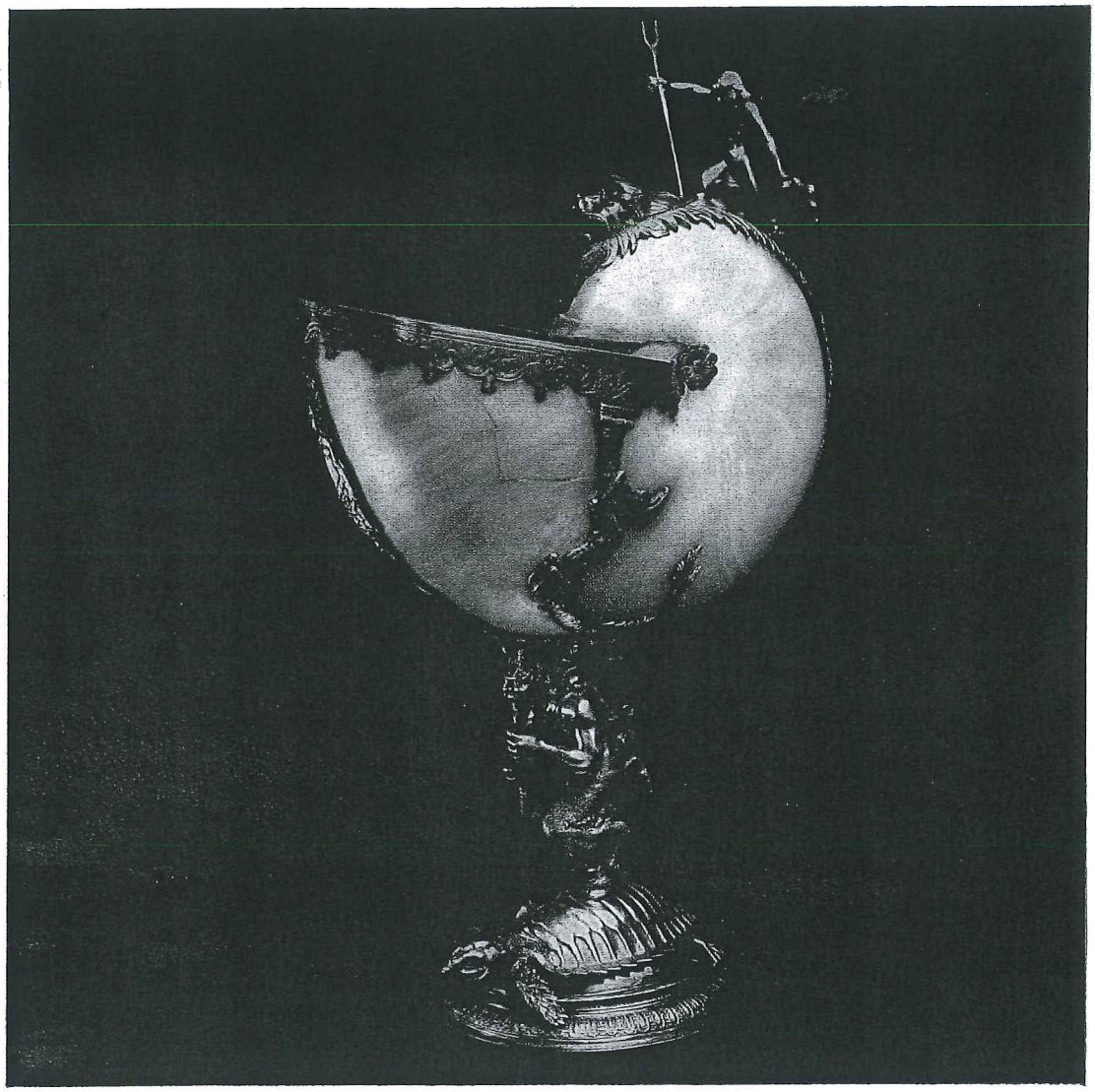
DMF

# Kunsthandwerk im Grassimuseum

## 17. und 18. Jahrhundert



*Drei Zinnkannen*
*Schweiz und Deutschland, 17./18. Jahrhundert*
*H. 34 cm Dm. 15 cm*
*H. 22,5 cm Dm. 14 cm*
*H. 34 cm Dm. 15,8 cm*

Drei unterschiedliche, durch ihre im Gebrauch bewährten Formen beliebten Zinnkannen, jeweils typisch für bestimmte Landschaften, stellen sich vor: eine Stegkanne aus Thun in der Schweiz, eine wahrscheinlich schlesische Kanne in der vor allem im 18. Jahrhundert gern verwendeten Birnform und schließlich eine für Süddeutschland charakteristische „Stitze". Außer der letztgenannten finden sich derartige Gefäßformen sehr ähnlich auch in keramischem Material. Die als „Berner Stegkannen" in die Fachbezeichnung eingeführten Kannen sind u. a. in weißem Siegburger Steinzeug wiederzufinden, wobei wiederum auch formale Beziehungen zu holländischen Zinnkannen bestehen, wie sie beispielsweise auf Genrebildern des Jan Steen wiederkehren. Hauptsächlich waren sie zum Ausschenken bestimmt, gelegentlich haben aber ungeduldige und ausgelassene Zecher daraus getrunken. Diese Berner Kannen wurden gern als stattliche Hochzeitsgaben verschenkt.

