

aus einer solchen Doppelautorschaft gedeutet wird. Robertis Fertigkeit, die Grenzen zu verwischen, müßte da ebenso hoch eingeschätzt werden wie bei dem Bildnispaar von Giovanni II. Bentivoglio und Ginevra Sforza in Washington, für das R. dieselbe Lösung vorschlägt. Es ist hier noch ein Gesichtspunkt zu berücksichtigen. „Über den großen malerischen und plastischen Einzelleistungen darf nicht vergessen werden, daß diese eigentlich nur die Ausnahmen in einer künstlerischen Produktion sind, die unermüdlich, vielgestaltig, in den unterschiedlichsten Techniken und für die mannigfaltigsten Bedürfnisse wirkte. Die Entwurfsarbeit für Graphik und Kunstgewerbe . . . bildet gleichsam Cossas künstlerischen Alltag“ (S. 29). Es ist kein geringes Verdienst, daß auch diese Seite seiner Tätigkeit ausführlich zu zeigen versucht wird: Der Zusammenarbeit mit dem Bildhauer Antonio di Gregorio entstammen die reizvollen Reliefputten am Hauptportal des Palazzo Schifanoia und wahrscheinlich die Grabfigur des Domenico Garganelli. Am deutlichsten wird die Entwurfsarbeit in Glasfenstern und -fragmenten, meist aus Bologneser Kirchen, faßbar; charakteristische Madonnen- und Engeldarstellungen, Jünglingsköpfe, ein Johannes auf Patmos in Landschaft sind treffende Belege. Sgraffiti an der Kirche der Madonna di Galliera und Intarsien am Chorgestühl von S. Petronio zu Bologna, Majolikateller mit figürlichem Dekor, Holzschnitte und die E-Serie der sog. Tarocchi des Mantegna lassen sich zwanglos auf Vorzeichnungen von Cossa zurückführen. Leider konnte jedoch auch R. keine Handzeichnungen auffinden, die er ohne Fragezeichen als „Cossa“ zu präsentieren wagte.

Wilhelm Boeck

OTTO BENESCH, *The Drawings of Rembrandt. First complete Edition in six volumes.* London, The Phaidon Press (1954 – 1957).

(3. Teil)

B. 922, Abb. 1133. *Kreuzabnahme*, Berlin. B. vermutet, daß die Zeichnung „at the end of 1652, or still more probably in the earlier part of the year 1653“ entstand. Solch eine scharfe Datierung auf stilkritischer Basis scheint uns im Falle des späten Rembrandt nicht möglich. Lugts Datierung „um 1650 – 55“ (*Cat. Louvre*, Nr. 1138) stimmt in gewissem Sinne mit B.s Auffassung überein, läßt aber eine größere Spanne und ist vorzuziehen (s. auch unsere Bemerkung zu B. 652).

B. 926, Abb. 1136. *Beweinung*, München. Gehört zu den Münchener Imitationen (s. auch unsere Bemerkung zu B. 578).

B. 928, Abb. 1139. *Susanna im Bade*, Lwów. Zum ersten Male in der Rembrandt-Literatur erwähnt durch Lugt und „um 1646 – 50“ datiert (*Cat. Louvre*, Nr. 1184).

B. 929, Abb. 1140. *Christus erscheint Magdalena*, Dresden. B. erwähnt wohl, daß Hofstede de Groot und Valentiner das Blatt „by far too early“ („um 1638“ und „um 1645“) datierten, aber nicht, daß Lugts Auffassung („um 1650“, *Cat. Louvre*, Nr. 1139) seiner Meinung („um 1653“) näher kommt.

B. 958, 967, 968 und 972, Abb. 1170, 1171, 1181, 1182 und 1186. *Potifars Frau beschuldigt Joseph, Taufe des Eunuchen, Grablegung*, München. Gehören zu den Münchener Imitationen, s. unsere Bemerkung zu B. 578.

