

schmiedehandwerkes im Rheinland geschrieben werden, der einzigen deutschen Landschaft, in der das überhaupt noch möglich ist. Das Buch von Frau Perpeet weist die Forschung mit allem Nachdruck auf diese kostbaren Werke hin, die uns heute noch im Original etwas von der Kostbarkeit und Bedeutung mittelalterlicher Kirchenschätze ahnen lassen und uns einmal nicht zwingen, die Beschreibungen des Gelenius in seinem „Thesaurus sacer“ von 1645 zu lesen oder die Heiltumsbücher in der Art des Halleschen zu studieren, sondern vielmehr dazu auffordern, sich mit den erhaltenen Werken selbst zu beschäftigen.

Johann Michael Fritz

FRITZ HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venedig, Verlag Neri Pozza 1962. 383 S., 24 Farbtaf. (Textband); 886 Abb. (Bildband).

Wer je sich mit Giovanni Bellini oder mit dem Umkreis seiner Schüler beschäftigt hat, wird die mühselige Lage in Erinnerung haben, daß er an allen Ecken und Enden auf Bildnöte stieß, nicht so sehr natürlich bei den Hauptwerken, die er vollständig im Band der „Klassiker der Kunst“, bei van Marle oder in sehr guten Reproduktionen in Palluccchinis neuerer Monographie vorfindet, wohl aber was die zahlreichen Wiederholungen, Kopien und Ableitungen der Werkstatt und der einzelnen piccoli maestri anlangt. Hier sah man sich angewiesen auf die Heranziehung vieler Zeitschriften und mancher Publikationen, die selbst in großen Fachbibliotheken selten vorkommen wie z. B. des 1920 erschienenen Bandes „Venezia“ mit dem umfangreichen Aufsatz über N. Rondinelli, und wenn auch seit der doppelbändigen Phaidon Ausgabe von Berensons „Venetian Painters“, London 1957, beträchtliche Erleichterungen geboten wurden, so ist dieses Illustrationsmaterial noch immer nicht erschöpfend für eine annähernde Vergegenwärtigung des realen Bildbestandes. Schon nach dieser Hinsicht hat d. V. des vorliegenden Werkes mit seinem 2. Band, der 886 Abbildungen umfaßt, die qualitativ den Wiedergaben der Phaidon Press um ein Wesentliches überlegen sind, ein Anschauungsmaterial vermittelt, das um ein Vielfaches die vorangehenden Publikationen hinter sich läßt. Daß die Zahl der Kopien und Wiederholungen von Bellinis Schöpfungen weit größer ist als die hier reproduzierten, macht uns der Katalogband deutlich, denn in diesem sind dank H's Umsicht und Erfahrung Werklisten zusammengestellt, die an Vollständigkeit außer Vergleich stehen; man braucht nur die langen Kopienreihen bei n. 36, 40, 43, 47, 48, 50, 58, bei n. 135 (Morgan Conversazione), n. 151 (Kreuztragender Christus, Toledo), n. 192 (Segnd. Christus i. Halbf.), n. 194 (Salvator Madrid) nachzusehen um einen raschen Einblick zu gewinnen, aus welchem Fonds des Wissens d. V. zu diesen Angaben und Beobachtungen gelangen konnte. Dabei läßt es H. noch nicht einmal bei dieser Aufstellung von Exemplaren, von denen er einen Großteil persönlich gesehen hatte, bewenden, sondern bringt auch die verschollenen, von Ridolfi, Boschini und späteren Guiden erwähnten Werke des Meisters, unter Einschluß der Gemälde der Vendramin Galerie. Eine schätzenswerte Informationsquelle nach dieser Seite ist das zweibändige Werk von

C. A. Levi, *Le collezioni veneziane d'Arte . . . dal secolo XIV^o ai nostri giorni*, Vdg. 1900, doch weiß der Rezensent nicht zu sagen, ob v. V. benutzt, da nirgends zitiert.

