

Schließlich generell: Wie schnell verbreiten sich Einflüsse? Sie sind abhängig von den Kommunikationsmitteln, einst von Menschen zu Fuß und zu Pferd, dann zu Wagen, in Eisenbahnen, Kraftwagen, Flugzeugen. Das Tempo der Verbreitung wurde also immer schneller. Und die Breiten- und Tiefenwirkung wuchs mit dem Aufkommen der Druckpresse, der Photographie, des Films, des Fernsehens. Aber man muß auch die Gegenkräfte beachten: Lokale und nationale Traditionen bieten Widerstand, religiöse und politische Mächte verhindern das Eindringen gewisser Neuerungen (Sixten Ringbom, Åbo/Turku).

Das Tagungskomitee hatte mehrere Exkursionen zu den Kunstmuseen Jütlands vorbereitet. Hier sei nur bemerkt, daß Silkeborgs Kunstmuseum die größte Sammlung von Werken Asger Jorns und der Gruppe Cobra besitzt, die man nirgends anderswo so gut studieren kann.

Die Referate der Tagung werden veröffentlicht werden.

Rudolf Zeitler

Ausstellungen

RICCIS VIRTUOSER STIL:

DAS MALERISCHE KONZEPT DES SETTECENTO

Anläßlich der Ausstellung *Sebastiano Ricci*, Passariano/Udine, Villa Manin, 25. Juni—31. Oktober 1989.

(mit zwei Abbildungen)

Schon 1922 erkannte Max Derschau, der Autor der ersten Monographie über Sebastiano Ricci, dessen überragende Bedeutung. Seitdem gehört Riccis Malerei zu den bevorzugten Themen der venezianischen Settecento-Forschung. Trotzdem ist es nicht lange her, daß man seinen Namen wenigstens in der deutschsprachigen Fachliteratur oft genug vergeblich suchen mußte. Offensichtlich bedurfte es immer noch einer Bestätigung, daß Ricci wie keinem anderen Künstler um 1700 die Rolle eines Protagonisten zukommt, daß ihm die venezianische Schule den Anstoß zu jenem künstlerischen Aufschwung verdankte, der ihr für Jahrzehnte die Führung in ganz Italien sicherte und sie zur schärfsten Konkurrentin der französischen Malerei werden ließ.

Eigentlich hätte die Ausstellung bereits vor dreizehn Jahren stattfinden sollen. Sie war im Rahmen eines zweijährigen Programms geplant, von dem 1975 eine Präsentation der Zeichnungen unter dem Titel *Sebastiano Ricci disegnatore* sowie ein *Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* realisiert wurden. Nur wenige Wochen, bevor die anschließende, den Gemälden gewidmete Ausstellung eröffnet werden sollte, machte am 6. Mai 1976 das verheerende Erdbeben im Friaul das Projekt vorerst zunichte. Desto erfreuter vernahm man nun die Nachricht, daß das einst mit Ausstellungen über Grassi (1961) und Tiepolo (1971) so vielversprechend angelaufene Unternehmen, die großen venezianischen Maler des Settecento vorzustellen, wieder aufgegriffen und weitergeführt werden solle. Es ist in erster Linie wohl das Verdienst Aldo Rizzis, daß diesem Neuanfang ein dermaßen glanzvoller Erfolg beschieden war.

Die Villa Manin, der weitläufige Landsitz des letzten Dogen, bildete den idealen Rahmen für das Unternehmen. Von „musealer Entfremdung“ war nur wenig zu spüren, im Gegenteil: An dieser abseits gelegenen Stätte findet der Besucher noch einen Abglanz jenes ländlich-bukolischen Arkadien, dem Ricci so manches seiner Bilder gewidmet hat. Die konzentrierte Auswahl von nur wenig mehr als siebenzig Exponaten, verteilt auf die beiden Geschosse der Villa, erlaubte eine großzügige Hängung auf den stuckierten Wandfeldern, fast als gehörten Riccis Gemälde seit je zum Inventar des Hauses. Nur für die großformatigen Altäre, die in der Sala zu sehen waren, mußten Stellwände errichtet werden. Einige zur Ausleihe vorgesehene Bilder erwiesen sich zuletzt als nicht transportfähig; auf ihre Vergegenwärtigung durch Diaprojektion beschränkte sich wohlthuend der technische Aufwand der Schau.