Dagegen nimmt sich die schlichte, aus dem östlichen Deutschland stammende Deckelkanne bescheiden aus. Doch sind ihre Proportionen wohlig ausgeglichen, und die gleichmäßige Verlagerung des Schwergewichts hat sich stets als gut für die Standfestigkeit bewährt, wie es die auch vielfach für Fayence, Steinzeug und Glas gebrauchte Form beweist.

Die Stitzen sind in verschiedenen Größen — je nach Verwendung — als Trinkkrüge oder Schenkkannen anzutreffen. Die Besonderheit ihrer Gestalt liegt im schlanken, durchgehend nach oben sich verjüngenden Gefäßkörper und der ohne Absatz ausladenden Fußzone. Auch als Zunftkanne hat sie in Süddeutschland der Tischrunde gedient, wie es unser Stück aussagt. Die Kanne ist mit dem Zunftzeichen der Schuhmacher, einem altertümlichen Stiefel, graviert und mit dem Jahresdatum 1683 versehen. Graviertes Blumengerank und zonenartig angeordnete „Flechelung" bereichern hier die Oberfläche der sonst schlichten Krüge, die meist nur durch balusterförmigen Deckelknauf und geschweiften Deckeldrücker geschmückt sind.

A. H.

ebten
ı vor:
sische
ıform
Äußer
ıch in
mung
ieder-
schen
; Jan
mmt,
araus
gaben

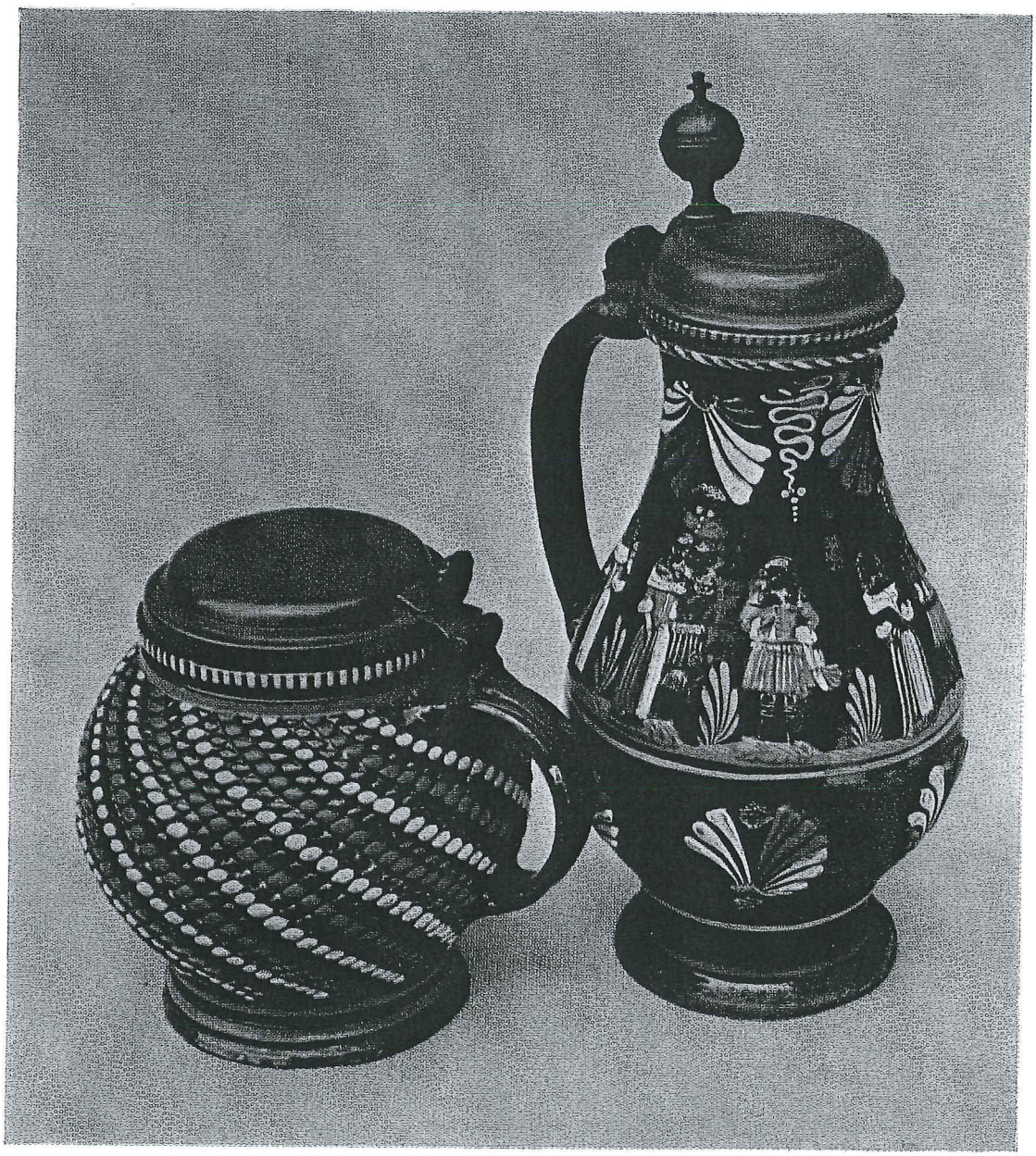
stam-
ohlig
s hat
elfach

– als
estalt
örper
sie in
. Die
ichen
iertes
hier
uster-
d.
A. H.

*Birnbauchkrug und Kugelbauchhumpen*
*Engobiertes Steinzeug mit bunter Emailbemalung und Zinnmontierung*
*Annaberg, Ende 17. Jahrhundert*
*H. (mit Montierung) 29,8 cm*
*H. (mit Montierung) 16,7 cm*

Das beliebte farbenfrohe Kreussener Steinzeug wurde schon während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Annaberg (Sachsen) nachgeahmt. Die Erzeugnisse beider Orte lassen sich jedoch an Hand bestimmter, für sie typischer Merkmale auseinanderhalten. Im Gegensatz zu der mehr kaffeebraunen Farbe der Kreussener Ware und ihrer rauheren Oberfläche steht das tiefe Schwarzbraun der Annaberger Gefäße, das von emailartiger Glätte ist. Diese für den sächsischen Töpferort charakteristische glänzende glatte Oberfläche wurde durch eine vor dem Salzen aufgetragene Braunsteinengobe erzielt, die den körnigen Scherben vollständig deckt. Wie in Kreussen so stellte man auch in Annaberg niedrige, breit geformte Humpen und Schraubflaschen her. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts war die Form des Birnbauchkruges besonders beliebt. Im Unterschied zu den Kreussenern kommen auf den Annaberger Erzeugnissen kaum Datierungen vor. Lediglich aus den Marken der Zinnmontierungen und den gelegentlich in ihre Deckel eingravierten Jahreszahlen lassen sich gewisse Schlüsse für die Datierung ziehen. Auch die sächsischen Gefäße sind mit Reliefauflagen verziert, deren Motive jedoch von denen der Kreussener abweichen. Zur Füllung des Grundes dient oft ein reliefiertes Schuppenmuster. das in Kreussen nicht vorkommt. Auch die für Annaberger Steinzeug besonders charakteristischen großen Palmetten sind auf Kreussener Krügen nicht zu finden. Ebenfalls beliebt waren ganzfigurige oder häufiger noch als Brustbilder erscheinende Darstellungen von modisch gekleideten und frisierten Damen und Herren, die einzeln oder auch als Paar auftreten. Das beliebte Thema der Jagd kommt auf den sächsischen Humpen nicht als fortlaufende friesartige Darstellung wie in Kreussen vor, sondern in einzelnen nebeneinandergestellten Motiven. Charakteristisch für Annaberg ist ferner die häufige Verwendung von Gold. Der hier abgebildete Birnbauchkrug und ein Kugelbauchhumpen sind in ihrer prallen Körperlichkeit typisch barocke Gefäßformen. Im diagonal verlaufenden Schuppenmuster des Kugelbauchhumpens äußert sich ein Drang nach Bewegung, der im Barock alle Zweige der bildenden Kunst ergriff.

I. K.



*Birnb*
*Engol*
*Annal*
*H. (m*
*H. (m*

Das b
zweite
Die E
typisc
braun
das ti
ist. D
Oberf
gobe
so ste
Schra
Birnb
komm
lich a
Decke
Datie
verzie
Füllu
Kreus
charal
finde
bilder
Dame
Them
friesa
einan
häufig
ein K
Gefäß
hump
der bi

*Zinnkrug mit allegorischen Reliefdarstellungen von Isaac Faust*
*Straßburg, 2. Drittel 17. Jh.*
*H. 16,5 cm  Dm. 12,5 cm*
*Zinnkanne zur Temperantiaschale*
*Abguß eines unbekannten Nürnberger Meisters nach Caspar Enderlein, um 1611*
*H. 28 cm  Dm. 11,7 cm*