Im Sinne der Kompletierung erscheint uns diese Erfassung des nur mehr schriftlich Tradierten gewiß berechtigt, einen positiven Gewinn aber verspricht sie wohl nur in den seltensten Fällen, denn die Bildvorstellungen über G. Bellini sind im Barock bereits so sehr verschwommen, daß man der bloßen Autorenbezeichnung nur mit größter Skepsis gegenüberstehen kann und meist nicht mehr als Durchschnittsleistungen von Schülern dahinter zu vermuten hat. Dies bringen uns ja auch die Illustrationen der *Picture Gallery of A. Vendramin* (ed. Borenius, London 1923, Heinemann Abb. 169 – 185) zum Bewußtsein, die für kaum mehr als zwei bis drei Werke Bellinis Urheberchaft (keineswegs damit das Original) ersehen lassen, schon gar nicht für die Mehrzahl der dort auftauchenden Bildnisse. – Der Katalogband enthält 24 Farbtafeln, die größtenteils Ausschnitte von G. Bellinis eigenhändigen Schöpfungen wiedergeben.

Um zunächst von G. Bellini zu sprechen, so hat H. seinen Ausgangspunkt von den umfangreichen Werklisten Berensons (*Venetian School I* der Phaidon Ausgabe 1957), von Gronaus Band in *Klassiker d. Kunst* 1930 und von Gambas Monographie 1937 genommen. Wenn diese Publikationen eine stark expansionistische Tendenz kennzeichnen, die z. T. schon in unserem Band (Wien 1948) durch beträchtliche Einschränkungen zurückgewiesen wurde, aber auch seitens Pallucchini (1960) und jüngst von Bottari (*Tutta la pittura di G. B.* 1963) nicht unwesentliche Reduzierungen erfahren hat, so glaubte sich d. V. doch verpflichtet, auch zu längst erledigten Attributionen Stellung zu nehmen, da sein Katalog ja ebenso wie das Schulhaupt auch den weiten Umkreis der „Belliniani“ miteinschließt. Um freilich gewahr zu werden, an welcher Stelle im Katalog die nicht eigenhändigen Werke B's ihren Platz gefunden haben, wird dem Suchenden die Aufgabe zugemutet, entweder im Abbildungsband das betreffende Werk aufzustöbern oder das Ortsverzeichnis zu befragen, da d. V. sich dazu entschlossen hatte, die nach seiner Ansicht auszuscheidenden Werke mit Künstlernamen zu versehen, sie also in der langen Rubrik „Scuola“, die alphabetisch p. 87 mit Bart. Veneto einsetzt und p. 201 mit Vittore Belliniano abschließt, unterzubringen. Daran fügt H. neue Sparten der Titel „Opere singole“ – „Opere anonime della Scuola“ und weiterhin wieder eine lange alphabetische Liste (409 Nummern) von Agapiti bis Zoppo mit anschließenden Abschnitten in anonyme und Einzelwerke. – Unmöglich hier auf all diese Attributionen einzugehen, beschränken wir uns vorerst anzuführen, was H. mit Recht aus dem Opus Bellinis gestrichen hat. Die Tafel in Matelica (V 54), Kreuzigungsszene in Vdg., *Correr* 29 (V 51); Jac. Bellini, das Ursulabild Vdg., *Akademie* (V 447); Ant. Vivarini Kreis; *Madonna Cini* (S 823), die auch Pallucchini und Bottari nicht mehr aufführen; die Kreuzigungen in Mld., *Poldi-P. M.* (V 139) und *Pesaro, M.* (V 410), das *Johanneshaupt*, ebenda (V 409) mit Recht Zoppo gegeben; die *Madonna Fodor*, *Paris* (V 11) und die *Kreuzigung Contini* (V 13), beide als L. Bastiani, dem d. V. auch die sehr früh entstandene *Hieronymustafel* in *Birmingham* geben will; u. E. läßt sich für keines dieser drei Bilder die Namenstaufe Bastiani aufrechterhalten; der Hieronymus bleibt allein strittig zwischen Jacopo B. und dem jg. Giovanni in der Werkstatt des Vaters. Die *Pietà*, früher

