

# EIN WERK DES ÄLTEREN SEBASTIAN LINDENAST

VON WALTER FRIES

Die in Abb. 56 u. 57 wiedergegebene Figur des heiligen Jacobus maior wurde 1932 im Münchener Kunsthandel für die Sammlungen des Germanischen Museums erworben. Sie diente wohl ehemals als figurliches Reliquiar, wenn auch heute nicht mehr feststeht, wo der Reliquienpartikel untergebracht war. Von ähnlichen Werken unterscheidet sie sich dadurch, daß sie nicht aus Edelmetall, sondern aus Kupfer besteht und in ihren wesentlichen Teilen getrieben oder, genauer ausgedrückt, in Gesenke geschlagen ist<sup>1)</sup>.

Der Korpus ist aus mehreren Stücken, an denen unterschrittene Stellen kaum zu beobachten sind, mit Hartlot zusammengefügt. An ihn wurden die für sich gearbeiteten Teile, die Füße, die Hände, der rechte Arm, die Pilgertasche, das Buch und der Kopf angelötet. Der Pilgerstab, dessen obere Kugel fehlt, steckt beweglich in der rechten Faust. Hände, Füße und Kopf sind gegossen; letzterer ist sorgfältig nachziselirt. Der Hut ist für sich getrieben und aufgelötet.

Die ursprüngliche Vermutung, daß der aus etwas stärkerem Kupferblech getriebene, mit kleinen Grasbüscheln bewachsene Felssockel spätere Ergänzung sei, hat sich nicht bestätigt. Man hätte sich an seiner Stelle lieber einen gotisch profilierten Architektursockel von sechseckigem Grundriß gedacht, der an seiner Schauseite unter Glas die Reliquie gezeigt hätte<sup>2)</sup>. Der Felssockel wird allerdings ehemals einen unteren Abschluß gehabt haben, der heute fehlt.

Zur Belebung der an sich stumpfen Oberfläche des Kupfers ist vor allem reichliche Feuervergoldung (Mantel, Haarpartien) und auch Versilberung (Gesicht, Buch, Pilgerstab) verwendet. Außerdem ist freigebig von einer Musterung im Tremolierstich (Mantel- und Gewandsäume, Pilgerhut) Gebrauch gemacht. — Mit Sockel mißt die Figur 34 cm in der Höhe.

Die örtliche Einordnung der Statuette macht keine besonderen Schwierigkeiten. Ihr fränkischer, genauer Nürnbergischer Charakter ist evident. Zwar sind verwandte Werke, die etwa gleichzeitig entstanden und für Nürnberg

<sup>1)</sup> Herrn Dr. F. W. Wenke vom Germ. Mus., Nbg., bin ich für wertvolle Hinweise technischer Natur verbunden.

<sup>2)</sup> Vgl. den silbernen St. Bartholomäus aus Wöhrd, Anzeiger des Germ. Nationalmus. 1928 u. 1929, S. 75 ff. Abb. 1 u. 2 (Hampe).

gesichert wären, selten, so überwältigend reich die Nürnberger Kirchen an figürlichen Reliquienbehältern in den Jahren um 1500 gewesen sein müssen. Immerhin besitzen wir in dem erwähnten silbernen St. Bartholomäus aus Wöhrd bei Nürnberg mit der Jahreszahl 1509<sup>2)</sup> einen Kronzeugen für den Nürnbergischen Ursprung des *Jacobus maior*. Alles andere Süddeutsche — von Rheinischem zu schweigen — entfernt sich entschieden von diesen beiden Nürnberger Stücken<sup>3)</sup>. Des weiteren ist in diesem Zusammenhang noch von anderen Verwandtschaften des heil. *Jacobus* zu Nürnberger Bildhauerarbeiten des späten 15. Jahrhunderts zu sprechen, die als neue kräftige Stützen der fränkischen Herkunft der Statuette dienen können: Gemeint sind die Apostel vom Grabmal des Erzbischofs Ernst von Sachsen zu Magdeburg (P. Vischer, 1494). Insbesondere die gegossenen Teile unseres *Jacobus* (Gesichtsschnitt, Haaranordnung, Handbildung, die Art das Buch zu halten) finden dort Parallelen; selbst Einzelheiten (Augenform) stimmen überein. — Schließlich begegnet der Kopftyp des *Jacobus* noch an einer anderen Stelle, nämlich an einzelnen Aposteln der Passionsszenen vom Sakramentshaus in St. Lorenz zu Nürnberg (A. Kraft, 1493). Für die Körperbildung und den Fall des Gewandes konnten so nahe Verwandte nicht gefunden werden. Dies liegt darin begründet, daß getriebene Arbeit ihre eigenen Gesetze hat und nicht ohne weiteres mit gegossener oder in Stein gehauener Arbeit vergleichbar ist. Wir werden später sehen, daß die nachgewiesenen Beziehungen des heil. *Jacobus* zu Werken von Vischer und Kraft nicht ganz zufällige sind.

