

Andreas Stolzenburg

**DER MALER GIUSEPPE CRAFFONARA (1790-1837)
Zum 200. Geburtstag am 7. September 1990^{*)}**

Der heute noch existierende Familienname Craffonara stammt von dem im Grundbuch der Abtei Sonnenburg schon 1296 erwähnten Hofnamen "Grafonyayra" in Abtei (lad. Badia) ab. Die Schreibweise veränderte sich mehrmals im Laufe der Jahrhunderte; heute existieren noch zwei Schreibweisen: Craffonara und Graffonara.¹⁾ Der Urgroßvater unseres Malers, Johann Dominikus, wurde 1711 auf dem Hof Crafonara in Badia/Abtei geboren. Sein Sohn Kaspar, der Großvater Giuseppe Craffonaras, übersiedelte nach La Val/Wengen und heiratete 1761. Aus seiner Ehe mit Annamaria Da Rungg (auch Da Zuen genannt) entstammt 1764 Josef, der Vater unseres Künstlers.²⁾ Seine Linie erlosch mit einer Enkelin, Lavinia Craffonara verheiratete Balbi, die 1954 in Genua starb.

*) Zu Leben und Werk Giuseppe Craffonaras erschienen bisher eine Reihe von kleinen Arbeiten (siehe abgekürzt zitierte Literatur: ZB 1913, ZB 1954, Emert 1950); eine wissenschaftliche Monographie mit Werkverzeichnis steht jedoch noch aus. Pizzinini's Aufsatz von 1975 ist eine kaum veränderte Übersetzung von ZB 1913. Der Aufsatz des Verfassers zum 150. Todestag des Künstlers (Stolzenburg 1989) ging aus der 1988 abgeschlossenen Magisterarbeit hervor [Giuseppe Craffonara (1790-1837) - Studien zu Leben und Werk (Quellensammlung), Mag.-Arbeit, Universität Regensburg 1988]. Nach der für das Frühjahr 1991 im Stadtmuseum von Riva del Garda geplanten Gedächtnisausstellung, die sich auch um das künstlerische Umfeld Craffonaras bemühen wird, plant der Verfasser seine Dissertation zum Oeuvre Craffonaras. An dieser Stelle werden vor allem bisher unveröffentlichte Arbeiten Craffonaras herausgestellt; einen Überblick der schon bekannten Hauptwerke gibt ZB 1954, das in der 3. unveränderten Auflage noch erhältlich ist. - Der Dank des Verfassers gilt den schon 1989 erwähnten Institutionen und Personen sowie Dr. Ma-

ria Botteri (Riva del Garda, Stadtmuseum) und Dr. Silvia Spada (Bozen, Stadtmuseum).

- 1) Die Schreibweise des Namens unseres Künstlers variiert; so taucht in der zeitgenössischen Presse "*Graf(f)onara*" und im deutschsprachigen Raum "*Kraf(f)onara*" auf. Der Künstler selbst signierte eine Radierung mit "*Crafonara*" (s. Anm. 16); Briefe unterschrieb er aber ausnahmslos mit "*Craffonara*".
- 2) Pfarrarchiv Badia/Abtei: Taufbuch Bd. II, 108. Pfarrarchiv La Val/Wengen: Ehebuch Bd. II, 86; Taufbuch Bd. II, 315 und 347; Totenbuch Bd. II, 151. Vergleicht man die von ZB 1913, 21 und Pizzinini 1975, 80 angeführten Genealogien, stellt man leider einige Abweichungen fest: Zaniboni bringt die Generationsfolge durcheinander (nicht im Text!); Pizzinini gibt das Geburtsdatum des Malers falsch an. Laut Zaniboni stammte die Mutter des Künstlers aus Rovereto, nach Pizzinini aus Riva, u.s.w. - Es ist bei "einfachen" Familien wie der des Künstlers leider sehr schwer, genealogische Nachforschungen anzustellen; dies läßt oft wichtige Fragen zum Oeuvre offen.

Aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Bedingungen, welche die ladinischen Täler durch die natürliche Beschränkung auf die Land- und vor allem die Holzwirtschaft seit dem 18. Jahrhundert immer wieder heimsuchten, waren der Vater des Künstlers, Josef Craffonara d.Ä. (geb. 1764) und dessen jüngerer Bruder Anton (geb. 1771) gezwungen, ihren Heimatort La Val/Wengen zu verlassen, um sich außerhalb Ladinens eine Beschäftigung zu suchen. Sie zogen wie so viele andere vor und nach ihnen nach Süden (*"jì dlâ jö"*, sagten damals die Ladiner, die ins Trentinische auf Arbeitssuche gingen) und fanden nach relativ kurzer Wanderschaft am Gardasee eine neue Heimat und eine Arbeit im Maurerhandwerk.³⁾ Der ältere der Brüder heiratete eine Teresa Marini, die am 7. September 1790 in Riva del Garda den späteren Maler Giuseppe Antonio Craffonara zur Welt brachte (Abb. 1).⁴⁾

Zur Biographie des Künstlers

Im Jahre 1799 – der kleine Giuseppe war gerade neun Jahre alt – verstarb plötzlich der Vater, und der erwähnte Onkel übernahm an dessen Stelle die Vaterpflichten für den Jungen und die zwei Jahre jüngere Schwester Destinata. Entsprechend dem Handwerk des Vaters mußte der künstlerisch begabte Giuseppe fortan als Tagelöhner seinen Lebensunterhalt verdienen.⁵⁾ Doch der in Riva ansässige alte Maler Pietro Canella (1746-1826) erkannte frühzeitig die Talente des Kindes und gab ihm, wohl neben der harten täglichen Arbeit, zeitweise Unterricht in den Grundelementen der Zeichenkunst.⁶⁾ Um 1810 erhielt der nun schon fast Zwanzigjährige endlich die Möglichkeit zum Besuch einer öffentlichen Zeichenschule. Er begab sich nach Rovereto zu einer Tante und frequentierte dort den Unterricht an dem vom Freskanten Giovanni Galvagni (1763–1819) geleiteten Institut,

3) Die erzwungenen Auswanderungswellen der Ladiner und ihre Verbreitung lassen sich vielerorts anhand der Familiennamen verfolgen (vgl. ZB 1913, 5-6). Auch viele Künstler mußten die Heimat verlassen, um Aufträge zu erhalten, so z.B. im 18. Jahrhundert der Gadertaler Dominikus Moling, die Mitglieder der Grödner Bildhauerfamilie Vinatzer und später der in Frankreich tätige Bildhauer J. D. Mahlknecht, ebenfalls aus Gröden (vgl. Eugen Trapp, Johann Dominik Mahlknecht, 1793-1876. Ein ladinischer Bildhauer in Frankreich, in: Ladinia XI (1987), 5-27) und der Gadertaler F. A. Rottonara (vgl. Christine Lindner, Der Bühnenmaler Franz A. Rottonara (1848-1938), in: Ladinia IX (1985), 101-126).

4) Abschrift des Taufregisters bei ZB

1913, 6. Es wird hier nochmals eine kurze Biographie Craffonaras gegeben, die sich auf den Aufsatz des Verfassers von 1989 stützt und durch einige neue Dokumente ergänzt wurde.

5) Die ausführlichste zeitgenössische Vita zur Frühzeit des Künstlers findet sich im BT (Nr. 66 v. 17.8.1820).

6) Über Canella ist kaum etwas in Erfahrung zu bringen. Ein Fresko einer *"Allegorie der Malerei"* schmückt die Fassade eines ehemaligen Wohnhauses in der Via Fiume 47-49 in Riva del Garda (200 x 175 cm, signiert und datiert 1816). Auch ein Madonnenfresko in der Via Marocco Nr. 63 (0 81 cm) ist ihm wohl zuzuschreiben. Von ihm auch ein öffentlicher Brief an seinen Schüler Craffonara im MT (Nr. 78 vom 30.9.1825); Übersetzung im BT (Nr. 83 vom 17.10.1825).



Abb. 1: *Selbstporträt des Künstlers*, Öl/LW, 13,5 x 10 cm, 1823, Riva del Garda, Stadtmuseum (Depot)

das dem Elementarunterricht der dortigen Schule angegliedert war. Mit achtzehn Jahren hatte Craffonara eigenständig ein damals in Riva gerühmtes vermeintliches Raffaelgemälde kopiert, was ihm eine gewisse Bekanntheit sicherte und in der Folge auch neue Finanzquellen zur Fortsetzung seiner Studien an einer Akademie eröffnete.⁷⁾

Um 1812 in Canellas Atelier zurückgekehrt, verschaffte ihm der Ingenieur Francesco Malacarne (1779-1855) die Mittel, mit denen er 1814 endlich nach Verona an die dortige Akademie gehen konnte, wo der vor allem als Kunstschriftsteller hervorgetretene Saverio dalla Rosa (1745-1821) sein Lehrer war. Seine wirklichen Lehrmeister aber waren in den Veroneser Jahren 1814-16, wie auch in späterer Zeit, die Vorbilder der alten Meister, wie Raffael, Tizian, Veronese, Reni und viele andere italienische Maler des 16. und 17. Jahrhunderts. Diese kopierte er beständig in meisterhafter Manier, und auch in seinen eigenen Inventionen finden sich immer wieder Zitate der großen von ihm verehrten Künstler.⁸⁾

In Verona lernte der junge angehende Maler den berühmten Bildhauer Antonio Canova kennen, der ihn veranlaßt haben soll, mit ihm nach Rom zu kommen und dort sein Studium an der römischen Accademia di San Luca fortzusetzen. Ende November 1816 gelangte Craffonara nach Rom, wo er bis 1830 fast durchgehend lebte und arbeitete.⁹⁾ Die Eindrücke der Akademie und der zeitgenössischen Künstler beeinflussten sein Schaffen in den folgenden Jahren sehr stark, doch er fand zwischen dem alten klassizistischen Einfluß akademischer Prägung, den romantisch denkenden "neoclassicisti" sowie den deutschen Nazarenern und deren italienischen Vertretern, den Puristen um Tommaso Minardi, einen zwar manchmal eklektizistisch wirkenden, aber dennoch äußerst originellen eigenen Weg, wie anhand einiger Werke noch zu zeigen sein wird.

7) Craffonara kopierte das Gemälde 1808 im Palazzo des Grafen Formenti (vgl. Stolzenburg 1989, 14-15; Abb. 1).

