

Zeitschrift: Jahrbuch der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft von Graubünden
Herausgeber: Historisch-Antiquarische Gesellschaft von Graubünden
Band: 122 (1992)

Artikel: Ein Amphorenpaar im Rätischen Museum
Autor: Baumgartner, Hans Ulrich / Metzger, Ingrid R.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-595766>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ein Amphorenpaar im Rätischen Museum *

Hans-Ulrich Baumgartner und Ingrid R. Metzger

1991 konnte das Rätische Museum in einer Auktion ein Amphorenpaar erwerben (Abb. 1–4). Die formgleichen, glanzvergoldeten Gefässe sind von gleicher Höhe und aus Porzellan. Auf der Schulter befinden sich die Henkel in Form eines Schwanes aus Bisquitporzellan. Die Schwäne krönen den vergoldeten, sich nach unten verjüngenden Pfeiler mit einem Astragal- und Flammendekor in Relief (Abb. 3). Unterhalb des Pfeilers ist eine aus Bisquitporzellan geformte Palmette mit einer Kelchblüte im Innern und an ihrer Basis angebracht.

Beide Gefässe stehen auf einer viereckigen vergoldeten Plinthe mit weissem Rand, wobei Gefäss und Plinthe miteinander verschraubt sind.

Der Gefässfuss in Weiss und Glanzvergoldung ist profiliert. Fuss und Gefässbasis werden durch einen weissen Horizontalring geschieden. Die Mündung in Weiss mit einem goldenen Band innen und aussen biegt nach aussen. Ein weisser Reif zierte den Halsansatz. Die Schulter ist mit Vertikalstrichen zwischen Horizontalbändern und einem Blätter-Rankenfries geschmückt, wobei sich eine Wellenlinie über die Vertikalstriche zieht.

Die Vorderseite der Gefässe zierte ein auf Glasur gemaltes Bild in zarten Pastellfarben, das auf drei Seiten mit einem Eierbecherfries mit 'Träne' eingefasst ist. Diese goldene Einfassung imitierte gleichsam den Rahmen des Bildes. Auf Amphora H 1991, 484 ist eine Ansicht des Bergünstersteins mit der Aufschrift 'Défilé de Stein' in Gold unterhalb des Bildes angebracht (Abb. 1), auf Amphora H 1991, 485 eine Ansicht von Tiefenkastel mit der Beischrift 'Village de Tiefenkasten' (Abb. 2).

Der Gefässbauch beider Amphorenrückseiten ist blau bemalt und mit floralem Dekor in Gold geschmückt (Abb. 4). Ein stilisierter, eingebundener Palmetten-

* Inv. Nr. H 1991,484.485.

H 28,7 cm. MDm 10,1 cm. H Plinthe 2,1 cm.

Am inneren Plinthenrand der Amphora H 1991,484 befindet sich eine Etikette:

SUBERT-MILANO

ni

Vaso Impero

Via Manzoni 12

Lotosfries bildet den Hauptfries, eingefasst von einem Astragal und einem Kelchblütenfries mit Mittenrosette zwischen Horizontallinien. Darunter streben Vertikallinien gegen die Gefässbasis hin, die durch eine Horizontallinie begrenzt werden.

Die nicht signierten, pastellfarbigen Bilder des Bergünersteines und von Tiefenkastel lassen die gleiche Malerhandschrift erkennen. In der gleichen Technik sind die fein punktierten Bäume, Sträucher und Gräser gemalt sowie die beigebraunen, in einzelne Elemente gegliederten Felsmassive und Steinblöcke. Von gleicher Hand sind auch die Figuren in ihren farbenfrohen Trachten gemalt, bei denen es sich jedoch nicht um bestimmte Trachten handelt. Der blassblaue Himmel mit den rosaweissen Wolken von Tiefenkastel entspricht jenem des Bergünersteines.

Während der überhängende Fels und der gewundene mit einer Mauer eingefasste Weg, auf dem fünf Personen in zwei Gruppen verteilt zu sehen sind, das Bild von Amphora H 1991, 484 beherrscht, dominiert die katholische Pfarrkirche St. Stephan mit dem grosszügig angelegten Friedhof das Bild von Tiefenkastel. Der Platz vor der Kirche wird von zwei kleinen Kapellen flankiert, wobei die kleinere Kapelle das Beinhaus war. Eine gestauchte Brücke mit einem Brückenturm überspannt die Albula.

Im Zusammenhang mit diesem Amphorenpaar und seinen bündnerischen Veduten stellen sich nun folgende Fragen:

- zeitliche Stellung und historisches Umfeld der Amphoren
- Porzellanmanufakturen des 18. und 19. Jahrhunderts
- Manufaktur und Vorlage der Veduten des Amphorenpaars
- Auftraggeber

Zeitliche Stellung und historisches Umfeld

Das Amphorenpaar im Rätischen Museum gehört zu jenen Vasen, die im Soge der wiederentdeckten Antike gefertigt wurden. Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, als durch die grossen Funde in Süditalien und Etrurien der Besitz an Tongefässen stattlich vermehrt wurde, wandte sich die Aufmerksamkeit der Sammler und Altertumskundigen diesen Erzeugnissen des Kunsthandwerks in höherem Masse zu als bisher.