Mit der Ausnahme eines Bildes, dessen Authentizität nicht unumstritten ist (Kat. Nr. 7), waren nur gesicherte und nicht wenige bedeutende Werke zu sehen. Da chronologische Gesichtspunkte bei der Hängung nur teilweise berücksichtigt wurden, hatte man in dessen einige Mühe, ein detailliertes Bild von der stilistischen Entwicklung des Künstlers zu gewinnen, zumal keinerlei Wegweisung durch die Ausstellung gegeben wurde. Offensichtlich hatte eine sehr italienische Begeisterung für rein ästhetische Reize die Hängung bestimmt. Wer Informationen suchte, konnte jedoch auf den von Rizzi geschriebenen, knapp gefaßten, dafür üppig mit Farbabbildungen ausgestatteten Katalog (Mailand, Electa) zurückgreifen.

Die umfangreiche Bibliographie im Anhang des Katalogs belegt, daß die beherrschenden Themen der Ricci-Forschung bis heute Stilkritik (einschließlich Attributionsfragen) und Quellenforschung sind. Auf diese Weise hat sich ein relativ klares Bild der künstlerischen Entwicklung ergeben, das nur partiell präzisierungsbedürftig wirkt.

Daneben gibt es aber auch weniger bearbeitete Bereiche. Abgesehen von ikonographischen Fragen, die bei Riccis eher geringem Interesse an komplizierten Bildinhalten freilich von untergeordneter Bedeutung sind, ist vor allem der Charakterisierung seiner Kunst bisher kaum Beachtung zuteil geworden. Darin liegt letztlich der Grund für die immer noch spürbare Unsicherheit in der Beurteilung Riccis mit der Folge, daß man sich mit einer positivistischen Aufarbeitung seines Werkes begnügt. Der folgende Beitrag greift deswegen einige bisher wenig beachtete Aspekte heraus.

Die ausgestellten Originale waren annähernd gleichmäßig und repräsentativ aus der ganzen Schaffenszeit des Künstlers ausgewählt. Dabei wirkte der Altar von 1708 aus San Giorgio Maggiore, Venedig, als ein Kulminationspunkt (*Abb. 2*; Kat. Nr. 28). Mit ihm führt der Künstler erstmals konsequent jene Gestaltungsform vor, die fortan als der klassische Ausdruck venezianischer Malerei des Settecento gelten sollte. Ricci schuf ihn als Neunundvierzigjähriger. Kein Frühwerk also, wie man spontan annehmen möchte, solange man den schwungvollen, souveränen und zugleich flotten Stil der Pala als Ausdruck jugendlicher Innovationskraft mißversteht.

Der drei Jahrzehnte andauernde künstlerische Weg, der zu diesem Altar führt, war in der Ausstellung gut nachzuvollziehen. Wie man längst beobachtet hat, machte frühzeitig Luca Giordano Eindruck auf den angehenden Maler; rückblickend eine naheliegende Orientierung. In einer Zeit, da die venezianische Malerei in Provinzialismus geraten war, mußte Giordano, die Verkörperung eines weltgewandten Virtuosen, um so suggestiver

