

INHALT

Vorwort	8
Einleitung. Zur Sammlungsgeschichte der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien mit Schwerpunkt auf die Bestände der italienischen, französischen und spanischen Gemälde	11
KATALOG DER GEMÄLDE	
TEIL I: BALESTRA BIS ZANCHI	21
TEIL II: ANHANG (KOPIEN, GEMÄLDE IN SCHLECHTEM ZUSTAND, WERKE PROBLEMATISCHER QUALITÄT)	549
Benützungshinweise und Abkürzungen	622
Konkordanz der Zuschreibungsänderungen	623
Verzeichnis der Bestandsverluste	627
Bibliographie	633

Antonio Balestra kommt 1666 in Verona als Sohn des wohlhabenden Händlers Francesco und der Lucia Boschetti zur Welt. Er beginnt 1681 eine Lehre als Maler bei Giovanni Ceffis in Verona, die er nach dem Tod seines Vaters 1682 abbricht. Er lernt stattdessen bei Francesco Bianchini die Grundzüge der Perspektivmalerei und frequentiert ab 1687 die venezianische Werkstatt von Antonio Bellucci. 1691 geht er für vier Jahre nach Rom zu Carlo Maratta, begründet dort eine *Accademia del Corpo humano* und gewinnt, nach einem Kurzaufenthalt in Neapel, 1694 den Jahres-Preis der Zeichenklasse der *Accademia di S. Luca*. 1695 lässt er sich in Venedig nieder, 1701 in Verona und bereist die Lombardei sowie die Emilia Romagna. Er wird 1725 Vollmitglied der *Accademia di S. Luca*, Rom. Ab 1718 hält er sich bis zu seinem Tod vornehmlich in seiner Heimatstadt auf.

Die Erweckung des Jünglings zu Nain

Öl/Leinwand, 148 × 110,5 cm

ZUSTAND: gut; doubliert (20. Jahrhundert), rote Grundierung auf Körperleinwand (rechter Rand 1 cm angestückelt), gute Spannung, letzte Restaurierung 1999, einzelne ausfallende Retouchen

PROVENIENZ: Schenkung Oswald Kutschera-Woborsky, 1922, als Gregorio Lazzarini

GG–1355

LITERATUR: Tietze 1922, S. 52; Trnek 1989, S. 138 (Gregorio Lazzarini)

AUSSTELLUNG: Wien 1967, S. 8 (Gregorio Lazzarini)

Das Gemälde, das der Wiener Kunsthistoriker Oswald Kutschera-Woborsky der Galerie 1922 testamentarisch als Gregorio Lazzarini (1655–1730) hinterlässt, ist, wie hier erstmals dargelegt wird, in das Œuvre des um rund eine Dekade jüngeren, ebenfalls in Venedig und im Veneto arbeitenden Antonio Balestra zu integrieren (Abb. 1). Das Lukasevangelium (Lk. 7, 11–17) erzählt von dem vielfigurigen Begräbniszug, mit dem die Witve von Nain ihren Sohn zu Grabe begleitet und beschreibt genau die Szene, in der Jesus seine Hand auf den Sarg des Jünglings legt und ihn heißt aufzustehen. Im Gegensatz zu bewegten zeitgenössischen Darstellungen¹ wird im Wiener Bild die Szene mit wenigen Figuren vor neutralem Grund im von rechts einfallenden Streiflicht ohne weiteres narratives Beiwerk auf jenen Moment konzen-

triert, in dem Christus sich in großer Innigkeit dem ihm dargebrachten leblosen Jüngling zuwendet um ihm die Hand auf den zur Seite gesunkenen Kopf zu legen. Der in seiner Frühzeit in Venedig bei Antonio Bellucci geschulte Künstler erfährt in der Folge bei Carlo Maratta in Rom die für sein Werk entscheidende klassizistische Prägung. Aus der emilianischen Schule übernimmt er Anregungen von Correggio, von den Carracci und den Malern des bolognesischen Seicento². Das Gemälde der Akademie spiegelt die Überzeugung des Künstlers, der die Kenntnis und Integration von Ideen der großen Meister als den einzigen Weg zu wahrer Kunst sieht. Diese von Balestra 1733 geäußerte akademische Grundhaltung richtet sich im Besonderen gegen die aufkommende Rokoko-Malerei³, die mit ihren unbeschwerten Gestaltungsmodi die Richtlinien der an den klassischen Traditionen orientierten Malerei verlässt. Gleichwohl zeichnen sich in seiner künstlerischen Entwicklung neben der Beibehaltung althergebrachter Standards auch Momente der Anpassung an die neuen Tendenzen ab. So ist im Wiener Gemälde einerseits die dem Zeitgeschmack des frühen 18. Jahrhunderts entsprechende Aufhellung seiner Palette gut nachvollziehbar, zum anderen hält Balestra hier in der unmittelbaren Bezugnahme auf Veronese einmal mehr an den Überlieferungen der *Scuola Veneziana* fest. Ähnlich wie in seinem *Wunder des Hl. Dominikus*⁴ zitiert Balestra aus dem vielfigurigen Bildaufbau von Veroneses *Krankenheilung des Hl. Barnabas*⁵ bis in die motivischen Details die von einer Säule hinterfangene Gruppe um Barnabas. Die zentrale Aktfigur des Jünglings von Nain übernimmt er jedoch wörtlich aus Guercinos kleiner Kupfertafel mit dem *Hl. Sebastian* von 1617⁶, die 1622 von G. B. Pasqualini nachgestochen



Abb. 1: Antonio Balestra, *Die Erweckung des Jünglings zu Nain*, GG–1355

—— Als Sohn des gleichnamigen Malers 1614 in Avilés bei Oviedo geboren, zieht Juan Carreño de Miranda schon früh mit seinem Vater nach Madrid, wo er zuerst bei Pedro de las Cuevas in die Lehre geht, später bei Bartolomé Román, einem Schüler Vicente Carduchos. 1639 heiratet er María de Medinas, Tochter eines Malers aus Valladolid. 1658 spricht er als Vertreter der Stadt Madrid im Nobilitierungsprozess für Velázquez, den er angibt, seit 34 Jahren zu kennen. Im selben Jahr wird ihm über dessen Vermittlung eine Stellung im Alcázar angeboten. 1667 sucht er um die Position des *Pintor de Cámara* an, die ihm, unter Benachteiligung von Francisco Rizi, mit dem er jahrelangen zusammengearbeitet hat, 1671 konzidiert wird. 1669 wird er zum *Pintor del Rey* und zum Gehilfen des Königlichen Beschließers ernannt. Der Maler stirbt 1685 in Madrid.