In gut gestellten Haushalten und reich gewordenen Klöstern war zinnernes Tischgerät schon im späten Mittelalter keine Seltenheit mehr. Zeitgenössische Innenraumdarstellungen und Inventare sagen mancherlei darüber aus. Man hielt sein Zinn für einen guten Besitz und stellte die Gegenstände, die glatt und schlicht waren, nach dem Gebrauch wohlgeputzt auf Schränken und Wandbrettern auf. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts kommt, wohl zuerst in Frankreich, das Zinn mit reliefiertem Dekor in Mode. Im Grunde diente es keinem praktischen Zweck, gehörte vielmehr zur attraktiven Schaustellung neu gewonnenen bürgerlichen Ansehens. Die voluminösen Anrichten, Büfetts und Borde in den zum Teil holzgetäfelten Raumeinrichtungen der Renaissance waren der geeignete Platz dazu.
Ehe Nürnberg zum Hauptherstellungsort auch des Reliefzinns wurde, war dieser später so benannte „Edelzinn" durch François Briot im lothringischen Montbéliard als ein besonderer Kunstzweig entwickelt worden. Briot griff bei den von ihm geschaffenen Reliefformen für den Zinnguß auf Motive von Zeichnern und Stechern der Spätrenaissance zurück. Jahrzehntelang hat die höfisch-elegante Formenwelt des damals herrschenden Manierismus den Charakter des Reliefzinns mitbestimmt.
Briots „Temperantiaschale", so bezeichnet nach deren Mittelbild mit der allegorischen Darstellung der Temperantia (Mäßigkeit), übernahm der etwa zur gleichen Zeit in Nürnberg bedeutend gewordene Caspar Enderlein in freier Kopie. Auch bei anderen Arbeiten lehnte sich Enderlein an Motive Briots an, wie eben bei dieser abgebildeten Kanne mit antikisierend geschwungenem Gefäßkörper, von Allegorien der Erdteile und der Jahreszeiten belebt. Rollwerkornament, Fruchtbündel und Maskarons sind hier als Füllwerk wie bei dem daneben stehenden humpenförmigen Deckelkrug wiederzufinden. Er stammt aus der Werkstatt des Straßburger Meisters Isaac Faust, der nach Briots Tode 1616 in den Besitz von dessen Gußformen kam und sie mit dem eigenen Monogramm weiterbenutzte. Der Krug mit den Sinnbildern von Tugenden ist in Abwandlung von solchen Formen entstanden. Man schätzte deren Wert offenbar wie ein Kapital, andererseits ist daran auch eine gewisse Zählebigkeit der handwerklichen Tradition zu erkennen, die noch lange an eingeführten Bildvorstellungen festhielt.

A. H.

*Zinn*
*Stra*
*H. 1*
*Zinn*
*Abg*
*um*
*H. 2*

In g
Tisc
sisch
aus.
die g
ken
wohl
Grur
tiven
nöse
einri
Ehe
diese
gisch
Briot
Moti
zehn
Mani
Briot
alleg
zur g
freie
Briot
gesch
zeite
als F
wied
Isaac
form
Krug
Form
ande
Tradi
festhi

*Deckelkrug aus Zinn mit Szenen aus der Herkulessage*
*Joachimsthal?, um 1600*
*H. 16,5 cm Dm. 13,5 cm*
*Reliefierte Deckelkanne aus Zinn von Christoph Geriswalt*
*Schneeberg, 1604—1609*
*H. 27,5 cm Dm. 13 cm*

Der Reliefzinnguß, den außer Enderlein eine große Anzahl bekannter anderer Nürnberger Werkstätten betrieb, hatte in der Zeit um 1600 in Sachsen und dem nördlichen Böhmen sein Gegenstück. In der Nähe der ergiebigen Zinnvorkommen, in Städten wie Annaberg, Schneeberg, Freiberg, auch in Dresden und Leipzig — im Böhmischen ist vor allem Joachimsthal zu nennen — blühte das Zinngießerhandwerk. In formaler Hinsicht bleibt deutlich Nürnberg das Vorbild. Dabei hat Peter Flötner, der bis 1546, seinem Todesjahr, als Ornamentzeichner, Holzschneider und Modelleur in der Dürerstadt lebte, den sächsischen Zinngießern nicht nur künstlerische Anregungen gegeben, sondern sie sogar mit den entsprechenden Formen beliefert. Seine Plaketten aus Bronze oder Blei wurden in den Werkstätten zu Streifen zusammengelegt und danach in Zinn ausgegossen. Die darauf zum Rund gebogenen Platten ergaben, zusammengelötet, die einzelnen Zonen der damals so beliebten Reliefkannen. Außer Flötner sind auch andere, hauptsächlich süddeutsche Kupferstecher, die sogenannten Kleinmeister, Erfinder für die häufig benutzten Vorlagen zu den Bildszenen gewesen, unter ihnen z. B. die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham in Nürnberg.