8) Das Kopierenwesen war im frühen 19. Jahrhundert sehr weit verbreitet und als künstlerische Betätigung durchaus anerkannt. Es war für viele Künstler die ökonomische Basis für ihr Auskommen. Dieser Aspekt tritt sehr deutlich bei Craffonara hervor, der Kommissionen deutscher und englischer Reisender übertragen bekam. Diese unsignierten Kopien sind kaum zu identifizieren, da es in der Natur der Sache lag, die eigene künstlerische Handschrift zu negieren und unter einer glatten Lasur verschwinden zu lassen. Eine Anschauung davon gibt das Madonnenbild, das der Künstler 1823 seiner Mutter schenkte

(Öl/Holz, 30 x 24 cm, Riva del Garda, Stadtmuseum, Depot; rückseitig ausführliche Beschriftung von einem Freund Craffonaras, dem Maler Pietro Maratoli aus Verona). Zu Zitaten alter Meister in Werken Craffonaras siehe u.a. Stolzenburg 1989, 21 (Anm. 63) und unsere Anm. 53 (zu Abb. 8) sowie Abb. 7.

9) Viele Künstlerviten suchen den Anschluß an große Namen der Kunstgeschichte. Zur Bekanntschaft mit Canova ist nur wenig überliefert. Unbestritten sind nur die ausgestellten Zertifikate, die dieser in seiner Eigenschaft als Direktor der römischen Akademie unterzeichnete; Craffonaras direkter Lehrer war wohl eher Andrea Pozzi. Auffallend ist aber die Porträtkopie (vgl. Anm. 37).



Abb. 2: *Glorie des Hl. Bartholomäus*, Fresko, 550 x 400 cm, 1832, Fraveggio di Vezzano, Pfarrkirche S. Bartolomeo (Detail)

Die Ausbildung an der römischen Akademie begann erst relativ spät, mit dem sechsundzwanzigsten Lebensjahr Craffonaras. Durch den ihm eigenen Fleiß schaffte er es aber binnen kurzer Zeit, durch vorzügliche Leistungen aufzufallen, und so erhielt er 1817 eine Unterstützung vom österreichischen Kaiser, die seine Arbeit für zwei Jahre sicherte.¹⁰⁾ Die Zuwendung wurde 1819 nochmals für zwei Jahre gewährt und durch den Kaiser persönlich aufgestockt, da dieser sich von den künstlerischen Leistungen Craffonaras im April desselben Jahres in der Villa Borghese in Rom überzeugt hatte. Dort hatte Craffonara eine Kopie der *"Grablegung"* des Raffael direkt neben dem Original ausstellen dürfen, die in der zeitgenössischen Presse und auch in dem von Canova gefertigten Zeugnis hoch gelobt wurde.¹¹⁾ Die Akademie in Verona ernannte den Künstler daraufhin zum ständigen Ehrenmitglied und zum Professor der Malerei.¹²⁾

Craffonaras Atelier war wohl während des gesamten römischen Aufenthaltes in der österreichischen Botschaft im Palazzo Venezia, wo auch die Romstipendiaten der Wiener Akademie untergebracht waren.¹³⁾ In dieser frühen Zeit entstanden nach eigener Aussage des Künstlers nur wenige eigenständige Gemälde. Den größten Teil der Zeit nahm sicher das Kopieren alter Meister ein, das damals ein durchaus anerkannter Zweig der

10) Zu den genauen Vorgängen siehe Stolzenburg 1989, 16 (mit Anm. 12-14). Am 6.9.1817 erließ Franz I. folgende Resolution: *"Ich verwillige dem Joseph Craffonara zur Fortsetzung seiner Studien in der Mahlerey zu Rom eine jährliche Unterstützung von 200 f. auf zwey Jahre aus dem Staatsschatze"*; Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Abteilung: Haus-, Hof-, und Staatsarchiv (Staatsrat Zl. 6744/1817); nur in den Protokollen erwähnt, die entsprechenden Akten wurden 1945 durch russische Soldaten vernichtet; freundliche Mitteilung von Hofrat Dr. Gerhard Rill (Direktor des Österreichischen Staatsarchives, Wien).

11) Die Kopie der *"Grablegung"* war für den Künstler ein finanzieller Rückhalt, der ihm aufgrund eines geschickten Vertrages einen Teil seines Lebensunterhaltes in den Jahren 1824 bis 1830 sicherte (!). Das TLMF ließ das – sicher überzahlte Bild – gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Depot verschwinden. Nicht mehr auffindbar; siehe dazu Stolzenburg 1989, 16 (Anm. 17). Die

Wiedergabe der erhaltenen Korrespondenz mit dem TLMF würde leider zu viel Raum beanspruchen, ist für die Ankaufspolitik der im Entstehen begriffenen Museen aber sehr interessant (vgl. Bettina Schlorhauser, *Zur Geschichte eines Regionalmuseums der Donaumonarchie im Vormärz. Der Verein des Tiroler Nationalmuseums Ferdinandeum 1823-1848*, Diss. Innsbruck 1988). Die Verwaltungsvorgänge am Hofe, das zweite Stipendium betreffend, lassen sich im Wiener Staatsarchiv nicht dokumentieren; Erwähnungen aber in der zeitgenössischen Presse, u.a. BT (Nr. 66 v. 17.8.1820).

12) Diplom bei ZB 1913, 12-13. Eintragung vom 24.4.1819 in den *Atti dell'Accademia di Pittura e Scultura di Verona*, Bd. I (1763-1857), MS im Archiv der Akademie, 131-132.

13) Wie aus einem Brief der Landesregierung an das Ferdinandeum in Innsbruck hervorgeht, waren die Ateliers im Dezember 1827 alle belegt, u.a. scheint der Name Craffonara auf (Innsbruck, TLMF, Museumsakten 1828 Nr. 22).

Malerei war.¹⁴⁾ Erst 1820 kam es zu einem ersten größeren öffentlichen Auftrag. Papst Pius VII. ließ für seine wiedereingerichtete Gemäldegalerie im "Appartamento Borgia" des Vatikan einen Katalog anfertigen, für den Craffonara 41 Radierungen nach den ausgestellten Gemälden ausführte.¹⁵⁾ Im selben Jahr entstanden für den römischen Landschaftsmaler und Kunsthändler Giovanni Maldura (um 1772-1849) neun Radierungen nach alten Meistern aus dessen Privatsammlung.¹⁶⁾ Leider läßt sich das graphische Werk Craffonaras zusammen mit seinen Arbeiten in der Porträtmalerei (s.u.) dzt. kaum überblicken, da die meisten entstandenen Werke nicht auffindbar sind.

Der päpstliche Auftrag, dessen gelungenes Ergebnis Gegenstand zahlreicher wohlwollender Besprechungen wurde, brachte Craffonara einen größeren Bekanntheitsgrad in der römischen Kunstwelt ein, was neue Aufträge sicherte.¹⁷⁾

In den Jahren 1823 bis 1825 finden wir den Künstler mehrmals im Trentino. Anlaß der ersten Reise war wohl die Hochzeit der Tochter seines Mäzens Malacarne, für die er als Geschenk das Familienbild der Malacarne, ein Hauptwerk seiner Porträtkunst, anfertigte.¹⁸⁾

Gleichzeitig erfolgten eine Reihe von Aufträgen zu Altar- und Andachtsbildern für Kirchen und Privatpersonen und ein interessantes Fresko in der Kuppel des dorischen Monopteros im sogenannten Bridischen Garten in Rovereto, dessen Thema mit "Apotheose Mozarts"

14) In einer eigenhändig für Metternich verfaßten Liste seiner Werke vermerkt Craffonara bis 1826 14 Gemälde und ein Fresko, von denen 7 bis dato nicht einmal im Entwurf existierten; nicht aufgenommen wurden die Kopien nach alten Meistern (Beilage eines Briefes des Geschäftsträgers der Wiener Akademie in Rom, von Genotte, an den Fürsten Metternich; Wien, Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Kurrentakten des Präsidiums 1827 Nr. 89, No. 74 Lit. B).

15) "I più celebri quadri delle diverse scuole italiane riuniti nell'Appartamento Borgia del Vaticano, disegnati ed incisi a contorno da Giuseppe Craffonara, pittore tirolese, e brevemente descritti da G. A. Guattani, Rom 1820".

16) "Raccolta di Quadri antichi, esistente in Roma presso Giovanni

Maldura, pittore de' paesi, abitante in Via della Vittoria Nr. 54, Rom 1820". Rezension von Friedrich Müller, in: Kunstblatt. Beilage zum Morgenblatt für gebildete Stände [Stuttgart] vom 16.10.1820.

Dzt. kein vollständiges Exemplar nachweisbar (!); Einzelblatt Nr. 5, bezeichnet: "Gius. Craffonara dis. e inc." und "Quadro originale di Raffaellino del Garbo Fiorentino", eine von Engeln gekrönte Madonna mit Kind zeigend, fand sich in der Graphiksammlung des Diözesanmuseums Regensburg (Inv. Nr. H20/463); freundlicher Hinweis von Dr. Genoveva Nitz.

17) Ausführliche Besprechung im BT (Beilage vom 22.4.1822); es ließen sich etliche Exemplare, u.a. in Rom, Wien und Paris nachweisen.

18) Abbildung bei ZB 1954, 13; heute in Venedig, Privatbesitz.

beschrieben werden könnte. Auftraggeber war der mit Mozart befreundete Roveretaner Bankier G.A. Bridi (1763-1836), der in seinem Garten im englischen Stil die erste Gedenkstätte für den Salzburger Komponisten errichtete, deren Herzstück eine Gedächtnisgrotte und eben jenes Fresko waren, welches u.a. den Genius Mozarts zeigt, der den Tempel des Ruhmes erreicht.¹⁹⁾

Nach dem Ende der Arbeiten für das Fresko in Rovereto kehrte Craffonara im Dezember 1825 wieder nach Rom zurück, wo er sich an die Ausführung der zahlreichen Aufträge aus der Heimat machte. Die letzte dieser Kommissionen, das Hochaltarbild der *"Himmelfahrt Mariä"* für die Pfarrkirche in Riva del Garda mit seiner Größe von 520 x 350 cm, wurde noch unfertig von Rom aus geschickt und erst 1830 vor Ort vom Künstler vollendet.

Über die Kontakte Craffonaras mit anderen Künstlern in Rom ist leider nur wenig bekannt, da er dort sehr zurückgezogen gelebt und gearbeitet haben soll. So gibt es nur ein paar indirekte Hinweise auf seinen künstlerischen Umgang. Anzunehmen ist, daß er die Wiener Romstipendiaten kannte, waren sie doch seine direkten Nachbarn. Belegt ist die Bekanntschaft mit dem Tiroler Landsmann Joseph Anton Koch, erschließen läßt sich auch eine Verbindung zu dem deutschen Maler Friedrich Overbeck.²⁰⁾

Im Jahre 1830 wurde dem Künstler das Direktorat der Zeichenschule von Trient durch den Bürgermeister Benedetto von Giovanelli (1776-1846) angeboten. Er lehnte das Angebot jedoch mit dem Hinweis ab, daß er *"non*

19) Da diese Hauptwerke schon von Zaniboni bekannt gemacht wurden, seien an dieser Stelle nur die wichtigsten aufgezählt: *"Glorie des Hl. Vigilius"*, 1825 (ZB 1954, 55); *"Pietà"*, 1825 und *"Himmelfahrt Mariä"*, 1830 (ZB 1954, 57 und 85; Stolzenburg 1989, 17-18); *"Hl. Franziskus"*, 1825 (Beni Culturali di Riva del Garda. Dipinti restaurati. Chiesa dell'Inviolata, Riva del Garda 1985, 31); *"Madonna del velo"* für Vincenzo de Manci aus Rovereto, 1826 (ZB 1954, 60; ähnlich Abb. 11 (!); siehe dazu MT (Nr. 17 vom 27.2.1827), BT (Nr. 25 vom 26.3.1827); *"Hl. Katharina"* in Calliano (1827) und für die Kapuzinerkirche in Rovereto, 1828 (ZB 1954, 63 und 65); *"Madonna Refugium Peccatorum"* (ZB 1954, 69), u.v.a. – Zum Bridischen Garten siehe Artikel des Verfassers: Eine wenig bekannte Mozart-Gedenkstätte im Bridischen Garten in Rovereto (Trient), in: Acta Mozartiana.

