

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

23. Jahrgang

August 1970

Heft 8

DER MALTESER RITTERORDEN IN MALTA – MATTIA PRETI

Zur XIII. Ausstellung des Europarates in La Valletta/Malta, 2. April bis 1. Juli 1970

Es war ein glücklicher Gedanke, auf der seit 1964 unabhängigen Inselgruppe von Malta, die dem Commonwealth angehört, eine Ausstellung über den Malteser Ritterorden zu veranstalten, der von 1530 bis 1798 als souveräne Macht hier seinen Sitz hatte. Als praktischer Vorzug kommt hinzu, daß das gesamte Ordensarchiv (bis 1798) in Malta geblieben ist und heute einen Bestandteil der Royal Malta Library bildet. Die primäre Konzeption der Ausstellung war eine historische. Doch berechtigte das Mäzenatentum des Ordens wie einzelner Mitglieder dazu, die historische Dokumentation zu einer kunsthistorischen Ausstellung auszuweiten. Es bot sich an, in diesem Zusammenhang einen einzelnen Künstler, der zugleich Malteser Ritter war und einen Großteil seines Werkes auf Malta geschaffen hat, herauszugreifen und ihm eine in sich geschlossene Sonderausstellung zu widmen. Die Wahl fiel auf Mattia Preti, dessen Werk und Entwicklung unzureichend bekannt und erforscht sind. Die Ausstellung versprach somit einen bedeutenden kunsthistorischen Beitrag. Die Zweiteilung der Ausstellung zeichnete sich auch ab in der räumlichen Trennung des überwiegend historischen Teiles, der in den Räumen des Museums der Ko-Kathedrale St. John in Valletta präsentiert wurde, von der Preti-Ausstellung, die im ehemaligen Großmeisterpalast dargeboten wurde.

Es ist zu bewundern, daß das kleine Land Malta – wenn man von den zahlreichen auswärtigen Leihgaben absieht – die Ausstellung großenteils allein aufgebaut und wissenschaftlich organisiert hat. Andererseits stellten sich notgedrungen Mängel ein, da das kleine Team einheimischer Kräfte (Vincent A. Depasquale, Joseph C. Sammut und John A. Cauchi) mit einer umfassenden Bearbeitung der Ausstellungsobjekte überfordert war. Ein kleiner Teil des Kataloges wurde von Lionel Butler, Giovanni Carandente und Walter Vitzthum bearbeitet, doch bleibt die Unausgeglichenheit des Kataloges offensichtlich.

Für den historischen Teil der Ausstellung vermißt man ein klares Konzept. Die Anordnung vieler Objekte ist weder chronologisch noch systematisch einsehbar. So ergibt sich aus der Ausstellung selbst keine überzeugende Vorstellung von der Ent-

wicklung des Malteser Ordens. Man muß die Geschichte des Ordens einigermaßen kennen, um die Bedeutung der einzelnen Ausstellungsgegenstände beurteilen zu können, zumal die Information in den meisten Katalognummern unzureichend ist. Zu einem gewissen Grade bietet ein einführender Essay von Lionel Butler "The Order of St. John in Malta. An Historical Sketch" eine Hilfe. Für eine Besprechung bietet sich keine andere Möglichkeit, als einige historisch und kunsthistorisch bedeutende Ausstellungsgegenstände hervorzuheben.

Mit wenigen Photos und Dokumenten wird die Geschichte des Ordens vor der Übernahme von Malta angedeutet. Die großartige Anlage des Crac des Chevaliers in Syrien und die Bauten auf Rhodos nehmen sich bescheiden aus neben den Festungen, die unter den Großmeistern Philippe Villiers de l'Isle Adam und vor allem unter Jean de la Vallette in Malta errichtet wurden. Der Rückzug des Ordens nach Westen, von Syrien nach Zypern und später nach Rhodos, hatte mit der Kapitulation vor den Türken und dem Abzug aus Rhodos (1522) zu einigen Jahren des Umherirrens zwischen Kreta, Messina, Civitavecchia, Viterbo, Villafranca und Nizza geführt, bevor dem Orden 1530 von Karl V. Malta zugewiesen wurde. Die Schenkungsurkunde (Kat. Nr. 313) hat sich im Ordensarchiv erhalten. Unter den Manuskripten aus der Zeit vor dem Fall von Rhodos seien zwei Wiener Handschriften, der Bilderkodex aus Krumau (Cod. Vindob. 370; Kat. Nr. 306) und "De origine, fundatoribus et regulis monachorum et monacharum" (Cod. Vindob. 341; Kat. Nr. 307), und vor allem die Handschrift mit der Legende des Abtes Antonius, die 1424 von dem Meister Robin Fournier aus Avignon illustriert wurde, erwähnt (Valletta, Royal Malta Library, Ms. Libr. 1; Kat. Nr. 308). Im Falle dieser qualitätvollen Handschrift enthält die Katalognummer alle wünschenswerten Auskünfte.