B. 988, Abb. 1202. *Isaak und Rebecca*, Slg. Kramarsky. Entstand wahrscheinlich nach 1660 (s. unsere Bemerkungen im Kat. der Ausst. *Rembrandt Drawings from American Collections*, New York-Cambridge 1960, Nr. 76). Eine spätere Datierung dieser Zeichnung bedeutet, daß auch B. 989, Abb. 1203, und B. 991, Abb. 1204, *Josef knieend vor Pharao*, Berlin, und *Jakob mit dem blutigen Rock*, Rotterdam, um 1660 – 65 entstanden, wie auch Valentiner meinte (*Art Quarterly* 1951, S. 347).

B. 993, Abb. 1206. *Noli me tangere*, nicht in der Slg. Lugt, sondern Van der Waals, Heemstede. Wie H.-M. Rotermond auseinandergesetzt hat, hat Maria Magdalena Christus in dieser Zeichnung schon erkannt, im Gegensatz zu B.537, Abb. 669 (Amsterdam), wo sie ihn noch als den Gärtner betrachtet (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XV, 1952, S. 104, 120).

B. 1000, Abb. 1214. *Studienblatt*, Weimar. Wir verstehen nicht, warum B. die Darstellung des Greises, der durch zwei Männer gestützt wird, als Studie für die Gruppe im linken Vordergrund der Radierung *Die drei Kreuze* von 1653 (Bartsch 78, H. 270) ablehnt. Hind hat es richtig gesehen, Münz war auch dieser Meinung; ein Vergleich lehrt, daß Zeichnung und Radierung sich nur so zueinander verhalten können. B. meint, daß der Stil der Zeichnung nicht dem der Jahre 1652 – 53 entspricht, sondern eher dem Stil von 1655. Stilistisch steht die Zeichnung aber B. 920, Abb. 1131 (*Verspottung Christi*, Morgan Library), die B. „um 1652 – 53“ datiert, ganz nahe.

B. 1015, Abb. 1228. *Popilus Lenas zieht einen Kreis um König Antiochus Epiphanes*, Nachlaß Valentiner, Raleigh, N. C. Von fremder Hand farbig laviert.

B. 1029, 1030 und 1031, Abb. 1243 bis 1246. *Anbetung der Könige*, München. Gehören zu den Münchener Imitationen (s. unsere Bemerkungen zu B. 578).

B. 1032, Abb. 1247. *Darstellung im Tempel*, Rotterdam. Die Zeichnung ist gewiß eine Studie für die Radierung Bartsch 50, H. 279, wie auch B. meint. Die Radierung gehört wahrscheinlich zur gleichen Gruppe wie das *Emmausmahl* (Bartsch 87, H. 282) und die *Kreuzabnahme* (Bartsch 83, H. 280), beide 1654 datiert, und entstand jedenfalls vor 1655, da das Gemälde Abraham van Dycks, das diese Radierung voraussetzt, 1655 datiert ist (nicht 1651, s. K. G. Boon, Kat. Ausst. *Rembrandt Etsen*, Amsterdam-Rotterdam 1956, Nr. 100). Die Zeichnung ist in der gleichen Art und auf demselben Papier ausgeführt wie die gezeichnete Vorstudie für die Radierung des *Emmausmahles* (Amsterdam, B. A 66, s. unsere Bemerkung dort). Die *Darstellung im Tempel* entstand also auch um 1654. B. datiert die Zeichnung aus stilistischen Gründen um 1657 – 58 (schaltet aber den wichtigsten Anhaltspunkt, A 66, aus) und verankert dadurch die Datierung der Radierung der *Darstellung* am Ende der fünfziger Jahre. – Für die Literatur über diese Zeichnung s. auch Kat. Ausst. *Rembrandt Tekeningen*, Rotterdam-Amsterdam 1956, Nr. 220; hinzuzufügen sind die Bemerkungen Sumowskis, 1957/58, S. 226, und Rosenbergs, 1959, S. 115.

B. 1049, 1058, 1059 und 1060, Abb. 1266, 1268, 1276, 1277 und 1278. *Beweinung, Studien für das Claudius-Civilis-Gemälde*, München. Gehören zu den Münchener Imitationen (s. Bemerkung zu B. 578).