Die Primiz des Hl. Johannes von Matha und die Gründung des Trinitarierordens

Öl/Leinwand, 106 × 86 cm

Signiert rechts unten: *J. Carreno Año 166(.)*

ZUSTAND: zufriedenstellend; Doublierung 1980er Jahre; an der Unterseite eine ca. 3,5 cm breite, alte Anstückung, Spann-girlanden aber an allen Seiten sichtbar; im Bildzentrum eine größere übermalte Fehlstelle im Architekturbereich oberhalb des Ministranten hinter dem Hl. Johannes von Matha; großes Primärkrakelee mit langen Sprunglinien besonders in der oberen Hälfte des Bildes; partielle Bereibungen teils bis zur rötlichbraunen Grundierung, besonders im Himmel, leicht verpresste Pastositäten

PROVENIENZ: Schenkung Lamberg, 1822

GG–511

LITERATUR: Palomino 1724 (1947), S. 1028; Reichardt 1808–9 (1915), II, S. 92; Waagen 1866, S. 50; Lützow 1900, S. 56; Frimmel 1901, S. 3, 47, 136 (Carreño um 1680); Mayer 1913, S. 210; von Loga 1923, S. 377; Benesch 1926, S. 265; Berjano Escobar (1925), S. 5; Eigenberger 1927, S. 69–70, 472; Angulo Iníguez 1928, S. 50; Baleztena 1943, S. 515; Marzolf 1961, S. 141; Poch-Kalous 1961, S. 60; Baticle 1965a, S. 17; Baticle 1965b, S. 148; Baticle 1965c, S. 30; Poch-Kalous, Hutter 1972, S. 75; Baretini 1972, S. 44; Pérez Sánchez in Florenz 1972, S. 103; Marzolf 1977, S. 141; Florenz 1972, S. 103f.; Baticle y Marinas 1981, S. 49–50; Pérez Sánchez 1985, S. 63–64; Sullivan 1985, S. 69, Anm. 29; Trnek 1989, S. 49; Gutiérrez Pastor 1992, S. 236; Kesser 1994, S. 40; Trnek 1997, S. 192; Gérard-Powell 2002, S. 153–154, Abb. 68; Ló-

pez Vizcaíno 2007, S. 178–179; Gutiérrez Pastor 2009, S. 409; Navarrete Prieto 2016, S. 207

REPRODUKTION: Radierung von Franz Wielsch (für die Zeitschrift für Bildende Kunst, um 1890)

AUSSTELLUNGEN: Wien 1903 (Secession), S. 24, Kat. 8; Wien 1971, Kat. 6; Madrid 1981–82, S. 52–53, Kat. 5; München, Wien 1982, S. 114, Kat. 9; Brüssel 1985, II, Kat. C 76; Madrid 1986, Kat. 24; Madrid 2003, S. 346, Kat. 13.6; Madrid 2017, S. 142, Kat. 25

Carreño führt im Jahr 1666 für die 1664 geweihten neuen Ordenskirche der unbeschuhten Trinitarier, die seit 1608 in Pamplona ansässig waren¹, ein großformatiges, signiertes und 1666 datiertes Altarbild² aus, das bis ins Detail der vorliegenden kleinen Version der Akademiegalerie entspricht und sich heute in Paris, Musée du Louvre, befindet. Palomino³ erwähnt in Zusammenhang mit diesem Altarblatt für die Trinitarier 1724 ein *borroncillo*, das er in höchsten Tönen lobt und als im Besitz seines Schülers Jerónimo Antonio Ezquerra nennt. Das Gemälde in der Wiener Akademie (Abb. 1), dessen jüngere Provenienz in der Sammlung Lamberg ins Jahr 1808 zurück verfolgt werden kann⁴, ist auf einer hochrechteckigen Leinwand ausgeführt und – dem Format des Altarbildes entsprechend – mit einem rundbogigen Architekturrahmen gefasst, in dessen Zwickeln je ein Putto angelegt ist. In der Dunkelzone des rechten unteren Randstücks ist das Werk mit *J. Carreno An 166.* (letzte Ziffer unleserlich) signiert und datiert. Als feinst und detailreich ausgeführte Studie mit einer die Retabelfassung vorweg nehmenden dekorativen Rahmung hat es zweifellos als das von Palomino zitierte *Modello* zu gelten⁵.



Abb. 1: Juan Carreño de Miranda, *Die Primiz des Hl. Johannes von Matha und die Gründung des Trinitarierordens*, GG–511

Gregorio De Ferrari verlässt seine Geburtsstadt Porto Maurizio (heute Imperia) schon zwischen 1664 und 1669 um nach Genua zu gehen, wo er in der Werkstatt von Domenico Fiasella lernt und arbeitet. 1669/73 ist er in Parma als Freskant und Quadraturmaler. 1674 lässt er sich endgültig in Genua nieder, wo er mit Domenico Piola zusammenarbeitet, dessen Tochter er zur Frau nimmt. Der gemeinsame Sohn Lorenzo übernimmt nach Gregorios Tod die Werkstatt.

Die Opferung Isaaks

Öl/Leinwand, 79,5 × 98 cm

RÜCKSEITE: Klebezettel auf dem Rahmen mit der handschriftlichen Notiz 25, von Zschock

ZUSTAND: sehr gut; doubliert. Das Bild wurde 1992 restauriert, wobei die Dimensionen der Leinwand durch Entfernung einer aus dem frühen 19. Jahrhundert stammenden Anstückelung am unteren Bildrand von 87 × 98 cm wieder auf die Originalgröße von 79,5 × 98 cm reduziert wurde.