Die Malteser, zunächst allerdings noch in der Hoffnung, Rhodos zurückzuerobern, begannen gleich nach der Übernahme Maltas mit einer genauen Erforschung der Insel. Scheinbar im Auftrage des Großmeisters Philippe Villiers de l'Isle Adam entstand gleich nach 1530 eine genaue Beschreibung der Insel durch Jean Quentin, die 1534 abgeschlossen und 1536 veröffentlicht wurde (*Insulae Militae descriptio etc.*, Lyon 1536; Kat. Nr. 345). Diese erste ausführliche Beschreibung Maltas enthält eine instruktive Karte der Insel, die über Bebauung und Befestigung bei der Übernahme durch die Malteser Auskunft gibt. Daß die Türken bereits früher die strategisch wichtige Lage der Insel erkannt hatten, zeigt das Kartenwerk des Piri Reis, das als Leihgabe vom Topkapi Serail Museum in Istanbul für die Ausstellung zur Verfügung gestellt wurde (Kat. Nr. 361). Ein Raum, der den türkischen Standpunkt bei der großen Belagerung von Malta 1565 verdeutlichen soll, enthält vor allem eine hochinteressante geographische Aufnahme des großen Hafens mit der genauen Eintragung der türkischen und maltesischen Positionen in den ersten Tagen der Belagerung (jedenfalls vor dem Fall des Kastells St. Elmo am 23. Juni 1565). Dieser Pergamentplan (Kat. Nr. 360), der ebenfalls aus dem Besitz des Topkapi Serail Museums in Istanbul stammt, dürfte als Lageplan während der Belagerung entstanden sein. Er sei hier veröffentlicht (*Abb. 1*) in Ergänzung zu dem bekannten Freskenzyklus des Matteo

Perez d'Aleccio im Großmeisterpalast, der die Belagerung in ihren einzelnen Phasen aus maltesischer Sicht schildert. Der türkische Plan und das entsprechende Fresko d'Aleccios entsprechen sich weitgehend (der Freskenzyklus wurde in dem anlässlich der Ausstellung erschienenen Buch von Ian C. Lochhead und T. F. R. Barling, *The Siege of Malta 1565*, London 1970, vollständig reproduziert).

Die Konsequenz der im September 1565 glücklich abgewehrten Belagerung von Malta war die Errichtung und Befestigung der neuen Stadt Valletta, deren Bau im März 1566 begonnen wurde. Mit der Planung war der aus Cortona stammende Architekt Francesco Laparelli beauftragt. Planung und Bau von Valletta gewähren einen einzigartigen Einblick in das urbanistische Denken der Renaissance, da sich die Entwürfe und Notizen des Architekten im Besitz seiner Familie erhalten haben (Codex im Besitz der Signora Laparelli-Pitti, Cortona; vgl. Quentin Hughes, *Architecture and Military History in Malta*, London 1969, p. 51 ff.). Leider ist dieser Codex nicht in der Ausstellung zu sehen, wie man auch eine Dokumentation über die Geschichte von Valletta vermißt.

Die ersten Kunstaufträge der Malteser schlossen offensichtlich an lokale Verbindungen an. So wurde das Grabmal des ersten Großmeisters auf Malta, Philippe Villiers de l'Isle Adam, 1533 an den Sizilianer Antonello Gagini in Auftrag gegeben. Der Bildhauer hatte bereits 1504 für die Klosterkirche von S. Maria di Gesù in Rabat eine Marmormadonna gearbeitet, und es war gerade dieses Kloster, in das sich l'Isle Adam in seinen letzten Jahren zurückzog und in dem er starb. Die Ausstellung zeigt leider nicht, wie sich das Mäzenatentum der Malteser entwickelte. Wenige bedeutende Künstler kamen nach Malta, die meisten größeren Aufträge ergingen nach auswärts.