B. 1075, Abb. 1291. *Alter Mann, in einem Lehnstuhl sitzend*, Wien. („Um 1650 – 51“). Die Zeichnung ähnelt zwei anderen Kreidestudien in Wien so sehr, daß wir keinen Grund sehen, sie von diesen zu trennen (B. 715 und 721, Abb. 858 und 867, „um 1646“ und „um 1647 – 48“).

B. 1107 bis 1129, Abb. 1326 bis 1350 und 1352. *Weibliche Akte*, München und anderswo. Wir können Rosenbergs Darlegung (1959, S. 115) im allgemeinen beistimmen, möchten aber B. 1109, 1110 und 1111 (Abb. 1332, 1328 und 1329) nicht definitiv als Imitationen streichen, sondern vorläufig nur mit einem Fragezeichen versehen. Auch B. 1124, 1125 und 1126 (Abb. 1346, 1347 und 1350), die Rosenberg nicht nennt, müssen wohl als fraglich betrachtet werden. B. 1108, 1112, 1113 und 1114 (Abb. 1327, 1330, 1331, 1336, 1334 und 1335) sind wohl sicher Imitationen. B. 1115, Abb. 1333 (Slg. Von Hirsch) ist durch eine andere Hand laviert worden.

B. 1172, Abb. 1398. *Jan Six schreibend*, Paris. S. unsere Bemerkung zu B. 1358.

B. 1173, Abb. 1400. *Lesender Mann am Fenster*, München. Lugt führt diese Zeichnung in einer Gruppe von Zeichnungen auf, die er als Schülerarbeiten betrachtet; von den durch Lugt genannten Blättern (*Cat. Louvre*, Nr. 1286) scheinen uns B. 1094 und 1163 (Abb. 1313 und 1386, beide Stockholm), die B. als eigenhändig betrachtet, dieselben, für Rembrandt fremdartigen Stilelemente zu haben. Vielleicht wäre es besser, diese Zeichnungen vorläufig als eine fragliche Gruppe aufzuführen. Auch B. 1092 und 1093 (Abb. 1311 und 1312, beide London) möchten wir zu dieser Gruppe rechnen.

B. 1177, Abb. 1397. *Selbstbildnis*, Wien. Durch fremde Hand grau laviert, wie B. anfänglich auch meinte (*Mitt. d. Ges. f. verv. Kunst* 1932, S. 30).

B. 1199, Abb. 1424. *Stehender Inder*, Cambridge, Mass. Durch spätere Hand „verschönert“ (s. Kat. Ausst. *Rembrandt Drawings . . .*, New York-Cambridge, 1956, Nr. 63).

B. 1225, Abb. 1444. *Landschaft mit Bauernhaus und Pferd*, Groningen. Die Zeichnung kann wohl nicht ein „sketch (in reverse) preparatory to the etching of 1650, Bartsch 224, H. 241“ genannt werden. Das Motiv der Radierung, das auch aus B. 1226 und 1227 bekannt ist, ist dem der Zeichnung wohl verwandt, aber doch ein anderes. (Die Radierung ist wahrscheinlich nicht 1650, sondern 1652 datiert; s. Biörklund und Barnard, Nr. 52-A I, und K. G. Boon, Kat. Ausst. *Rembrandt Etsets*, Amsterdam-Rotterdam 1956, Nr. 80).

B. 1227, Abb. 1452. *Bauernhäuser an einem Weg*, Oxford. Es ist nicht deutlich, was B. mit der Aussage meint, daß diese Zeichnung ein „preparatory drawing“ sei für die Radierung Bartsch 213, H. 242. Radierung und Zeichnung stellen dasselbe Motiv dar, aber von verschiedenen Standpunkten gesehen. Entweder schuf Rembrandt die Radierung nach der Natur oder er benutzte eine andere Zeichnung, die dann verschollen

wäre, als direkte Vorlage für seine Radierung. S. auch unsere Bemerkung zu B. 1272 bis 1274.

B. 1238, Abb. 1467. *Hütte und Scheune an einem Wege*, Slg. Lessing J. Rosenwald. Durch fremde Hand grau laivert.

B. 1239, Abb. 1465. *Blick über „Het IJ“*, Chatsworth. S. Bemerkung zu B. 1358.

B. 1267, Abb. 1494. *Landschaft mit dem „Huys met het Toorentje“*, Slg. von Hirsch. Die Identifikation des Hauses mit dem der Radierung Bartsch 223, H. 244, verdanken wir Hind (*British Museum Quarterly* VII, 1932/33, S. 63).