Im Jahre 1766, zwei Jahrzehnte vor Goethes erster Italienreise, reiste Karl Wilhelm Ferdinand (1735–1806), Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, nach Rom, um die Wunder der Ewigen Stadt in Begleitung ihres berufensten Kenners, Johann Joachim Winckelmann, zu sehen. Gerade war die Begeisterung für die klassische Antike durch Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums (1764) aufs lebhafteste entfacht worden, und in den Jahren 1757–1765 waren in Neapel die

'Pitture antiche d'Ercolano' erschienen, in denen sich die reiche Fülle der unter der Lava wiedergefundenen Reste antiker Malerei offenbarte.

Während seines Aufenthaltes erteilte der Welfenherzog Karl Wilhelm Ferdinand dem Künstler Pompeo Batoni den Auftrag zu seinem Portrait (Abb. 5). Der Herzog präsentiert sich darauf in voller Gala. Rock und Weste sind mit reicher Goldstickerei besetzt, Spitzen schmücken den Westenausschnitt und die Ärmel. Unmittelbar hinter dem Herzog stehen auf einem Tisch fünf antike Vasen. Form und Dekoration der Gefäße sind so genau und bis ins einzelne sorgfältig wiedergegeben, dass ihre Originale leicht wiedererkannt werden konnten.

In freundschaftlicher Beziehung zum braunschweigischen Erbprinzen stand der englische Gesandte in Neapel, Sir William Hamilton (1730–1803), dessen literarisches Portrait Winckelmann und Goethe gezeichnet haben. 1777 entstand das von der Hand Joshua Reynolds gemalte Bildnis Hamiltons (Abb. 6). Auf diesem hält Sir Hamilton den ersten Teil der von d'Hancarville herausgegebenen Publikation 'Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton' aufgeschlagen vor sich. Deutlich zu erkennen ist das auf Tafel 71 wiedergegebene Bild einer rotfigurigen attischen Pelike. Der zweite Band d'Hancarvilles ist an den Tisch gelehnt. Am Boden steht ein Prunkstück der einstigen Sammlung Hamilton, die Meidiashydria mit der Darstellung des Raubes der Leukippiden und Herakles im Garten der Hesperiden (Abb. 7). Winckelmann rühmt diese Vase als 'ohnstreitig die allervortrefflichste mit der schönsten und reizendsten Zeichnung von der Welt, die man nur zu sehen braucht, um sich einen Begriff von der herrlichen Malerei der Alten zu machen' (Brief an Wiedewelt, Rom, 19. Dezember 1767).

Diese beiden Bildnisse mögen für zahlreiche weitere stehen, die der Begeisterung für das klassische Altertum Ausdruck geben, die sich jedoch nicht nur auf Vasen beschränkte, sondern auch die Plastik, die Literatur, die Malerei, die Architektur umfasste.

Besondere Aufnahme fanden die griechischen Vasen in Form und Dekor bei Josiah Wedgwood (1730–1785), der im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts mit seinen massenhaft hergestellten Kunstgewerbeprodukten eine geradezu marktbeherrschende Stellung in Europa einnahm. Er führte die industrielle Serienfertigung in den Bereich der Keramik ein und wusste den Geschmack eines breiten Publikums zu befriedigen. Palmetten- und Lorbeerfriese, Akanthuszweige und -blätter, Anthemion und Mäander wurden Grundlage der neuen kunsthandwerklichen Dekoration. Aber auch die Formen der im wesentlichen durch Ausgrabungen bekannt gewordenen Kunstgegenstände, der schwarz- und rotfigurigen Gefäße – Amphoren, Kratere, Oinochoen, Hydrien und Lekythen – oder römischer Glasgefäße, wurden Vorbild und kopiert (Abb. 8.9). Die Einflussnahme dieser griechischen Formvorgaben lässt sich an den keramischen Erzeugnissen Europas über die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinaus bis in das 19. Jahrhundert hinein verfolgen.

So gehörten noch zu dem 1827 datierten Tafelservice des Grafen Franz Erwein von Schönborn (1776–1840), das in der Nymphenburger Porzellanmanufaktur entstand, Vasen, die nach antiken Vorbildern in Form und Dekor geschaffen worden waren (Abb. 10). Neben reichen ornamentalen Dekorationen und plastischen Verzierungen an funktionalen Gefässteilen dieses Services sind vor allem die nach Vorlagen des englischen Bildhauers John Flaxman (1755–1826) geschaffenen Illustrationen zu Homer und Aischylos auf den Gefäßen besonders bemerkenswert (Abb. 11). Aufgrund seiner Erziehung und Ausbildung verfügte der Auftraggeber, der Form und Inhalt des von ihm in Auftrag gegebenen Kunstwerkes festlegte, in der Regel auch über das zur Deutung des Inhalts notwendige Wissen.

