linke Schulter herabfallenden Haare sind aus der dünnen Holzwand geringfügig herausgebrochen, und der Mittelfinger der rechten Hand fehlt. Die linke Hand und die Kuppe des Kelches, die maschinell gedrechselt wurde, sind später ergänzt worden. Die Vorderseite der Hl. Barbara und ca. 5 cm vom Rand der Rückseite sind von einer dunkelbraunen Öllasur überzogen; Spuren einer mittelalterlichen Fassung konnten nicht nachgewiesen werden. Die Säume des Gewandes und des Kleides sind aber, anders als bei vielen der ursprünglich nicht polychromierten Figuren, weder besonders abgesetzt noch ornamental im Rapport ausgearbeitet. Nur eine technologische Befundicherung könnte über eine mögliche Polychromierung sicheren Aufschluß geben.

Eine Untersuchung der einzelnen Formen spricht eindeutig für eine stilistische Zuschreibung der Hl. Barbara aus dem Schnütgen-Museum an die Riemenschneiderwerkstatt und verleiht der Vermutung Wittes argumentative Bestätigung. Ihr Gesicht, die feinen mandelförmigen Augen, deren unteres Augenlid durch eine Einkerbung abgesetzt ist, die schmale Nase, die direkt in die scharfkantigen Augenbrauen übergeht, der Mund und das Grübchen am Kinn, stehen stilistisch in direkter Nachbarschaft zu Riemenschneiders herausragenden Madonnen- und Heiligenbildwerken. Die Gesichter der Madonna (Abb. 3) aus der Dumbarton Oaks Collection in Washington, die aufgrund einer fehlenden Krone ebenfalls nur 95 cm groß ist, und der Hl. Barbara scheinen wie aus einer Form geschnitten.⁸ Aber nicht nur das Gesicht, auch die langen Haare, die leicht gelockt über ihre Schultern fallen und deren Strähnen durch mehrere Einkerbungen angedeutet werden, dokumentieren neben dem typischen Knitterfaltenstil, der Raffung der Gewänder mit den orthogonalen Brechungen der Falten in ihrem Verlauf den charakteristischen Stil der Riemenschneiderwerkstatt. Ein direkter Vergleich mit der berühmten und etwas größeren Hl. Barbara aus München (Abb. 4) bestätigt die Zuschreibung. Die Gesichter, mit den ab Augenhöhe nach außen sich ausbreitenden gelockten Haaren könnten Kopien ein und derselben Vorlage sein. Wenngleich die feine Durchgestaltung der Münchner Figur, vom Gesicht über die Haare und die Faltengebung bis hin zu der schwierigen handwerklichen Umsetzung von haltender Hand und gehaltenem, Tuch umschlungenem Kelch qualitative Unterschiede zur Kölner Hl. Barbara aufzeigen, so dürfen bei dieser Bewertung die Größen- und Tiefenunterschiede der Figur einerseits und eine mögliche, detailliert ausgearbeitete Fassung andererseits nicht vergessen werden.

⁸ Vgl. auch T. Riemenschneider, Hl. Magdalena, um 1515, Lindenholz, H: 1,09 m, München, Nationalmuseum MA 1335; Ders., Gerolzhofener Madonna, Lindenholz, H: 1,14 m, München, Nationalmuseum, MA 3658.