Mitteilungen der deutschen Mozart-Gesellschaft, 37 (1990), 3-10; Abb. auch bei ZB 1954, 58-59.

20) Craffonara nennt in den wenigen aus der römischen Zeit erhaltenen Briefen keine Namen. Sicher kannte er jedoch die aus dem Trentino stammenden Maler Giovanni Tognoli (1786-1862), der bis 1822 im Studio Canovas als Zeichner arbeitete, und Giustiniano degli Avancini (1807-1843), der nach dem Tode des Künstlers ein Inventar des Studios verfertigte (*"Stima degli oggetti rinvenuti nello studio Craffonara Giuseppe"*, 18.8.1837; Abschrift bei MS Fischbacher, Bd. VIII, 171-173). Zu Koch siehe Brief desselben vom 17.4.1825 [Otto von Lutterotti, Briefe Joseph Anton Kochs an Joseph von Giovanelli in Bozen, in Veröffentlichungen des TLMF 18 (1939), 719]. Zu Overbeck siehe Brief Antonio Rosminis vom 24.12.1841 (EC VIII Nr. 4433).

meno di tre anni” mit Aufträgen beschäftigt sei.²¹⁾ Für Giovanelli entstanden 1830 auch die im Trentino hinreichend bekannten Stiche der *”Illustri Trentini”*, für die Craffonara die Aquarellvorlagen in Grisaille-Technik angefertigt hatte.²²⁾ Zum Ende desselben Jahres siedelte der Künstler endgültig nach Riva über, wo er sich in einem neuerworbenen Haus ein Atelier einrichtete und sich 1831 mit Rachele Meneghelli vermählte, die ihm um zwölf Jahre überleben sollte.

Die freundschaftliche Verbindung zu dem aus Rovereto stammenden Religionsphilosophen Antonio Rosmini-Serbati (1797-1855) sollte für Craffonara in den letzten Lebensjahren eine entscheidende Bedeutung für sein künstlerisches Werk haben, die sich durch die nun zahlreicher erhaltenen Briefe recht gut dokumentieren läßt, wenn auch noch viele, oft entscheidende Fragen, offen bleiben müssen. Rosmini waltete als Auftraggeber und vor allem auch als künstlerischer und theologischer Ratgeber in Fragen der religiösen Kunst (s.u.).

Im Laufe des Jahres 1832 entstanden zwei größere Deckenfresken für Kirchen des Trentinos. Die *”Kreuzerhöhung”* in der weitgehend zerstörten Rivaner Kirche Santa Croce²³⁾ und die *”Glorie des Hl. Bartholomäus”* im Presbyterium der Pfarrkirche von Fraveggio di Vezzano bei Trient (Abb. 2). Das Deckenbild ist nicht erst, wie immer in der Literatur behauptet und auch zuletzt noch vom Autor übernommen, im Jahre 1836 entstanden, sondern muß schon im Oktober 1832 vollendet gewesen sein, wie man der Signatur der unterhalb des Hauptbildes gelegenen *”Lünette mit drei singenden Engeln”* und einem Brief Benedetto von Giovanellis an A.A. Dipauli von Treuheim (1761-1839) entnehmen kann: *”Heute habe ich das Vergnügen gehabt, den Mahler Grafonara den ganzen Tag bey mir zu haben. Er köm[m]t von Fraveggio, einem kleinenn Dorf nächst Vezzano, wo er einen Theil des Plafonds jener neuen Kirche afresco gemahlen hat.”*²⁴⁾

Den umfangreichsten und wohl auch interessantesten Auftrag erhielt Craffonara am 12. Januar 1832, als er vom Probst und vom Bürgermeister

21) Brief Craffonaras an Benedetto von Giovanelli vom 21.9.1830 (Trient, Stadtbibliothek, MS 2001); näheres bei Stolzenburg 1989, 19. Auch das Schreiben Giovanellis an Rosmini vom 26.9.1830, mit der Bitte um Vermittlung fand sich inzwischen (Stresa, CISR, A1-Tomo XIV, App. 1827-1833 Nr. 390).

22) Die Aquarelle befinden sich in der Graphiksammlung des MPA in Trient. Zu den Stichen siehe Giuseppe Polo, I *”Medaglioni”* di Giuseppe Craffonara, Trient 1969 (mit Abb.).

23) Zur Geschichte des Freskos siehe Stolzenburg 1989, 20 (mit Abb. 4), 23.

24) Brief vom 15.10.1832 (Innsbruck, TLMF, Dip. 1262, f. 106-107). Die mit der Choleraepidemie verbundene Spätdatierung stammt von Zaniboni, der seine Quellen leider nie anführte (ZB 1913, 25). Die vom Verfasser noch angegebene Signatur *”1836”* [Stolzenburg 1989, 21 (Anm. 63)] wurde schon damals aufgrund der Briefstelle für das Deckenbild angezweifelt; nach Einsicht der Akten im *”Centro catalogazione opere d’arte”* in Trient konnte der von Zaniboni ins Leben gerufene Irrtum auch für die kleine Lünette korrigiert werden, die richtig *”Craffonara f. 1832”* signiert ist, jedoch vor Ort nicht einsehbar ist.

der Stadt Bozen aufgefordert wurde, den 1826 neu erbauten Friedhof neben der Pfarrkirche mit einem Kreuzwegzyklus in den Arkaden zu schmücken. Bis zu seinem Tode im Jahre 1837 entstanden 12 großformatige Stationsbilder, von denen nach Schäden durch Feuchtigkeit und die Kriegszerstörungen des Jahres 1943 nur noch einige wenige Fragmente erhalten sind, die heute im Bozner Stadtmuseum verwahrt werden.²⁵⁾

Als der ehemalige Landesgouverneur von Tirol und Burggraf von Prag, Karl Chotek, dem Künstler 1835 das Amt des Direktors der Prager Kunstakademie antrug, lehnte dieser ein weiteres Mal ein hohes öffentliches Amt ab. Die Gründe bleiben unklar, aber möglicherweise litt er schon stark unter seinem Leber- und Herzleiden und wollte die ihm verbleibenden Jahre lieber im heimatlichen Trentino verbringen, wo er am 12. August des Jahres 1837 in seinem Haus in Riva del Garda knapp 47jährig verstarb. Er fand seine letzte Ruhe auf dem dortigen Pfarrfriedhof; der von Mutter und Ehefrau errichtete Grabstein befindet sich heute auf dem kleinen Areal der mittelalterlichen Kirche San Michele in Riva.²⁶⁾

Anmerkungen zum künstlerischen Werk Craffonaras

Das Oeuvre Craffonaras scheint vorwiegend der religiösen Thematik gewidmet zu sein. In der Tat muß man sich bei der Betrachtung seiner Werke immer wieder vor Augen führen, daß der Künstler selbst von einer starken Religiösität durchdrungen war, um verstehen zu können, wie er sich mit unermüdlicher Schaffenskraft seiner künstlerischen Tätigkeit hingab und in einer relativ kurzen Schaffenszeit von etwas über zwanzig Jahren so viele Gemälde, Fresken, Graphiken und Zeichnungen anfertigen konnte; und es sei angemerkt, daß lange nicht alle Werke erkannt sind! Ein Auktionskatalog seiner Werke (wohl aus dem Jahre 1849) führt 40 Katalognummern mit insgesamt ca. 220 Einzelstücken auf.²⁷⁾ Diese sind jedoch fast

25) Original des Vertrages nicht auffindbar; Abschrift bei ZB 1954, 92-94. Vgl. Stolzenburg 1989, 20-21. Übertragung der Arbeit an den Künstler in den Ratsprotokollen der Stadt vermerkt [Bozen, Stadtarchiv (im Stadtmuseum), Ratsprotokolle des Magistrates der Stadt Bozen, Jg. 1831/Nr. 6573 (30.11.1831)]. In den Verzeichnissen der Protokolle findet sich der Name Craffonara in den Jahren 1831-1837 mehrfach (frühere Bände fehlen zumeist). Die entsprechenden Akten sind nicht zu finden. Eine Reorganisation des gesamten Archivs, das sich in desolatem Zustand befindet, ist von dringendster Notwendigkeit! Die bisher gefundenen Notizen in den Verzeichnissen der Protokolle seien hier kurz ange-

führt: 1832/964 (20.1.), 1832/970 (21.1.), 1832/975 (21.1.), 1833/213 (4.4.), 1833/226 (8.5.), 1837/642 (20.9.). Ein Aufsatz des Verfassers zu den Fresken in Bozen ist geplant.

26) Zur Stelle in Prag siehe ZB 1913, 19. Abbildung des Grabsteines bei ZB 1954, 34. Zu Nachleben und Rezeption des Künstlers siehe Stolzenburg 1989, 21-23.

27) Sartori/Gilioli 1849. Erst nach dem Tode der Witwe im Jahre 1848 kam es zur Versteigerung des Nachlasses, den Avancini schon 1837 aufgenommen hatte (vgl. Anm. 20); die beiden Listen sind jedoch keinesfalls identisch. Schon 1838 veräußerte Rachele Craffonara einige wenige Werke [Stolzenburg 1989, 22 (Anm. 69)].



Abb. 3: *Brustbild Christi*, Öl/LW, 64 x 50 cm, unbezeichnet, 1830er Jahre, Trient, MPA (Inv. Nr. 819) (Depot)

ausnahmslos verschollen, und somit wird sich das zu erstellende Verzeichnis seiner Werke vornehmlich auf dokumentarische Überlieferungen stützen müssen. Dennoch findet sich in Kirchen, Museen und Privatsammlungen, wie aus den soeben gemachten Anmerkungen zur Biographie hervorgeht, eine Reihe von ausgezeichneten Stücken, die es durchaus erlauben, sich ein Bild von der schöpferischen Vielfalt des Oeuvres zu machen.