Um den Abnehmerkreis aber zu erweitern, entlehnten die Kunstproduzenten ihr Angebot nicht nur aus der Antike, sondern auch aus anderen Stilepochen. So bedeuteten während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Kopien berühmter Gemälde – alter wie zeitgenössischer –, die auf rechteckigen Platten, Tellern oder anderen Formen reproduziert wurden, den Triumph der Manufakturen. So schrieb Baron Dupin in seinem Rapport der Ausstellung von 1834 'Copier ainsi c'est créer'.

Besonders beliebte Städte mit bekannten Monumenten, wie Lissabon, Paris mit Versailles, St. Petersburg (Abb. 12), Berlin (Abb. 13), der Zwinger von Dresden etc., wurden immer wieder reproduziert. Nebst Landschaften und Monumenten wurden indes auch Portraits berühmter Persönlichkeiten auf den Vasenkörper gemalt.

Die meist paarweise auftretenden Gefäße – Amphoren oder Kratere – fanden als Zierstücke in begüterten Haushalten jener Zeit besonderen Anklang. Sie wurden im 18. Jahrhundert vor allem als Dekorationsgegenstand verwendet und standen auf Möbeln oder Konsolen und besonders auf dem Kaminsims. In diesem Sinne traten sie paarweise auf, so dass sie neben einem entsprechenden Mittelstück, wie z.B. einer Uhr, eine einheitliche Dekoration bildeten. Nur in den seltensten Fällen dienten solche Vasen als Behälter für Blumen, die man offensichtlich nicht besonders liebte.

Porzellanmanufakturen des 18. und 19. Jahrhunderts

Europa war seit der Renaissance vom Porzellan fasziniert. Das von Künstlern ausgeführte Porzellan mit reicher Bemalung und Vergoldung war im 18. und 19. Jahrhundert Bestandteil der höfischen Kultur. Im 19. Jahrhundert wurde es Schmuck von Bürgerwohnungen und Teil der Industriekultur, denn die industrielle Entwicklung brachte es fertig, die Herstellungskosten des Porzellans so zu senken, dass es für eine breite Schicht von Käufern erschwinglich wurde.

Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein waren die Porzellanmanufakturen Gründungen von Königen und Fürsten. Um 1800 war das Geheimnis, das Arkanum, des Porzellanherstellens allgemein bekannt, so dass sich die Manufakturen in Europa schlagartig vermehrten. Nachdem die königliche Manufaktur von Sèvres ihre Monopolstellung in den Wirren der Revolution verloren hatte, nahmen in Paris zahlreiche Porzellanmanufakturen ihre Arbeit auf. Durch die übermässige Erhöhung der Einfuhrzölle für chinesisches Porzellan wurden in England Porzellanmanufakturen gegründet. Die kaiserliche Manufaktur in Wien, die bereits um 1800 die ersten Gemäldekopien auf Porzellantafern kannte, ein Genre, das von 1815 an auch die Manufakturen von Sèvres, St. Petersburg, Nymphenburg, Meissen und Berlin bis um die Jahrhundertmitte pflegten, erhielt in Böhmen Konkurrenz. In Thüringen arbeiteten die seit dem 18. Jahrhundert bestehenden Manufakturen auch im 19. Jahrhundert mit Erfolg weiter. So bestanden am Ende des 19. Jahrhunderts in Europa eine Vielzahl von Porzellanmanufakturen.

Die meisten der im 18. Jahrhundert gegründeten Manufakturen befanden sich in Haupt- oder Residenzstädten, in St. Petersburg, Kopenhagen, Sèvres bei Paris, Meissen bei Dresden, Nymphenburg bei München, in Wien und Berlin. Die meist privaten Manufakturen des 19. Jahrhunderts waren dagegen in der Provinz ansässig, vor allem dort, wo Rohstoffe und genügend Brennmaterial vorhanden waren.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts führte der Konkurrenzkampf dazu, dass die Produkte sich immer mehr glichen, manufakturgebundene und nationale Eigenheiten immer mehr zum Verschwinden gebracht wurden. Das Porzellan aus allen europäischen Manufakturen besass freilich immer schon gemeinsame stilistische Merkmale. Seit 1760 waren es die des Klassizismus bzw. des Empire-Stils. Strenge Formen wurden bevorzugt, die zu Trägern für gemalte Bildmotive wurden. Das Weiss des Porzellans wurde unter feinen Miniaturen verborgen, deren malerische Qualität im allgemeinen gut ist. Die kleinen Gemälde, die oft grosse Gemälde kopierten, wurden reich mit Gold eingefasst.

Die Prunkvasen verdienten ihren Namen allein schon wegen ihrer Grösse, der Dekor jedoch konnte auf prachtvolle Weise als Staatsgeschenk den Ruhm der Schenker in alle Welt tragen. Die glatten Flächen der Vasen spornten Maler und Vergolder zu Höchstleistungen an. Nebst vielfarbigen Veduten, die als selbständiges Thema innerhalb der Porzellandekoration aktuelle Themata aus der Geschichte behandelten oder mit Portraitdarstellungen zum Ruhm eines Herrschers beitrugen, zeigte sich bereits zu Beginn des Jahrhunderts ein historischer Rückgriff auf Ansichten und Motive früherer Zeiten und schliesslich gegen 1820 ein fortschreitender Übergang zur Imitation romantischer Ölmalereien.