PROVENIENZ: Sammlung Familie der Freiherrn von Zschock, Graz; Wien, Dorotheum, 109. Kunstauktion, Versteigerung Alter Meister, 27./28. April 1911, lot 94 (als Sebastiano Ricci); Schenkung Oswald Kutschera, 1922

GG–1352

LITERATUR: Trnek 1989, S. 202 (Sebastiano Ricci?); Fleischer 2002, S. 153 (Gregorio De Ferrari)

AUSSTELLUNGEN: Wien 1967, S. 5, 20; Salzburg 2016, Kat. 16, S. 100–101; Schwäbisch Hall 2017–18, S. 26, 33

Mit dem Legat von Oskar Kutschera-Woborsky kommt im Jahr 1922 neben etlichen italienischen Werken des 18. Jahrhunderts ein kleinformatiges Ölgemälde mit der Darstellung der *Opferung Isaaks* als Werk Sebastiano Riccis¹ an die Gemäldegalerie. Die naturwissenschaftlichen Untersuchungen erhärteten die bereits vermutete Tatsache, dass das stark krakelierte und von einer dicken Firnissschicht verdunkelte Gemälde von hervorragender malerischer Qualität, indes aber nicht zum Œuvre Sebastiano Riccis zu zählen ist, was sich mit Beginn der ersten Reinigungsarbeiten vollends bestätigt². Anders als Sebastiano Riccis vergleichsweise emotionsgeladenes, narrativ-realistisches Pathos – etwa in der *Befreiung Petri*

von 1722 in Venedig, S. Stae – ist die Opferung Isaaks der Gemäldegalerie nach Kompositionsprinzipien aufgebaut, die den rhythmisch-eleganten Fluss von Bewegungsmotiven und linearer Binnenform, sowie eine kühle Farbpalette zum Mittelpunkt der Darstellungsmodi machen. Direkte Entsprechungen dazu finden sich im Werk des Genueser Malers Gregorio De Ferrari³, mit dessen Œuvre vor allem des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts das Wiener Bild in vielfachen Bezügen verbunden ist. Den übersichtlichen Bildaufbau der sehr traditionell behandelten Wiedergabe des alttestamentarischen Sujets⁴ bestimmen im Wesentlichen zwei diagonale Richtungskomponenten. Während sich die eine aus den ineinandergreifenden Bewegungen des sich aufrichtenden Abraham und des herabstürzenden Engels entwickelt, führt die andere gegenläufig über die perspektivisch stark verkürzte Liegefigur des Isaak mit dem erhobenen Arm Abrahams nach oben. Hier manifestiert sich ein Kompositionsprinzip, das De Ferrari sowohl für Kleinformat, als auch für große, vielfigurige Altarbilder⁵ einsetzt. Gregorio De Ferraris frühes Altarbild mit der *Ruhe auf der Flucht*⁶, das um 1675 nach einer Vorlage Correggios entsteht, öffnet sich ebenfalls in der Bildmitte genau im Schnittpunkt der Diagonalen durch den Ausblick auf einen neutralen, hellen Landschafts- bzw. Himmelsgrund, was das Bewegungsgeflecht der Protagonisten im Vordergrund aufbricht und die Komposition in ihrer Dynamik gliedert. Gemeinsamkeiten haben die beiden Gemälde außerdem in Bewegungsmotiven und Gewandgestaltung der Figuren des Hl. Joseph und des Abraham. Sehr ähnlich wie die Komposition der Wiener *Opferung Isaaks* gestaltet sich die querformatige *Gesetzesübergabe an Moses*⁷, die ebenfalls aus der Überschneidung zweier Diagonalen aufgebaut ist, wobei im Kreuzungspunkt der Diagonalen sich das Bildzentrum nicht in einen neutralen Tiefenraum öffnet, sondern sich durch die in flackerndes Hell-Dunkel getauchten



Abb. 1: Gregorio De Ferrari, *Die Opferung Isaaks*, GG–1352

Antlitze und Hände von Gottvater und Moses zum inhaltlichen und formalen Spannungsmoment verdichtet. Hier, wie in GG–1352, ist der Kopftypus mit den tief liegenden Augen, dem halb geöffneten Mund und dem emphatischen Gesichtsausdruck in offensichtlicher Anlehnung an Correggio gestaltet, die in De Ferraris Œuvre bis ins 18. Jahrhundert ein Konstante bleibt⁸. Besondere motivische Verwandtschaft zu GG–1352 besteht mit der ebenfalls querformatigen, wohl als Supraporte entstandenen Fassung von *Lot und die Töchter* in Austin, Texas, gegen 1680⁹, in der die Figur des schlafenden Lot sowohl im Kopftypus jenem des Abraham gleicht als auch der stark verkürzten Liegehaltung des zusammengekrümmten Isaak nahesteht. Die Gestalt des rettende Engels mit seinen breiten Schwingen orientiert sich seit dem Beginn der Zusammenarbeit mit Domenico Piola um 1674 an dessen Engelsfiguren¹⁰

und findet sich in vielfachen Variationen in De Ferraris Altarbildern bis ins frühe 18. Jahrhundert¹¹. Das Gemälde der Wiener Akademie zeigt weder in der IRR Unterzeichnungen, noch Pentimente in den Röntgen. Auf einer roten Grundierung ausgeführt, trägt Gregorio De Ferrari die Komposition in virtuoser Maltechnik vor, die ihre Effekte sowohl durch *alla prima* ausgeführte Partien¹², als auch durch feine Lasuren¹³ erzielt. Die Palette ist charakterisiert durch kühle Grautöne und die fein nuancierte Kombination von klarem Petrol mit leuchtendem Ocker und gebrochenem Weiß. Diese Farbskala, die der Meister in den zahlreichen kleineren Formaten mit limitierter Figurenanzahl bis in die 1690er Jahre verwendet, verbindet GG–1352 mit Werken wie den *Allegorien der Musik und der Architektur* aus den späten 1670er Jahren¹⁴, oder mit dem im nächsten zeitlichen Umkreis entstandenen Werk *Christus und die Samariterin* in einer Privatsammlung¹⁵.

———— Artemisia wird 1593 als eines von sechs Kindern des damals in Rom lebenden Malers Orazio Gentileschi, eigentlich Lomi, und der Prudenzia Montone geboren. Schon 1603 stirbt ihre Mutter. Sie erhält ihre Ausbildung zur Malerin in der Werkstatt ihres Vaters und datiert 1610 ihr erstes, vielleicht mit dessen Hilfe ausgeführtes Gemälde. Agostino Tassi, der sie als Freund Orazios in Perspektive unterrichtet, vergewaltigt Artemisia 1611 und muss nach einem für Letztere entwürdigenden Prozess strafweise Rom verlassen. 1612 heiratet die Künstlerin den Florentiner Maler Pietro Antonio Stiattesi, mit dem sie vier Kinder hat. 1613 geht sie mit ihm nach Florenz, wo sie Karriere macht und sich Artemisia Lomi nennt. Ab 1621 ist sie wieder in Rom und arbeitet für die Hocharistokratie. Zwischen 1621 und 1624 hält sie sich jeweils kurz in Genua bzw. Venedig auf. Ab 1630 lebt die Künstlerin bis zu ihrem Tod in Neapel, unterbrochen nur von einer Londonreise mit ihrem Vater 1638/40. Ihr Sterbedatum ist um 1653/54 anzunehmen.