Die Ernennung von Künstlern zu Malteser Rittern war keineswegs eine solche Besonderheit, wie es nach dem Katalog und der Ausstellung erscheint. Caravaggio, Mattia Preti und Antoine de Favray sind die bedeutendsten Maler, die für längere Zeit in Malta gearbeitet haben. Doch war es offensichtlich in Rom zu Anfang des Seicento ein unter Künstlern verbreiteter Ehrgeiz, mit dem Malteser Kreuz ausgezeichnet zu werden. Es seien nur Ottavio Leoni, Giovanni Baglione und Gian Lorenzo Bernini erwähnt. In der Ausstellung wird lediglich das schöne Selbstporträt Cigolis aus dem Musée d'Art et d'Histoire in Chambéry (Kat. Nr. 201) gezeigt, auf dessen Rückseite vermerkt ist "Ritratto di Cigoli dipinto da se stesso dopo avuta la Croce".

Auf die Werke Caravaggios braucht hier nicht weiter hingewiesen zu werden. Die „Enthauptung Johannes d. T.“ (Kat. Nr. 229) im Oratorium von St. John und der „Hieronymus“ (Kat. Nr. 230) aus der Kapelle der Italiener sind in die Ausstellung einbezogen. Die beiden in Malta vorhandenen ganzfigurigen Bildnisse des Großmeisters Adolphe de Wignacourt (ausgestellt das Exemplar der National Gallery, Valletta, Kat. Nr. 201a; das zweite Exemplar befindet sich im Großmeisterpalast) können endgültig aus der Diskussion um Caravaggio ausgeschieden werden. John Cauchi gibt sie mit einer Gruppe von Bildern, die zeitweise Lionello Spada zugeschrieben wurde, einem Maler mit Namen Cassarino, dessen Signatur er auf einem Bild dieser Gruppe entdeckte (vgl. John A. Cauchi, *Notes on works of art in the*

Co-Cathedral of St. John, Valletta, in: *Scientia* XXVIII, 1962, p. 168 f.). Hinzukommt, daß ein Stich des Nicolas de Larmessin (Kat. Nr. 337) ein Porträt des Großmeisters festhält, das laut Beischrift ein "Tableau de Michel-Ange Merigi, dit le Caravage, qui est dans le Cabinet du Roy" ist. Die Stichvorlage ist das Wignacourt-Porträt im Louvre, das wegen seines schlechten Erhaltungszustandes schwer zu beurteilen ist, aber durch die Aussage des Stiches als Werk Caravaggios an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

Besonders hervorgehoben sei ein monumentales Silberreliquiar, das von Großmeister Gregorio Carafa (1680 – 1690) für die Armreliquie Johannes d. T. in Auftrag gegeben wurde und auf dem Altar des Oratoriums von St. John aufgestellt war (Kat. Nr. 290). Die Zuschreibung an einen "follower of Gian Lorenzo Bernini" ist verfehlt. Ich werde das Reliquiar in Kürze mit Zuschreibung an Ciro Ferri im *Burlington Magazine* veröffentlichen.

Münzen, kunsthandwerkliche Arbeiten und im Auftrag einzelner Malteser Ritter entstandene Werke sowie historische Dokumente, die das Wirken des Ordens in ganz Europa belegen, runden diesen Teil der Ausstellung ab. Eine Reihe topographischer Ansichten von Malta, meist aus dem Besitz des National Museum's in Valletta, sind geschickt als historisch-geographische Folie eingesetzt. Eine besonders schöne Übersicht über Malta bietet die Panorama-Ansicht Kat. Nr. 235 aus dem 18. Jahrhundert.