beim Kunsthändler Volterra, Florenz, jetzt Bergamo, Priv. (V 429); die Predellen: Anbetung der Könige und Sposalizio bei Contini (V 137/8), von H. dem Schulkreis des älteren Gir. da Treviso attr.; die vier Carità-Altäre der venez. Akademie (209 – 213) unter Hervorhebung der wenigen, möglicherweise eigenhändigen Partien und das Polypptychon in SS. Giovanni e Paolo (V 448) samt den von Lauro Padovano stammenden Staffelnbildern und jenen der Drusiana-Legende in Leutstetten, Erbprinz Albrecht v. B. (V 162). Die Verkündigung und der Altarflügel mit Petrus der venez. Akademie (S 243, S 260), das Händefragment in Ravenna (S 272), die nur noch von Berenson aufgeführte Sebastianstafel bei Thyssen (V 445) und die außer von Berenson längst ausgeschiedene Flucht nach Ägypten in Washington N. G., die d. V. zu Unrecht Gir. da Sta. Croce zuschreibt; schon vom Rezensenten und später von Lauts als Carpaccio betrachtet. – Mit dieser Aufzählung ist unsererseits nur eine Auswahl getroffen und ganz abgesehen von H's Händetrennung der zahlreichen Madonnenbilder, wo er u. E. bisweilen eine zu rigorose Abgrenzung trifft; so scheinen uns die beiden frühen Madonnenbilder in Berlin und Amsterdam (6 a, b) sehr viel mehr original denn abgeleitet und dasselbe dürfte für das Northampton-Bild (124 b) gelten, besonders für das Kind. An der Echtheit der Pavia-Madonna (V 7), für die H., ohne zu überzeugen, L. Bastiani vermutet, kann nicht gezweifelt werden, ebenso möchten wir die frühe, ganzfigurige Madonna mit dem schlafenden Kind (9) in Vdg., Akad. für G. B. festhalten. Umgekehrt vermögen wir in dem so dürftigen Werk der Slg. Haas, Detroit (110) nach keiner Seite eine frühe Schöpfung des Meisters zu erkennen und die neueren Monographen haben es mit Recht unerwähnt gelassen.

Gereinigt von ganz vagen, z. T. minderwertigen oder höchst indifferenten Erzeugnissen hat d. V. auch das Porträtwerk Bellinis und nach dieser Hinsicht geht er vielfach eins mit der beachtenswerten Zurückhaltung der neuesten Monographen (Pallucchini, Bottari) im Gegensatz zu Gronau, Gamba und Berenson, in dessen letzter Liste (1957) nicht weniger als rund 25 Bildnisse den allgemein anerkannten hinzugefügt sind. Einige davon schreibt H. dem Alvise zu (V, 388, 389), dessen Hand er auch das bedeutende Béarn Männerbildnis, jetzt in Washington N. G. (V 393) u. E. mit Recht gibt, obgleich Pallucchini weder die vorgenannten noch das letztere in seine Vivarini-Monographie aufgenommen hat (ebensowenig aber bei G. Bellini erwähnt); andere wie V 9 und V 94 gibt er Cariani bzw. Oliverio ersteres nicht überzeugend); das Oklahoma Männerporträt (M B 134), meist als G. B. erklärt, scheint auch uns dem Basaiti näher zu stehen als dem Schulhaupt. Für die des Meisters durchaus würdigen Bildnisse in London N. G. 3121 (V 143) und 2509 (V 149) hat man sich seit Davies' Vorschlag jetzt – wie uns scheint mit Recht – auf Jacometto geeinigt, während das Bildnis Bache, N. Y. Metropolitan M. nach wie vor unter G. Bellini geht (bei Pallucchini, Bottari aber nicht mehr zitiert). H. nimmt für dieses (V 179) wie die Porträts in Bergamo 173 (V 176), 181 (270), in Englewood (V 178), Paris, M. André (V 180) Lottos Urhebererschaft an, eine Vermutung, die jedoch kaum Beistimmung finden dürfte; im Opus Bellinis erscheinen die letzteren drei nirgends mehr und selbst für Bergamo 173, das 1949 Pallucchini mit Longhi noch verteidigt hatte, ist der Name fallen gelassen worden. Das Amsterdamer Damenbildnis,