Das Urteil des Paris

Öl/Kupfer, 29 × 40 cm

ZUSTAND: sehr gut, kleinere Fehlstellen und Retuschen entlang der Ränder, im Bereich der Juno und des Mantels des Paris

PROVENIENZ: Galerie St. Lucas, Wien, erworben 1955

GG–1377

LITERATUR: Münz 1955, S. 40 (Unbekannter französischer Maler gegen 1650); Poch-Kalous 1972, S. 93 (Französischer Maler um 1630); Causa 1972, V, S. 915f.; Causa 1972², Abb. 325 (Pacecco); Maietta ad vocem Mellin in Neapel 1984, S. 162 (Pacecco); Rocco in Neapel 1984, S. 251, Kat. 264 (Pacecco); Spinosa 1984, Abb. 283 (Pacecco); Causa Picone, Porzio, Borelli 1987, S. 62 (Pacecco); Trnek 1989, S. 205 (Pacecco); Contini in Straßburg 1991, S. 80, 87, Anm. 90 (Pacecco); Lattuada 1991, S. 167–171 (Artemisia Gentileschi); Rom 1994, S. 44 (Pacecco); Sestieri, Daprà 1994, S. 94 (Pacecco und Domenico Gargiulo); Trnek 1997, S. 196 (Pacecco); Pacelli 2008, S. 154 (Artemisia Gentileschi); Spinosa 2013, S. 393

AUSSTELLUNGEN: Wien, 1969, Nr. 106 (Französischer Maler um 1630); Neapel 1984, Nr. 2.64 (Pacecco di Rosa); Straßburg 1994, Kat. 24 (Pacecco); Paris 2012, S. 171, Kat. 45 (Onofrio Palumbo); Neapel 2022/23 (Artemisia Gentileschi), Kat. 22; Wien 2023, S. 117

Wie in der griechischen und mehrfach in der römischen Literatur – etwa bei Ovid¹ – erzählt wird, soll der trojanische Königssohn Paris, einer Prophezeiung zufolge, Auslöser für den Untergang Trojas sein. Weitab seiner Heimat wird er als Hirtenjunge auf dem Berg Ida aufgezogen, wo ihn Venus, Juno und Minerva aufsuchen, um ihn entscheiden zu lassen, wem der ihnen von Eris, der Göttin der Zwietracht, zugespielte Apfel mit der Aufschrift *Der Schönsten*, gebührt. In der Darstellung der Wiener Akademie (Abb. 1) steht Venus im Mittelpunkt der großfigurig vor einer hügeligen Waldlandschaft angelegten Szene, in der auf alle weiteren in der Textvorlage angeführten Details² verzichtet wird. Sie hat den Apfel von Paris erhalten, der auf einer Steinbank am Rand eines von Bäumen flankierten Weges sitzend, sie mit jugendlicher Unbefangenheit und demütig verehrungsvoller Geste betrachtet. Ihm ist eine passive Rolle zugeteilt, während Minerva, die Paris auf einer mit einem blauen Tuch bedeckten Steinbank gegenüber sitzt, und Venus, die angesichts der Einwände ihrer Konkurrentinnen auf den Jüngling verweist, in eine gestenreiche Auseinandersetzung verwickelt sind.

Das kleine Bild wird 1955 mit einer Zuschreibung an einen französischen Maler um 1650 durch die Gemäldegalerie von der Wiener Galerie St. Lucas erworben, 1969 mit derselben Zuschreibung hingegen auf 1630 vordatiert³.

Als überaus qualitativ eingestuft, wird das Wiener *Parisurteil* im zweiten Viertel des Goldenen Jahrhunderts der neapolitanischen Malerei im engen Feld der einflussreichen, einander gegenseitig befruchtenden wie auch konkurrierenden Künst-



Abb. 1: Artemisia Gentileschi, zugeschrieben, *Das Urteil des Paris*, GG–1377

lergrößen an recht unterschiedliche Autoren zugeschrieben. 1972 bezeichnet Causa erstmals Francesco De Rosa als den Autor des Gemäldes⁴, eine Zuordnung, die über Jahre aufrecht bleibt⁵. Ab den 1990er Jahren werden in der kunsthistorischen Literatur zunehmend die Verbindungen zwischen der Wiener Kupfertafel und Werken von Artemisia Gentileschi diskutiert⁶, Lattuada schreibt ihr das Bild als eigenhändig zu⁷. Die Autorschaft Paceccos lässt sich nach Vorliegen von Pacellis Francesco De Rosa-Monographie 2008 nicht mehr aufrechterhalten. Pacelli selbst sieht im *Parisurteil* ebenfalls die Hand Artemisias⁸. Das Gemälde nimmt im Artemisia-Hype der letzten Jahrzehnte mehrfach als Leihgabe in monografischen Ausstellungen über die Künstlerin teil, fügt sich offensichtlich aber nach wie vor nicht nahtlos in ihr Œuvre ein, zumal jüngst als Autoren auch Onofrio Palumbo⁹ und Andrea de Bellis¹⁰ ins Spiel gebracht werden.

In der Gegenüberstellung des Wiener *Parisurteils* mit vergleichbaren Werken Artemisia Gentileschis¹¹ finden sich sehr wohl Gemeinsamkeiten in den Profilansichten der Gesichter von Juno und Minerva und eine stilistische Nähe bei schmückenden Details, zudem schafft 1649 ein Passus zum Bildthema in der Korrespondenz der Künstlerin eine hypothetische Verbindung zu einem Auftraggeber¹². Des Weiteren manifestiert sich besonders die Reihe der im Landschaftshintergrund hochaufragenden Pappeln mit Gentileschis Versionen der *Bathseba im Bade*, um 1635, in Ohio¹³ bzw. Sarasota, um 1650¹⁴, als auffallend verwandt. Sestieri und Daprà sehen in der Fassung von Sarasota, die sie um 1635 datieren, eine Zusammenarbeit zwischen Artemisia und Domenico Spadaro und leiten analog dazu, wie bereits Rocca 1984¹⁵, in GG–1377 eine Kollaboration zwischen Pacecco und Gargiulo ab¹⁶.