wirken, erst recht auf einen Charakter, dessen zu Extremen fähige Vehemenz die Quellen bezeugen. Unvorhergesehen wurde Riccis weitere Entwicklung als Maler vielfältig bereichert, als der Zweiundzwanzigjährige wegen einer Straftat Venedig schleunigst verlassen mußte. Er war nicht der einzige Künstler aus der Lagunenstadt, der gegen Ende des 17. Jahrhunderts nach Bologna ging. Cignani, der letzte Vertreter des *stile grande*, nahm ihn in seiner Werkstatt auf. Ebenso bedeutsam wie diese Begegnung war die Erfahrung von Correggios Kunst in Parma. Zu einem weiteren wesentlichen Orientierungspunkt wurden die Carracci, deren Werke Ricci häufig genug zitiert. Kaum weniger aufmerksam hat er andere Maler studiert, besonders nachdem er, inzwischen ein anerkannter Künstler, nach Rom gekommen war. Sein bedeutendstes römisches Werk, das wenig bekannte Fresko im Palazzo Colonna, bildet geradezu eine Art Synthese der großen Vorbilder von Annibale Carracci und Baciccio bis zu Cortona und Giordano. Nach dieser Leistung hätte Ricci wohl ohne Mühe in Rom die Stellung eines führenden Malers erringen können. Mit dieser Aussicht gab er sich jedoch nicht zufrieden, sondern faßte ein anderes Ziel ins Auge: Geltung zu suchen, indem er seine Fähigkeiten und Erfahrungen in Venedig fruchtbar machte.

1696 heimgekehrt, begann Ricci explizit venezianisch zu malen, speziell: im Stil Veroneses. Daß die nun einsetzende Schaffensphase eine fast programmatisch neue, durch und durch venezianische Richtung nahm, begründet Jeffery Daniels, der Verfasser der beiden Werkverzeichnisse, so: „Having returned to Venice he came increasingly under the influence of the great sixteenth-century masters, above all Veronese.“ Das hört sich nach stilistischer Passivität an. Hat Ricci in der Art Veroneses zu malen begonnen, nur weil Bilder dieses Künstlers ihn in Venedig immer mächtiger in ihren Bann zogen? Mit dieser Sicht des Neuen bei Ricci erhält man m. E. nur einen vagen Eindruck von der Tragweite seines Schrittes und von der Inauguration der venezianischen Settecentomalerei allgemein. Mir scheint im Gegenteil, daß der Maler nicht rein passiv und rezeptiv, sondern in planender, wenn nicht geradezu strategischer Vorausschau voring und zu gegebener Zeit in sichtbarster Anlehnung an Veronese ein Bild schuf, das sich als malerisches Paradigma des Settecento veneziano verstehen läßt, eben das Altarbild von 1708 in San Giorgio Maggiore.

Diese Intention wurde dann allerdings bereits im 18. Jahrhundert von dem sonst so einsichtigen Zanetti mißverstanden: „Il nostro Bastiano fosse stato un può (*sic*) più imitatore“, und auch in unserem Jahrhundert noch prägte Roberto Longhi den Begriff der „rapacità culturale“, den Daniels letztlich auch nur abmildert: „Riccis's ability to imitate the style of other masters, above all Veronese, was not necessarily condemned per se.“

Die Ratlosigkeit angesichts von Riccis Veronese-Anleihen läßt fragen, was Ricci wirklich von Veronese übernimmt, und worin sich die beiden Künstler darüber hinaus voneinander unterscheiden. Kurz: Er übernimmt in erster Linie motivische Elemente wie den Typus der 'Sacra conversazione' allgemein sowie den asymmetrischen Aufbau, die gleichsam beseelten Gestalten, sodann den koloristischen Prunk von Werken wie der Tela di San Zaccaria. Die malerische Umsetzung unterscheidet sich jedoch wesentlich vom Vorbild darin, daß Ricci auf den für venezianische Gemälde des Cinquecento charakteristischen perlmuttartigen Schimmer verzichtet. Er entsteht durch eine spezifische Abfolge von Farbschichten, wobei hellere impastoartige Schichten mit dunkleren Lasu-