Eines der wenigen im Auktionskatalog angeführten Stücke, das sich wieder identifizieren ließ, ist das im Depot des Museo Provinciale d'Arte in Trient befindliche *"Brustbild Christi"* (Abb. 3.)²⁸⁾ Der Katalog bezeichnet es als eine Kopie nach Leonardo da Vinci, wobei der Verfasser der Verkaufsliste zweifelsohne an das Mailänder Abendmahl dachte, da die darauffolgende aufgeführte Nummer ein Bild derselben Größe als *"Hl. Johannes"* ausweist.²⁹⁾ Bei näherer Betrachtung kann man aber nur von einer Inspirationsquelle sprechen, da Craffonara seinen Christus en face gibt, während der Christus Leonardos den Kopf leicht nach links vorn neigt und auf das vor ihm liegende Brot blickt.³⁰⁾ Obwohl das Christusbild vollständig ausgeführt wurde, muß dennoch offen bleiben, ob es sich nicht um einen Bozzetto handelt – vielleicht zu einer geplanten Abendmahlsdarstellung. Diese Arbeitsweise mit vollständig durchgeführten Studien war für Craffonara eine übliche Vorgehensweise. Es lassen sich zahlreiche Entwürfe dieser Art im Originalformat des entstehenden Werkes dokumentarisch nachweisen, in denen er bis ins kleinste Detail alle Köpfe und Extremitäten (jeweils in einem eigenen Bild!) sich selber vorgab. Diese Studien dienten dann als Vorlagen zur endgültigen Übertragung in Freskotechnik (z.B. Bozner Kreuzweg) oder auch nochmals in Ölmalerei (u.a. Himmelfahrt Mariä).³¹⁾

28) Sartori/Gilioli 1849, Nr. 33. Als *"Tableau achevé, Buste colossal du Rédempteur"*, Öl/LW, 64 x 52 cm (!), *"copie de Leonard"* bezeichnet. Aufgrund der Maße und der Provenienz aus dem Nachlaß der Enkelin Lavinia Craffonara-Balbi zu identifizieren.

29) Sartori/Gilioli 1849, Nr. 34; technische Angaben entsprechen Nr. 33; Verbleib unbekannt.

30) Eine Reise Craffonaras nach Mailand macht u.a. ein Brief des Grafen Padulli vom 7.8.1831 wahrscheinlich: *"Craffonara mi ha risposto, (...) di venire con Voi [Rosmini] a Milano."* (Stresa, CISR, A. 1-Teca "8" Nr. 512).

31) Die Entwürfe des Bozener Kreuzweges entstanden in Öl auf Papier (Sartori/Gilioli 1849 Nr. 18: 27 Blätter, alle verschollen). Erhalten hat sich ein weiblicher Porträtkopf im Profil (Öl/LW, 30,5 x 24,5 cm, auf der

Rückseite bezeichnet: *"G.^e Craffonara/Pinse/1833"*, Trient, MPA (Inv. Nr. 407), der sich ungeachtet der klassischen Darstellungsweise identifizieren läßt: Er zeigt die Ehefrau des Ingenieurs Leonhard Liebener (1800-1869), Giulia Liebener. Diese taucht zusammen mit ihrem Töchterchen Virginia (vgl. Abb. 5) in der VIII. Station der Via Crucis auf. Die Identifizierung ist durch eine Porträtzeichnung des Craffonara-Schülers Basilio Armani (1817-1899) möglich [Bleistift / Zeichenpapier, 32,5 x 34,5 cm, Wien; Privatbesitz (W. Hohenauer)]. – Zum Gemälde der *"Himmelfahrt Mariä"* hat sich eine Ölstudie eines knieenden Apostels erhalten [Öl/LW, 65 x 50 cm, Trient, MPA (Inv. Nr. 820)]. Ebenso eine Studie der rechten Hand des Apostels Petrus [Öl/LW, 34,5 x 23 cm, Trient, MPA (Inv. Nr. 2292)]. Bei Sartori/Gilioli 1849 tauchen ins-



Abb. 4: *Brustbild eines alten Mannes mit langem Bart*, Öl/LW, 42,5 x 32 cm, unbezeichnet, 1830er Jahre, 1838 aus dem Nachlaß erworben, Innsbruck, TLMF (Inv. Nr. Gem. 372) (Depot)

Ein wichtiger und auffallender Unterschied des Christusbildes von Craffonara und dem "Vorbild" des 16. Jahrhunderts ist die Verwischung der Grenzen zwischen der religiösen Thematik und der Porträtmalerei. Der Heiligenschein – Leonardos Christus benötigt im übrigen keinen! – erscheint merkwürdig aufgesetzt, ja er gibt sich in gewisser Weise als das eigentliche Heilige des Bildes zu erkennen. Ohne diesen dächte man wohl eher an einen Menschen, der sich im Gewande und im Habitus Christi porträtieren ließ, wie man es aus der zeitgenössischen nazarenischen Malerei durchaus kennt. Stellt man einen eindeutigen Studienkopf Craffonaras, der sich im Depot des Ferdinandeums befindet (Abb. 4),³²⁾ neben das Christusbild, so erkennt man eher hier eine künstlerische Anbindung, als bei den Christusbildnissen vergangener Jahrhunderte. Die Problematik der religiösen Malerei im 19. Jahrhundert, die im Konflikt mit der beginnenden "realistischen" Malerei stand und noch immer steht, scheint sich in der Zeit der Vervollkommnung der Bildnismalerei schon in dieser relativ frühen Zeit, wenn auch eher unbewußt, zu zeigen. Im Gegensatz zur deutschen, nazarenisch geprägten Malerei scheint dieser Einfluß des "Realismus", oder besser eines gewissen Verismus in Italien, vor allem bei den besonders im Mailänder Kunstkreis tätigen und romanisch beeinflussten "neoclassicisti" (u.a. Francesco Hayez!), wesentlich früher die religiöse Thematik zu unterwandern.

Schon hier zeigt sich, daß die Werke Craffonaras wesentlich vielseitiger sind und daß die allgemeine Beschränkung der Betrachtungen auf den Künstler als Maler der Madonnen den Blick für andere Leistungen in der Porträt- und Historienmalerei sowie im druckgraphischen Bereich verstellen könnte. Ein Blick auf die wenigen in den Museen ausgestellten Bilder macht dies deutlich: es finden sich fast ausschließlich religiöse Werke.³³⁾

gesamt 37 Entwürfe auf (Nr. 5 und 17), die bis auf die beiden genannten, die wohl aus diesem Lot stammen, verloren sind.

- 32) Dieser Studienkopf wurde zusammen mit drei weiteren Gemälden (siehe Stolzenburg 1989, 26 [Anm. 69, Nr. 2 und 4-6]) 1838 aus dem Nachlaß erworben: "*Vier Ölgemälde und zwei Zeichnungen [nicht auffindbar] wurden ausgewählt, und für diese ein Angebot von 200 fl. C.M. gemacht. Dieses Angebot ist an den Hr. Dom-scholastikus in Brixen Franz Craffonara zu stellen und deshalb um weitere Vermittlung zu ersuchen.*" (Innsbruck TLMF, Museumsakten 1838 Nr. 33).
- 33) Einzige Ausnahme ist die Darstellung der "Hebe" im Innsbrucker TLMF [Öl/LW, 77,2 x 61 cm, unbezeichnet, Farbfoto in: Lingaz y cultura, Nr. 2 (1980), S. 74 und bei Erich Egg (Hrsg.), Die Tirolische Nation

1790-1815, Katalog der Landesausstellung im TLMF 1984, Innsbruck 1984, 467]. Dies mythologische Sujet, das sich dzt. noch einer Datierung entzieht, ist wohl ein Auftragswerk oder ein Wettbewerbsbeitrag an der Akademie in Rom. – Auch bildhauerische Arbeiten lassen sich für Craffonara belegen, erhalten hat sich wohl nichts. Für Rosmini modellierte er ein Basrelief für S. Margherita in Trient [vgl. EC IV Nr. 2107, 2108 und 2118; Brief Craffonaras an Rosmini (Riva 25.11.1833), dem zwei bisher unbekannte Entwurfszeichnungen zu dem Relief beigelegt sind, die betende Putti zeigen (Stresa, CISR, A.S.I.C. 51 Nr. 633/34). Schon 1828 hatte der Künstler in Rom eine Gipsbüste eines Unbekannten angefertigt; zum Andenken Giovanni Fedrigottis, der soeben verstorben war (EC II Nr. 925).



Abb. 5: *Bildnis der vierjährigen Virginia Liebener* (geb. 1831), Öl/LW, 45 x 37 cm, auf dem Rahmen bezeichnet: "*Craffonara dipinse 1834 in ottobre a Bolzano*", Leonding bei Linz, Privatbesitz (Dr. L. Hohenauer); (Foto: L. Hohenauer)

Auch die Verbreitung der Madonnenbilder und der Porträts des Antonio Rosmini durch das *"Istituto della Carità"* verstärken diesen Eindruck unge-
wollt.³⁴⁾

Das "Bildnis" Christi führt uns nun zur wirklichen Porträtmalerei Craffonaras, die, obwohl dokumentarisch in großer Zahl belegt, heute kaum noch zugänglich ist, da sie naturgemäß oft in Privatbesitz befindlich und das Auffinden von Besitzern solcher Werke ein langwieriges und mühsames Unterfangen ist, das leider nur sehr selten von Erfolg gekrönt wird... - Erwähnt wurde schon das Gruppenbildnis Malacarne-de Cassinis. Abgebildet ist das miniaturhafte Selbstporträt des Künstlers (Abb. 1), das man sich sehr schön als Geschenk an seine spätere Frau Rachele Meneghelli vorstellen könnte. Die Mitglieder der Familie Meneghelli porträtierte Craffonara ebenfalls schon 1823; in diesem Jahr oder wohl nur kurz zuvor entstand sicher auch das Selbstbildnis.³⁵⁾

Im letzten Jahr konnte nun ein vorzügliches Kinderporträt Craffonaras wiedergewonnen werden, das sich noch im Besitz der ehemals auftraggebenden Familie befindet. Es handelt sich um das schöne Bildnis der etwa vierjährigen Virginia Liebener (geb. 1831) zusammen mit ihrem Kanarienvogel (Abb. 5). Auftraggeber war der Vater des Mädchens, der bekannte Ingenieur Leonhard Liebener (1800-1869), der, wie aus seinen Tagebüchern hervorgeht, mit dem Künstler während dessen Bozener Zeit freundschaftlich verbunden war.³⁶⁾ Die Mutter Giulia Liebener wurde von Craffonara ebenfalls gemalt und taucht dann zusammen mit ihrer kleinen Tochter als trauernde Mutter-Kind-Gruppe in der VIII. Station des Bozener Kreuzweges nochmals auf (vgl. Anm. 31); eine typische Eigenart, der Craffonara in seinen Werken stets treu blieb.