Johann Hermann von Riedesel, einer der wenigen deutschen Reisenden, die vor dem 19. Jahrhundert über Sizilien hinaus bis Malta gelangten, schreibt in seiner „Reise durch Sizilien und Großgriechenland“ (1771) über Mattia Pretis Deckenfresken in St. John in Valletta: „In St. Giovanni, dem Beschützer der ganzen Religion, ist der Plafond von dem Prete Calabrese: Derselbe hat die Hauptthaten des Maltheserordens in verschiedenen Gemälden an dieser Decke mit vielem Feuer und Ausdruck gemahlet; seine Zeichnung aber ist, wie ihm gewöhnlich, fehlerhaft und irrig“ (zitiert nach der Ausgabe der Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Berlin 1965, p. 43). Riedesel sieht mit den Augen des Winckelmannschen Klassizismus; anders ist das Fehlurteil – abgesehen von der inhaltlich falschen Beschreibung (es ist das Leben Johannes d. T. dargestellt) – über Pretis Hauptwerk, das zugleich einen Hochpunkt der Monumentalmalerei des italienischen Barocks bildet, kaum zu verstehen. Die Fresken von St. John, nicht in die Ausstellung und den Katalog einbezogen, bilden gleichsam die innere Achse der Preti-Ausstellung. Sie bezeichnen stilistisch den Übergang zwischen der vormaltesischen Zeit und dem maltesischen Spätstil des Künstlers. Fünf Jahre war Preti mit dieser großen, selbstgewählten Aufgabe beschäftigt (1661 – 1666). Seinen Briefen an Antonio Ruffo, die eine wichtige Quelle für den Fortgang der Arbeit darstellen, entnimmt man gelegentlich eine gewisse Resignation und Enttäuschung über das kleinliche Verhalten des Ordens. Am 4. April 1663 schreibt er: "... qui in Malta è già due anni che fatigo per la Ciesa di S. Giovanni come per S. Eminenza e non ò auto nessuna dimostrazione cossì delli quatri auti dal Gran Maestro come dell'opera della Ciesa penzando che solo mi basti l'aplauso dell'opera e io che mi ò speso quel poco danaro che mi portai che già sono in fine mi fara fare qualche risoluzione da

lodarsi poco ma con molta ragione mia che il dipingere non si puol fare in gredenza con solo la speranza di penzioni che non si pagano mai ..." (Vincenzo Ruffo, *Lettere e quadri di Mattia Preti per la Galleria Ruffo*, Archivio Storico della Calabria II, 1914, p. 160). Zu den Deckenmalereien in St. John hat sich eine bedeutende Gruppe von 30 Studienblättern erhalten, von denen 22 ausgestellt sind und einen Begriff von Preti als Zeichner vermitteln. Die Katalognummern zu den Zeichnungen sind von Walter Vitzthum bearbeitet, dem auch die Entdeckung der meisten Blätter zu verdanken ist. In einem kurzen Aufsatz behandelt Vitzthum die Zeichnungen in ihrem Zusammenhang. Zwei Blätter aus dem Statens Museum for Kunst in Kopenhagen (Kat. Nr. 428; *Abb. 2b*) und aus dem National Museum in Valletta (Kat. Nr. 424; *Abb. 2a*) seien hier reproduziert.

Wir besitzen zu Mattia Preti weder einen Oeuvre-Katalog noch eine brauchbare Monographie. Die Ausstellung hätte also ein Anlaß sein können, zumindest ein Werkverzeichnis zu erstellen. Tatsächlich bietet der Katalog nicht einmal eine Preti-Bibliographie. Man sieht in der Ausstellung etwa 30 Bilder aus allen Phasen von Pretis Werk. Doch wird weder in der Ausstellung noch im Katalog ein ordnendes System erkennbar. Die Ausstellung versammelt einige bedeutende und sogar hervorragende Bilder, doch erschwert sie durch konfuse Hängung eine Einsicht in Pretis künstlerisch und psychologisch mitunter sehr eigenartige Entwicklung. Es ist immer gesehen worden, daß Preti ein Eklektizist ist, und man hat seine Bilder in der Regel nach dem Vorherrschen bestimmter fremder Einflüsse datiert. Doch zeigt die Ausstellung, daß Preti – selbst in seiner Spätzeit – manchmal auf frühere Eindrücke zurückgreift, so daß z. B. ein Bild der 'Guercino-Phase' durchaus in der 'Luca-Giordano-Phase' entstanden sein kann. Wenn man Preti auf eine entwicklungs-geschichtlich klare Linie bringen will, so führt das zu einer ähnlichen Verengung und Verfälschung der wirklichen Vorgänge, von denen bis in die jüngste Zeit die Caravaggio-Forschung bestimmt gewesen ist (vgl. hierzu Herwarth Röttgen, *Caravaggio-Probleme*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F., XX, 1969, p. 143–170). Mit den Mitteln einer konventionellen Stilkritik ist Preti nur sehr bedingt beizukommen.