Von der Mitte des 19. Jahrhunderts an führte der stete Rückgriff auf Stile der Vergangenheit zum Stilpluralismus. Dies barg indes auch die Gefahr in sich, die Phantasie der Künstler zu lähmen.

Es kann hier nicht Aufgabe sein, die europäischen Porzellanmanufakturen des 18. und 19. Jahrhunderts aufzulisten und deren Produkte zu würdigen. Uns interessiert vor allem jene Porzellanmanufaktur, in der unsere Amphoren hergestellt wurden.

Manufaktur und Vorlage der Veduten des Amphorenpaars

Da weder das Amphorenpaar selbst noch die Landschaftsveduten signiert sind, muss auf indirektem Weg versucht werden, jene Manufaktur zu ermitteln, in der unsere Amphoren gefertigt wurden. Ohne Marken kann man etwa thüringische und böhmische Porzellane nicht eindeutig unterscheiden und beide nicht von Erzeugnissen anderer Privatmanufakturen einschliesslich der Pariser Stadtmanufakturzeugnisse. Dies spricht für das vielgetätigte Kopistenwesen und die Uniformität der Erzeugnisse. Daher dürfte es auch kaum je möglich sein, die Manufaktur, in der unsere Amphoren gefertigt wurden, genau zu bestimmen.

Vergleiche mit zahlreichen ähnlichen Gefässformen sowie deren Dekorationen lassen jedoch vermuten, dass die Porzellanmanufaktur unserer Amphoren sich in Frankreich befunden hatte, wo es nebst der berühmten Sèvres-Manufaktur eine Vielzahl von Manufakturen in Paris und in der französischen Provinz gab, wie z.B. auch der 1830 gegründete Betrieb von Jacob Petit in Fontainebleau. Dieser Betrieb wuchs rasch zu einem Grossbetrieb an, exportierte grosse Mengen und lieferte Weissporzellan an die Pariser Porzellanmalereibetriebe.

Eine weitere Frage stellt sich nach der Vorlage der Landschaftsdarstellungen unserer Vasen. Vedutenmalerei ist beim europäischen Porzellan ansatzweise seit 1720 vorhanden, gewann aber erst gegen Ende des Jahrhunderts grössere Bedeutung.

Wenn es zunächst auch zahlreiche einfarbige Vedutenmalereien gab, so lag das vor allem daran, dass hauptsächlich Kupferstiche und Radierungen als Vorlagen benutzt wurden. Der graphische Charakter der Darstellungen war vorrangig. Erst allmählich verstärkte sich dann der Wunsch, auf dem Porzellan eine Qualität zu erzielen, die der Ölmalerei nahekam, ja sie sogar nachahmen oder übertreffen sollte. So begann das Kopieren von Gemälden. Die Namen der Kopisten sind aber selten zu erfahren, ihre Malereien waren für die Bedeutung und Wertschätzung einer Manufaktur jedoch ausschlaggebend. In der Regel lag dem Künstler ein un-kolorierter Holzschnitt, Kupferstich oder ein Schabkunstblatt vor, die er in Farben umsetzte, die dem Bild Leben geben, es in Zonen von Hell und Dunkel schieden. Pinselstrich und Maltechnik, die Merkmale des Künstlers, waren von der Vorlage indes vollkommen unabhängig. Schöpfer einer Vorlage konnte praktisch jeder Künstler sein, der graphisch arbeitete.

Welche Vorlagen liegen nun den Veduten 'Bergünerstein' und 'Tiefenkastel' zu Grunde?

Ansichten von Graubünden, seiner Orte, seiner Täler, seiner landschaftlichen Schönheiten liegen in zahlreichen Beispielen vor. Zu den besonders erwähnenswerten Beispielen bündnerischer Landschaftsdarstellung gehören sicher die Lithographien von Edouard Henri Théophile Pingret (1788–1875), Schüler von J.-B. Regnault und J.L. David. So finden sich von Pingret in der Publikation 'Promenade sur le Lac de Wallenstadt et dans le pays des Grisons' aus dem Jahre 1827 nebst anderen bündnerischen Landschaftsdarstellungen die Lithographien 'Défilé de Stein' (Abb. 14) und 'Tiefenkasten' (Abb. 15), begleitet von einem malerischen, sich um die Albula rankenden Text von Vicomte de Senonnes, publiziert von Henry Gaugain in Paris.

Diese beiden Pingret-Lithographien wurden in verkleinertem Massstab auf unsere Amphoren gemalt. Vergleicht man Vorlage und Malerei lassen sich einige, jedoch unwesentliche Abweichungen festhalten. So sind die Blätter von Bäumen und Sträuchern sowie die Grasbüschel der Vorlage einzeln gezeichnet, gleichsam als feines Gewebe gedeutet, während der Amphoren-Maler die floralen Motive eher als kompaktes Gebilde auffasste. In der Vedute 'Tiefenkastel' liess der Maler den grossen Stein im Flussbett der Albula weg. Für die Kleidung der Figuren in beiden Bildern hatte der Maler freie Hand und folgte der Mode des 19. Jahrhunderts.