B. 1272, 1273 und 1274, Abb. 1499, 1500 und 1503. *Bauernhaus unter Bäumen*, Rotterdam, Berlin und Cambridge. Diese Zeichnungen und die Radierung von 1652 (Bartsch 222, H. 263) stellen dasselbe Motiv naturgetreu dar, in jedem Falle von einem anderen Standpunkt aus gesehen. Wahrscheinlich hat Rembrandt die Radierung (im ersten Zustand eine reine Kaltnadelarbeit!) ebenso nach der Natur auf die Platte gezeichnet wie die Zeichnungen auf dem Papier (auch Lugt vertritt die Auffassung, daß Rembrandt nach der Natur radierte: *Mit Rembrandt in Amsterdam*, 1920, S. 91, 132). Die Zeichnungen können nur als Vorbereitungen der Radierung betrachtet werden im Sinne vorhergehender Auseinandersetzungen des Künstlers mit demselben Motiv.

B. 1288, Abb. 1516. *Hütten unter Bäumen*, Kopenhagen. Rembrandt hat an verschiedenen Stellen mit dem scharfen Ende des Pinselstiels in die nasse Tinte gekratzt, um mehr Licht in die Zeichnung zu bringen.

B. 1300 und 1301, Abb. 1530 und 1531. *Tore der Stadt Rhenen*, Paris und Chatsworth. S. unsere Bemerkung zu B. 828.

B. 1307, Abb. 1537. *Häuser am Wasser*, New York. Solche Häuser kann Rembrandt auch in der Provinz Noord Holland gesehen haben, z. B. in Zaandijk. Jetzt findet man sie noch auf Marken.

B. 1308a, Abb. 1539. *Flußlandschaft*, Kopenhagen. Rembrandt zeichnete den Horizont erst niedriger und korrigierte diesen mit Weiß.

B. 1358, Abb. 1593. *Blick über „Het IJ“*, Rotterdam. B. datiert diese Zeichnung „um 1655 – 56“, die so verwandte Skizze in Chatsworth (B. 1239, Abb. 1465) „um 1650 – 51“. Beide Skizzen wurden auf dem „Diemerdiijk“ an nur wenig voneinander entfernten Punkten gezeichnet; das jenseitige Ufer des Flusses ist in demselben Maßstab wiedergegeben, die Farbe der Tinte, das Papier und der Zeichenstil sind in beiden Blättern gleich, so daß wir keinen Grund sehen, sie zeitlich voneinander zu trennen. B. 1358 muß überdies tatsächlich bei derselben Gelegenheit entstanden sein wie die Zeichnung im Louvre, *Jan Six schreibend* (B. 1172, Abb. 1398), da, wie B. beobachtet, dasselbe große Segelboot an derselben Stelle verankert liegt. Wahrscheinlich entstanden die drei Blätter, wie Lugt für B. 1172 vorgeschlagen hat, um 1650 – 53.

B. 1376, Abb. 1610. *Petrus und Johannes heilen den Lahmen*, Turin. Die Zeichnung ist, wie B. richtig beobachtet, von zwei Künstlern gezeichnet worden, sie kann aber nicht als eine von Rembrandt korrigierte Schülerzeichnung betrachtet werden. Zunächst wurde die Komposition als ein Ganzes gezeichnet, unter Einbeziehung der Architektur, die nur mit wenigen Linien angedeutet wurde. Eine zweite, schwächere Hand hat mit

einer Tinte, die etwas grauer ist, die Zeichnung „vervollständigt“; sie fügte in den Figuren Linien hinzu und schraffierte die Architektur. Die Linien, die B. als Korrekturen betrachtet, sind mit derselben dunkleren Tinte gezeichnet wie die ganze ursprüngliche Komposition.

Addenda 10, Abb. 1717. *Predigt Johannes des Täufers*, Privatsammlung, Wien, Wie Sumowski (*Rembrandt erzählt das Leben Jesu*, Berlin 1958, S. 193, Nr. 30) und Rosenberg (1959, S. 118) auch schon meinten, ist die Zeichnung eher eine freie Wiederholung des Bildes in Berlin (Br. 555).