Zuvor ist es nötig die Frage nach der Entstehungszeit zu beantworten.

Außere, objektive Anhaltspunkte, besonders solche der Mode, sind nur wenige vorhanden. Die Schuhform z. B. ist diejenige der neunziger Jahre des 15. Jahrhundert, die allerdings bei nicht modisch gekleideten Personen (Pilgern, Aposteln) noch über die Jahrhundertwende in Gebrauch bleibt. Ähnlich steht es mit der Barttracht, deren fast wagrechter Schnitt zwar vor dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts nicht vorkommt, die aber ebenfalls, wenn auch mit Veränderungen, weit ins 16. Jahrhundert hineinreicht. So ergibt sich aus den spärlichen Merkmalen der Tracht wenigstens als allgemeiner terminus post quem das Jahr 1490. Die stilistischen Kennzeichen dagegen, besonders die von den Ideen des 16. Jahrhunderts unberührte Proportionierung des etwas engbrüstigen Körpers, machen es unwahrscheinlich, daß die Figur nach dem Jahr 1500 entstanden ist.

Es war nötig, die größtmögliche Sicherheit der örtlichen und zeitlichen Einordnung anzustreben, um die gar nicht aussichtslose Frage nach dem Urheber derselben zu stellen: Wenn in Nürnberg im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts eine figürliche, vergoldete und versilberte Kupfertreibarbeit begegnet, die künstlerisch auf einer Ebene mit den Werken der besten gleichzeitigen Bildhauer steht, so kommt als Meister nur ein Mann in Betracht: der Kupferschmied Sebastian Lindenast d. A. e.

---

<sup>3)</sup> E. Redslob, *Deutsche Goldschmiedeplastik*, 1922.



Germanisches Museum.

0,34 h.

Abb. 56. Der hl. Jacobus maior, Kupfertreibarbeit  
von Sebastian Lindenast d. Ae. Seitenansicht.



Germanisches Museum.

0,34 h.

Abb. 57. Der hl. Jacobus maior, Kupfertreibarbeit  
von Sebastian Lindenast d. Ae. Vorderansicht.

Während des ganzen 15. und 16. Jahrhunderts gab es in Nürnberg kein „Handwerk“ der Kupferschmiede. Die Ursache war, daß diese beiden Jahrhunderte für die Kupferschmiedekunst ein Uebergangszeitalter bedeuteten.

Die typisch mittelalterliche Form der Kupferverarbeitung war die goldschmiedemäßige Feinarbeit gewesen. Ihre Erzeugnisse, meist kirchliche Geräte, wie Kelche, Monstranzen, Reliquiare, waren auf Vergoldung und Versilberung berechnet. Daß diese Form dem mächtig aufstrebenden Handwerk der Goldschmiede in steigendem Maße lästig fiel und, daß dieses Handwerk infolgedessen seinen ganzen Einfluß beim Rat der Stadt einsetzte, um der unliebsamen Konkurrenz den Boden zu entziehen, ist nur allzu begreiflich.

Für grobes Haus- und Küchengerät (die typisch barocke Form der Kupferverarbeitung; handwerkliche Massenware, die verzinnt wurde) kam aber Kupfer im 15. und 16. Jahrhundert noch kaum in Betracht. Jedenfalls erfreute es sich damals noch nicht im entferntesten jener Beliebtheit, wie in den darauffolgenden Jahrhunderten.

So kam es, daß zwischen 1450 und etwa 1550 nur eine einzige Kupferschmiedsfamilie in Nürnberg Nahrung fand, die Familie Lindenast. In ihr vererbte sich jene goldschmiedemäßige Technik des Treibens, Versilberns und Vergoldens, sie mußte sich während dreier Generationen gegen die Beeinträchtigungen der Goldschmiede wehren und behaupten, bis sie schließlich noch vor der Jahrhundertmitte unterlag: die letzten Familienglieder starben ohne Erben des Handwerks zu hinterlassen oder wanderten aus. Damit endet die erste Periode der Geschichte der Nürnberger Kupferschmiedekunst: die künstlerische. Die zweite, die handwerkliche, beginnt 1614 mit der Konstituierung des „Handwerks“ der Kupferschmiede.