Bei den sächsischen Krügen der Jahrzehnte vor und nach 1600 ist mitunter das inhaltliche Programm der Reliefs recht willkürlich und sorglos zusammengestellt. Der niedrige Deckelhumpen links, vermutlich in Joachimsthal in Böhmen entstanden, trägt auf seiner Wandung ohne erkennbaren ikonographischen Zusammenhang die Kreuzigung Christi neben dramatischen Szenen mit Heldentaten des Herakles. Der in Annaberg tätige, 1609 in Schneeberg gestorbene Christoph Geriswalt setzt auf den Mantel seiner mit zwei Reliefzonen geschmückten Kanne die „Planetengötter" in der Art des Peter Flötner unbekümmert, nur dekorativ, über Judith mit dem Haupt des Holofernes und Salomon als Götzendiener. Im Vergleich zu den Nürnberger Arbeiten der Zeit wirkt das sächsische Reliefzinn im Zierat zwar formal übernommen, aber weniger weltläufig, eher handfest und rustikal.

A. H.

*Zinnschale mit Darstellung Lots und seiner Töchter*
*Jakob Koch II, Nürnberg, 1608*
*Dm. 25,8 cm*

Nürnbergs Bedeutung in der Zinngießerei hielt bis ins späte 17. Jahrhundert an. In deren Glanzzeit, um 1600, kennt die Kunstgeschichte außer Enderlein noch eine recht stattliche Zahl von Namen ansässiger Zinngießer und von einigen Formenschneidern, die jenen zuarbeiteten nach eigenen und fremden Vorlagen. Solche Musterstücke waren weitgehend Allgemeingut. Kein Zeichner und Stecher hätte einen Handwerksmeister des geistigen oder künstlerischen Diebstahls bezichtigt, der seine Vorlagen benutzte. Es gab vor allem im 16. Jahrhundert vielbeschäftigte Künstler mit ausgedehntem Werkstattbetrieb, die große Illustrationsfolgen zu biblischen und mythologischen Geschichten schufen oder Entwürfe für Geräte aus Edelmetall und anderem Material arbeiteten. Einer der künstlerisch fruchtbarsten ist der Meister mit dem fremdklingenden Namen Virgil Solis, der aber Nürnberger von Geburt war und 1562 auch dort starb. Als Titelblatt zu dem von ihm illustrierten Alten Testament, der sogenannten Frankfurter Bibel, erscheint der Holzschnitt mit dem trunkenen Lot und seinen Töchtern, eine bei den Zeitgenossen offenbar beliebte Szene, teils aus moralisierenden Gründen, teils aber wohl auch aus Lust am pikanten Thema. Jakob Koch II, einer unter den kunstfertigsten Nürnberger Zinngießern um 1600, der übrigens auch im Kontakt mit Enderlein gefunden wird, hat die Darstellung von Solis für das Mittelfeld der mit dem Monogramm JK versehenen Schale ins Relief übersetzt. Es befinden sich außer diesem Stück, das von der Eleganz des späten Manierismus geprägt ist, entsprechende Exemplare in anderen Sammlungen, die das Datum 1608 tragen, so daß auch unser Beispiel zeitlich ziemlich genau einzuordnen ist. Keineswegs überladen, dagegen mit sicherem Geschmack setzt der Meister die mit Figuren und Landschaft dicht gefüllte Szene in einen Rahmen von Pfeifenornament, läßt die Schalenwölbung völlig leer und wiederholt am Rand in knapper Form den Innendekor noch einmal. Einem alltäglichen Zweck diente auch dieses Gerät nicht, es war ein fein gearbeitetes Zierstück, dessen der Besitzer sich erfreute und das er gern selbst zur Schau stellte.

A. H.

*Zinnsc*
*Jakob*
*Dm. 2*

Nürnb
dert a
Enderl
und v
und fr
gut. K
oder k
gab v
gedehr
und m
Edelm
fruchtl
der ab
blatt z
Frankf
seinen
aus m
Thema
gießer
wird, l
gramm
diesem
sprech
tragen,
Keines
die mi
Pfeifen
Rand
Zweck
dessen

*Zinnerne Schraubflasche mit Reliefdekor von Johann Gräff*
*Nürnberg, um 1700*
*H. 30 cm  Dm. 17,5 cm*