Eingedenk einer Relieftief von nur 10 cm muß daher die Qualität der Hl. Barbara aus dem Schnütgen-Museum hervorgehoben werden. Zwar ist die rechte, den Kelch haltende Hand etwas un gelenk, und der Gewandsaum und das Dekolleté sind nicht so detailliert ausgearbeitet, dafür weist aber die sorgfältige Ausbildung des Gesichtes eine meisterliche Qualität auf. Der erste Eindruck einer scheinbar wenig raumhaltig gearbeiteten Figur wandelt sich bei leichter Untersicht, denn erst so wird die bildkompositorische Bedeutung der Arme und des Gewandes deutlich. Der linke, das Gewand öffnende Arm verleiht der Figur eine räumliche Tiefenillusion, so daß, trotz der un gelenkten Hand, der Kelch vor der Faltendraperie am rechten Arm erscheint, obwohl beide faktisch auf derselben Bildhöhe nebeneinander liegen. Diese malerischen Mittel für die räumliche Komposition eines Reliefs finden sich häufig bei Riemenschneider und machen seine besondere Qualität aus.⁹ In der Berliner Skulpturengalerie befindet sich eine fast gleich große und formal so ähnliche Figur der Hl. Margareta (Abb. 5), daß man für beide einen gemeinsamen Altarzusammenhang vermuten kann. Im Vergleich zur Kölner Hl. Barbara erscheint die Hl. Margareta aber aufgrund der kompositorischen Gliederung der Arme und des Gewandes ohne jede räumliche Binnengliederung.

Neben der stilistischen Übereinstimmung finden sich an der Kölner Figur einige Motive, die in der Riemenschneiderwerkstatt immer wieder verwendet wurden. Der v-förmige Ausschnitt ihres Kleides mit Brusttuch, Borte und bogig geschlossenem Hemdeinsatz unterscheidet sich zur Hl. Barbara aus München (Abb. 4) motivisch nur darin, daß er dort zusätzlich mit einem Kragen besetzt, die Borte mit dem Namen der Heiligen beschrieben und das Brusttuch ornamentiert ist. Schon an der Hl. Barbara aus dem Mainfränkischen Museum in Würzburg (Abb. 6), die in der gesamten Komposition bis in einzelne Faltenwürfe hinein eine gemeinsame Vorlage oder ein Kopienverhältnis zur Münchner Figur vermuten läßt, ist das Ausschnittsmotiv einfacher gestaltet. Wie die Hl. Barbara aus dem Schnütgen-Museum trägt sie keinen modisch Kopfschmuck. Die Querfalten unterhalb der Brust, die zur Seite v-förmig aufbrechen und von denen aus die Parallelfalten des Kleides nach unten herabfallen stellen ein weiteres Motiv dar, das alle drei Barbaradarstellungen verbindet. Dieses Motiv findet sich bei vielen weiblichen Figuren, die den Blick auf die Taille freigeben.¹⁰ Die für Riemenschneider ungewöhnliche Verwendung der Parallelfalten am Kleid ist daher kein Hinweis auf eine Stilveränderung oder ein Argument für die Annahme eines Schülers als Bildschnitzer, sondern es ist die konsequente Fortführung des Motivs

⁹ Vgl. T. Riemenschneider, Verkündigungsrelief vom Marienaltar, nach 1493, Lindenholz, Creglingen, Herrgottskapelle.

¹⁰ Vgl. u. a. T. Riemenschneider, Maria einer Verkündigung, um 1495, Lindenholz, H: 0,88 m, München, Nationalmuseum MA 1325; Ders., Hl. Magdalena, Lindenholz, H. 1,09 m, München, Nationalmuseum MA 1339; Ders., Anna Selbdritt, um 1500, Lindenholz, H: 0,78 m, Würzburg, Mainfränkisches Museum Inv. 14 067.

durch eine veränderte, bildkompositorisch motivierte Gewandgestaltung, die vom dem Kleid mehr zu erkennen gibt als bei anderen Figuren. Das sphärische Dreieck, in welches das Gewand der Hl. Barbara aus dem Schnütgen-Museum fällt, ist ein aus der Schongauergraphik bekanntes Motiv, das Riemenschneider gerne aufgenommen und in eine dreidimensionale Darstellung übertragen hat.¹¹