Nach den Gebräuchen der Manufakturen des 18. Jahrhunderts war eine individuelle Note der Arbeiten der einzelnen Künstler kaum gewünscht, es wurde vielmehr Wert darauf gelegt, dass die Malerei einen einheitlichen Charakter erhielt. Aus diesem Grunde ist es meist auch müssig, nach 'Künstlerpersönlichkeiten' zu forschen. Die Malerei solcher serienmässig hergestellter Gefässe oder auch von Miniaturen, die das 18. und 19. Jahrhundert kennzeichnen, weist deshalb oft eine fast einheitliche Handschrift auf. Die Manufakturmaler treten in diesen Arbeiten nicht so sehr als Erfinder von Dekors hervor, sondern mehr als geschickte Kopierer, die das Handwerk der Porzellanmalerei virtuos beherrschen. So lässt sich auch der Maler der nicht signierten Bilder 'Bergünerstein' und 'Tiefenkastel' wohl kaum je feststellen.

Dass man nach Vorbildern malte, zeigt z.B. die reiche Vorbilder-Sammlung der Berliner Manufaktur, die weitgehend erhalten ist. Diese gibt das Programm an, nach dem man Stiche und Bücher erwarb. So liegen u.a. vor allem die Stichfolgen nach Watteau und Boucher vor, ferner Callot, Gillot und Piazzetta, die man für Gesellschaftsszenen, Putten und Chinoiserien brauchte. Ein Vergleich mit den Stichvorlagen der Fürstenberger Manufaktur z.B. ergibt eine weitgehende Übereinstimmung, so dass die Wünsche der Käufer in Deutschland etwa gleich waren und die Manufakturen deshalb auch die gleichen Vorbilder erwarben.

Auftraggeber

Welche Erkenntnisse haben wir bisher gewonnen? Mit grosser Wahrscheinlichkeit wurde das Amphorenpaar in einer französischen Manufaktur gefertigt und auch in einem französischen Porzellanmalereibetrieb bemalt. Vielleicht gehören unsere Amphoren zu jenen Massenprodukten, die von Jacob Petit in Fontainebleau hergestellt und anschliessend in einem Pariser Betrieb fertiggestellt wurden. Eine zeitliche Stellung unserer Amphoren erhalten wir aus der Tatsache, dass die Sujets 'Bergünenstein' und 'Tiefenkastel' auf die Zeichnungen von Edouard Pingret zurückzuführen sind, die er anlässlich seiner Reise mit Senonnes durch Graubünden im Jahre 1827 anfertigte. Somit können die Amphorenbilder erst nach 1830 gemalt worden sein.

Während jener Reise durch Graubünden entstanden zahlreiche weitere Zeichnungen, wie z.B. die Solisbrücke, Sils im Domleschg mit Schloss Baldein, die Ruine Greifenstein bei Filisur, verschiedene Ansichten der Viamala, von Andeer, von Chur, aus dem Engadin, Misox oder Oberland, vorwiegend also Ansichten, die wohl bedeutender einzustufen sind als ausgerechnet jene des 'Bergünensteins'. Somit dürfen wir davon ausgehen, dass die Bilder auf unseren Amphoren Einzelanfertigungen sind, folglich also nicht auf Vorrat, vergleichbar mit Souvenirartikeln, bemalt wurden.

Unsere beiden Amphorenveduten beschränken sich auf die beiden eng mit dem Albulatal verbundenen Ansichten des Bergünensteins und von Tiefenkastel am Ausgang des Albulatales. Somit dürfte der Auftraggeber des Bildpaares im engen Umkreis des Albulatales zu suchen sein. Fremde, d.h. ortsfremde Auftraggeber sind dabei wohl auszuschliessen, da die Albula damals noch wenig begangen und erst ab 1867 fahrbar wurde. So werden damals Pingret und Senonnes sicher nicht wenig Eindruck gemacht haben, als sie sich im Albulatal aufhielten.

Wir müssen uns folglich nach Bündnern, wohl solchen aus dem Albulatal oder seinem näheren Umkreis in Frankreich umsehen. Zu den Auswanderern zählten damals Offiziere, Soldaten und Zuckerbäcker, Cafétiers.

Da die Schweizer Regimenter nach der Juli-Revolution von 1830, die zum Sturz von Karl X. führte, also nur drei Jahre nach der Publikation von 'Promenade sur le Lac de Wallenstadt et dans les Pays des Grisons' mit den Ansichten von Pingret, jedoch aufgelöst wurden und sich nachfolgend nur noch vereinzelt Bündner in der 1831 geschaffenen Fremdenlegion finden, dürfte diese Gruppe als Auftraggeber unserer Amphorenbilder kaum in Frage kommen.

Vielmehr müssen wir unser Augenmerk auf die bedeutende Gruppe von Auswanderern richten, auf die Kaufleute, Zuckerbäcker, Cafétiers. Unter diesen finden sich nach den Angaben von Dolf Kaiser mehrere Familien aus dem Albulatal als Zuckerbäcker in Frankreich, unter anderem in Paris, so die Familien Cloetta, Casparis, Nicolai, Zender (vgl. Anhang).