ren überlegt werden und durch diese hindurchschimmern. Dadurch gewinnt die Farbe nicht nur intensivere Leuchtkraft und eben jenen Schimmer, sondern sie verselbständigt sich auch und löst sich bis zu einem gewissen Grade von der Formbeschreibung. Solche Farbwirkung ist immer an eine relative Dunkeltonigkeit gebunden. Dem Auge wird dabei jede sichere Wegweisung über das Bild entzogen. Der Blick gerät in den Sog der unbestimmten Gegenstandswiedergabe und der farblichen Tiefenwirkung, er wird zu unablässigem Abtasten der Malfläche gereizt. In der Erzeugung dieses Effekts mit rein malerischen Mitteln liegt nicht zuletzt die Wirkung der venezianischen Malerei des Cinquecento, wobei sich gewiß die einzelnen Künstler in der Handhabung unterscheiden. Natürlich treten solche Unterscheidungen am meisten modifiziert bei dem im Vergleich zu seinen Zeitgenossen heller malenden Veronese zutage, weshalb er auch das bevorzugte Vorbild für das Settecento werden konnte.

Ricci wandelt diese Art der Malerei so stark ab, daß von einem Nachahmen nur in Grenzen gesprochen werden kann. Er legt keinen Wert auf die Suggestion von Tiefe durch Farbwirkung, selbst wenn er seine Figuren ziemlich plastisch modelliert. Er zieht die Darstellung aus der Tiefe in den Vordergrund, ja, er gibt ihr den Anschein, als befände sie sich gewissermaßen vor der Leinwandfläche und nicht, wie bei Veronese, hinter einem fensterartigen Durchblick.

Mit der Verlagerung der räumlichen Illusion geht auch eine Veränderung des Farbauftrags einher, denn nun liegen die helleren Farbschichten so gut wie immer über den dunkleren, wodurch die Farbe 'nach vorne drängt'. Der Pinselduktus zeigt sich viel sichtbarer auf der Farbfläche und ist nicht mehr in dem Maße wie bei den Vorgängern in die Farbmaterie integriert. Zugleich ist die Farbwirkung viel reiner. Auf die 'hintergründige' Vielschichtigkeit wird verzichtet zugunsten dekorativer Wirkungen und vor allem der Demonstration malerischer Bravour. Denn es geht nun nicht mehr allein um die Erzeugung malerischer Wirkung, sondern ganz entschieden auch darum, das Geschick im Umgang mit dem 'geladenen Pinsel', kurz, sich als perfekten Virtuosen vorzustellen. Es gibt wohl kein Gemälde von Riccis Hand, in dem dies nicht ausgespielt wäre.

Eine besondere Gelegenheit, die ganze Palette seines Könnens vor den Augen des Betrachters auszubreiten, bot ihm die Gattung des Bozzetto. Ein lehrreiches Beispiel dafür bildete in der Ausstellung der in Washington aufbewahrte Entwurf für den Franziskusaltar in der Scuola di San Rocco (*Abb. 3; Kat. Nr. 69*). Er führt eine verblüffende Variationsmöglichkeit im Umgang mit dem Pinsel vor. Sie reicht von ziemlich weit getriebener, fast schon homogener Modellierung bis hin zu völliger Auflösung in Farbflecken, von pastosem Farbauftrag bis zu zarter Pinselzeichnung, wie sie sich, demonstrativ sichtbar gelassen, bei den beiden Puttenköpfen findet. Eine solche Pinselzeichnung unterscheidet sich grundlegend von einer üblichen Vorzeichnung, wie sie manchmal auf unvollendeten Gemälden noch sichtbar ist, in der Regel eher öde und bar jedes ästhetischen Anspruchs. Davon ist bei Riccis Bozzetto nichts zu spüren. Die Delikatesse und Brillanz seiner Pinselschrift und der große ästhetische Reiz, den sie zustande bringt, überzeugen von der Endgültigkeit dieses malerischen Zustandes und unterscheiden ihn von einem rein technischen Zweckprodukt.