vom Rezensenten schon 1949 als Werk Carpaccios erklärt, dem es auch Lauts eingliedert, wird von H. (V 103) ebenfalls unter C. rubriziert. Das von Gronau (Kl. d. Kst. Abb. 73) für G. B. beanspruchte Männerbildnis in Neapel (der Vorschlag wurde nie akzeptiert) reiht H. (S 820) einem Anonymus ein, den er als „Maestro della Presentazione di S. Zaccaria“ bezeichnet und mit dem er drei weitere Porträts (S 820 bis, 821, 822) in Verbindung bringt. Diese Zusammengruppierung der Bildnisse mag offenbleiben, allein, von dem mäßigen Atelierbild in S. Zaccaria führt u. E. kein Weg zu den Porträts. Nicht zustimmen können wir auch H's Attribution an M. Marziale (S 244) für das stumpfe Porträt in London N. G. 2095, das ehemals Gronau (Abb. 121) G. Bellini gegeben hat; hier wird man gut tun, mit Davies den „follower“ zu registrieren, ohne sich auf einen Namen zu versteifen. Genau so wenig sehe ich ein Indizium für H's Attribution an Previtali (S 820) für das so ansprechende Jünglingsporträt der Widener Coll. 692, das m. E. nur Bart. Veneto gehören kann. Den „Humanisten“ in Mailand, Castello M. 249, der von Berenson noch immer als Antonellos Werk angesehen wurde (trotz der einleuchtenden Widerlegung von Lauts), während ihn Longhi u. a. als Giambellin erklärt haben (Pallucchini hat die frühere Inanspruchnahme 1960 nicht mehr aufrechterhalten), spricht H. (V 110) auf Grund des Vortrags dem Cima zu; Gefolgschaft mit dieser Annahme dürfte er kaum finden. Bei soviel Bemühen das Porträtwerk Bellinis vor irrigen Attributionen abzugrenzen, erscheint es uns überraschend, daß sich d. V. zur Annahme des höchst zweifelhaften Bildnisses in N. Y. Brooklyn M. (275) bekennt (weder von Pallucchini noch von Bottari aufgenommen), und erst recht für das in der Komposition und im Ausdruck so mäßige Doppelbildnis aus Rossie Priory (278); auch dieses haben mit Grund Pallucchini und Bottari ihrer Liste ferngehalten. – In dem Bestreben H's, oftmals geradezu sezierend an die einzelnen Werke heranzutreten, gerät d. V. zu Feststellungen, die mehrfach Haarspalterei gleichkommen, so wenn er für das Vicentiner Taufbild (147) außer dem Meister die Mitwirkung R. Marconis und Vitt. Bellinianos nachzuweisen sucht, in der Sta. Conversazione des Louvre (134) die Beteiligung von drei Künstlern zu erkennen glaubt oder in der Allendale-Anbetung in Washington (98), die er mit Tietzes (Art B. 1949) als Erfindung G. Bellinis betrachtet, was u. E. nicht zutrifft, mehrere Mitarbeiter erblickt. Für unerwiesen halten wir auch die Mitwirkung Tizians in den beiden Londoner Bildnissen (V 377, 378); der Katalog von Davies erwähnt mit keinem Wort eine solche Beteiligung und bei der Gründlichkeit der Untersuchungen dürfen wir annehmen, daß jede Spur von Tizians Eingriff sicher verzeichnet worden wäre. H's Zuschreibung der Noahszene in Besançon (V 376) an Tizian halten wir für so wenig erwiesen wie Cr. Gilberts Annahme, daß Lotto dessen Urheber sei (Festschrift L. Venturi); denn wäre für die Gestaltung des Erzvaters noch eine solche Vermutung diskutabel, so schließen Formgebung und Ausdruck der Söhne jeden Gedanken an Lotto aus. Wo aber gäbe es auch nur eine annähernde Vergleichsparallele des jungen Tizian zum Vortrag des Werkes in Besançon? Höchst gewagt scheint uns auch die Behauptung d. V., daß die Fassung des kreuztragenden Christus in Boston, Gardner Slg. (151 e) von Tizian stammen soll. Für R. Marconi nimmt H. eine Reihe von Schöpfungen an, deren Zuschreibung allgemeinen Widerspruch herausfordert; denn an der