Mädchenbildnis

Öl/Leinwand, 41 × 32,5 cm

ZUSTAND: stabil; großmaschiges Netz an Krakelee-Sprüngen über der gesamten Bildfläche, alte Doublierung, wahrscheinlich 1870er Jahre, nach einer handschriftlichen Notiz im Galeriekatalog von 1873: *stark zersprungen*; Farbschichten heute fest und unbeweglich; hellgraue Grundierung, einzelne Übermalungen, etwa an den Wimpern

PROVENIENZ: erworben über den Dresdner Maler und Inspektor der kurfürstlichen Bildergalerie August Joseph von Pechwell¹; Schenkung Lamberg, 1822

GG–918

Pendant zu GG–920 und GG–921 (Kriegsverlust)

LITERATUR: Handschriftliches Inventar Lamberg; Greuze, Pechwell; Waagen 1866, S. 19; Schwemmingen 1873, S. 54 (handschriftliche Notiz: *stark zersprungen*); Lützow 1889, S. 125 (Greuze); Lützow 1900, S. 127 (Greuze); Frimmel 1901, S. 194 (Greuze); Eigenberger 1927, S. 167 (Greuze); Trnek 1989, S. 96 (Greuze)

Als Anregung für sein *Mädchenbildnis* dienen Greuze LeBruns Ausdrucksstudien *Entzückung* und *Bewunderung*², sensibel kombiniert mit dem Beigeschmack unbestimmter Traurigkeit und Schuld. Das Bild gehört zur langen Reihe seiner Darstellungen von Kindern, die geprägt vom Einfluss der Aufklärung und Rousseaus neuer Betrachtungsweise von Erziehung als besonders empfindsam und daher der Tugend fähig gesehen werden. In der malerischen Interpretation durch Greuze sollen sie in diesem Sinne in ihrer Unschuld einerseits die *âme sensible* des Betrachters rühren, erfahren andererseits aber gepaart mit einem markant erotischen Ansatz eine mehr als ambivalente Darstellung. Rezente bildtheoretische Ansätze beschäftigen sich mit der Beobachtung, dass durch diese Mehrdeutigkeit die Unschuld

als Repräsentationsideal des *Ancien Régime* im Bild selbst unterlaufen wird. Derartige Darstellungen wenden sich im Sinne aufgeklärter Bildkritik an den Betrachter um seine Aufmerksamkeit auf die zugrunde liegenden Mechanismen visueller Repräsentation zu lenken³.

Das Wiener Gemälde des jungen Mädchens mit seinem tränenumflorten Blick und dem offenherzigen Dekolleté ist inhaltlich und im Typus verwandt mit Greuzes Werken wie dem im Salon von 1800 ausgestellten *Mädchen, das über den Tod seines Vögelchens weint*⁴. Zum motivischen Vergleich für das *Mädchenbildnis* der Gemäldegalerie kann aus dem zeichnerischen Œuvre des Malers darüber hinaus ein Blatt mit dem *Kopf einer Sorgenerfüllten jungen Frau*, um 1790⁵, herangezogen werden, das im Ausdruck von Verzweiflung allerdings differenzierter gestaltet ist. Der Typus des von üppigem Locken umrahmten Gesichts hat wiederum eine Parallele im *Kleinen Mathematiker* in Montpellier⁶. Das *Mädchenbildnis* zeigt zwar stilistisch Ähnlichkeiten in der weichen, sanft verlaufenden Definition der Hautpartien, im hellen Goldschimmer der Lockenpracht, in der unscharfen Konturierung der Körperformen und den in rötlichem Braun gehaltenen Schatten, erweist sich in der malerischen Ausführung wie in der plastischen Durchbildung jedoch wesentlich summarischer und flacher.

Greuze setzt in seinem Œuvre immer wieder Inkarnatpartien und Gewänder seiner Figuren durch starke Kontraste voneinander ab⁷, was genauso im Gemälde der Akademie nachvollziehbar ist, in dem die parallel gelegten, breit und offen geführten Pinselzüge sich deutlich von der glatten Haut abheben. Die Annahme einer eigenhändigen Ausführung von GG–918 ist angesichts dieser schematischen Gewandkonzeption und des Fehlens von jeglicher Feinmodellierung der undifferenziert gemalten Gesichts- und Dekolleté-Partie zugunsten einer Entstehung im Werkstattumkreis zwischen 1790 – 1810 auszuscheiden.



Jean-Baptiste Greuze, Werkstatt, *Mädchenbildnis*, GG–918

1 Frimmel 1901, S. 31.

2 LeBrun, *Expression des passions de l'âme*, Audran, 1727 (pièce ou n° 5 / 19).

3 Hochkirchen 2018, S. 95f.

4 Paris, Musée du Louvre, Inv. R.F. 1523.

5 Ausführung in Röteln und Kohle, Sammlung Joan Taub Ades (New York 2011, Kat. 24, Titelabbildung)

6 Um 1790; Montpellier, Musée Fabre, Inv. 836.4.22.

7 Seine in harten Brüchen geführte Stofflichkeitswiedergabe der Draperien wird schon 1769 von Diderot scharf kritisiert, der diesbezüglich von ... *einem zerfurchten Felsstück in Faltenform* ... spricht (... *un morceau de pierre sillonné en forme de plis* ... , in: Normand 1892, Salon de 1769, S. 96).

Michelangelo Merisi wird 1571 in Mailand geboren, wo er von 1584 bis 1592 bei dem Tizian-Schüler Simone Peterzano lernt. Er geht 1592 nach Rom, wobei er sich den Namen des kleinen lombardischen Ortes Caravaggio aneignet. Er arbeitet 1593 in der Werkstatt von Giuseppe Cesari und macht sich 1594/95 selbstständig. Er gewinnt Kunden in den aristokratischen Kreisen rund um den Vatikan. 1597/1600 wird Caravaggio wegen kleinerer Gewaltdelikte polizeibekannt. 1603 ist der Maler in einen Verleumdungsprozess gegen Giovanni Baglione verwickelt und wird freigesprochen. 1604 ist Caravaggio in weitere Gewaltvergehen verwickelt, 1606 in einen Mord. Er flieht nach Latium, ist 1606/07 in Neapel und 1607/08 in Malta, wo er für kurze Zeit in den Malteserorden aufgenommen, wegen einer Gewalttat aber wieder ausgeschlossen wird. 1609/10 hält er sich in Sizilien und Neapel auf und kehrt kurz nach Rom zurück. Von dort macht er sich auf den Weg zur Residenz des ihm wohlgesinnten Kardinals Scipione Borghese in Porto Ercole, wo er am 7. Juli 1610 an einem Fieber stirbt.