Um 1700 und noch während des ganzen 18. Jahrhunderts statteten die anspruchsvoller gewordenen Bürgerhaushalte Küche und Tafel reich mit zinnernem Gerät aus. Vorstellung davon geben gelegentlich erhaltene Nachlaßinventare, aber auch die in noch wenigen Sammlungen aufbewahrten holländischen und süddeutschen Puppenhäuser mit ihren wohlerhaltenen Einrichtungen, die uns als Kulturdokument häuslichen Lebens der Zeit wichtig sind. Anschaulich beschreibt auch der Nürnberger Kupferstecher und Verleger Christoph Weigel in seinem 1698 erschienenen Ständebuch, der „Abbildung der Gemeinnützlichen Hauptstände . . ." unter den 200 vorgestellten Berufen den des „Kandelgießers" und seine Arbeit. Schier unübersehbar ist die Anzahl der Zinngeräte für den Alltag und festliche Gelegenheiten. Es ist die Rede u. a. von „allerley Gattungen von Bechern, mit Blumen gezierten, artig gewundenen und gantz glatten Flaschen . . ." usw. Der Verfasser spricht ferner von „tausenderley Küchen-Geräthen, indeme fast nichts darinnen zu finden, welches nicht einige allzu lüsterne Frauen in ihren eitlen Prang-Küchen zu haben verlangen und muss sogar der Besen einen zienernen Stiel und der Flederwisch eine zienerne Handhabe haben . . ." Beim Tischgerät legte man zu dieser Zeit besonderen Wert auf ein möglichst wertvolles, getriebenem Silber ähnliches Aussehen, weshalb die Fachsprache der Zeit es auch das „Zinn auf Silberart" nennt. Ein stattliches Beispiel für die Gattung der Schraubflaschen, die auch als Vorratsgefäße benutzt wurden, bietet die abgebildete Deckelflasche mit reichem gegossenen Reliefdekor aus der Hand des Nürnberger Meisters Johann Gräff. Bezeichnend für die spätbarocke Ornamentfreudigkeit ist das üppig schwellende Früchte- und Blumenwerk auf den Flächen des sechskantigen Gefäßes mit Schraubdeckel und balusterartig profiliertem Traghenkel. A. H.

*Zinne*
*Nürn*
*H. 3(*

Um 1
anspr
zinne
Nachl
ten h
tenen
Zeit
steche
Ständ
den 2
Schie
festlic
Beche
Flasch
Gerät
lüster
muss
zienei
beson
liches
Silber
flasch
Decke
berge
freudi
Fläche
profili

*Schraubflasche aus Zinn*
*Ulm, Anfang 18. Jahrhundert*
*H. 23 cm  Dm. 10,5 cm*

Die meisten zinnernen Schraubflaschen — die Hauptzeit ihrer Verwendung lag im 17. und 18. Jahrhundert — waren als Vorratsgefäße oder zur Aufnahme von trinkbarem Reiseproviant bestimmt. In schlichten Formen und mit angesetztem Ausguß versehen, kannte man sie als Ernteflaschen auf dem Lande noch im 19. Jahrhundert. Die übliche sechseckige Grundform wurde in der Barockzeit gern auf vielfältige Weise bereichert, entweder durch gravierten oder reliefierten Schmuck, wie ihn die bereits besprochene Nürnberger Flasche des Johann Gräff zeigte — oder in ihrer Gestalt abgewandelt durch glatte Teile des Gefäßkörpers im Wechsel mit gewundenen Flächen, durch vertikale Rippen- oder Pfeifenornamente und dergleichen mehr. Das nebenstehend abgebildete Beispiel, die Arbeit eines unbekannten Ulmer Meisters wohl aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, ist in seinem klaren tektonischen Aufbau von überzeitlichem künstlerischen Ausdruck. Gleichermaßen kann es aber auch als ein typisch barockes Werk gelten, das mit der kraftvollen Dynamik seiner gratigen gewundenen Züge manchem Stück Architektur der Zeit nicht nachsteht. Der Schraubverschluß zeichnet sich durch sorgfältig gedrehte, vielfache Windungen aus, die den Gefäßinhalt umso besser sicherten. A. H.

.dung
Auf-
ı und
ı auf
lform
veder
:hene
t ab-
lenen
ichen
tann-
s, ist
schen
Werk
Züge
chluß
: den
A. H.

*Fayencekrug (sogenannter Enghalskrug) mit Zinnmontierung*
*Hausmalerei von Bartholomäus Seuter*
*Augsburg, um 1720*
*H. (mit Montierung) 32,2 cm*