Kopien

C 38 (Bd. IV). *David schneidet ein Stück von Sauls Mantel ab*, Paris. Die Zeichnung hat nicht die Merkmale einer Kopie und muß doch eher als eine Schülerzeichnung betrachtet werden, wie Lugt meint (*Cat. Louvre*, Nr. 1237).

C. 92 (Bd. VI). *Christus heilt den Blinden*, Rotterdam. Die grauen Lavierungen sind von anderer Hand als die braunen; die Zeichnung wurde, bis B. sie Rembrandt absprach, richtig als eine Arbeit Rembrandts betrachtet.

Zuschreibungen

A 3, A 5, A 7, A 9 und A 12, Abb. 580, 578, 576, 579 und 577. *Sitzende junge Frauen*, Amsterdam, Aschaffenburg, Brüssel, Budapest und London. Wir sehen keinen Grund, diese so qualitätvollen Blätter anzuzweifeln. A 3, A 5, A 9 und A 12 stehen Zeichnungen wie B. 253 und 254 sehr nahe. Die Zeichnung in Budapest (A 9, Abb. 579) ähnelte ursprünglich der in der Sammlung Lugt (B. 253) noch mehr als in ihrem heutigen Zustand, da sie durch eine spätere Hand, hauptsächlich unten und in der linken unteren Ecke, „vervollständigt“ wurde (Müller Hofstede machte mich, wenn ich mich nicht irre, zum erstenmal auf diesen Umstand aufmerksam). B. ist hier viel Widerstand begegnet: Van Regteren Altena betrachtet A 3, A 7 und A 9 (*Oud-Holland* 1955), Van Gelder A 3, A 5, A 7 und A 9 (1955, S. 396), Rosenberg A 7, A 9 und A 12 (1956, S. 69–70) als Arbeiten Rembrandts. (Rosenberg datiert A 7 am Ende der vierziger Jahre, was wohl zu spät ist. A 9 und A 12 werden auch von Lugt als Rembrandt-Zeichnungen genannt: *Cat. Louvre*, Nr. 1150 und 1171.)

A 4, Abb. 593. *Bildnis eines Negers*, Slg. Van Eeghen. Diese Zeichnung, die von Van Gelder und Van Regteren Altena als eine Arbeit Rembrandts angesehen wird, hat tatsächlich etwas Befremdendes. Bauch meint, daß Rembrandt mit schwarzer Kreide eine Rötelzeichnung von Lievens vervollständigte (*Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 1939, S. 250–251), Rosenberg (*Kunstchronik* 1956), daß die schwarzen Kreidestriche mehr Frische und Rembrandt-Charakter hätten als die roten, Benesch, daß das Gesicht auf unrembrandtische Weise modelliert sei. Das Brustbild muß aber von Anfang an mit roter und schwarzer Kreide gezeichnet worden sein, da man, wenn man sich die schwarze oder die rote Kreide der Zeichnung ganz fortdenkt, kein einheitliches Ganzes übrig behält – auch nicht im Sinne einer unvollendeten Zeichnung. Wir halten es für wahrscheinlich, daß das Bildnis, mit schwarzer und roter Kreide gezeichnet, ursprünglich einen mehr skizzenhaften Charakter hatte und später durch fremde Hand

mit schwarzer und roter Kreide überzeichnet wurde. Allem Anschein nach handelte es sich ursprünglich um eine Zeichnung Rembrandts, ausgeführt um 1630–31. – Für *Herkunft* und weitere Literatur s. den Kat. der Ausst. *Rembrandt Tekeningen*, Rotterdam-Amsterdam 1956, Nr. 17.

A 10, Abb. 581. *Studien eines Kindes und einer alten Frau*, Cambridge, Mass. Diese sehr schönen Studien wurden ohne Zweifel von Rembrandt gezeichnet; s. unsere Bemerkungen im Kat. der Ausst. *Rembrandt Drawings from American Collections*, New York-Cambridge 1960, Nr. 21.