Johannes der Täufer mit dem Widder

Öl/Leinwand, 136 × 104 cm

Bezeichnet rechts unten: Monogramm Graf Wenzel Kaunitz-Rietberg (Abb. 2)

ZUSTAND: stabil; Doublierung (19. Jahrhundert?); starke Spannung; rechts um 3,5 cm, an den anderen Rändern um rund 6 cm angestückelt, alte Spanngirlanden sichtbar; Erweiterungstreifen mit feinerer Webung als Bildträger; ganzflächig kleinere Retuschen, so im Bereich des Tierfells, der Stirn des Johannes, des weißen Tuchs und der Pflanzen; alte Übermalung des Genitalbereichs; rote Grundierung

PROVENIENZ: Sammlung Graf Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg; Schenkung Lamberg, 1822

GG–279

LITERATUR: Auktionskatalog Wien 1820, S. 27, Nr. 130 (Schidone); Schwemminger 1873, S. 6 (Bartolommeo Schidone); Lützow 1889, S. 254 (Bartolomeo Schidone); Lützow 1900, S. 264 (Schidone); Frimmel 1901, S. 124 (Schidone); Eigenberger 1927, S. 373–374 (Schidone); Wien 1973, S. 7 (Schidone); Trnek 1989, S. 49 (Kopie nach Caravaggio); Savina 2013, S. 153 (Schedoni)¹; Scaletti 2017, S. 140–41

AUSSTELLUNG: Wien 1973, S. 7, Nr. 1

Das vorliegende Gemälde (Abb. 1) präsentiert sich als Kopie nach dem von Caravaggio 1602 für Kardinal Ciriaco Mattei

ausgeführten gleichformatigen Gemälde, das sich heute in Rom in den Musei Capitolini befindet, lange Zeit selbst als Kopie betrachtet wurde und erst 1953 von Denis Mahon als Werk Caravaggios wiederentdeckt wird ². Die Wiener Fassung zählt zu der langen Reihe von überwiegend aus dem 17. Jahrhundert stammenden Kopien, von denen viele nicht lange nach der Entstehung von Caravaggios bald weithin berühmtem Original angefertigt werden. Die heute bekannteste unter ihnen ist jene Version, deren Herkunft vor 1666 im Dunkel liegt, dem Jahr ihrer erstmaligen Erwähnung in der römischen Sammlung Doria Pamphilj. Sie gilt allerdings bis ins späte 20. Jahrhundert als Original³. 1990 lässt sich durch naturwissenschaftliche Untersuchungen an beiden Bildern feststellen, dass die kapitolinische Version in allen Details Caravaggios Arbeitsweise und Materialien entspricht, während die Ergebnisse der Fassung Doria sich deutlich von diesen unterscheiden⁴. Correale sieht die Anfertigung dieser Kopie ebenfalls in Rom in der ersten Hälfte des Seicento⁵.

Auf dem römischen Kunstmarkt sowie bei Sammlern und Kunstliebhabern des 17. Jahrhunderts nehmen Kopien – *doppi* – nach hochgeschätzten Gemälden als Stellvertreter der Originale einen beträchtlichen Stellenwert ein, gleichzeitig erfüllen sie besonders im akademischen Ambiente eine wichtige Funktion im Lernprozess junger Maler⁶. Caravaggio fertigt in seinen frühen römischen Jahren selbst Kopien an, mit zunehmendem Erfolg repliziert er ebenfalls seine eigenen Werke⁷. Die Produktion caravaggesker Kopien ist in etlichen römischen Werk-



Abb. 1: Michelangelo Merisi, gen. Caravaggio, nach, *Johannes d. T. mit dem Widder*, GG–279

Der Künstler in seinem Atelier

Verso: Selbstporträt vor der Staffelei

Öl/Leinwand, 126,5 × 99 cm

ZUSTAND: gut, aber fragil; ein unter der alten Doublierleinwand ohne Grundierung auf den Bildträger gelegtes, aber sehr gut erhaltenes Selbstbildnis wird 1969 entdeckt und freigelegt; geschlossener senkrechter Riss von rund 10 cm Länge im Bereich des linken Hutrandes des *verso*-Porträts; letzte Restaurierung 2012/13

PROVENIENZ: Schenkung Lamberg, 1822

GG–844

LITERATUR: Handschriftliches Inventar Lamberg: Subleyras, Roma; Parthey 1864, S. 598; Schwemminger 1866, S. 19; Schwemminger 1873, S. 48; Lützwow 1889 S. 268–269; Lützwow 1900, S. 279; Frimmel 1901, S. 35, 187; Suida 1904, S. 65; Voss 1925, S. 644 Eigenberger 1927, S. 386f.; Arnaud 1930, S. 70, 82; Lièvre, 1934, S. 7–8; Poch-Kalous 1961, S. 72–73; Winner 1962, S. 156–158; Poch-Kalous 1968, S. 171; Poch-Kalous 1969, S. 3–27; Halbgebauer 1969, S. 28–30; Poch-Kalous 1972, S. 80–81; Lomax 1978, S. 15; Conisbee 1981, S. 135; Hutter 1985, S. 506; Röttgen 1985, S. 151, 174; Georgel 1987, S. 154–155, 200–201; Paris, Rom 1987, S. 26, 27, 69, 70, 93, 185, 353 – Kat. HC1, HC2, 11, 14, 42, 69, 78,116, 118; Trnek 1989, S. 238; Barroer 1990, II, S. 874; Scarpa Sonino, 1992, S. 124–126; Sestieri 1994, I, S. 170–171; Trnek 1997, S. 220–223 (Fleischer); Holert 1999, S. 353–355; Schalhorn 2000, S. 22; Philadelphia 2000, S. 63 (Barroer, Susinno); Klingsöhr-Leroy 2002, S. 121–123; Stourton 2003, S. 16–17; Mairinger 2003, S. 139, Abb. 4.1–23; Mantua 2005, S. 138–140 (Petrilli); Lingo, 2007, S. 157; Petrucci, 2010, I, S. 336–337, und III, S. 867; Rosenberg, Le-sur 2013, S. 4–5, 22; Caviglia, 2016, S. 21–22; Rosenberg, 2016, S. 291, 301–302, 304–305; Baetjer 2019, S. 134, 137; Gauna 2020, S. 59; Turin 2020, S. 213, 410, 415 (Lesur); Le-sur 2023, S. 408–410 mit weiterführender Literatur

AUSSTELLUNGEN: Paris 1934, Kat. 305; London 1954–1955, Kat. 144; Paris 1958, Kat. 39; Rom 1959, Kat. 592; London 1968, Kat. 649; Wien 1969, Nr. 11; Wien 2004, Kat. 3

Subleyras’ *Atelierbild* (Abb. 1) kommt mit der Schenkung des Grafen Lamberg 1822 an die Akademiegalerie¹. Wie seinem handschriftlichen Inventar zu entnehmen ist, erwirbt er das Gemälde in Rom². In Guattanis Vita des Künstlers von 1786

wird das Gemälde, im Gegensatz zu anderen Werken von Subleyras, nicht im Besitz von dessen Nachkommen in Rom³ erwähnt.