Diese stilistischen Argumente und motivischen Nachweise sind hinreichende Gründe für eine sichere Zuschreibung der Hl. Barbara aus dem Schnütgen-Museum an die Riemenschneiderwerkstatt. Eingedenk der Stileinheit und die wiederholte Verwendung von Formen, die sich bei Riemenschneider über Jahrzehnte hinweg nachweisen lassen und die ihren Grund in der Verwendung von plastischen Modellen einerseits und einer sehr rationellen Werkstattproduktion andererseits haben, ist eine stilkritische Datierung der Hl. Barbara nicht möglich.¹² Es können auch keine datierten Stiche oder Modelle als Vorlagen nachgewiesen werden, die eine Datierung *post quem* ermöglichen könnten. So bleibt nur der Versuch, über einen möglichen ikonographischen Zusammenhang und durch die formale Nähe zu anderen Figuren einen fehlenden Altarzusammenhang zu eruieren.

Die Hl. Barbara gehört zu der Gruppe der 14 Nothelfer, deren Kult vor allem in Süddeutschland beheimatet ist und der durch deren legendären Erscheinung 1445 in Frankenthal sehr populär wurde. Der Turm, welcher der Hl. Barbara zumeist als Attribut beigegeben ist, verweist auf ihre Gefangennahme durch ihren heidnischen Vater in einem Turm, wo sie sich zum Christentum bekehrte. Eine etwas andere Bedeutung erhält sie als Nothelfer in der Sterbestunde. Ihre Attribute Kelch und Hostie spielen auf das *viaticum*, das Sterbesakrament, an, das dem sterbenden Menschen von seiner Schuld befreien und ihm einen leichteren Tod ermöglichen soll. Durch diese Konnotation wird die Hl. Barbara zur Fürbitterin für die Sterbenden und zu einer zentralen Heiligen innerhalb der spätmittelalterlichen Sterbeliteratur, der *ars moriendi*. Die schon oben erwähnte Hl. Margareta aus Berlin (Abb. 5), der hier ihr Handkreuz fehlt, ist stilistisch und formal der Kölner Hl. Barbara so ähnlich, daß man einen gemeinsamen Altarzusammenhang vermuten kann. Die Heiligen Barbara und Margareta gehören mit der Hl. Katharina, zu den 14 Nothelfern oder mit der Hl. Dorothea zu den *virgines capitalis*. Ein fehlender Altar von Tilman Riemenschneider, dessen Ikonographie bei einer Kirchenvisitation oder in Rechnungsnotizen beschrieben wird und z. B. die 14 Nothelfer darstellt, ist nicht bekannt. Lediglich von der Dominikarinnenkirche in Rothenburg o. T. läßt sich urkundlich ein Schnitzretabel auf dem Al-

¹¹ Vgl. u. a. T. Riemenschneider, Creglinger Altar, nach 1493, Linden- und Föhrenholz, Creglingen, Herrgottskapelle; Ders., Heiligblutaltar, 1501-1505, Linden- und Föhrenholz, Rothenburg, St. Jakob.

¹² Zur Methodenkritik der gängigen Datierung und Händescheidung bei Riemenschneider vgl. Simon 1998 (Anm. 4), 167-179 und die folgende Diskussion im Ausst.-Kat. Washington/ New York 1999 (Anm. 2).

lerheiligenaltar nachweisen, für den Riemenschneider in den Jahren von 1507 bis 1510 bezahlt wurde.¹³ 1813 wurde die Kirche abgerissen und das „treffliche Schnitzwerk“ gelangte in den Kunsthandel.¹⁴ Keine Beschreibung oder Zeichnung verrät die Ikonographie des Altares, lediglich aus den Rechnungen läßt sich folgern, daß sich im Gesprenge eine Kreuzigung befunden haben wird. Justus Bier vermutet in vier Heiligen, die sich heute in Frankfurt a.M. und in Cleveland befinden, die Figuren dieses Altares gefunden zu haben, dem Chapuis aber begründet widerspricht.¹⁵ Abschließend könnte nur eine bisher unbeachtete Quelle die Antwort auf die Frage nach dem Altarzusammenhang geben, obgleich eine Annäherung an das Problem meines Erachtens schon eine Analyse der Riemenschneiderschen Bildkomposition leisten könnte.