Aus diesen Bergüner Familien kann vielleicht jemand als Auftraggeber unseres Amphorenpaars in Frage kommen, ohne dass wir seinen Namen je genau kennenlernen können. Wir müssen aber davon ausgehen, dass jener Auftraggeber die mit dem Amphorenpaar doch eher höfischen, fürstlichen Gebräuche schätzte und die finanziellen Mittel besass, um mit den Bildern 'Bergünerstein' und 'Tiefenkastel' seiner engeren Heimat ein bleibendes Denkmal zu setzen.

Anhang

Cloetta, Plesch	Bergün	1852	Angoûlême
Nicolay, Adolf	Bergün	1908 gest.	Avranches
Nicolay-Manella, Chatrina	Bergün	1815 gest.	Bayeux
Buol, Otto Paul	Bergün	1783 gest.	Bayonne
Buol, Johann Jacob		1824 gest.	Bayonne
Gregory, Otto Paul	Bergün	1835	Bayonne
Gregory, Paul		1835	Bayonne
Gregory, Gian Battista		1835/60	Bayonne
Cloetta, Gian	Bergün	1835	Bayonne
Cloetta, Johann		1850	Bayonne
Casparisch, Paul	Latsch	1841/50	Bayonne
Nicolay, Marcus		1850	Bayonne
Jegher, Jean	Mulegns	um 1860	Bordeaux
Jegher, Ulderico		1870 gest.	Bordeaux
Spinas, André	Tinizong	1879	Bordeaux
Poltera, Andrea	Mulegns	1874 gest.	Bordeaux
Fallet, Peider	Bergün	1780 erw.	Brest
Bernhard, Peter	Wiesen	1890	Cherbourg
Falett, Johann Otto	Bergün	1835	Lyon
Bernhard, Peter	Wiesen	1814/19	Nevers
Falett, Jacob	Bergün	1865/73	Nevers
Zender, Nicolin	Bergün	1829 geb.	Nizza
Cloetta, Bernardin	Bergün	1839–1855	Nizza
Cloetta, Nuttin		1859	Nizza
Casparis, Paul	Bergün	1861	Paris
Casparis-Jandin, Chatrina	Bergün	1861	Paris
Jandin, Duosch	Bergün	1840	Paris
Nicolai, Stefan	Bergün	1825 geb.	Paris
Nicolai, Stefan	Bergün	1829 geb.	Paris
Zender, Christoffel	Bergün	1824 gest.	Paris
Grisch	Sur	1910	Rouen
Falett, Johann Otto	Bergün	1850	Toulon
Falett, Peter	Bergün	1850	Toulon
Crapp, Paul	Alvaneu	1839/83	Toulouse
Gregori, Hartmann	Bergün	1850	Tulle

Literatur

- Die Grafen von Schönborn, Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1989
- B. Beaucamp-Markowsky, Europäisches Porzellan und ostasiatisches Exportporzellan, Geschirr und Ziergerät. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln (Köln 1980)
- J. Birkedal Hartmann, Antike Motive bei Thorvaldsen (Tübingen 1979)
- S. Ducret, Vorbilder für Porzellanmalerei, *Keramos* 44, 1969, 13–18
- A. Faye-Halle - B. Mundt, Europäisches Porzellan vom Klassizismus bis zum Jugendstil (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1983)
- H.-P. Fourest, Les porcelaines de Paris de 1800 à 1850, in: *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu* 46–47, 1970, 21–25
- F.H. Hofmann, Das Porzellan der europäischen Manufakturen im 18. Jahrhundert (Berlin 1932)
- N. Kasakievitsch, Ansichten Wiens und seiner Umgebung auf Erzeugnissen der Wiener Porzellanmanufaktur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, *Keramos* 129, 1990, 29–40
- E. Köllmann - M. Jarchow, Berliner Porzellan (München 1987)
- Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1992
- A. Lesur-Tardy, *Les Porcelaines françaises* (Paris 1967)
- J. Matthieu, *La porcelaine de Sèvres* (Paris 1982)
- B. Mundt, Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil (München 1981)
- M. Olivar Daydi, Das europäische Porzellan von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts (Bern, Barcelona 1955)
- R. de Plinval de Guillebon, *Porcelaine de Paris 1770–1850* (Fribourg 1972)
- T. Préaud, Un fonds méconnu. La série des paysages conservés à la Bibliothèque de la Manufacture de Sèvres, in: *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu* 58, 1976, 36–55
- R. Reilly, *Wedgwood*, 2 Bde. (London, New York 1989)
- Vicomte de Senonnes - Ed. Pingret, *Promenade sur le Lac de Wallenstadt et dans le pays des Grisons* (Paris 1827)
- B. Shifman, A Paris porcelain vase attributed to Nast frères and Feuillet, in: *Keramik-Freunde der Schweiz* 105, März 1991, 54–58
- W. Siemen, Prunkvasen und Prunkpokale von einst bis jetzt, Ausstellung Museum der Deutschen Porzellanindustrie Bd. 8, Hohenberg a.d. Eger 1987
- B. Weber, Graubünden in alten Ansichten, Schriftenreihe des Rätischen Museums Chur 29, 1984
- G. Wills, *Wedgwood* (London 1989)
- B. Freifrau v. Wolff-Metternich, Fürstenberg-Porzellan (München 1983²)