Wiener „Laura“ (S 381) spricht jeder Zoll für Giorgione und was die Uffizienbilder des Salomo-Urteils und der Mosesfindung betrifft (S 212, 213), so hat Baldaß' exakte Analyse überzeugend diejenigen Partien aufgezeigt, die vom frühen Giorgione stammen dürften. Und wenn auch die Anerkennung für die Oxforder Madonna (S 184) und das Bildnis Melchett (S 217) als Giorgione nach wie vor in der Schwebe bleibt, für eine Einordnung bei Marconi lassen sich keine Merkmale aufzeigen. – Mit der Herausnahme des sog. Meisters der drei Lebensalter (Florenz, Pitti 110, Heinemann S 818) als eigener Individualität des späten Bellini-Ateliers dürfte H. wohl sicher Recht haben gegenüber jenen, die in diesem Künstler Giorgione erblicken und vielleicht stammt der kreuztragende Christus in Rovigo (151 ah) wirklich von derselben Hand; was aber d. V. des weiteren mit ihm in Verbindung bringt, wie z. T. das Baltimore Bild (137) und die Borghese Madonna 188 (137 a) oder gar die Wiener Tafel der Frau mit dem Spiegel (265) will uns nicht einleuchten. – Aus den vielen Neuzuschreibungen seien hier nur noch wenige als unhaltbar erwähnt: der flötenblasende Faun, München, Pinak. 76 (S 362) hat in Previtalis Werk keine Stelle und dasselbe gilt für das Bild mit Mars-Venus des Brooklyn-Mus. (S 363); beide sind unverkennbar von Palma V.

Das Gros der Zeichnungen, die H. dem Meister zuschreibt, detailliert zu behandeln, muß hier unterlassen werden; nur auf wenige Blätter sei verwiesen; bei den Skizzen in den Uffizien 371 E will H. (354) fünf verschiedene Hände unterscheiden und nur für einige Heiligenfiguren G. Bellini annehmen; m. E. besteht eine solche Aufspaltung überhaupt nicht und gehört alles einem Zeichner, der aber kaum G. B. sein dürfte. Für das disput. Figurenpar in Uffizien 183 E (355) kommt aber ein Venezianer an sich nicht in Frage, denn Vortrag und Auffassung sprechen – wie Degenhart erkannt hat – für Francesco di Giorgio (Z. f. Kstg. 1939 p. 124). In dem Rotterdamer Blatt (ehemals Kieslinger, Wien) erblickt H. (324) gleich Gamba einen Originalentwurf für die Madonna Huntington; allein schon der ganze Vortrag und der steife Arm sprechen gegen den Meister, ganz abgesehen von dem G. Bellini fremden Gesichtstypus. In der gleichen Sammlung befindet sich auch der sitzende Männerakt im Profil n. l. aus Slg. Russel, London), den ich früher mit Vorbehalt G. B. zugewiesen hatte; d. V. gibt ihm mit Recht dem Meister (356), doch wäre hier ein Wort der Begründung am Platz gewesen, zumal Tietzes die Attribution bestritten haben. Die von Degenhart eingeführte Skizze der Halbfigur eines Kirchenvaters in Bayonne, Coll. Bonnat nimmt d. V. als mögliche Zuschreibung an; m. E. läßt sich diese Attribution nicht aufrechterhalten: schon beim ersten Eindruck denkt man an den ferraresischen Kunstkreis, in dessen Bereich die Zeichnung auch von Bean (Cat. Bayonne 1960 n. 177) und vorher von Ruhmer (Taf. X seiner Tura-Monographie) eingegliedert wurde. Gleichwohl scheint uns bei aller Ferne von G. B. ein spezifischer Name wie Tura oder Cossa gewagt und Degenharts Hinweis auf Pizzolo und Mantegnas Brera-Polyptychon von 1454 sehr beachtlich; doch von derselben Hand wie die Zeichnung der Pietà in Rennes (auf die ich seinerzeit Hadeln hingewiesen hatte und der meine Attr. an G. B. auch sofort als überzeugend angenommen hatte) kann ich das bedeutende Blatt der Bonnat Slg. nicht ansehen. – Was die Oxforder Modellstudie des liegenden Kindes betrifft, die von Pallucchini und dem Rezensenten ehemals als Original

betrachtet, von Berenson und Degenhart mit mehr Recht als zeitgenössische Kopie erklärt wurde, während Parker (Cat. n. 2) sich auf keine Entscheidung festlegte, so will H. (V 316) gleich Puppi in dem Zeichner die Hand des Benedetto Montagna sehen; das Verso der stehenden Heiligen gehört demselben Zeichner, und Fiocco nahm dafür V. Carpaccio an (Lauts, Carpaccio p. 284 ist derselben Meinung); dieser Vorschlag scheint uns immer noch am plausibelsten; ganz irrig Longhis Attribution an Alvise Vivarini beim Verso. Höher zu bewerten ist das Blatt mit dem schlafenden Bambino in Rom, Kupferstichkabinett; ob von G. Bellini selbst oder mindestens unter seiner Aufsicht geschaffen, – Rezensent ließ die Frage offen, Degenhart behauptet die Eigenhändigkeit des Meisters – für ausgeschlossen halten wir Longhis Annahme, der sich H. anschließt (V 112), daß die Zeichnung von Cima stammt; denn in dessen Opus begegnet weder der Kindertyp noch ein ähnlicher Vortrag.