Erwähnt seien von den entstandenen Porträts noch dasjenige Antonio Canovas, bei dem es sich allerdings um eine Teilkopie des Gemäldes von Thomas Lawrence aus dem Jahre 1818 handelt,³⁷⁾ und die Bildnisse Rosminis. Das erste ließ dieser schon 1823 ausführen,³⁸⁾ ein zweites, von dem der Mailänder Graf Giacomo Mellerio (1777-1847) ohne Wissen Rosminis eine Replik anfertigen ließ, entstand 1832.³⁹⁾

34) Kürzlich erschien z.B. eine für die Mission in Venezuela bestimmte Biographie Rosminis in portugiesischer Sprache mit Abbildungen zweier Werke Craffonaras: Mary F. Ingoldsby, *Breve biografia di Antonio Rosmini (1797-1855)*, Maracaibo (Venezuela) 1989.

35) Porträts der Familie Meneghelli bei ZB 1913 (Nr. 22-25) und Tf. V. Ein zweites Selbstporträt Craffonaras (Öl/LW, 40 x 32 cm) bei Sartori/Gilioli 1849, Nr. 30.

36) Zu Liebener siehe Gottfried Hohenauer, *Drei Lebensbilder aus Südtirol*. Gottlieb Putz, Johann Baptist

Foresti, Leonhard Liebener, Innsbruck 1954 (Schlern-Schriften 128), speziell S. 62 (mit Abbildung).

37) Öl/LW, 28,5 x 22,5 cm, 1820-22, Trient, MPA (Inv. Nr. 6595); Abbildung bei ZB 1954, 49.

38) Öl/Marmor, 22 x 16 cm, 1823, Rovereto, Palazzo Rosmini (ZB 1954, 71).

39) Siehe Stolzenburg 1989, 20 (Abb. 5). Weitere Bildnisse bei Zaniboni, in der Nachlaßbeschreibung Avancinis und bei Sartori/Gilioli 1849 nachweisbar; eine Aufzählung der Werke im einzelnen ist hier leider nicht möglich.



Abb. 6: *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, Öl/Holz, 49,6 x 36,5, bezeichnet: "Craffonara F. 1830", Innsbruck, TLMF (Inv. Nr. Gem. 370)

Die Verbindung des Künstlers mit dem Philosophen Antonio Rosmini-Serbati

Wie eingangs erwähnt, wurde der Religionsphilosoph Rosmini zum wichtigsten Ratgeber Craffonaras. Der Briefwechsel der beiden setzt im Jahre 1829 ein, nachdem man zusammen mit dem Grafen Giovanni Padulli aus Mailand, einem Cousin Mellerios, eine Reise nach Neapel unternommen hatte.⁴⁰⁾

Für Padulli sollte dann auch ein Triptychon entstehen, dessen Verbleib nicht bekannt ist.⁴¹⁾ Am 15.2.1830 schrieb Rosmini an Padulli in Mailand:

*"Il Craffonara ha per poco compito la Madonna che adorna (sic) il bambino per voi, (...)."*⁴²⁾

Auch im Verzeichnis der Werke Craffonaras, das ein Vetter des Künstlers, der aus La Val/Wengen stammende Dogmatikprofessor am Brixner Priesterseminar Franz Craffonara 1839 anfertigte, erscheint dies Bild in der Ikonographie präzisiert: *"Un riposo in Egitto per il Sig. C.^{te} Padulli di Milano"*.⁴³⁾ Rosmini beschrieb in einem späteren Brief das Gemälde folgendermaßen:

*"Circa il quadretto, egli [Craffonara] già sa che fu da voi pagato a Milano: e collo stesso prezzo egli vi dee ancor fare, come siamo intesi, i ritrattini de' figli e delle figlie da mettere a' lati del quadro che adorano il bambino, insieme con Maria Vergine la quale ne dà l'esempio adorandolo la prima. Parmi che il pensiero sia assai buono e tenero; e il quadro mi sembra riuscito d'un colorito vago, e di buona prospettiva. Il paesaggio non si potè risolvere di lasciarlo da finire; e voi me ne direte il vostro giudizio, essendo voi maestro di questo genere."*⁴⁴⁾

Man könnte meinen, es handle sich bei dem beschriebenen Werk, besonders unter Berücksichtigung der erwähnten Ikonographie der Flucht nach Ägypten, um das Gemälde, das im Ferdinandeum ausgestellt ist (Abb. 5). Und tatsächlich scheint es sich um dieses Bild gehandelt zu haben, denn am 28.5.1835 schrieb Rosmini an Padulli:

*"Siamo rimasti d'accordo che vi dipingerebbe una Vergine in gloria col Bambino e S. Giuseppe, e ciò a fine che possa collocarsi in alto nel quadro, e in corrispondenza co' ritratti; ritenendo egli ben volentieri il primo quadretto della Madonna senza bisogno d'altro."*⁴⁵⁾

40) Beide hatten bei Galvagni in Rovereto Zeichenunterricht (siehe *"Diario personale"* Rosminis, in: Enrico Castelli (Hrsg.), *Edizione Nazionale delle opere di Antonio Rosmini*, Bd. I, Rom 1934, 418). Kontakte sind aber aufgrund des Standesunterschiedes in dieser frühen Zeit kaum denkbar. Die erste belegbare Erwähnung Craffonaras erfolgt am 26.4.1823 in Rom: *"Fu da me il pittor Craffonara (...)."* [Castelli 1934 (s.o.), Bd. I, 230]. Zur Neapelreise vgl. Castelli 1934 (s.o.), Bd. I, 249;

Eintragung vom 31.8.1829.

41) Erhalten sind nur einige Briefe Craffonaras, Padullis und Rosminis. Das Triptychon war wohl für die Hauskapelle der Padullis bestimmt.

42) EC III Nr. 1099.

43) Das Werkverzeichnis von Franz Craffonara ist im MS Fischner erhalten; hier Bd. VIII, 175 (Nr. 24).

44) Rosmini an Padulli am 24.5.1830 (EC III Nr. 1156).

45) EC V Nr. 2553. Über die Ausführung des zweiten Bildes war bisher nichts in Erfahrung zu bringen.



Abb. 7: *Gastmahl in Emmaus*, Öl/Kupfer, 49 x 27 cm, 1834, Stresa, CISR

Das erste, ursprünglich für Padulli entstandene Bild blieb also wider Erwarten im Atelier des Künstlers und gelangte so aus dem Nachlaß 1838 direkt nach Innsbruck!

Wie eng der Kontakt in künstlerischen Fragen zwischen Rosmini und Craffonara war, läßt sich sehr schön anhand der Entstehungsgeschichte der ursprünglich für die Kirche S. Margherita, die Rosmini dem SS. Crocefisso weihte, bestimmten Tabernakeltür zeigen. Für diese in Trient gegenüber der Konzilskirche gelegene Kirche war eine Reihe von Kunstwerken geplant, an denen neben Craffonara auch der Roveretaner Maler Domenico Udine (1784-1850) beteiligt werden sollte.⁴⁶⁾ Ausgeführt wurde aber wohl nur die kleine Kupfertür, von der Rosmini am 9.2.1834 erstmals an Craffonara berichtet:

"Mi premerebbe di avere al più presto fornita la porticina del Tabernacolo." (Abb. 7).⁴⁷⁾

Craffonara fragte zunächst nach, ob die Tür bemalt werden sollte oder ob eine reine Vergoldung ausreiche:

"Jeridi ho ricevuto assieme alla pregiatiss.^{ma} sua la portella del Tabernacolo, che farò alla meglio accomodare, e dorare a fuoco il listello, e la piccola gola che vi gira attorno. Prima però della fine di questo mese non la potrò

46) Geplant war u.a. ein umfangreicher Freskenzyklus (nach Francesco Paoli, Vita di Antonio Rosmini, Bd. I, Turin 1880, 150). Das in Anm. 33 erwähnte Relief schmückte den Altar der kleinen Kirche. Zu Rosminis Verhältnis zur Kunst und zu Kontakten mit zeitgenössischen Künstlern siehe neuerdings: Lucio Franchini, Interessi e attività giovanili di Antonio Rosmini nel campo delle arti del disegno, in: La formazione di Antonio Rosmini nella cultura del suo tempo. Atti del convegno promosso dal Comune di Rovereto e dall'Istituto di Scienze Religiose in Trento (29. - 30.5.1986), hrsg. von Alfeo Valle, Brescia 1988, 367-392. Franchini benutzte bei seinen Quellenangaben zu Craffonara nur das von Gianfranco Radice, Annali di Antonio Rosmini Serbati, 5 Bde, Mailand u. Genua 1967-1981, aufgearbeitete Material. Seine Einbindung der *"Madonna Addolorata"* (ZB 1954, 87) von Craffonara und einer unveröffentlichten *"Madonna della contemplazione"* (wie er sie nennt), die er Domenico Udine zuschreibt (ohne Belege anzuführen) in das philosophische System Ro-

sminis von der *"bellezza"* ist interessant. Auf kleinere Ungenauigkeiten zur Vita Craffonaras kann hier leider nicht eingegangen werden. - Zu Rosmini und die Kunst siehe auch Giovanni Angelo Gaddo, Scritti d'Arte, Mailand 1959, speziell Teil III (*"Per una teoria estetica rosminiana"*, 59-119); hier auch der Aufsatz Gaddos, *"Le tendenze artistiche di Rosmini"* wiederabgedruckt (96-106), aus: Rivista Rosminiana 28 (1934/I), 59-64. Zu den bedeutsamen künstlerischen Leistungen Domenico Udines existiert bisher keine zusammenfassende Darstellung; nur U. Thieme/F. Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler 33 (1940), 530 und ein Heft über einen Rechtsstreit, den ein testamentarisch vermachtes Gemälde des Künstlers in seiner Heimatstadt auslöste: L'Archimede di Domenico Udine pittore roveretano. La Libreria di S. Marco e l'Accademia degli Agiati in Rovereto, Rovereto 1909.

47) EC V Nr. 2185. Schon am 8.1.1834 kündigte Rosmini an, die Tür persönlich nach Rovereto zu bringen (an Pietro Orsi, EC V Nr. 2163).

avere. La prego volermi dire se vuol che sia dipinto nel mezzo come si aveva detto coi pellegrini in Emaus, o tutto dorato. Faccio questa ricerca inquantochè il Conte Franc.^o eccita di fargliela avere nell'entrante settimana, cosa che neppure la doratura sarà terminata. Volendo il dipinto La prego di circostanziarmi bene il fatto ed il punto da scegliersi, se di giorno o di notte."⁴⁸⁾

Sehr genau erkundigt er sich, ob die Szene bei Tag oder bei Nacht dargestellt werden soll. Die genaue Darstellung von Tageszeiten scheint in der künstlerischen Auffassung vor allem Rosminis eine große Rolle gespielt zu haben. Angestrebt wurde immer eine möglichst authentische Abbildung der biblischen Ereignisse; der Bibeltext legt die Ikonographie nach Meinung Rosminis sehr genau fest, und der Künstler hat dem in der Darstellung gerecht zu werden.