Diesem Problem ist hier nicht weiter nachzugehen, da es von der Ausstellung nur am Rande berührt wird. Es zeigt sich, daß die Angaben der umfangreichen Preti-Vita von Bernardo de Dominici (*Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, ed. Neapel 1846, IV, p. 3–118) im allgemeinen zuverlässig sind. Wenn auch die von ihm konstruierten persönlichen Begegnungen mit Reni, Domenichino, Lanfranco, Pietro da Cortona, Guercino, Vouet und Rubens zum Teil erfunden sein mögen, so bezeichnen diese Namen recht genau wichtige Anhaltspunkte für Pretis Entwicklung. Der caravageske Frühstil ist wohl nur zum Teil durch unmittelbare Wirkung von Werken Caravaggios zu verstehen, sondern überwiegend aus der späteren Brechung von Caravaggios Stil bei Battistello Caracciolo, Massimo Stanzione und vor allem bei Guercino.

An den Anfang von Pretis Entwicklung gehört das „Konzert“ der Accademia Albertina in Turin (Kat. Nr. 380), das um 1630 datiert wird. Vor allem die Figur des

stehenden jungen Mannes am linken Bildrand vertritt in Haltung und Blick einen Typ, den Preti in seiner Frühzeit leitmotivartig wiederholt. Er erscheint isoliert in dem Lautenspieler aus dem Musée Granet in Aix-en-Provence (Kat. Nr. 399) und in dem schönen Dreipersonenbild der Sammlung Benedict Nicolson in London (Kat. Nr. 401; *Abb. 4b*), die zeitlich und stilistisch engstens zusammengehören. Hier läßt sich auch die „Berufung des Matthäus“ aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien (Kat. Nr. 403) einfügen. Wenn man diese Gruppe von Bildern für Preti akzeptiert, so muß man das „Concertino“ aus dem Municipio von Alba (Cuneo; Kat. Nr. 381) aus dem Oeuvre ausscheiden. Ein derartiges Sfumato und eine so warme Farbgebung hat Preti niemals verwandt. Die neo-venezianische Phase Pretis soll u. a. durch ein Bild aus der Sammlung des Principe Stefano Borghese in Nettuno (Kat. Nr. 384) vertreten sein, doch steht dieses Bild („Christus und die Frau aus Samaria“) mit seinen Manierismen in der Zeichnung und Farbgebung so isoliert, daß die Zuschreibung unverständlich ist.

In Neapel hat man die Ausstellung zum Anlaß genommen, die dortigen Werke zu reinigen. Dies gilt für die großen Leinwände der Decke von S. Pietro a Majella, die jedoch nicht nach Malta geschafft wurden. In der Ausstellung sieht man die wunderbare „Madonna di Costantinopoli“ von 1656 aus S. Agostino degli Scalzi (Kat. Nr. 388), mit ihrer kühlen Farbigkeit typisch für Pretis mittlere Zeit. Den Hochpunkt der neapolitanischen Phase bildet vielleicht der Sebastian aus S. Maria dei Sette Dolori (Kat. Nr. 390), offensichtlich in Auseinandersetzung mit Riberas Sebastian (1631, heute Capodimonte) entstanden. Aus Capodimonte kamen die großen Bilder „Der verlorene Sohn“ (Kat. Nr. 389) und „Absoloms Fest“ (Kat. Nr. 391) sowie die beiden *Ex-voto*-Bozzetti von 1656 (Kat. Nr. 386, 387).