Das Bild gibt Einblick in das Atelier des Künstlers, der sich in der linken unteren Ecke der Komposition selbst porträtiert (Abb. 2), während das Zentrum von zwei Figuren in Rückenansicht eingenommen wird. An einer Holzbox, wie sie in Künstlerateliers häufig verwendet werden, lehnt ein etwa dreijähriges Mädchen mit dem Pinsel in der Hand – wahrscheinlich Subleyras’ dritte, 1743 geborene Tochter Maria-Clementina, die später selbst Miniaturmalerin sein wird. Rechts neben ihr sitzt eine jugendliche Männergestalt mit Palette und Malstab vor der Staffelei⁴. Der Ausschnitt des Ateliers zeigt an den Wänden des hochfluchtenden Raumes insgesamt 25 Leinwandgemälde in dichtem Nebeneinander – drei davon nur angeschnitten und daher unkenntlich – gemeinsam mit mehreren Gipskulpturen. Die dargestellten architektonischen Gegebenheiten scheinen allerdings nicht identisch mit dem in Beschreibungen überlieferten Studio des Malers im dritten Stock der Casa Stefanoni in der Via Felice (heute Via Sistina) bei Trinità dei Monti in Rom, wo Subleyras seit 1741 lebt und arbeitet⁵.

Die allesamt eigenhändigen Werke, die der Künstler hier präsentiert, sind großteils in den 1740er Jahren entstanden. Das Zentrum des *Atelierbildes* dominiert eines der Hauptwerke des Künstlers, das ungerahmte Großformat mit der *Überreichung des Heiligen-Geist-Ordens durch den Duc de Saint-Aignan an den Prinzen Vaini*⁶. 1737 wird Girolamo Vaini, dessen Vater von Papst Innozenz XII. in den Rang eines Prinzen erhoben wird, nach langen Interventionen in eigener Sache vom französischen Botschafter in Rom, dem Duc de Saint-Aignan, in der französischen Nationalkirche S. Luigi dei Francesi mit dem königlich-französischen Orden des Heiligen Geistes ausgezeichnet. Nachdem die Vaini zu den wenigen frankophilen unter den überwiegend kaisertreuen römischen Adelsfamilien zählen, kommt der Verleihung der Auszeichnung auch politischer Stellenwert zu. Anders als Giovanni Paolo Panini, der in seiner Darstellung der Zeremonie mit Akribie alle Details wirklichkeitsgetreu wiedergibt, wählt Subleyras für seine im Auftrag von Girolamo Vaini entstandene Version eine allegorische Interpretation, die in ihrem Aufbau aus zwei Sphären an Altarkompositionen erinnert. Im irdischen Bereich nimmt der devot kniende Prinz Vaini von dem sich zu ihm hinabbeugenden Duc de Saint-Aignan das blaue Ordensband entgegen. Hinter und über ihnen in der Himmelszone hat die übergeordnete al-



Abb. 1: Pierre Subleyras, *Das Atelier des Künstlers*, GG–844

— Francesco Albani wird als Sohn des Agostino und der Elisabetta Torri 1578 in Bologna geboren. Nach dem Tod des Vaters tritt er in die Werkstatt von Dionys Calvaert ein und besucht ab etwa 1595 die *Accademia degli Incamminati* unter Ludovico Caracci. Am 5.12.1599 wird Albani Mitglied der *Compagnia dei Pittori*, 1601 als deren Massaro gewählt. Die Quellen verzeichnen ebenso einen gemeinsamen Aufenthalt in Rom mit Guido Reni, mit dem er etwa 1609/10 in der Kapelle des Quirinals arbeitet. Weiters ist er in Mantua und Florenz tätig, den Großteil seines Lebens verbringt er jedoch in Bologna, wo er 1660 auch stirbt.

Diana und Aktäon

Öl/Leinwand, 76 × 63 cm

ZUSTAND: mittelmäßig; doubliert, gute Spannung, Keilrahmen allseitig durchgedrückt, Ausbrüche von Farbe und Kittungen im linken unteren Eckbereich und entlang der Unterkante, gilbiger Firnis

PROVENIENZ: Louis François Mettra, Leipzig; Schenkung Lamberg, 1822

GG–256

LITERATUR: Handschriftliches Inventar Lamberg: Carlo Maratta; Schwemminger 1866, S. 32; Lützow 1889, S. 6 (nach Albani); Lützow 1900, S. 6 (nach Albani); Frimmel 1901, S. 122 (italienischer Maler); Eigenberger 1927, S. 4 (nach Albani); Trnek 1989, S. 18 (Teilkopie nach Francesco Albani)



Francesco Albani, Umkreis, *Diana und Aktäon*, GG–256

sind ihnen nur drei der acht Nymphen: jene in Albanis Vorlage am linken unteren Rand als Repoussoir liegende Nymphe ist hier zu Füßen der Diana von ihrer Vorderseite zu betrachten, zwei weitere sind im Buschwerk am linken Bildrand versteckt. Albanis Komposition ist bereits im Umkreis seiner Werkstatt mehrfach repliziert worden⁴. In diese Nachfolge kann GG–256 eingereiht werden. Die dunkelrote Grundierung und der bräunliche Mittelton, dem die Lasuren in den Schatten entsprechen, lassen auf eine Datierung um die Mitte des 17. Jahrhunderts schließen.