Fayence nennt man eine Irdenware mit undurchsichtiger, deckender, meist weißer Zinnglasur. Der Name, von der italienischen Stadt Faenza abgeleitet und anfänglich nur für die dort entstandenen Tongeschirre mit weißer Zinnglasur, die sogenannte „weiße Majolika", gebraucht, wurde seit dem 17. Jahrhundert — von Frankreich ausgehend — auch für in den Ländern nördlich der Alpen hergestellte keramische Erzeugnisse dieser Art benutzt. Die große Beliebtheit, die die Fayence während des 17. und 18. Jahrhunderts in breitesten Kreisen genoß, ist vor allem auf ihre äußere Ähnlichkeit mit dem begehrten Porzellan zurückzuführen. Sie war als schlichter Gebrauchsgegenstand im kleinbürgerlichen und bäuerlichen Hausrat vorhanden und zierte als anspruchsvolles, kostbar ausgestattetes Prunkstück selbst fürstliche Gemächer und Tafeln. In deutschen Fayencemanufakturen entstanden nicht allein Tafelgeschirre, wie Teller, Schüsseln, Terrinen, Krüge, Kannen, Tassen, Tafelaufsätze u. a., sondern auch Vasen, Blumentöpfe, Leuchter, Toilettegeräte, Tintengeschirre, Weihwasserbecken, Sparbüchsen, Tabaksdosen, Haubenstöcke, Spielbretter, Figuren, Wandfliesen, Uhrgehäuse, Spiegel- und Bilderrahmen, Wasserblasen, ja selbst Teetischplatten und Öfen. Aus dieser Vielfalt wird ersichtlich, welche Bedeutung die Fayence für die Wohn- und Eßkultur des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts hatte.

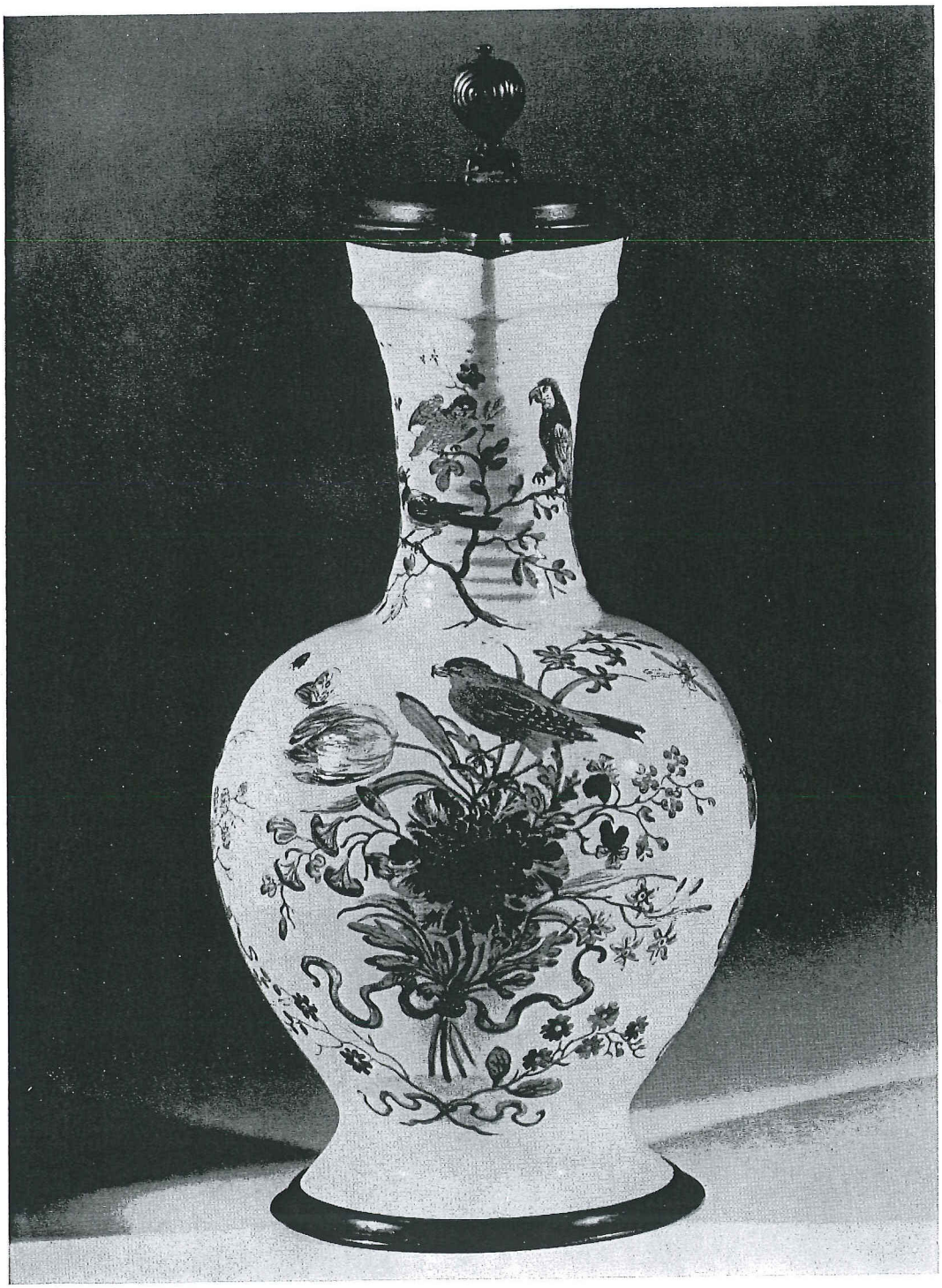
Eine sehr beliebte Gefäßform war der Enghalskrug, der meist als Weinkrug verwendet wurde. Das hier abgebildete Stück ist besonders reizvoll durch seine farbenprächtige feine Bemalung mit deutschen Blumen, Vögeln und Insekten, die von dem Augsburger Fayence- und Porzellan-Hausmaler Bartolomäus Seuter stammt. Die sogenannten Hausmaler arbeiteten selbständig außerhalb der Manufakturen, aus denen sie sich fertig glasierte, unbemalte Gefäße — sogenanntes „Weißgut" — beschafften. Da sie stets die Muffelmalerei anwandten, sind ihre Dekore meist sehr farbenfreudig.