Eine genaue Beschreibung seiner Vorstellung vom Aussehen der Tabernakeltür liefert Rosmini in einem Brief vom 23.2.1834 an den Maler:

"La portina aspetto che sia dipinto colla Cena di Emmaus. Converebbe dipingere il Signore nell'atto di spezzare il pane, nel qual punto dice il Vangelo, che i discepoli lo riconobbero ed egli svanì da' loro occhi. Bisognerebbe adunque mostrare la sorpresa e la gioia de' discepoli nel riconoscimento, e in Cristo gioverebbe esprimere lo svanire degli occhi che fa in quel punto, dipingendolo come un corpo spirituale e trasparente. La cornice esterna della porticina cioè il listello impediva il giro delle portature; converrebbe farla accomodare prima che s'indorasse, come Le avrà fatto sapere il Conte Salvadori."⁴⁹⁾

Craffonara hielt sich zwar nicht Wort für Wort an die Vorgaben des Auftraggebers: so bricht Christus nicht das Brot. Aber die Formulierung, Christus sei wie ein geistiger und transparenter Körper darzustellen, ließ ihn sofort an ein anderes Ereignis aus dem Leben Jesu denken: Die Verklärung auf dem Berg Tabor. Es läßt sich auch sehr leicht das prominente Vorbild für den schwebenden Christus finden. Craffonara benutzte in leicht variiert Form das berühmte Bild Raffaels, das sich schon damals in der Vatikanischen Gemäldegalerie befand.⁵⁰⁾ Durch diese Wahl gelang dem Künstler eine ganz neue Ikonographie der Emmausszene; so hatte sie wohl noch niemand darzustellen versucht.

Ursprünglich für die Kirche in Trient bestimmt, ließ Rosmini die Tabernakeltür nach der Schließung des dortigen Kollegs zunächst nach Rovereto und dann in das Institut in Stresa am Lago Maggiore bringen, wo es am Hochaltar wiedereingesetzt wurde.⁵¹⁾ Er schrieb an Salvadori in Rovereto:

48) Brief an Rosmini vom 15.2.1834 (Stresa, CISR, A1-Teca "12" Nr. 549; Rosmini erkundigte sich am selben Tag schon bei seiner Mutter nach einem Brief des Künstlers (EC V Nr. 2189).

49) EC V NR. 2196.

50) "Transfiguration Christi", Öl/Holz, 410 x 279 cm, Vatikan, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 333). Craffonara hatte 1820 eine Radierung des Bildes aus-

geführt (vgl. Anm. 15, "*I più celebri quadri...*", Rom 1820, Tf. 18).

51) Dort heute durch eine Kopie in Relief ersetzt. Das Original befindet sich nun im CISR in Stresa, dem ich für seine Gastfreundschaft im November 1989 danken möchte. Ohne die unermüdliche Hilfe von Don Luca Laner wäre das Studium der dort verwahrten zahlreichen Quellen nicht möglich gewesen.

*"Vorrei poich  Ella ritirasse dal Collegio Vigiliano di Trento il mio quadro della Deposizione e la portina del tabernacolo."*⁵²⁾

Was aber hat es mit der in dem Brief erwähnten *"Deposizione"* auf sich? Zaniboni und andere Autoren, die sich mit dem Werk Craffonaras beschäftigten, berichten nichts von einer Kreuzabnahme, die für Rosmini entstand. Im Sterbezimmer des Philosophen im Palazzo Bolongaro in Stresa (Novara) befindet sich aber noch heute ein großformatiges Gemälde, das sich zweifelsohne als ein Werk Craffonaras ausweist und ikonographisch durchaus als *"Kreuzabnahme"* bezeichnen lässt (Abb. 8). Ein Vergleich der Figur des toten Christus und der Maria mit der signierten *"Pietà"* in der Rivaner Pfarrkirche macht die Neuzuschreibung plausibel. Auch die anwesende Maria Magdalena ist eine dem Gesicht nach *"alte Bekannte"* aus den Bozener Stationsfresken.⁵³⁾ Bermerkenswert ist die ikonographische Kombination zweier Bildthemen: der Kreuzabnahme, zu der Maria mit dem toten Christus, Magdalena und der im Hintergrund knieende Nikodemus gehören, und der von der historischen Darstellung unabhängigen *Pietà*, für die der fehlende Bezug zum Kreuz Christi und die beiden Putti, die das Bild in den Rang einer Allegorie heben, bezeichnend sind.

Die Entstehungsgeschichte lässt sich nicht genau feststellen. Zwar ist in mehreren Briefen Rosminis von einer *"Kreuzabnahme"* die Rede, aber der Bezug zu unserem Bild lässt sich kaum eindeutig beweisen, ausgenommen die zitierte Stelle an Salvadori. Das Bild muß jedoch schon um 1832 entstanden sein. Am 18.11.1833 schrieb Rosmini an Craffonara:

*"Al Conte Salvadori per  avea commesso di supplire per me, facendole anche tenere i dieci luigi di cui Le vado debitore pel bel quadro della Deposizione, prezzo che ho trovato discretissimo."*⁵⁴⁾

Es sei bemerkt, daß das Gemälde in Stresa in der Mitte von oben nach unten einen durchgehenden, aber restaurierten L ngsri  aufweist, wie man selbst auf der Fotografie deutlich erkennen kann. Schon am 28.10.1833 sprach Rosmini über das Bild:

*"La prego ancora di dirmi il mio debito tanto per queste cose pel quadro ristoratomi della deposizione; (...)."*⁵⁵⁾

Anzunehmen ist, daß das Bild der *"Kreuzabnahme"* aus einem unbekanntem Grund beschädigt worden war und es dann von Craffonara selbst restauriert wurde, wie er es am 1.11.1833 in einem Brief meldete, dessen Antwort soeben zitiert wurde:

52) EC V Nr. 3321.

53) Abbildung der *"Pietà"* bei ZB 1954, 57. Zum Christus vgl. auch die Stationen XIII und XIV des Bozener Kreuzweges. Craffonara verarbeitete hier eindeutig manieristische Vorbilder, wie z.B. Werke Bronzinos [Abbildungen u.a. bei Jane Cox-Rearik, *From Bandinelli to Bronzino: The genesis of the lamentation for the chapel of Eleonora di Toledo*,

in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes, Florenz XXXIII (1989/I)*, 39 (Abb. 1) und 46 (Abb. 8)]. Besonders die Magdalena der Kreuzigungsstation [Fresko/LW, 80 x 78 cm (Fragment), Bozen, Stadtmuseum (Inv. Nr. M31 P146)] lässt sich mit dem Bild in Stresa vergleichen.

54) EC IV Nr. 2118.

55) EC IV Nr. 2107.

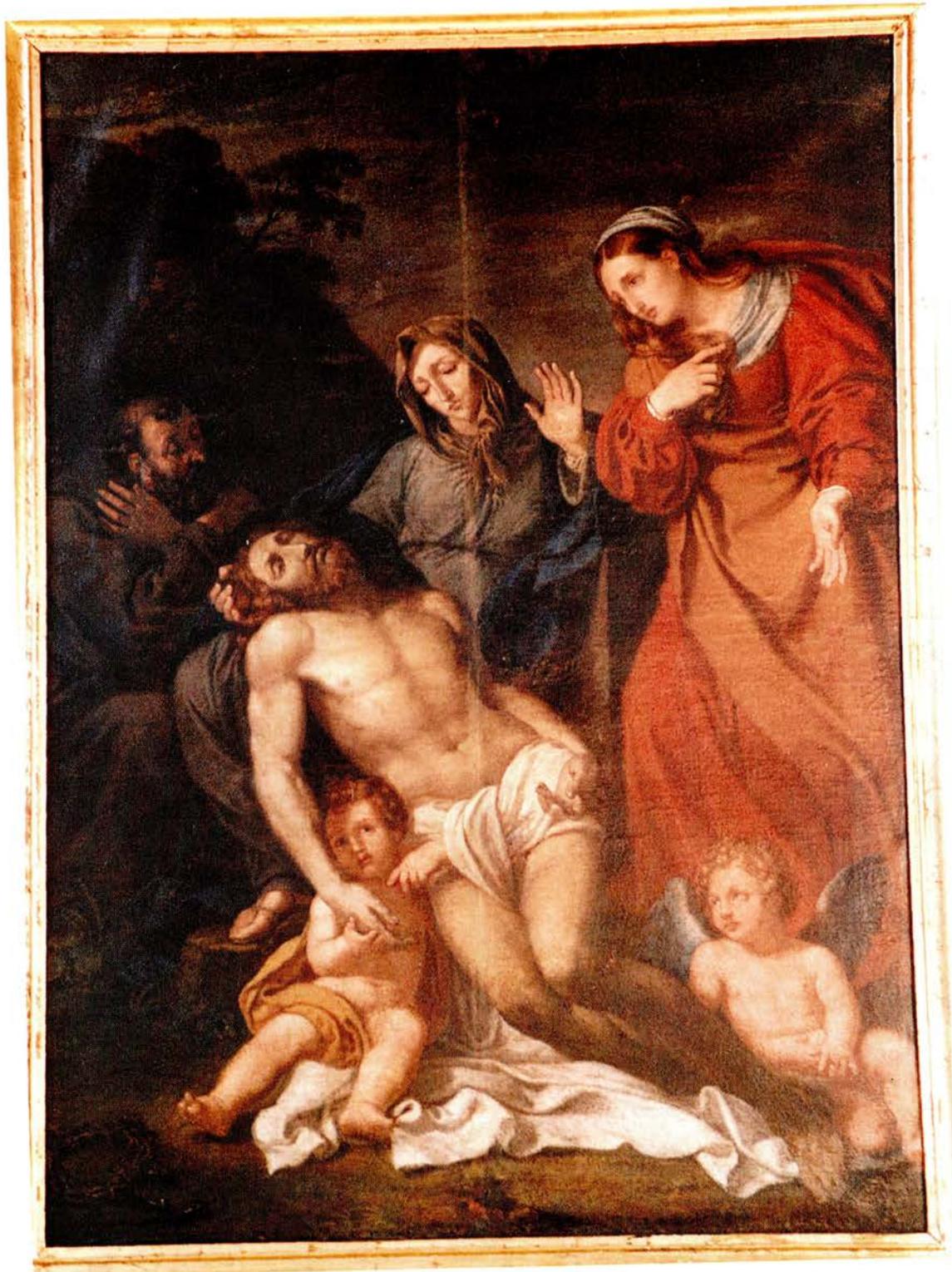


Abb. 8: Pietà/Kreuzabnahme, Öl/LW, 162,5 x 115,5 cm, 1832/33, Stresa, CISR

*"Non oso poi fare alcuna domanda di prezzo su questi lavori, a riserva del quadro restaurato della deposizione, il quale mi ha assorbito il tempo di un mese e mezzo, giacchè quel quadro è tutto di nuovo dipinto tantochè alcune teste, ed altro, non sono nemento nell'antica loro situazione, perciò quand'Ella crede mi farà attonare dieci luigi."*⁵⁶⁾

Craffonara verlangte für solche kleinere Arbeiten für Rosmini von sich aus meist keine Vergütung, wie dieser an anderer Stelle in dem obigen Schreiben an den Künstler rügte.⁵⁷⁾

Eines der letzten Gemälde: Die Verkündigung für die Brixener Pfarrkirche

Im Depot des Stadtmuseums von Riva del Garda findet sich eine bisher unveröffentlichte Aquarellstudie, die sich mit größter Wahrscheinlichkeit Giuseppe Craffonara zuschreiben läßt (Abb. 9). Ein vom Künstler am 19.11.1836 verfaßter Brief an Antonio Rosmini bezieht sich wohl direkt auf den Auftrag, für den diese Studie möglicherweise entstanden sein konnte und zeugt nochmals für die enge freundschaftliche Verbindung der beiden.