Man kann über die vielen Attributionsversuche d. V., von denen wir hier aus Platzgründen nur einen kleinen Ausschnitt gegeben haben, denken wie man will, was man in keiner Weise verstehen kann, ist der Verzicht auf das einschlägige Schrifttum. Zu einem Werk-Katalog gehört die Aufführung der entsprechenden Literatur, denn der Auskunft heischende Leser will nicht eine statuierte Meinung, sondern es verlangt ihn, Einblick in die Diskussion der Forschung zu gewinnen, das Für und Wider der mehr oder weniger autoritären Kenner über das einzelne Werk zu erfahren, in die Beweisführung ihrer Ansichten einzudringen um sich auf Grund dieser Auseinandersetzungen eine eigene Stellungnahme bilden zu können. Der Spezialforscher über G. Bellini hat diese Literatur trotz ihrer Ausgedehtheit größtenteils gegenwärtig, allein wie empfindlich wird dieses Fehlen schon für den Museumsmann, der irgendein Atelierwerk seiner Galerie näher zu klassifizieren hat, ganz zu schweigen von dem Studierenden, der für ein Sonderreferat sich hier Rat zu holen erwartet, aber statt Orientierung an verschlossene Türen gerät. Ich nehme nur einen einzigen Fall heraus: die oft diskutierte Problematik der sog. Carità-Altäre der venez. Akademie und das Polyptychon in S. S. Giovanni e Paolo in Venedig. Wie mühsam und zeitraubend wird für den Interessenten die Suche nach der umfangreichen Literatur, die von Cavalcaselle bis zu den so entscheidenden Aufsätzen Arslans reicht und in U. Schmitts Bonsignori-Abhandlung nochmals eine sehr sorgfältige Untersuchung gefunden hat. In einem Katalog solchen Anspruchs hätten ebenso auch ikonologische Fragen besprochen werden müssen und die Ausgaben der Londoner N. G. Kataloge von Davies hätten dafür gute Exempla geboten; d. V. hat sich dieser Forderung aber ganz entzogen, obgleich Bilder wie der Christus als Blutspender, die Seemadonna der Uffizien, das Götterfest u. a. eine solche Auseinandersetzung verlangt hätten, vor allem nachdem in den letzten Jahrzehnten verschiedene Deutungsvorschläge unternommen worden waren.

Daß Heinemann sich dieser Unterlassungen bewußt war, ist kaum in Frage zu stellen, und so wird man – um seiner Publikation gerecht zu werden – doch die Summe des Geleisteten im Auge behalten müssen: die bisher nirgends sonst so dargebotene Ausbreitung des Opus G. Bellinis in der Vielfalt der Atelierproduktion und der nach dem Tod des Schulhauptes nachwirkenden Verarbeitung bei der anschließenden Gene-

ration. Für die gewaltige Fülle des hier Erbrachten und Geprüften schulden wir – ungeachtet mancher Vorbehalte und Einwände – dem Verfasser Dank; ausstattungs-mäßig halten sich beide Bände auf der Qualitätsebene, die alle Werke des N. Pozza Verlages kennzeichnet.