Die Familie Lindenast begegnet zum erstenmal in Nürnberger Akten mit Peter L., einem Schlosser, der 1430 Bürger wird<sup>4)</sup>. Später erscheint Kunz L., der Vater des älteren Sebastian L., der 1455 als Bürger aufgenommen wird und vor 1494 gestorben ist. Kurz darauf wird Hans L. erwähnt (1456, 1464, 1466), der noch vor 1496 stirbt. Beide waren Kupferschmiede, doch wissen wir nicht viel von ihren Arbeiten. Kunz L. hatte die Erlaubnis, Kupfer zu vergolden; dem Hans L., welcher dem Rat einen vergoldeten Kupferbecher vorgelegt hatte, wurde das Vergolden wieder verboten. Von figürlichen Arbeiten dieser beiden Kupferschmiede ist nirgends die Rede. Als Meister des heiligen Jacobus maior kommen sie auch aus zeitlichen Gründen nicht in Betracht.

Sebastian Lindenast der Aeltere ist um 1460 in Nürnberg geboren. Er war in seiner Generation der einzige Kupferschmied. Mit ihm erreichte die Familie Geltung und Ansehen weit über Nürnbergs Mauern hinaus.

<sup>4)</sup> Für die biographischen Notizen über die Lindenasts vergl. Lochner, S. 37 ff., Hampe (Inhaltsverzeichnis unter Lindenast) und Thieme-Becker, XXIII, 1929, S. 241.

Da er am 4. Mai 1490 einen Lehrjungen annimmt, muß er bereits Meister und verheiratet gewesen sein. 1494 ist er vorübergehend in Brixen, 1499 wird er in Nürnberg, am Spittlertor wohnend, erwähnt. Auch ist in diesem Jahr schon von Beziehungen zu Adam Kraft die Rede.

Im Jahre 1506 erhält er den Auftrag zu dem Werk, das ihn populär gemacht hat: er hatte die in Kupfer getriebenen, vergoldeten und bemalten Figuren Kaiser Karls IV., seines Herolds, der sieben Kurfürsten und einiger Trompeter und Schlagmänner — kurz, das sogenannte „Männleinlaufen“ für die Kunstuhr der Frauenkirche zu fertigen<sup>5)</sup>. Schon aus diesem Auftrag der Stadt geht hervor, daß Lindenasts Stärke die figürliche, vergoldete Treibarbeit war und, daß er zu Anfang des 16. Jahrhunderts für eine solch anspruchsvolle Aufgabe an exponierter Stelle als erster in Betracht kam.

Noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts gab ein zweites umfangreiches Werk Zeugnis von Lindenasts bildhauerischem Können<sup>6)</sup>. Im Chor der Nürnberger Frauenkirche hing ein älteres Marienbild. Dieses Bild umgab eine rahmenartige Einfassung mit „vortrefflich“ in Kupfer getriebenen Darstellungen des Ecce homo, der Grablegung Christi, zweier Engel und zweier Heiliger. Leider sind Bild und Rahmen spurlos verschwunden und wahrscheinlich vernichtet. Aus der Notiz geht gleichwohl hervor, daß Lindenast nicht nur Einzelfiguren, sondern auch szenische Kompositionen — in diesem Falle anscheinend Reliefs — getrieben hat.

Das Gleiche bestätigt auch Lindenasts Nachlaßinventar, das uns erhalten ist<sup>7)</sup> und das an hinterlassenen figürlichen Arbeiten folgende aufführt: Vier versilberte Brustbilder, vermutlich Reliquiare; eine versilberte „Tafel“ (ein Relief?) mit den vierzehn Nothelfern, drei kleine vergoldete „tefelein mit vnnsrer frauen leben“; endlich ein „tefelein mit ainem kreuz vnd ölperg“.

Neben solchen Arbeiten, die sein Vertrautsein mit plastischen Aufgaben hinlänglich beweisen, ging aus Lindenasts Werkstatt hauptsächlich hervor „Gefäß allerlei Manier, als wäre es von Gold oder Silber getrieben“<sup>8)</sup>. So machte er nach Ausweis des erwähnten Nachlaßinventars<sup>7)</sup>: Kannen, Konfektschalen, versilberte Becken und Teller, vergoldete Pokale, Monstranzen, Patenen und mehrere Arten versilberter Altarleuchter.