Molto Revd. D.ⁿ Antonio!

La stima ch'io ho della di Lei persona, e l'amore che più volte ha manifestato verso di me, m'incoragia a prendere de nuovo suoi consigli in fatto di produzioni sacre, e così escire anche nei soggetti infinitamente trattati, produrre una qualche novità, la quale quand'è bene appoggiata produce sempre gradevole interessamento ai risguardanti.

A me è stata la commissione di un quadro d'altare per il Duomo vecchio di Bressanone, il qual soggetto, è fitto, e rifitto, ed è l'annunziazione della Vergine. Il quadro è per alto semicircolare nella parte superiore. Questo mistero dell'Incarnazione, io lo ho più volte veduto in un modo così rozzo, che rende turpe la nobiltà dell'soggetto, ed alcuna volta produrre scandalo piuttostochè edificazione, e racogliamento delle cose sante.

La parte inferiore del quadro mi sembra di vederlo facilmente, il superiore mi resta duro per escire con un'idea nuova intelligibile, e grave; perciò ricorro su questa materia, la qual cosa mi vederà certamente laudabile l'opera, e V.tra Sig.^{ria} avrà anche il merito d'aver cooperato di un bene alla religione, ed all'arte stessa. (...).

Le assegno la mia servitù ed obbedienza con cui mi dico, del molto Revd.^{mo} Suo Umiliss.^{mo} Servo

*Giuseppe Craffonara.*⁵⁸⁾

56) Stresa, CISR, A.S.I.G. Nr. 637.

57) Ebenfalls EC IV Nr. 2118.

58) Stresa, CISR, A1-Teca "12" Nr. 583. Das für Brixen bestimmte Gemälde wurde nur zum Teil fertiggestellt (nach MS Fischner, Bd. VIII, 172 (Nr. 28): *"Quadro dell'annunziazione, dipinto per metà"*; auf S. 171 der Hinweis: *"N. 28 war für die Pfarrkirche in Brixen bestimmt, die Madonna sei vollendet, das übrige nicht. Die Kirchenvorsteherung übernimmt es*

in diesem Zustand nicht." Der Chor der Pfarrkirche St. Michael wurde 1836-38 umgestaltet. Einen der Altäre schmückt noch heute eine *"Verkündigung"*; an dieser Stelle sollte wohl Craffonaras Bild angebracht werden. Das "Ersatzbild" ist mit *"Jos. Erler 1838"* bezeichnet. An der Umgestaltung waren Alois Martin Stadler (1792-1841) und Cosroe Dusi (1808-1859) beteiligt; in den vierten



Abb. 9: *Verkündigung*, Aquarell/Papier, 19,5 x 23,7 cm, zeitgenössischer Rahmen, wie Abb. 12: 29 x 32,5 cm, 1836 (?), Riva del Garda, Stadtmuseum (Depot)

Rosmini antwortete am 6.12.1836 aus Turin:

"Preg.mo signor Giuseppe,

Mi fu gratissima la sua lettera, e vorrei saperle rispondere cosa che vaglia: ma Le assicuro, che non trovo concetto che mi soddisfi, per un pittore che voglia significare il mistero della Incarnazione. L'Incarnazione seguì nel tempo stesso che Maria fu annunziata, nell'istante in cui ebbe dato il consenso colle parole: "Ecce Ancilla Domini". Ma Ella non vorrà dipingere L'Annunziazione, e vorrà che il quadro esprima L'Incarnazione, e che non si possa confondere coi quadri che rappresentano unicamente Maria Annunziata: e questo è difficile. Converrebbe verdersi il "Pictor Christianus", che io non ho alle mani. M'era passato alla mente di usare qualche simbolo scritturale atto a indicare l'Incarnazione, come sarebbe la verga di Iesse nominata dal profeta Isaia, dalla quale spunta un fiore, "et egreditur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet": ma come si fa a rappresentare questa verga, sicché si conosca per quelle di Iesse? Potrebbe forse dipingere Maria nel momento appresso che fu annunziata, rapita in estasi, circondata da luce e da una nuvoletta leggera che la circonda, emblema dello Spirito Santo, e l'Angelo Gabriele prostrato innanzi a Lei in atto di adorazione, il Cielo aperto, dove si veda il Padre e lo Spirito Santo, e da entrambi uscire un raggio che vada a terminare nel sen[so] della Vergine; e schiere di Angeli con in mano vari emblemi della passione.

Potrebbe anche dipingere la scena non in terra, ma in Cielo nell'atto che l'Incarnazione vien decretata, le tre Persone a consiglio; la seconda dice al Padre: "Ecce ego, mitte me"; il Padre in spedire il Figliuolo, l'Arcangelo Gabriele già vibrato sul'ali per portare al mondo il grande annunzio: ma sono tutte cose forse più ardue assai che non possano fare i mezzi conceduti all'arte pittorica. Solamente avverto, essere errore quel di certi pittori i quali per indicare l'Incarnazione fanno un bambino che discende dal Cielo; il che potrebbe rappresentare l'umanità di Gesù Cristo preesistente all'Incarnazione stessa, e sarebbe eresia. Io non so insomma che cosa suggerirLe che appieno mi appaghi su questo difficile soggetto; ma ho voluto scrivere questo poco per mostrarle almeno la mia buona volontà. (...), ... mi creda pieno di stima suo aff.mo Antonio Rosmini p."⁵⁹⁾

Aufgegriffen hat Craffonara in der vorliegenden Studie allein den Hinweis auf die Anwesenheit Gottvaters und des Heiligen Geistes, die man im Fensterausblick oberhalb der idyllischen Landschaft erkennt. Es darf jedoch nicht verschwiegen werden, daß sich im Nachlaß noch eine Reihe von weiteren Verkündigungsbildern befanden, die für unsere Aquarellstudie in Frage kämen.⁶⁰⁾

Altar des Chores wurde ein altes Gemälde übernommen. Der aus Brixen stammende Maler Josef Erler (1804-1844), dessen Gemälde als letztes eingesetzt wurde, findet im Kirchenführer keine Erwähnung (siehe Karl Gruber, Führer durch die Pfarrkirche St. Michael in Brixen, Lana 1987, 25); auch bei Thiemme/Becker (Anm. 46) 10 (1914), 609

in der Liste seiner Werke nicht enthalten.

59) EC V Nr. 3007.

60) MS Fischnaler, Bd. VIII, 171 (Nr. 4 und 10). Auch ist der Altar in Brixen, wie Craffonara selbst erwähnt, oben halbrund geschlossen und hochformatig; dies spielt bei einer ersten Studie nach den Angaben Rosminis aber möglicherweise noch keine Rolle.

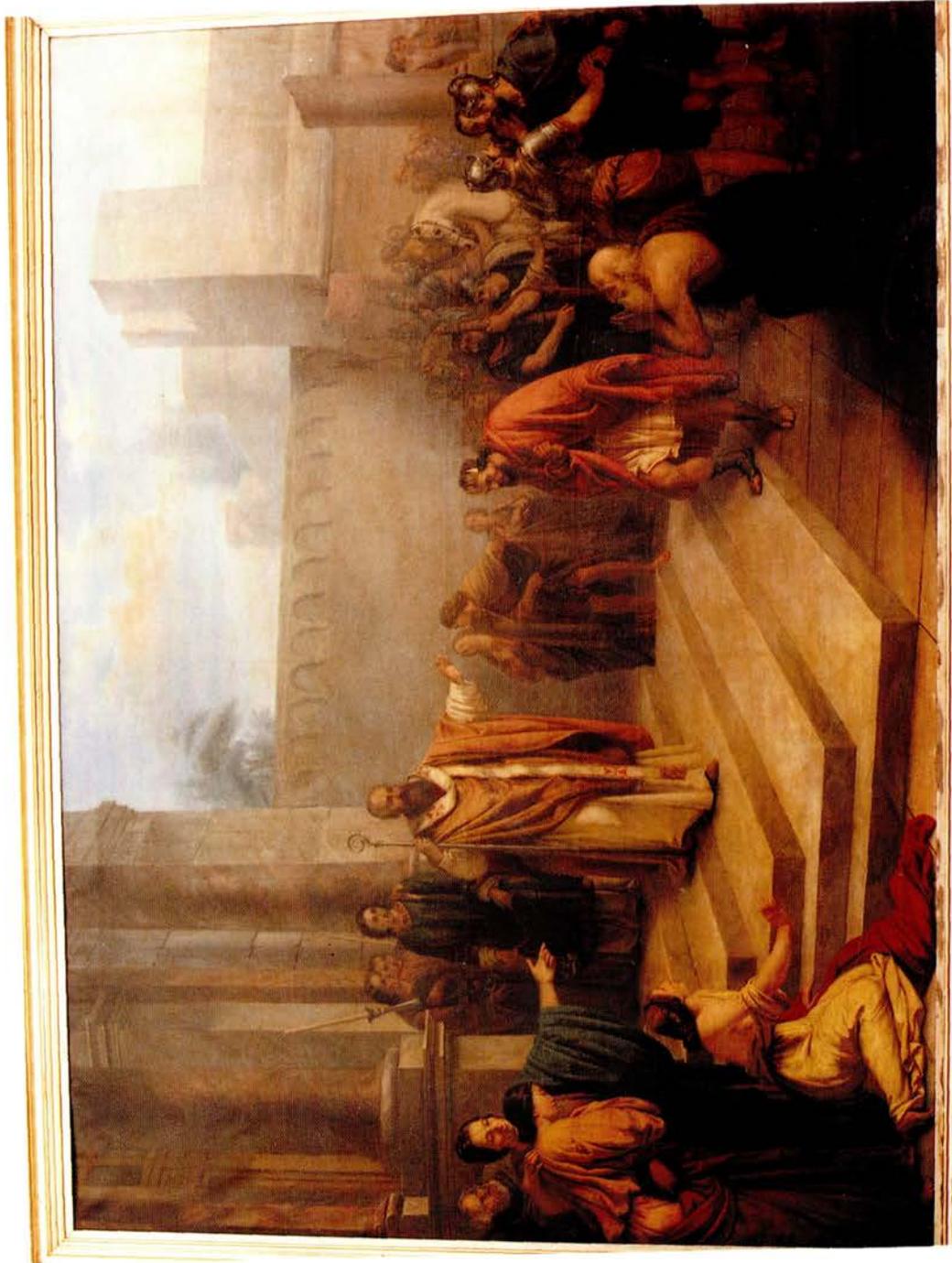


Abb. 10.: *Der Hl. Bischof Ambrosius verwehrt dem Kaiser Theodosius den Zutritt in den Mailänder Dom,*
Öl/LW, 188 x 267,5 cm, 1831 (?), Brixen, Diözesanmuseum
(Foto: Diözesanmuseum)