Tilman Riemenschneider wendet sich von der mittelalterlichen isokephalen Aufstellung der Heiligen sowohl im Korpus und als auch auf den Flügeln ab und fügt sie zu einzelnen Bildgruppen, bzw. in Bildszenen zusammen. Eine 14 Nothelfergruppe aus New York und alle erhaltenen Flügelreliefs verdeutlichen diese Komposition,¹⁶ und machen eine Verwendung der Hl. Barbara an einem Flügel unwahrscheinlich. Lediglich im Korpus weicht Riemenschneider hin und wieder von der szenische Themendarstellung, wie im Rothenburger Heiligblut-Altar ab und fügt einzelne Figuren um eine Kreuzigung oder eine Madonna mit Kind zusammen. Diese Figuren sind aber, wie im Altar aus Gerolzhofen (Abb. 6), als dreiviertel oder vollrunde Skulptur gearbeitet und nicht mit der Kölner Figur vergleichbar.

Die Hl. Barbara aus Köln und die Hl. Margareta aus Berlin sind im Unterschied dazu reliefartig flach. Ähnlich flache Figuren finden sich nur noch in den hinteren Personen der Beweinungsaltäre. Doch in den Beweinungsgruppen aus Hessenthal und Großostheim¹⁷ sind an diesen Figuren Aussparungen, die eine Verkeilung der Figuren ineinander ermöglichen. Solche Aussparungen fehlen an der Hl. Barbara und Hl. Margareta und weisen beide damit noch stärker als Einzelfiguren aus.

Einzig im Wettringer Kreuzigungsaltar (Abb. 8) ist ein Retabel erhalten, das einen Hinweis zur Lösung bieten könnte. Justus Bier¹⁸ vermutet in diesem Schnitzaltar das Werk eines Riemenschneiderschülers, der in den Flügelreliefs Dürer- und Schon-

¹³ Für die Quellen vgl. J. Bier: Tilmann Riemenschneider, Die reifen Werke, (Augsburg 1930) 169.

¹⁴ A. Merz: Beschreibung der Kirchen und Kapellen, welche zu Rothenburg o. T. in verschiedenen Zeiten abgebrochen wurden, in: Jahresbericht des historischen Vereins von Mittelfranken (Ansbach 1868) 73. – Vgl. auch H. Weißbecker: Rothenburg ob der Tauber. Seine Alterthümer und Inschriften (Rothenburg 1882) 53.

¹⁵ Bier 1930 (Anm. 13) 10; Die vier Figuren werden im Ausst.-Kat. Washington/ New York 1999 (Anm. 2) unter Kat. Nr. 32a-d geführt, dort Chapuis S. 286f.

¹⁶ Vgl. T. Riemenschneider, Hl. Christopherus, Eustachius, Erasmus, um 1500/1504, Lindenholz, H: 0,54 m, New York, Metropolitan Museum.

¹⁷ T. Riemenschneider, Beweinung Christi, um 1490, Lindenholz, Hessenthal, Wallfahrtskirche; Ders.: Beweinung Christi, um 1515, Lindenholz, Großostheim, Pfarrkirche.

¹⁸ Bier 1930 (Anm. 13) 2f.