Da er es auch unternahm, kupferne Buch- und Gürtelschließen sowie Geschmeide anzufertigen und zu vergolden, erwirkten die Goldschmiede 1511 mehrere gegen ihn gerichtete Ratsverlässe<sup>9)</sup>, nach denen er auf „kupferne Werke zu Trinkgeschirren, Bildern und anderen . . . Stücken“ beschränkt wurde. Verboten wurde ihm gleichzeitig, jegliche Art von Geschmeide herzustellen und zu vergolden. Auch war ihm nur noch ein einziger Lehrjunge vergönnt.

<sup>5)</sup> Baader, I, S. 72, 99, 104.

<sup>6)</sup> Murr, 1778, S. 138; 1801, S. 91.

<sup>7)</sup> Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, XXIX, 1882, Sp. 231.

<sup>8)</sup> Lochner, S. 37.

<sup>9)</sup> Hampe I, Nr. 885, 888 u. 891; Lochner, S. 42 f. Lochner liest hier irrtümlich „bilden“ statt „Bildern“.

Das Verbot, Kupfer zu vergolden, das noch 1464 den Onkel (?) Sebastians d. Aelt. Lindenast, den Kupferschmied Hans L. betroffen hatte, wurde gegen Ende des Jahrhunderts unter gewissen Vorsichtsmaßregeln zurückgezogen. Es existieren Ratsverlässe von 1485<sup>10)</sup> und 1508<sup>11)</sup>, welche das Vergolden von Kupfer (aber nicht von Messing!) unter der Bedingung zugeben, daß ein pfennigbreites Stück Kupfer, der sog. „Spiegel“, unvergoldet sichtbar bleibe, um die Käufer vor Benachteiligung zu schützen.

Auf Sebastian Lindenast d. Aelt. selbst bezogen sich dann der schon erwähnte Ratsverlaß von 1511<sup>12)</sup> und ein zweiter von 1512<sup>13)</sup>. Allen Goldschmieden und ihm, aber nur ihm persönlich, wird erlaubt, Kupfer mit „Spiegel“ zu vergolden. Ausdrücklich wird aber das Vergolden von Messing, von Silber, von kleinem Geschmeide und von fremder zugebrachter Arbeit ausgenommen und verboten. 1512 ist der Wortlaut, er dürfe nur „Trinkgeschirr, Salzfaß oder ander Geschmeid von Kupfer“ machen und vergolden.

So hatte sich also Lindenast in diesem so wichtigen Punkte wenigstens für seine eigene Person gegen die Goldschmiede behauptet. Um nun auch gegen den Rat der Stadt gesichert zu sein, der in strittigen Fällen zugestandenmaßen stets zugunsten der großen Organisation der Goldschmiede und gegen den einzigen, ungeschützten Kupferschmied entschied<sup>14)</sup>, erwirkte sich Sebastian L. d. Aelt. vom Kaiser Maximilian ein Privileg, das ihm freistellte, Kupfer „mit Spiegel“ zu vergolden und zu versilbern und das ihm sogar erlaubte so viele Lehrjungen anzunehmen, wie er wolle. Das Privileg ist am 16. Juni 1513 in Brüssel ausgefertigt<sup>15)</sup>.

Ins Jahr 1519 fällt ein städtischer Auftrag. Lindenast erhält Zahlung „für kupfere vergult spangen auf zway kriegspucher“, — also seltsamerweise für etwas, das ihm durch Ratsverlaß von 1511 zu verfertigen verboten war. Glücklicherweise haben sich die beiden Handschriften samt dem Beschlag erhalten: es ist die „Berlichingenhandschrift“ im Hauptstaatsarchiv München und ein Fehdebuch (Fehde mit Heinz Baum) im Staatsarchiv Nürnberg<sup>16)</sup>.

Soweit die wichtigsten und für unser Problem unentbehrlichen biographischen Angaben zu Sebastian Lindenast d. Aelt. Er starb in der ersten Hälfte des Jahres 1526, nachdem er seine Frau Anna schon 1521 verloren hatte.

<sup>10)</sup> Lochner, S. 38.

<sup>11)</sup> Hampe, I, Nr. 788.

<sup>12)</sup> Lochner, S. 42.

<sup>13)</sup> Lochner, S. 43. Dieser Ratsverlaß spricht zwar von „Sebolt“ L.; Sebald L. aber, der Sohn des älteren Sebastian L., wird erst 1528 Meister. So muß ein Schreibfehler für Sebastian vorliegen.