Der Eindruck von Mühelosigkeit und Leichtigkeit prägt genauso auch Riccis Ideal der schlanken, überlangen Figuren mit kleinem Kopf. Es wurde ebenso wie seine Veronese-

Anleihen lange mißverstanden. So bemerkte Dezallier d'Argenville: „S'il avoit voulu consulter la nature, ses figures seraient plus correctes.“ Die Absicht, die Ricci leitete, war aber gerade nicht auf die Nachahmung eines Naturvorbildes gerichtet, denn seine Gestalten sind reine Kunstfiguren, das Produkt eines künstlerischen Konzeptes. Ein Künstler, der wie er Leichtigkeit und Eleganz anstrebte, mochte fast unweigerlich zu solchen 'manieristischen' Stilisierungen finden; an einen konkreten Einfluß von Primaticcios Stuckfiguren in Fontainebleau zu denken, wie es Pallucchini tat, scheint dabei kaum nötig. Diese wenigen Beobachtungen sollen darauf hinweisen, daß ein angemessenes Verständnis von Ricci nur zu erlangen ist, wenn man ihn am Begriff des Virtuosen mißt.

Weniger als andere Altarbilder des beginnenden 18. Jahrhunderts scheint Riccis oben angesprochene 'Sacra conversazione' von 1708 in San Giorgio Maggiore geeignet, andächtige Gedanken zu fördern; eher wirkt sie, als habe der Künstler sie wesentlich zum ästhetischen Genuß des Betrachters geschaffen. Bei erneutem Hinschauen erweist sich allerdings, daß Ricci sein Virtuositentum keineswegs ohne Rücksicht auf die Thematik vorträgt. Der Vergleich seiner religiösen mit den weltlichen Bildern (zu letzteren müssen wohl auch die Bozzetti religiösen Inhalts gerechnet werden) läßt doch Unterschiede, das bedeutet eine Art Modusssystem, erkennen: Religiöse Bilder sind generell 'gemäßigter' und feierlicher und weniger weitgehend von künstlerischer Selbstdarstellung in Dienst genommen. Auf psychologische Glaubwürdigkeit ist mehr Gewicht gelegt. Wenigstens in diesem äußerst eingeschränkten Rahmen bleibt noch die Regel berücksichtigt, daß der Anblick eines geistlichen Bildes im Betrachter Ergriffenheit zu wecken und ihn zur Andacht anzuregen habe. Der unterschiedliche Einsatz von Modi, wie zurückhaltend er auch sein mag, läßt an die Debatten im Kreise der römischen Akademiemaler über den Zweck ihrer Kunst denken; Ricci stand dabei gewiß dem '*delectare*', das Cortona propagierte, viel näher als dem '*docere*' der klassizistisch gesinnten Richtung um Maratta und Sacchi.

Eine vergleichbare Differenzierung kommt durch Riccis subtile Art zustande, Darstellungen ironisch zu brechen. Bei vielen mythologischen Szenen geschieht das auf äußerst vergnügliche Weise, wobei, wie bei dem Bacchanal aus der Accademia (Kat. Nr. 39), der Rückgriff auf Carponi mehr als evident ist. Doch dann gibt es Gemälde, z. B. das berühmte Ruinenbild aus Vicenza (Kat. Nr. 56), bei denen die Ironie so diskret eingeflochten ist, daß sie dem eiligen Betrachter entgeht. Ich denke etwa an den Soldaten links auf dem Gemälde, der eigens auf ein Relief gestiegen ist, um verzückt eine steinerne Frau ohne Kopf zu betrachten, während hinter dieser Szene die lagernde Sarkophagfigur eines älteren Mannes wie eingeknickt gegeben ist. Die Aufzählung solcher skurriler Elemente ließe sich erheblich weiter führen, hier sei nur noch auf das dürre, fast schon abgestorbene Bäumchen verwiesen, das seine zwei ermüdeten Äste über dem antiken Trümmerhaufen ausbreitet. Ricci war, das lehrt ein solches Bild, durchaus nicht sonderlich beeindruckt von antiker Größe, sondern zu ehrfurchtsloser Behandlung ihrer Überreste selbst im Monumentalformat fähig. Die leicht spöttische Glosse eines Venezianers auf den ihm überzogen erscheinenden römischen Antikenkult?