Aus Malta sind nur wenige Bilder in die Ausstellung übertragen worden. Die große Anzahl der über Malta und Gozo verstreuten Bilder ist leicht zugänglich und – meist enttäuschend. Pretis Spätstil ist ein künstlerischer Abstieg. Die Kompositionen werden formelhaft und starr. Noch aus der Zeit der Ausmalung der Decke von St. John stammt die Madonna mit Petrus, dem hl. Nikolaus und dem Engel Raphael in der Tal-Mirakli-Kirche in Lija (um 1665; Kat. Nr. 408; *Abb. 3a*). Die diagonale Komposition mit der rechts oben sitzenden Madonna wird in den achtziger Jahren von Preti mit wenig Überzeugungskraft in den Bildern für die Franziskanerkirche in Valletta (Kat. Nr. 404) und S. Maria del Carmine in Neapel (Kat. Nr. 395) wiederholt. Eines der wenigen Meisterwerke aus der Spätzeit ist die große Leinwand mit dem „Martyrium der hl. Katharina“ aus der Pfarrkirche von Zurrieq (Kat. Nr. 405; *Abb. 3b*), in der die zum Rötlichen neigende Farbskala des späten Preti hervorragend eingesetzt ist. Aus dem Heimatort Pretis, Taverna (Catanzaro, Kalabrien), sind der Johannes d. T. mit dem Selbstporträt Pretis (1672; Kat. 393) und die künstlerisch eher schwache Madonna del Rosario (Kat. Nr. 394) aus den letzten Lebensjahren ausgestellt.

Thematisch und stilistisch seltsam ist das von Raffaello Causa in der Sammlung Boleri in Mailand entdeckte Bild einer sitzenden Dame (Kat. Nr. 392). Das Bild ist offensichtlich eine Teilkopie einer ehemals in Malta berühmten – und daher für

Preti glaubhaften – Komposition. Wie mir Dr. Cauchi mitteilte, befindet sich eine Gesamtkopie im Besitz von Mr. John Manduca in Mdina und eine halbfigurige Kopie im Besitz von Mr. Richard England (Malta). Dargestellt ist eine junge Frau, die von einem Maler porträtiert wird. Die ikonographische Bestimmung des Kataloges „Kurtisane“ ist entsprechend zu revidieren. Das Bild der Sammlung Boleri ist als Teilkopie zu betrachten und kann nicht für Preti selbst in Anspruch genommen werden.

Während Cauchi in einem Appendix seines einführenden Preti-Essays ein Verzeichnis der in Malta befindlichen Werke Pretis gibt, hätte man eine solche Liste für Pretis gesamtes Werk gewünscht. Merkwürdigerweise wird nicht eines der in Sizilien befindlichen Bilder Pretis im Katalog erwähnt. Ich möchte nur auf ein großes Altarbild mit der „Steinigung des hl. Stephanus“ in der Chiesa del Carmine in Mazzarino (Caltanissetta) hinweisen, das sich um 1670 ansetzen läßt.

Man möchte wünschen, daß die Ausstellung den Anstoß zu einer Preti-Monographie geben würde, die der Entwicklung dieses meist als zweitrangig beurteilten Malers gerecht würde.

Ein kleiner Raum ist den Bildern des Antoine de Favray gewidmet, über den Pierre Rosenberg einen Aufsatz beigesteuert hat. Favray besitzt jedoch mehr historisches als künstlerisches Interesse. Eine überzeugende Monumentalität zeigt das Porträt des Großmeisters Emanuel Pinto de Fonseca aus der Sakristei von St. John (Kat. Nr. 374).

Die Nachteile des Kataloges wurden zum Teil erwähnt. Bedauernswert ist vor allem die geringe Anzahl und schlechte Qualität der Abbildungen, zumal es sich in vielen Fällen um schwer erreichbares Material handelt. Besonderen Wert besitzt die von Joseph Mizzi in der Royal Malta Library erarbeitete Bibliographie des Malteser Ordens von 1925 – 1969, die übersichtlich gliedert und mit Gewinn zu benutzen ist (p. 108 – 204).

Ich habe mich hier auf eine Besprechung der Ausstellung beschränkt, doch erfährt jeder, der Malta besucht, daß „Valletta . . . provides a natural setting to the Exhibition although practically the whole of Malta is a permanent exhibition of the Order“, wie Raffaello Causa in seiner Einleitung des Kataloges bemerkt.

Hanno-Walter Kruff

HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE

Mit den folgenden Angaben werden die entsprechenden Mitteilungen in den früheren Jahrgängen der Kunstchronik fortgesetzt.

AACHEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER RHEIN.-WESTF. TECHNISCHEN HOCHSCHULE

Dozent Dr. Lorenz Dittmann wurde zum wissenschaftlichen Rat und Professor ernannt und mit der Vertretung des Lehrstuhls Kunstgeschichte beauftragt.