I. K.

meist
eleitet
Zinn-
dem
ndern
ɔnutzt.
ırhun-
chkeit
ɔr Ge-
ɔrhan-
selbst
ı ent-
Krüge,
töpfe,
chsen,
Uhr-
latten
g die
d des

Wein-
ɔizvoll
ımen,
ɔellan-
maler
ɔ sich
chaff-
t sehr
I. K.





*Walzenkrug aus Fayence mit Zinnmontierung, bunt bemalt mit Chinesenszene von Adam Friedrich von Löwenfinck*
*Bayreuth 1736/37*
*H. (mit Montierung) 25,8 cm  Marke: B. K. in Blau*

Den wesentlichsten Anlaß zur Gründung vieler deutscher Fayencemanufakturen gab das merkantile Bestreben der jeweiligen Landesherren oder privater Unternehmer, erfolgreich mit dem begehrten Chinaporzellan und der holländischen Fayence, sowie später auch mit dem europäischen Porzellan zu konkurrieren, das dafür aus dem Lande fließende Geld mit eigenen keramischen Erzeugnissen selbst zu verdienen und diese nach Möglichkeit auch zu exportieren. Die Fayencemarke war eine Art Fabrikzeichen, das den Fayencegegenstand als einheimisches Produkt auswies und ihn im eigenen Lande vor fremder Konkurrenz schützte. Das häufige Fehlen der Marken führt man auf die Absicht vieler Fabriken zurück, die Herkunft ihrer Erzeugnisse bewußt zu verschleiern, wenn sie in fremde Absatzgebiete eindringen, dort mit anderen Fabrikaten konkurrieren und nicht als zollpflichtig erkannt werden sollten.
Im Unterschied zum handwerklichen Kleinbetrieb gab es in der Manufaktur die Arbeitsteilung, d. h. einzelne Arbeitsvorgänge, wie Drehen, Formen, Modellieren, Malen, Brennen etc., wurden von verschiedenen Spezialarbeitern ausgeführt. Da gute Fayencekünstler und -arbeiter gesucht waren, ist Abwerbung keine Seltenheit gewesen. Manche Keramiker wanderten geradezu von einer Manufaktur zur anderen. Oft erfolgte ein solcher Wechsel des Arbeitsplatzes heimlich oder gar auf dem Fluchtwege. Das Musterbeispiel eines abenteuerlichen Wanderweges bietet das Leben Adam Friedrich von Löwenfincks (1714—1754). Nach seiner Ausbildung und Tätigkeit als Porzellanmaler in Meißen floh er 1736 nach Bayreuth und arbeitete bis 1737 an der dortigen Fayencefabrik. Um nicht an den sächsischen Kurfürsten ausgeliefert zu werden, mußte er Bayreuth ebenfalls auf dem Fluchtwege verlassen. Er war danach noch an verschiedenen Orten in der Fayencekunst tätig. Der hier abgebildete Walzenkrug aus der Manufaktur Bayreuth ist mit einer Chinesenszene in Laubgrün, Türkis, Zitronen- und Dottergelb, Eisenrot, Rotviolett, Graublau und Schwarz bemalt. Die Zuschreibung an Adam Friedrich von Löwenfinck erfolgte auf Grund des Vergleiches mit einem F. v. L. signierten Bayreuther Bierkrug der Sammlung Sheafer, New York.

I. K.

Fotonachweis:
Archiv Museum des Kunsthandwerks, Leipzig: 11, 20
Klaus Beyer, Weimar: 1, 2, 3
Walter Danz, Halle: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35
Heidi Hennig, Leipzig: I, II, III, IV
Heyphot, Leipzig: 17
Helga Wallmüller, Leipzig: 36

Die Autoren der Texte sind
Dr. Anneliese Hanisch (A. H.),
Dipl. phil. Inge Kademann (I. K.),
Dr. Fritz Kämpfer (F. K.)
Grafische Gestaltung: Helmut Simon
Klischees: H. F. Jütte, Leipzig
Druck: Otto Schöpfel, Weimar · L 169 75 V 19 12