Die Forschung, auch diejenige zum Settecento, neigt infolge ihrer monographischen Ausrichtung noch immer dazu, Künstler aus dem Beziehungsgefüge ihrer Epoche zu iso-

lieren und sie allzusehr als Einzelercheinungen zu sehen. Gerade im Falle von Ricci birgt dieses Vorgehen die Gefahr in sich, das Ausmaß seiner Leistung zu unterschätzen, denn eine Beurteilung der venezianischen (Figuren-)Malerei des 18. Jahrhunderts ist eigentlich nur mehr über ihr Verhältnis zu Ricci möglich. Man kann in dieser Hinsicht grob von drei Hauptströmungen (mit allen möglichen Querverbindungen) sprechen. Die erste, verbreitetste machen die direkten Nachfolger Riccis, also Pellegrini, Pittoni und die Guardi aus. Charakteristisch für sie sind der Umgang mit von Ricci entwickelten Formeln und die Übernahme seines virtuosen Malstils. Bei Francesco Guardi ist dabei der höchste nur vorstellbare Grad eines sich verselbständigenden Pinselduktus erreicht. Wenn man Guardi bei seiner Wiederentdeckung wegen seines vermeintlichen Impressionismus sogar über Canaletto stellte und auch heute noch seine Malweise auf einen „pittoricismo atmosferico“ abzielend beschreibt, drückt sich auch darin wohl aus, daß das Phänomen des Virtuosen in der Kunst des 18. Jahrhunderts noch stärker in seiner fundamentalen Bedeutung zu erkennen bleibt.

Dieser Richtung steht Piazzetta mit seiner Schule distanziert gegenüber. Es genügt nicht, ihn als Exponenten einer Gegenströmung zum Rokoko zu charakterisieren, schon deshalb, weil Piazzetta mehr als manch andere Maler seinen Gemälden die Kompositionsstruktur einer Rocaille zugrundelegen neigt. Wogegen sich Piazzetta wendet, ist vielmehr Riccis Virtuosität mit allen Implikationen.

Inhaltlich setzt er ihm ein moralisierend-belehrendes Anliegen entgegen, in dem der Besinnung auf das Naturvorbild eine tragende Rolle zukommt, und dessen malerische Umsetzung von Piazzettas sprichwörtlich langsamer, das heißt aber sorgfältiger und demonstrativ 'unvirtuoser' Arbeitsweise geprägt ist. Angesichts der antipodischen Konstellation Ricci — Piazzetta nun folgte der junge Tiepolo zunächst Piazzetta. Schon seine frühesten Arbeiten lassen aber erkennen, daß er das von Piazzetta gesetzte Maß, dessen konzentrierte Malweise und ausgefeilten Kompositionen schon bald hinter sich ließ. Er steigerte das Helldunkel, mit dem Piazzetta eine naturalistische, plastische Modellierung zu erreichen suchte, ebenso, wie er Proportionen um einer größeren Dramatik willen veränderte. Piazzettas Gewissenhaftigkeit widersprach Tiepolos Temperament. Ganz hat er seine Anfangserfahrungen jedoch nicht abgelegt. Er integrierte sie in den Virtuosenstil, den er sich dann mit allen nur denkbaren Registern von Ricci aneignete. So entstand eine dritte Strömung, welche den Höhepunkt und die Vollendung venezianischer Settecentomalerei bedeutet.

Riccis virtuose Malerei wurde aber auch weit über Venedigs Grenzen wahrgenommen. Selbst in einem so anders orientierten Ambiente wie in Bologna erkannte man ihren Modellcharakter. Stellvertretend sei Giuseppe Maria Crespi zitiert, der in einem Brief an den Großherzog Ferdinand von Toskana Riccis „stile rapido e vivacissimo“ lobt. Er ließ sich auch selbst davon inspirieren, doch hielt er sich nicht an das Modell Veronese, sondern wurde ein Hauptvertreter jener Strömung, die auf Vorbilder wie Bassano und Rembrandt zurückgreift. Ausdruck der hohen Wertschätzung Riccis war auch die ehrenvolle Mitgliedschaft in den Akademien von Bologna und Paris. Seine Bedeutung für die französische Malerei hat Thomas Wessel in seiner Dissertation *Sebastiano Ricci und die Rokokomalerei* ausführlich untersucht, die in der Katalog-Bibliographie noch nachzutragen wäre (Gaggtatter-Verlag, Freiburg im Breisgau, 1984, ISBN 3-8152-005-9).