A 25, Abb. 1024. *Frau ein Huhn haltend*, jetzt Slg. Van der Waals, Heemstede. B. ist zu Recht so positiv in der Bewertung dieses Blattes, daß man sich wundert, warum es bei den „Attributions“ aufgeführt ist.

A 33, Abb. 1028. *Stehender Schütze*, Kopenhagen. Gewiß eine Zeichnung Flincks aus dem Anfang der vierziger Jahre, wie auch B. für möglich zu halten scheint (auch Rosenberg betrachtet die Zeichnung als eine Arbeit Flincks, 1959, S. 116).

A 35a, Abb. 1037. *Allegorie* (besser wäre: *Satire*) auf die *Kunstkritik*, jetzt Slg. Silver, Chicago. B. betrachtet die Zeichnung als Schülerarbeit auf der Rembrandt *den tyt 1644* schrieb; die Zeichnung ist aber ein Ganzes und alle Aufschriften sind von derselben Hand (nur *Rembrant* ist hinzugefügt). Wir sehen keinen Grund, die Zeichnung anzuzweifeln (s. auch für die Interpretation der Darstellung, Herkunft und weitere Literaturangaben, Kat. der Ausst. *Rembrandt Drawings from American Collections*, New York-Cambridge 1960, Nr. 41).

A 42, A 43, A 43a, Abb. 1043 bis 1045. *Christus und die Ehebrecherin, Beschneidung*, München. Gehören zu den Münchener Fälschungen (s. Bemerkungen zu B. 578).

A 59a, Abb. 1065. *Schlafendes Mädchen*, Wien. Scheint uns doch von Rembrandt gezeichnet zu sein (um 1640), obgleich im Gesicht etwas trocken.

A 63, Abb. 1643 und 1644. *Ammen ein Kind haltend*, Amsterdam. Die Vorderseite des Blattes zeigt Zeichnungen wie B. 658, 659, 707 und 708 (Abb. 793, 797, 848, 849 und 850) so nahe, daß man auch diese Studie als eine Arbeit Rembrandts aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre betrachten darf (s. unsere Bemerkung zu B. 707 und 708). Die Studie auf der Rückseite muß als ein schnell hingeworfener Gedanke für eine Komposition, die erst später wieder aufgenommen wurde, aufgefaßt werden.

A 64, Abb. 1645. *Liegender Löwe*, Amsterdam. B. scheint an die Zusammenarbeit Rembrandts und eines Schülers zu denken. Die Vorder- und Rückseite dieser Zeichnung sind aber der anderen Studie eines Löwen in Amsterdam (B. 1216) so ähnlich, daß beide als Arbeiten Rembrandts anzusehen sind.

A 66, Abb. 1646. *Das Emmausmahl*, Amsterdam. Diese Zeichnung, die durch B. Rembrandt abgesprochen wird, scheint sicher die Studie für die Radierung desselben Gegenstandes von 1654 (Bartsch 87, H. 282) zu sein. B. nennt die Radierung bei seiner Besprechung dieser Zeichnung nicht und erwähnt auch nicht die Darlegungen Van Regteren Altenas in *Kunstmuseets Aarsskrift* 1948/49, S. 180 ff. (laut Van Regteren Altena ist die Zeichnung nicht nur Studie für die Radierung, sondern die Radierung stand anfänglich der Zeichnung näher als in der endgültigen Fassung). Die Unklarheiten in

der Figur des Jüngers links entstanden durch Abänderungen und Korrekturen; daß die Beine Christi nicht dargestellt sind, könnte wohl durch die Annahme erklärt werden, daß Rembrandt sich den Tisch anfänglich mit einem Tischtuch gedeckt vorstellte.

A 71a, Abb. 1683. *Der ungehorsame Prophet*, Slg. Hartmann. B. zweifelt die Zeichnung nur leise und ungerne an. Er vergleicht sie mit Zeichnungen aus den sechziger Jahren und aus dem Ende der fünfziger Jahre und findet nicht dieselbe Klarheit. Die Zeichnung braucht aber u. E. nicht bezweifelt zu werden, da sie in der Zeichenweise, auch in den Formen der Hände und selbst in der Unklarheit der Beine und Füße, die B. beobachtet, Rembrandts Christus in *Gethsemane* in Hamburg (B. 899, Abb. 1111) in hohem Maße gleicht. Da B. 899 (s. unsere Bemerkung) wahrscheinlich um 1657 entstand, kann auch A 71a in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre versetzt werden.