Abbildungsnachweis

- Abb. 1–4 Amphoren Rätisches Museum, Inv. H 1991,484.485.
- Abb. 5 Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv. Nr. 676. Photo B.P. Keiser. Für die Reproduktionsgenehmigung wird herzlich gedankt.
- Abb. 6 National Portrait Gallery, London, Inv. Nr. 680. Für die Reproduktionsgenehmigung danken wir herzlich.
- Abb. 7 P.E. Arias-M. Hirmer, Tausend Jahre griechische Vasenkunst (München 1960) 214. Hydria, um 410 v. Chr., British Museum, London, Inv. E 224.
- Abb. 8 Portland-Vase, augusteisch, British Museum, London, Inv. Gem 4036.
- Abb. 9 Nachbildung der Portland-Vase, Wedgwood, 1791, British Museum, London, Inv. C. 189.
- Abb. 10 Suppenterrine auf Platte, Nymphenburger Porzellan, 1827, Königliche Porzellanmanufaktur, Graf von Schönborn-Wiesentheid, Kunstsammlungen.
- Abb. 11 Zwei Kratere mit Darstellungen zu Aischylos ‚Die Perser‘ und ‚Die Eumeniden‘, nach einer Zeichnung von John Flaxman, Nymphenburger Porzellan, 1827, Königliche Porzellanmanufaktur, Graf von Schönborn-Wiesentheid. Kunstsammlungen.
- Abb. 12 Prunkvase, Russland, Kaiserliche Porzellanmanufaktur St. Petersburg, um 1830, Weltkunst 21, 1987,3042.
- Abb. 13 Prunkvase, Berlin Gendarmenmarkt, KPM 1832-1837, E. Köllmann-M. Jarchow, Berliner Porzellan (München 1987) 587 Abb. 555.
- Abb. 14.15 Vicomte de Senonnes-Ed. H. Th. Pingret, Promenade sur le Lac de Wallenstadt et dans le pays des Grisons (Paris 1827) Pl. 24.22.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13