In der Ausstellung präsentierte sich Sebastiano Ricci als ein Maler, dem anscheinend nichts Schwierigkeiten bereiten konnte. Konkret wurde auch sichtbar, daß Ricci sich keineswegs vom großen Fluß der Tradition treiben ließ — so wie man sich landläufig das Schicksal eines sogenannten 'Alten Meisters' vorstellt: distanzlos eingebettet in einen übermächtigen Schul- und Zeitstil. Sein Weg war keine Angelegenheit naiven Wachstums und natürlicher Entwicklung, sondern von Willensentscheidungen bestimmt. Indem es ihm gelang, die venezianische Malerei wieder zu beleben, bewirkte er einen folgenreichen künstlerischen Umschwung. Das leuchtende Vorbild des Jahrhunderts, dem er die Bahn brach, war nicht mehr Raffael, sondern Veronese. Rom mußte als Zentrum zugunsten Venedigs abdanken.

Ricci hatte seinen künstlerischen Weg aus eigenen Stücken gefunden, ein Einzelgänger ist er deswegen nicht gewesen. Offensichtlich standen seine Entscheidungen im Einklang mit den Zeittendenzen, weshalb man bei anderen Künstlern ähnliche Lebenswege feststellen kann. Der fast dreißig Jahre jüngere Carlo Innocenzo Carlone durchlief unmittelbar nach der Jahrhundertwende eine bis ins einzelne parallele Entwicklung zum Malervirtuosen. Aus der Val Intelvi stammend, ging er zunächst nach Venedig, um dann an der römischen Accademia di San Luca seine Studien abzuschließen. Jedoch blieb auch er nicht in Rom, sondern kehrte in seine Heimat zurück, von wo aus er gleichfalls eine rege Reisetätigkeit, in seinem Falle in den österreichisch-deutschen Gebieten nördlich der Alpen, entfaltete. Rom hatte allem Anschein nach auch für Carlone an Attraktivität verloren. Seine Kunst basiert nur zum Teil auf römisch-akademischen Erfahrungen, den befreienden Durchbruch zu seinem eigenen, erfolgreichen Stil bewirkten erst die dekorative Genueser Freskotradition und — was läge näher — Ricci, dessen Malerei bereits zu diesem Zeitpunkt normbildend geworden war. Die für das 18. Jahrhundert wegweisende Leggerezza war der Schlüssel zu Riccis Erfolg; sie vermochte darüber hinwegzutäuschen, wieviel harte Arbeit eines perfekten, kalkulierenden Akademikers sich hinter ihr verbarg.

Peter O. Krückmann

DIE SAMMLUNG DES CONSUL SMITH.
MEISTERWERKE ITALIENISCHER ZEICHNUNGEN AUS DER
ROYAL LIBRARY WINDSOR CASTLE. VON RAFFAEL BIS CANALETTO

Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 27. August—29. Oktober 1989; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 11. November 1989—21. Januar 1990; Richmond/VA, Virginia Museum of Fine Arts, 1. Februar—22. April 1990; Edinburgh, National Gallery of Scotland, 11. Mai—15. Juli 1990; Venedig, Fondazione Cini, 15. September—25. November 1990. Katalog von Francis Vivian. München, Hirmer 1989. DM 59,—.

(mit zwei Abbildungen)

Anlässe zu Ausstellungen finden sich, wo und wann immer sie gesucht werden, sei es ein Jubiläum oder ein anderer Gedenktag. Der Kunstbetrieb wird — allgemein beklagt — immer lebhafter, Käufer und Sammler von Kunstwerken außerhalb der öffentlichen Institutionen spielen zunehmend wichtigere Rollen. Sogar die Museen zeigten in letzter