E. Haverkamp Begemann

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. März 1961: Arbeiten von Willi Kohl und von Seckendorf.

BERLIN Akademie der Künste. Bis 19. 3. 1961: „Expressionismus“, Literatur und Kunst 1910–1925 vom Deutschen Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum, Marbach, zusammengestellt. – Gemälde und Graphik von Georg Tapert 1880–1957.

Kunstkabinett Elfriede Wirnitzer. Bis 18. 3. 1961: „Exotische Kunst“.

Galerie Meta Nierendorff. Bis 20. 4. 1961: Ölbilder, Aquarelle und das graphische Werk von Otto Dix.

BOCHUM Städt. Kunstgalerie. 5. 3.–9. 4. 1961: Arbeiten von Constant und Sammlung Schulze-Vellinghausen.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 26. 3. 1961: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Hann Trier.

DUSSELDORF Kunstmuseum. Bis 3. 4. 1961: Bilder und Collagen von Laszlo Moholy-Nagy 1895–1946.

Kunstverein, Kunsthalle. 3. 3.–9. 4. 1961: Aktuelle Kunst. Bilder und Plastiken aus der Sammlung Dotremont.

Galerie Alex Vömel. Bis 31. 3. 1961: Kleine Skulpturen und Bildhauer-Zeichnungen.

ESSEN Museum Folkwang. 15. 3.–7. 5. 1961: Gedächtnisausstellung Lyonel Feininger 1871–1956.

FRANKFURT/M. Kunstverein und Kuratorium Kulturelles Frankfurt im Historischen Museum. 4. 3.–16. 4. 1961: Gedächtnisausstellung Wilhelm Lehmbruck.

FREIBURG/Br. Stadthalle. Bis 19. 3. 1961: Maler aus dem Kreis der ehem. Badischen Secession.

GENT Museum voor Schone Kunsten. Bis 26. 3. 1961: Het Landschap in de Nederlanden van Bruegel tot Rubens.

GÖRLITZ Städt. Kunstsammlungen. 19. 3.–23. 4. 1961: Gemälde und Graphik von Hans Jüchser.

HAMBURG Museum für Kunst und Gewerbe. Bis 26. 3. 1961: Dänische Heimtextilien.
Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. März 1961: Arbeiten von Zora Matic.

HAMELN Kunstkreis. Bis 12. 3. 1961: Malerei und Graphik von Anton Leidl.

HAMM/Westf. Städt. Gustav-Lübcke-Museum. 5. 3.–9. 4. 1961: Plastik und Zeichnungen von Joachim Berthold.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 3. 4. 1961: Arbeiten von Etienne Hajdu.
Kunstverein. 12. 3.–16. 4. 1961: 122. Frühjahrsausstellung.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. 4.–26. 3. 1961: 9 Pfälzer Künstler stellen aus.

KARLSRUHE Bad. Kunstverein. Bis 19. 3. 1961: Bilder von Walter Grab, Zeichnungen von Willibald Kramm und Paul H. Nodnagel, Plastiken von Volkmar Haase und Karl Heinz Krause.

KASSEL Kunstverein im Städt. Kulturhaus. Bis 20. 3. 1961: Große Zeichner: Josef Hegenbarth, Paul Holz und Alfred Kubin.

KÖLN J. & W. Boisserée. 14. 3.–8. 4. 1961: Ölgemälde und Graphik von Karl Rödel.

LEIPZIG Museum der Bild. Künste. 3. 3.–16. 4. 1961: Künstler der DDR.

LINDAU/B. Haus zum Cavazzen und Rungesaal im Alten Rathaus. 19. 3.–26. 4. 1961: Ausstellung einer landschaftl. Berufsgruppe Bildender Künstler.

LÜBECK Museum für Kunst und Kulturengeschichte. 18. 3.–23. 4. 1961: Max Beckmann (Slg. Günther Franke).