gauerstiche verwendet hat. Im Korpus und in der Predella glaubt Bier eine Nachbildung des 1730 verbrannten Windsheimer Kreuzaltares zu erkennen, von dem eine Beschreibung von 1692 sagt, daß im Korpus „Herrn Christus am Creutz und die Bildnisse der Mutter Gottes, S. Johannis des Evangelisten und anderer Heiligen“ und im Sarg „die 12 Apostel mit dem Herrn Christo zu Tische sitzen und das Osterlamm essen“ dargestellt seien.¹⁹ In diesem Retabel finden sich gesuchte Figurenreliefs. Vermutlich werden die Heiligen Barbara und Margareta in einem solchen Altarzusammenhang neben einer Madonna mit Kind oder unter einer Kreuzigung gestanden haben. Kann man in der Washingtoner Madonna (Abb. 3), die mit ihrer fehlenden Krone nur wenig größer als die Heiligen aus Köln und Berlin wäre, nicht eine weitere und zwar die zentrale Figur eines fehlenden Retabels vermuten, neben der die Heiligen Barbara und Margareta gestanden haben? Oder sollte man sie in Anlehnung an die Argumentation von Justus Bier²⁰ aufgrund ihrer kleinen Größe weiterhin als das Modell für die Volkacher Madonna im Rosenkranz von 1521/1522 ansprechen? Dieses Argument würde dann aber für viele Figuren in dieser Größe sprechen.²¹ Hier ergeben sich weitere Fragen, deren letzter Nachweis eingedenk fehlender Quellen nur die kunsthistorische Aufarbeitung unzähliger solcher in den Depots der Museen und den Privatsammlungen unbeachteter Figuren ergeben könnte. Fast alle Madonnen mit Kind werden nicht alleine, sondern in einem Altar gestanden haben, die wiederum Ergebnisse einer sehr gut organisierten Werkstattproduktion sind. Gerade hier können die bislang aufgrund einer methodisch fraglichen stilkritischen Bewertung aus dem Blick der Forschung genommenen Figuren einen wichtigen Beitrag zur Riemen-schneiderforschung leisten.

Mit der kunsthistorischen Erschließung der Hl. Barbara aus dem Schnütgen-Museum wird beispielhaft eine solche Figur der Forschung überstellt. Die Öffentlichkeit muß wahrscheinlich noch bis zum Museumsneubau am Josef-Haubrichs-Hof und der daraufhin erfolgenden Neukonzeption des Schnütgen-Museums warten, bis die Hl. Barbara ihren Weg wieder in die Ausstellungsräume finden wird.

¹⁹ Pastorius: Beschreibung der Stadt Windsheim (Nürnberg 1692), zitiert nach Bier 1930 (Anm. 13) 2.

²⁰ J. Bier: Tilmann Riemenschneider. Die späten Werke in Holz (Wien 1978) 95-97; zuletzt von Chapuis vertreten in Ausst.-Kat. Washington/ New York 1999 (Anm. 2) 337, Kat. Nr. 45, dort weitere Literatur.

²¹ Vgl. hier das „Modellproblem“ in Simon 1998 (Anm. 4) 176-179.

- Abb. 1: T. Riemenschneider, Hl. Barbara, Lindenholz, H: 0,95 m, B: 0,31 m, T: 0,10 m, Köln, Schnütgen-Museum, Foto: Rheinisches Bildarchiv, Köln
- Abb. 2: T. Riemenschneider, Hl. Barbara, Rückenansicht, Lindenholz, Köln, Schnütgen-Museum, Foto: Rheinisches Bildarchiv, Köln
- Abb. 3: T. Riemenschneider, Madonna mit Kind, Lindenholz, H: 0,95 m, Washington, The Dumbarton Oaks Collection
- Abb. 4: T. Riemenschneider, Hl. Barbara, Lindenholz, H: 1,32 m, München, Nationalmuseum MA 1338.
- Abb. 5: Riemenschneiderwerkstatt, Hl. Margareta, Lindenholz, H: 0.95; Berlin, Skulpturensammlung J 2708
- Abb. 6 T. Riemenschneider, Hl. Barbara, Lindenholz, H: 1,11 m, Würzburg, Mainfränkisches Museum, Foto: Zwicker-Berberich, Würzburg/Gerchsheim
- Abb. 7: T. Riemenschneider: Gerolzhofener Altar, Lindenholz, nach 1513, München, Bayerisches Nationalmuseum
- Abb. 8: Schüler (?) T. Riemenschneider, Kreuzigungsaltar, nach 1512, Linden- und Föhrenholz, Wettringen, Pfarrkirche