Direkt auf das Aquarell scheint sich die Beschreibung Baruffaldis zu beziehen, die im *Messaggiere Tirolese* erschien:

*"(...) A questo quadro vicino Craffonara ultimò una tavola non molto grande, (...). Vi si vede la Madre del Redentore nel momento che viene annunciata dall'Arcangelo Gabrielle. (...) Aggiungi che a perfezione del quadro il pittore ti lascia vedere da una aperta finestra del montuoso paese di Nazaret con tale verità che dopo lett'ante la descrizione del viaggio di Lamartine non ti resta altro a desiderare."*⁶¹⁾

Craffonara als Historienmaler

Wie schon bei dem Gemälde für den Grafen Padulli nachgewiesen, war Rosmini für die Vermittlung von Aufträgen an Craffonara überaus wichtig. So wird in der Literatur mehrmals ein Auftrag des schon erwähnten Grafen Giacomo Mellerio bezeugt, der mindestens ein großformatiges Historienbild aus der Lebensgeschichte des Hl. Ambrosius bestellte.⁶²⁾ Es ist ein wahrer Glücksfall gewesen, daß durch Zufall das entsprechende Gemälde im Brixner Diözesanmuseum aufgefunden wurde, wo es bisher keinem Maler zugeschrieben werden konnte (Abb. 10). Ein Blick auf die Thematik des Bildes und auf einzelne Figuren, wie die Gruppe von zwei Frauen und einem alten Mann, die dem Geschehen vor dem Mailänder Dom gebannt folgen, lassen die Autorschaft Giuseppe Craffonaras ohne Zweifel deutlich werden. Der Kopf des Mannes ist ein "eingebauter" Charakterkopf, wie wir ihn schon kennen (vgl. Abb. 4) und wie sich ein weiterer recht ähnlicher im Depot des Ferdinandeums befindet.⁶³⁾ Auch die Gruppe der kerzentragenden Meßdiener hinter dem Hl. Ambrosius ist derjenigen im Fresko der *"Kreuzerhöhung"* durchaus zu vergleichen, wie überhaupt beide Werke (wohl 1831 und 1832 entstanden) eine innere Verwandtschaft besitzen. Der Hl. Ambrosius tritt dem Kaiser Theodosius (379-395) vor dem Portal des Mailänder Domes entgegen, als dieser nach seiner Freveltat in Thessaloniki, wo er ca. 7000 Menschen im Zirkus hatte umbringen lassen, wieder im Chor der Kirche seinen Platz einnehmen wollte. Der byzantinische Kaiser Heraklius mußte seine Rüstung und seine Waffen ablegen, bevor er das Kreuz Christi, welches er zurückerobert hatte, in die Stadt Jerusalem hineintragen durfte. In beiden Werken geht es also um das Thema der Buße, und es treten in beiden Fällen Männer der Kirche Kai- sern entgegen.

61) [Luigi Antonio Baruffaldi], in: MT (Nr. 5 vom 16. und Nr. 6 vom 19.1.1838).

62) U.a. Agostino Perini, *Statistica del Trentino*, Bd. II, Trient 1852, 447 (die Angaben bei Perini zu Craffonara stammen von Baruffaldi). ZB 1913, 35 (Nr. 80) übernimmt die Angabe. Bei Sartori/Gilioli 1849 ist eine Studie gleichen Themas er-

wähnt. Leider war im Diözesanmuseum, das dem Verfasser freundlicherweise das Foto anfertigte, bisher nichts Definitives über die Provenienz des Bildes in Erfahrung zu bringen; es kam angeblich um 1948 aus römischem Privatbesitz (Prälat Spielmann) nach Brixen.

63) ZB 1954, 52.

In dem Brixner Bild, das neben dem leider zerstörten Fresko in Riva das anscheinend einzige noch existierende Historienbild Craffonaras ist, wird der architektonische, bühnenhafte Bildaufbau der ab 1833 folgenden Kreuzwegfresken in Bozen vorbereitet.

Die Darstellung der "Madonna del velo"

Abschließend sei noch eine der bekanntesten und erfolgreichsten Kompositionen Craffonaras vorgestellt: die Darstellung der "Madonna del velo". Es handelt sich um eine Serie von Andachtsbildern, die jeweils eine Madonna zeigen, die das Christuskind unter dem Schleier enthüllt (Abb. 11). Dies Thema wurde von Craffonara mehrfach gemalt und kann wohl als seine erfolgreichste eigene Schöpfung gelten, die neben den Kopien der alten Meister zur Geschäftsgrundlage seiner Tätigkeit gehörte.⁶⁴⁾ Dieser Typus der Darstellung ist sehr stark von Vorbildern der italienischen Frührenaissance beeinflusst, wurde aber vom Künstler neu kombiniert, indem er die Komposition straffte (Beschränkung auf das Brustbild der Maria und Verbindung mit dem typischen quattrocentesken Fensterausblick) und das Schwergewicht auf das sehr lebendig dargestellte Christuskind legte.⁶⁵⁾ Im Depot des Rivaner Stadtmuseums fand sich eine miniaturhafte Aquarellvorstudie zu diesem Gemälde, das der Künstler für seinen Vetter, den Kanoniker Franz Craffonara im Jahre 1833 gemalt hatte (Abb. 12).

Es bleibt zu hoffen, daß während der Vorbereitungen zur geplanten Gedächtnisausstellung in Riva del Garda im Frühjahr 1991 noch weitere Arbeiten Giuseppe Craffonaras sowie neue Dokumente wiedergewonnen werden können. Einen ersten Überblick über bisher unveröffentlichte qualitätvolle Gemälde und Aquarelle sowie über durchaus mögliche Neufunde zum Werk des Künstlers sollte dieser Aufsatz gegeben haben.

(Wenn nicht anders vermerkt, sind alle Fotos vom Verfasser).

64) Vgl. Anm. 19 (Gemälde für Vincenzo de Manci). Für den Grafen Chotek entstand z.B. ebenfalls eine Madonna dieses Typus. Das abgebildete Gemälde entstand 1833 für den Vetter Franz Craffonara († 1849) in Brixen, der es dem TLMF testamentarisch vermachte; dazu BT (Nr. 67 v. 22.3.1850). Perini 1852 (Anm. 62), 447 berichtet: "*Fra le varie opere che lavorò in Roma, sono una Madonna col Bambino, commesagli dal sig. Conte Cottek [sic!], (...), un'altra*

simile pel Canonico Craffonara." Derselbe vermerkt im Werkverzeichnis eine Kopie des Bildes "*per berlino*" [MS Fischnaler, Bd. VIII, 174 (Nr. 16)].

65) Am nächsten kommt dem Bildtypus eine Darstellung Guido Renis, die nur durch einen Stich überliefert ist (C. Garboli/E. Baccheschi, *L'opera completa di Guido Reni*, Mailand 1971 (Classici dell'arte 48), Kat. Nr. 105).



Abb. 11: *Madonna mit Kind (Madonna del velo)*, Öl/Holz, 78,2 x 65 cm, bezeichnet:
"G. Craffonara p. 1833", Innsbruck, TLMF (Inv. Nr. Gem. 371)



Abb. 12: *Madonna mit Kind (Madonna del velo)*, Aquarell/Papier, 12 x 10,6 cm, zeitgenössischer Rahmen, wie Abb. 9: 19,4 x 18,1 cm, 1833, Riva del Garda, Stadtmuseum (Depot)

Abkürzungen und abgekürzt zitierte Literatur

| | |
|----------------------|--|
| BT | Kaiserlich Königlich privilegirter Bothe von und für Tirol und Vorarlberg, Innsbruck, Jg. 1820-1850 |
| Emert 1950 | Giulio Benedetto Emert, Del pittore Craffonara: opere e notizie, in: Studi Trentini di Scienze Storiche, Trient 1950, 426-431 |
| EC | Epistolario completo dell'abate Antonio Rosmini-Serbati, Bd. I-XIII, Casale Monferrato 1887-1891 |
| MS Fischnaler | Conrad Fischnaler, Beiträge zu einem Tirolisch-Vorarlbergischen Künstler-Lexikon, Bd. VIII, Innsbruck o.J. (MS im Stadtarchiv Innsbruck) |
| MT | Il Messaggiere Tirolese, Rovereto, Jg. 1825-1839 |
| Öl/LW | Öl/Leinwand |
| Pizzinini 1975 | F.[ranz] P.[izzinini], L'artist Ujöp Craffonara, in: Calënder ladin 1975, dè fora da Ert pur i Ladins dla Val d'Badia, Bozen 1975, 69-80 |
| Stolzenburg 1989 | Andreas Stolzenburg, Der Rivaner Maler Giuseppe Craffonara (1790-1837) – Notizen zu Leben und Werk; zum Forschungsstand – ein Nachtrag zum 150. Todestag, in: Tiroler Heimatblätter 64 (1989), 14-27 |
| Sartori/Gilioli 1849 | Agostino Sartori/Giovanni Gilioli, Auktionskatalog mit Werken Giuseppe Craffonaras, 2 Blätter, o.O. o.J. [Mantua Oktober 1849 (?)], Rom, Historisches Archiv der Accademia di S. Luca (Inv. Nr. V. 112 n. 42) |
| Stresa, CISR | Stresa, Centro Internazionale di Studi Rosminiani |
| TLMF | Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum [Innsbruck] |
| MPA | Museo Provinciale d'Arte [Trient] |
| ZB 1913 | Erminio Zaniboni, Sulla vita e sulle opere del pittore rivano Giuseppe Craffonara, Riva sul Garda 1913 |
| ZB 1954 | Erminio Zaniboni, Giuseppe Craffonara (1790-1837), neu hrsg. v. Riccardo Maroni, Trient 1954 (Edizione di Collana Artisti Trentini 6); 3. unveränderte Auflage in: Riccardo Maroni (Hrsg.), Collana Artisti Trentini, Bd. IV, Trient 1977, 368-467 |

* * *