<sup>14)</sup> Vgl. Hampe, I, Nr. 1513: „ . . . dann (= denn) ain rath müß das handtwerck mehr dann eyn eynige person bedencken“.

<sup>15)</sup> Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, V., Wien 1887, 2. Teil, Regesten, Nr. 4499. — Der Jacobus maior hat nebenbei bemerkt keinen „Spiegel“. Er hatte aber auch keinen solchen nötig, da große Teile seiner Kupferoberfläche blank geblieben sind.

<sup>16)</sup> Mitteilungen a. d. Germ. Mus. Jahrg. 1920/21, S. 34 ff (Gümbel).

Von seinen drei Söhnen, die alle das Handwerk des Vaters ergriffen, ist in diesem Zusammenhang nichts zu sagen nötig; denn der älteste, Sebastian L. d. J., dem 1500 abgelehnt worden war, sein Meisterstück bei den Goldschmieden zu machen<sup>17)</sup>, wurde erst 1505 bei den Gürtlern Meister. 1526 gab er sein Bürgerrecht auf und ging nach Zürich. Die beiden jüngeren Söhne, Sebald und Jakob L., wurden 1526 bzw. 1527 (?) gleichfalls bei den Gürtlern Meister; Sebald starb in Nürnberg vor 1546, Jakob wanderte 1532 nach Nördlingen aus. Als Meister unserer Statuette kommt somit keiner der Söhne des älteren Sebastian L. in Frage.

Wir mußten den indirekten, weiter ausholenden Weg gehen, mußten zuerst die Landschaft, den Ort und die Zeit, dann die Werkstatt durch Ausschließen des nicht Zugehörigen, Fremden bestimmen und mußten endlich den Kreis der in Betracht kommenden Meister allmählich enger und enger ziehen, um zu beweisen, daß die Figur des heiligen Jacobus maior ein Werk des älteren Sebastian Lindenast sei. Anstatt umständlich nachzuweisen, daß dieser zu Ende des 15. Jahrhunderts der einzige Kupferschmied in Nürnberg war und außerdem der einzige Meister, der hinreichend technische und bildhauerische Erfahrung für ein solches Werk hatte, wäre es einfacher gewesen, den heiligen Jacobus mit anderen Arbeiten Lindenasts zu konfrontieren.

Leider war dieser Weg versperrt.

Was ist uns denn an bezeugten Werken seiner Hand erhalten? Das „Männleinlaufen“. Schon 1875 klagt Lochner<sup>18)</sup>, daß außer dem Kaiser nur noch eine andere Figur „dem Vandalismus der neueren Zeit entgangen“ sei. Es ist zu fürchten, daß Lochner den Zustand der Figuren noch zu optimistisch beurteilt hat. Heute entpuppen sich, in der Nähe besehen, alle Figuren als spätere meist sehr derbe Kopien, wahrscheinlich sind es sogar Kopien von Kopien<sup>19)</sup>. Die Erneuerungen von 1570 und 1736 haben zu gründliche Arbeit geleistet. Von dem, was heute vorhanden ist, auf das zurückzuschließen, was Lindenast 1506—1509 aufgestellt hat, dazu fehlt jede Handhabe.

Die andere bezeugte und erhaltene Arbeit Lindenasts, das Beschlag der beiden erwähnten Kriegsbücher von 1519, ist aus anderen Gründen ein ungeeigneter Zeuge für Lindenasts Autorschaft an dem Jacobus maior. Diese in Kupfer gegossenen, vergoldeten Beschläge (Abb. 58) sind dekorativ-ornamentale Arbeiten im Stil der lombardischen Renaissance. Zwar sind die Harpyien, Eulen und doppelgeschwänzten, geflügelten Putten der Eckbeschläge und der Buchschließe wahrhaft kurzweilig und geistreich in Erfindung und Ausführung, es führt jedoch weder dem Inhalt nach, noch formal ein Weg zu

<sup>17)</sup> Thieme-Becker, XXIII (1929), S. 241 bezieht diese Nachricht irrtümlich auf den älteren Sebastian L., der doch schon 1490 Lehrjungen annimmt und Meister gewesen sein muß.

<sup>18)</sup> S. 42.

<sup>19)</sup> Thieme-Becker, XXIII (1929), S. 241 spricht von Kopien aus Holz mit Bleiüberzug. Vgl. dazu auch E. Mummenhoff, Gesammelte Aufsätze und Vorträge, I. Bd., Nbg., 1931, S. 239 ff und S. 243.

dem ersten Jacobus, von dem sie außerdem ein Zeitraum von ungefähr 25 Jahren trennt.