Francesco Albani, Umkreis, *Mythologische Szene*, GG–478

Mythologische Szene

Öl/Leinwand, 95 × 131 cm

ZUSTAND: nicht doubliert, müde Leinwand, Farbausbrüche und Kittungen entlang der Kanten, großteiliges Alterskrakelee mit zahlreichen Farbausbrüchen über die gesamte Bildfläche

PROVENIENZ: Schenkung Lamberg, 1822

GG–478

LITERATUR: Lützow 1889, S. 227; Lützow 1900, S. 236 (Römische Schule); Frimmel 1901, S. 133 (unbekannter italienischer Maler); Eigenberger 1927, S. 319 (Römische Schule); Trnek 1989, S. 203 (Römischer Maler)

Das Gemälde ist nicht einem römischen Maler des 17. Jahrhunderts zuzuschreiben, sondern fügt sich vielmehr in die Reihe der zahlreichen Kopien ein, die im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts durch Bologneser Maler aus dem Umkreis von Francesco Albani geschaffen werden. Albani betreibt vor allem während der letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens eine umfangreiche Werkstatt mit auch schulischem Charakter¹. Die bacchische Szene zeigt einen als Altar dienenden Felsbrocken, der mit kleinen, belebt scheinenden Skulpturen geschmückt ist. Rund um dieses zentrale Motiv sind mehrere

Nymphen mit den Vorbereitungen für ein Opfer beschäftigt. Zwei Ziegenböcke werden als Opfertiere mit Blumengewinden behängt. Ein Putto befestigt die von einer Nymphe gebrachte Girlande zwischen den Hörnern des linken Ziegenbocks. Er findet sein kompositorisches, vielleicht allegorisches Gegengewicht in Gestalt eines Fauns am rechten Bildrand, der seinerseits mit einer gehörnten Ziegenmaske bekrönt wird. Die klassizistisch-ideal aufgefassten Figuren und die Themenwahl stehen Albanis Werken nahe, auch motivische Elemente verbinden das Bild mit seinem Œuvre. So finden sich für die Sitzhaltung des Satyrknaben, für die frontal, aber mit Profilkopf gegebene Figur zur Linken des Satyrs und das Gesicht der mit devotem Gesichtsausdruck nach dem Faun fassenden Nymphe, sowie für die Hermen links und rechts neben dem Opferaltar Vorlagen in den erfolgreichen mythologischen Werken des Meisters². Wie Versatzstücke³ und ohne narrativen Zusammenhang sind diese Übernahmen vor eine indifferente, unauffällige Landschaftskulisse gesetzt – ganz im Unterschied zu Albanis Mythologien, in denen er seinen meist idyllischen Landschaften generell eine wichtige Rolle beimisst. Die Entstehung von GG–478 ist im Umkreis der Albani-Werkstatt in Bologna um die Mitte des 17. Jahrhunderts anzusetzen. Darauf deuten die rote Grundierung des Bildes, auf der die Schatten in einem bräunlichen Mittelton modelliert sind, und die die Farbigkeit prägenden Hell-Dunkelkontraste ebenfalls hin.

1 Angelike 2002, S. 113.
2 Oxford, Christ Church, Inv. JBS 152, Schenkung General John Guise, 1765.

3 Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. 338.
4 Puglisi 1999, S. 174.

1 Cacho Casal 2016, S. 45.
2 Morselli 2014, S. 80.

3 Roettgen 2017, S. 20.

(Urbino 1483–1520 Rom)

——— Raffaello Santi, gen. Raffael, wird 1483 in Urbino geboren. Seine erste künstlerische Ausbildung erhält er durch seinen Vater Giovanni Santi, welcher Hofmaler in Urbino war. Bald danach ist er bereits als selbstständiger Maler tätig. Eine Mitarbeit in Peruginos Werkstatt wird ab 1501 vermutet. Einige Jahre später hält er sich in Florenz auf, entwickelt sich stilistisch weiter und erhält bereits wichtige Aufträge. Ab 1509 ist Raffael in Rom dokumentiert, wo er zu einem hochbegehrten Maler avanciert; dies spiegelt sich vor allem in den Aufträgen des Papstes wider. Bezeichnend für ihn ist ebenso die Zusammenarbeit mit Kupferstechern, die seine Zeichnungen als Vorlagen benutzten. 1520 verstirbt er in Rom.

Madonna mit Kind und dem Johannesknaben (*Madonna della Sedia*), KOPIE

Öl/Leinwand, 73 × 73 cm

ZUSTAND: mäßig; doubliert, Bildträger in grober Leinwandbindung, starke Alterungssprünge

PROVENIENZ: Schenkung Lamberg, 1822

GG-218



Raffaello Santi, gen. Raffael, Kopie nach, *Madonna mit Kind und dem Johannesknaben* (*Madonna della Sedia*), GG-218

LITERATUR: Handschriftliches Inventar Lamberg: Copia di Rossi; Schwemminger 1866, S. 34; Lützow 1889, S. 217; Lützow 1900, S. 226; Frimmel 1901, S. 121; Eigenberger 1927, S. 309; Trnek 1989, S. 189; Meyer zur Capellen 2005, 2, S. 140

Die auf einer quadratischen Leinwand ausgeführte Replik der Gemäldegalerie wiederholt exakt Raffaels auf einer rundformatigen Tafel ausgeführtes Madonnenbild von 1513/14¹, das sich wahrscheinlich seit dem 16. Jahrhundert im Besitz der Medici in Florenz, heute Galleria Palatina di Palazzo Pitti, befindet². In seiner *Storia Pittorica dell'Italia* setzt sich Luigi Lanzi 1795 anlässlich der Frage nach der Qualität von Repliken und Kopien auch mit der *Madonna della Sedia* auseinander und zählt einige Versionen aus Raffaels Werkstatt bzw. Nachfolge auf³.

Die durchaus qualitätvolle Kopie – Lamberg benennt den nicht näher bekannten Künstler mit Rossi – ist auf grau grundierter Leinwand gemalt und folgt der originalen Komposition äußerst genau. Details der Gesichter und Gliedmaßen werden mit feinem brauen Pinsel konturiert, partiell imitiert der Kopist erfolgreich Raffaels fein modellierte Hell-Dunkel-Übergänge durch seine weichen, flüssigen Pinselzüge. Die transparenten Abschattierungen in der Formdefinition fehlen hingegen, einzelne Zonen – wie die grünen Streifen im Schultertuch der Madonna – zeigen sich nur als geschlossene, glatte, stärker lokalartig gehaltene Farbfelder. Die Farbigkeit erweist sich insgesamt als kühler. Diese im stilistischen Kontext des Klassizismus zu verortenden Ansätze verweisen auf eine Entstehung der Kopie im späten 18. Jahrhundert, erworben vielleicht sogar von Lamberg während seines Italienaufenthalts direkt vom Kopisten.