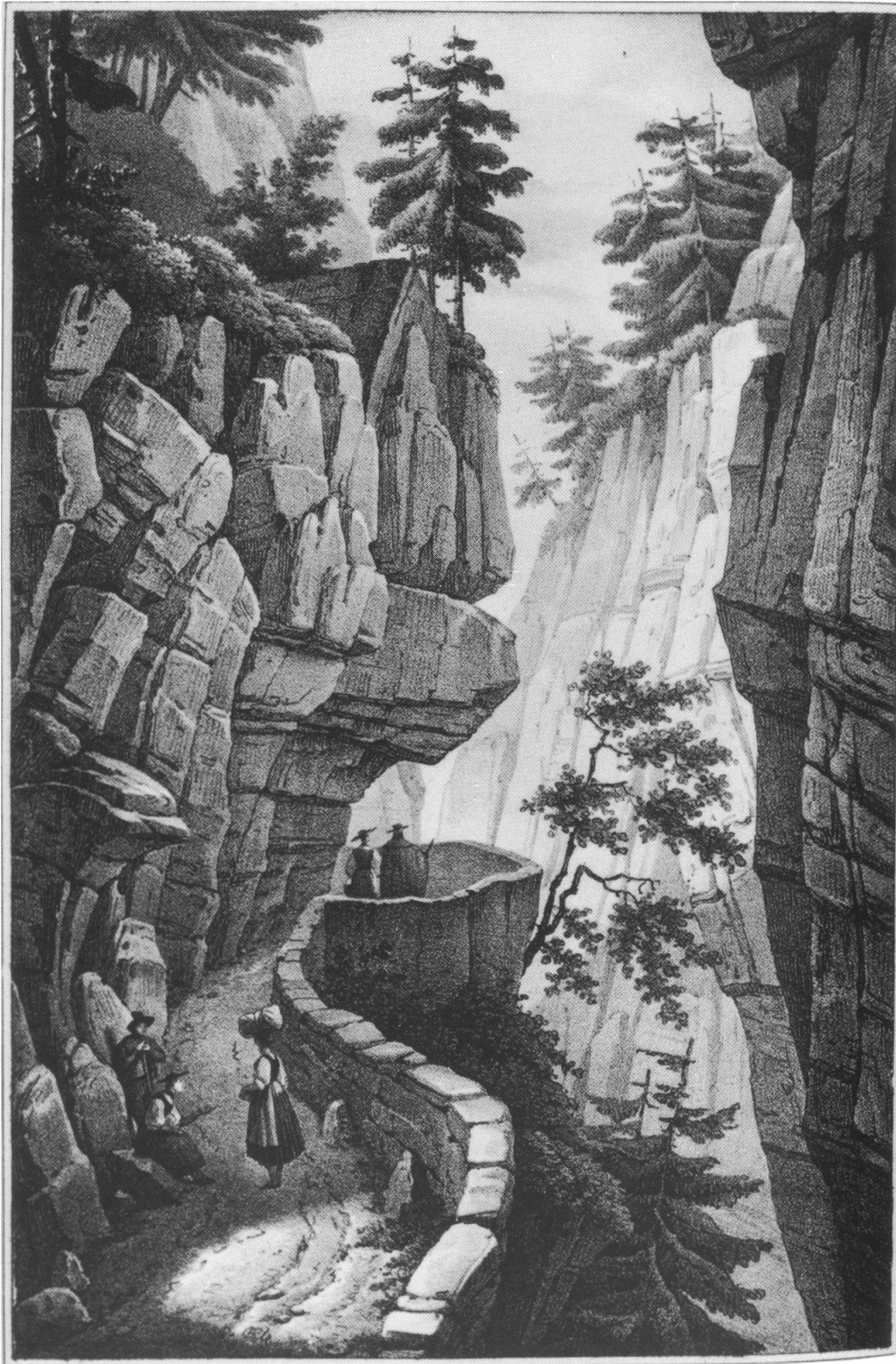


Abb. 14

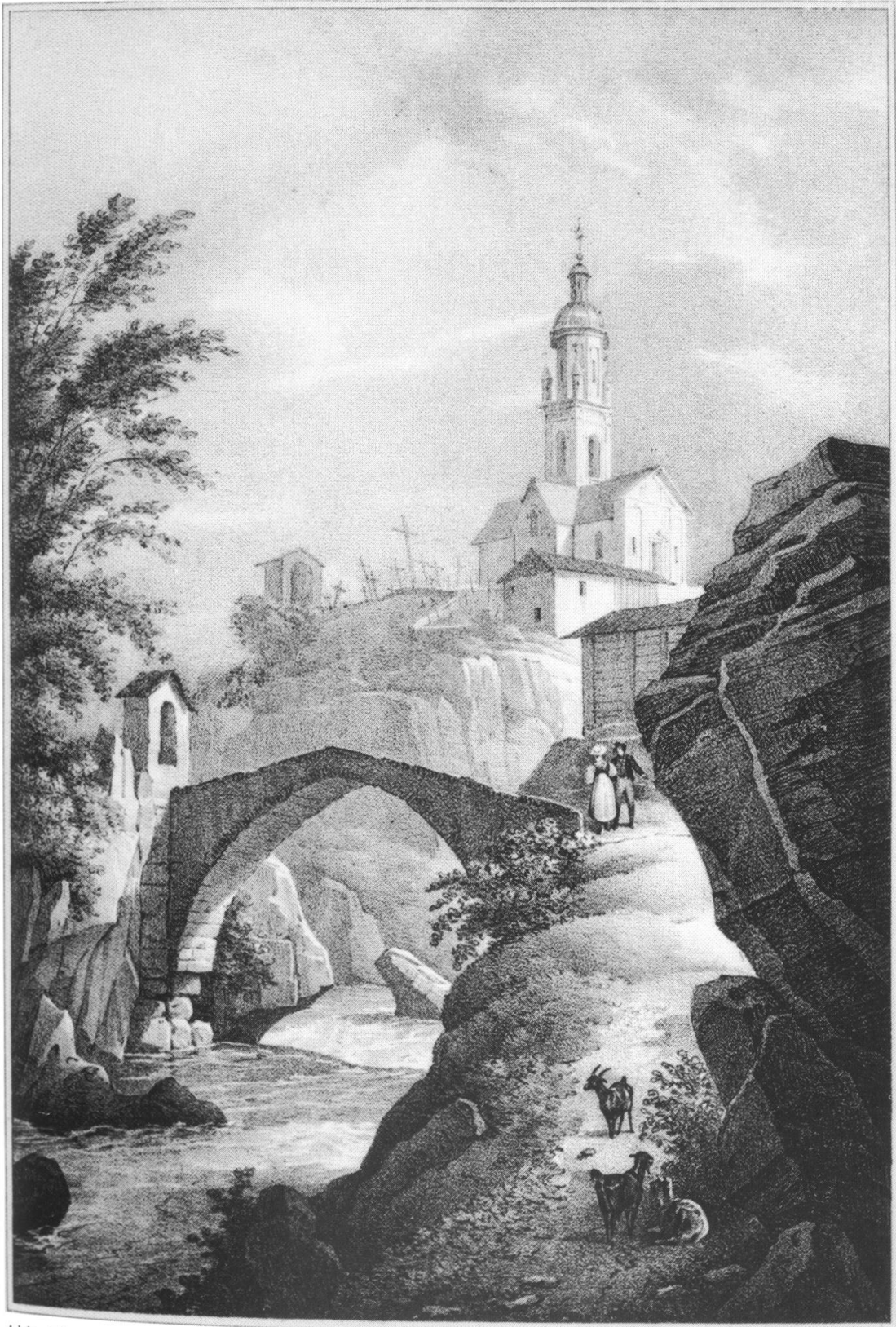


Abb. 15