Aber die Kenntnis dieser Beschläge setzt uns wenigstens in die Lage, auf unmittelbarem Wege die noch ausstehende Frage eindeutig zu beantworten: War Lindenast als Künstler den Besten seiner Zeitgenossen ebenbürtig? Wir glauben diese Frage unbedenklich bejahen zu dürfen. Wenn man in Nürnberg um 1520 Ähnliches an Phantasie, Lebendigkeit und Laune sucht, so



München, Staatsarchiv.

Abb. 58. Kupfervergoldeter Buchbeschlag der  
Berlichingenhandschrift von Sebastian  
Lindenast d. Ae. 1519.

wird man es nur an einer Stelle finden: an den jüngeren Teilen des Sebaldusgrabes.

Das künstlerische Ansehen, in dem Sebastian Lindenast d. Aelt. bei der Nachwelt stand, verlief in seltsamer Kurve. Sein bester Biograph, Johann Neudörfer (1497—1563) hat ihn persönlich gekannt und übersah den ganzen Umfang seines Lebenswerkes<sup>20)</sup>. Er schildert zunächst seine den Goldschmieden verwandte Tätigkeit, erzählt dann vom „Männleinlaufen“ und fährt

<sup>20)</sup> Lochner, S. 37.

schließlich fort: „ . . . und hab ihn darum desto lieber zu diesen Künstlern gesetzt (gemeint sind A. Kraft und P. Vischer; Neudörfer bringt also mit Absicht die Lindenastbiographie an bevorzugter Stelle, nicht später, bei den Handwerkern!), da er und Peter Vischer Rothschild der älter, auch der vorgemelte Meister Adam Kraft Steinmetz, gleich miteinander aufgewachsen und wie Brüder gewesen sein, sind auch alle Feiertag in ihrem Alter zusammen gegangen, sich nit anders als wären sie Lehrjungen, miteinander geübet, welche Uebung und ihr Aufreissung noch zu weisen ist . . .“.

Dieser Bericht von einer idealen geistigen Gemeinschaft läßt deutlich durchblicken, daß sich die drei Meister gegenseitig als ebenbürtig anerkannten und daß auch Neudörfer kein Bedenken trug, Lindenast auf eine Stufe mit A. Kraft und P. Vischer zu stellen.

In den folgenden Jahrhunderten gerieten Lindenasts Leistungen mehr und mehr in Vergessenheit, man könnte sagen: seine Werke lösten sich nach und nach von ihm los, wurden anonym oder nahmen fremde Namen an. Vieles ist auch verschollen und verloren. Nur mit einem Werk blieb sein Name durch alle Jahrhunderte verknüpft, mit dem „Männleinlaufen“. Aber gerade das Werk, das seinen Namen unsterblich gemacht hat, sollte das Schicksal haben, sich im Laufe der Zeit so zu verwandeln, daß von der ursprünglichen Gestalt nichts mehr geblieben ist.

So beruhte also Lindenasts künstlerisches Ansehen mindestens seit etwa 200 Jahren ausschließlich auf Treu und Glauben. Dieses Ansehen wieder fest und solid mit gesicherten Werken seiner Hand zu unterbauen, sodaß ein Werk das andere stützt, erklärt und beglaubigt, wäre eine verlockende und vielleicht gar nicht einmal so undankbare Aufgabe. Hoffentlich wird der heilige Jacobus maior als erster hiezu gelieferter Baustein nicht „von den Bauleuten verworfen“.

---

### WICHTIGSTE LITERATUR

(zitiert nach den gesperrten Schlagworten).

- Murr, Chr. G. von, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in . . . Nürnberg. Nürnberg 1778, 2. Aufl. 1801.
- Baader, J., Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Nördlingen, I. 1860, II. 1862.
- Lochner, G. W. K., Des Johann Neudörfer . . . Nachrichten von Künstlern und Werkleuten . . . Quellenschr. für Kunstgeschichte, Bd. X, Wien 1875.
- Hampe, Th., Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler . . ., 2 Bände, Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. XI—XIII, Wien, Leipzig 1904 (mit Angabe weiterer Literatur).
- Fries, W., Das Nürnberger Kupferschmiedehandwerk. Kultur des Handwerks, amtl. Zeitschr. der Ausstellung München 1927 „Das Bayerische Handwerk“, 5. Heft, April 1927, S. 120—123.
- Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Band XXIII, 1929, S. 241 (mit Literaturangabe).