Luitpold Dussler

AUSSTELLUNGSKALENDER

- AACHEN Rathaus. 26. 6.–19. 9. 1965; Karl der Große. Zehnte Ausstellung des Europarates.
Suermondt-Museum. 27. 6.–19. 9. 1965; Mittelalterliche Kunst der Sammlung Kofler-Truniger. – Bis 31. 7. 1965; Plastiken von Heinz Tobolla.
- AARGAU Kunstsammlung. Bis 4. 7. 1965; Künstler – Sammler.
- AMSTERDAM Stedelijk Museum. Bis 21. 6. 1965; Arbeiten von Roger Hilton, Gwyther Irwin, Bernhard Meadows und Joe Tilson.
- ANTWERPEN Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim. 20. 6.–30. 9. 1965; 8e Biennale voor moderne beeldhouwkunst; Kunstenaars onder de 40 jaar.
- ARNHEM Gemeentemuseum. Bis 17. 7. 1965; 28 poolse grafici.
- BADEN-BADEN Galerie Dr. Ernst Hauswedell. Bis 16. 6. 1965; Graphik von Johanna Schütz-Wolff und Eva Aschoff.
- BERLIN Staatliche Museen, Stiftung Preuß. Kulturbesitz, Kunstbibliothek. Bis Juli 1965; Zierschrift und Initiale. – Kupferstichkabinett. Juni/September 1965; Neuerwerbungen 1962–1965. Staatliche Museen, National-Galerie. Juni/Juli 1965; 150 Jahre russische Grafik, 1813–1963. – Kupferstichkabinett im Bode-Museum. Juni 1965; „Der Weg“, Aquatintazeichnungen von Herbert Sandberg.
- Akademie der Künste. Bis 4. 7. 1965; Willi Baumeister.
- Rathaus Kreuzberg. Bis 18. 6. 1965; Künstlergruppe Ruhr 62.
- Galerie S Ben Wargin. Bis 21. 6. 1965; Plastik, Zeichnungen, Graphik von Jussuff Abbo.
- BIELEFELD Städt. Kunsthaus. Bis 27. 6. 1965; Mesure-Maß. Gruppe zur Untersuchung visueller Gestaltungs-Möglichkeiten.
- BONN Galerie Wünsche. Bis 17. 7. 1965; Die arabischen Nächte von Marc Chagall.
- BRAUNSCHWEIG Städt. Museum. Bis 27. 6. 1965; Mein Steckenpferd am Feierabend. Ausst. in Verbindung mit der Volkshochschule Braunschweig.
- DARMSTADT Hess. Landesmuseum. Bis 27. 6. 1965; Zeichnungen und Druckgraphik von Ernst Ludwig Kirchner.
- DUISBURG Wilhelm-Lehmbruck-Museum. Bis 27. 6. 1965; Handzeichnungen alter Meister aus dem Besitz der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen.
- DUSSELDORF Galerie Alex Vömel. Juni 1965; Holzschnitte und Handzeichnungen von Renée Sintenis (1888–1965).
Kunstkabinett Hans Trojanski. Juni 1965; Ölgemälde und Aquarelle von Paul Hurt.
- ERLANGEN Stadtmuseum. Bis 31. 10. 1965; Plastiken, Handzeichnungen, Plaketten, Scheuerschnitte von Walter Bischoff (1885–1945).
- ESSEN Museum Folkwang. Bis 27. 6. 1965; Gemälde von Fathwinter – Plastik von Hajeck. – Bis 18. 7. 1965; Buchillustrationen aus eigenem Besitz.
- FLENSBURG Städt. Museum. Bis 16. 6. 1965; Grafik von Edvard Munch.
- FRANKFURT Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Bis 3. 7. 1965; Arbeiten von Franz Cestnik.
Kunstverein. Bis 4. 7. 1965; Picasso – 150 Handzeichnungen aus sieben Jahrzehnten.
- FREIBURG Kunstverein. Bis 20. 6. 1965; Bilder von Yoshishige Saito.
- FRIEDRICHSHAFEN Bodensee-Museum. Bis 1. 8. 1965; Graphik und Zeichnungen von Willi Baumeister.
- GORLITZ Städt. Kunstsammlungen, Graphisches Kabinett. Bis 8. 8. 1965; Kinderzeichnungen aus arabischen Ländern.
- GOSLAR Museum. Bis 8. 8. 1965; „Alt Goslar“, Bilder aus städtischen Beständen.
- HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 19. 6.–18. 7. 1965; Plastiken von Fritz Koenig.
- HAMBURG Museum für Kunst und Gewerbe. Bis 27. 6. 1965; Echnaton. Ägyptische Kunst aus dem Zeitalter des Königs Echnaton und der Königin Nofretete.
- Bücherhalle Winterhude. Bis 10. 8. 1965; Aquarelle und Grafiken von Antonio Corpora.
- HAMELN Kunstkreis. Bis 27. 6. 1965; Puppenschau in Hameln.
- HAMM Städt. Gustav-Lübcke-Museum. 27. 6.–18. 7. 1965; Arbeiten von Theo Pfeil.
- HANNOVER Kunstverein. 27. 6.–1. 8. 1965; Skandinavische Malerei.
- HEIDELBERG Kunstverein. Juni 1965; Bundesausstellung der Gedok.