

Dank

Ohne die freigebige Hilfe vieler Nahe- und Fernstehender wäre diese Doktorarbeit nicht entstanden.

Als erstem danke ich Martin Ris, meinem Freund und Ehemann. Seine verständnisvolle Unterstützung und seine Anregungen haben das Schreiben und Fertigstellen dieser Arbeit zu einer wunderbaren Erfahrung werden lassen.

Meinen Eltern Sigrun und Peter Walter möchte ich ebenfalls von ganzem Herzen danken. Ihre Offenheit meinen Projekten gegenüber sowie ihre immer bereitwillige, großzügige Unterstützung haben dieses Buch erst möglich gemacht.

Ich danke meinen Freunden, vor allem Alice Brauner, Vanessa Adler und Alexandra Lewithin, die mich aufgemuntert und mir in Gesprächen zahlreiche Gedankenanstöße gegeben haben. Ebenso danken möchte ich Marlotte Neumann, die mir auf dem Weg zu mir selbst und zu dieser Arbeit geholfen hat, und Frank Rummeler, der mich ermutigt hat, mich für die Verwirklichung dieses Dissertationsprojektes zu entscheiden. Ich danke Prem, Dhanja, Holger Benedens, Bodhi und Christina Herbst, deren Readings mir wertvolle Wegweiser und spirituelle Nahrung waren.

Ein ganz besonderer Dank gilt Florian Karsch, dem Inhaber der Galerie Nierendorf. Seine Zustimmung, sein Vertrauen, das mir uneingeschränkten Zugang zu allen Unterlagen im Galeriearchiv ermöglichte, und sein immer bereitwillig mit mir geteiltes immenses Wissen über die moderne Kunst sowie die Künstler und Begründer der Galerie Nierendorf haben die Grundvoraussetzungen für das Entstehen der vorliegenden Untersuchung geschaffen. Auch möchte ich Inge Karsch und Ergün Özdemir-Karsch für ihre freundliche Unterstützung danken.

Herzlich danke ich meinem Betreuer Prof. Harold Hammer-Schenk, der jederzeit für mich da war, wenn ich ihn brauchte, mit seinem fachlichen Rat, seinem Verständnis und seiner Unterstützung für meine Recherchearbeit.

Ebenfalls herzlich danke ich der ehemaligen Archivleiterin Eva Züchner und Direktor Jörn Merkert von der Berlinischen Galerie für ihre stete Hilfsbereitschaft und den großzügigen Entschluß, die Transkribierung der Tagebücher Karl Nierendorfs zu finanzieren und damit eine höchst wichtige Quelle für die vorliegende Analyse und zukünftige Forschungen zu sichern. Prof. Merkert danke ich außerdem dafür, diese Arbeit als Gutachter begleitet zu haben, trotz seiner vielen Verpflichtungen als Museumsdirektor und der zunehmenden Schwierigkeiten, der Berlinischen Galerie, dem Berliner Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, ein eigenes Haus und damit eine Zukunft zu sichern.

Genauso herzlich danke ich Horst Grimm und seiner Frau, Winsen/Luhe, für ihre präzise und schnelle Transkribierung der Tagebücher Karl Nierendorfs aus der Kurzschrift „Stolze-Schrey“ und für die wunderbare Zusammenarbeit.

Für die offene Bereitwilligkeit, ihre Zeit und Erinnerungen mit mir zu teilen, danke ich, neben den vielen anderen „Interviewpartnern“, vor allem der Nichte Karl Nierendorfs, Helene Dehne, Wittlich/Eifel, dem Sohn des Sammlers Hans Koch, Martin Koch, Randegg, der ehemaligen Mitarbeiterin in der Nierendorf Gallery, Hildegard Bachert, St. Etienne Gallery, New York, dem Sohn Lyonel Feiningers, Theodor Lux Feininger, Cambridge/Boston, und der Witwe des Filmmachers Oskar Fischinger, Elfriede Fischinger, Los Angeles.

Dankbar erwähnen möchte ich auch diejenigen, die mich fachlich mit Rat, Tat und vielen Informationen unterstützt haben, vor allem Ute Haug, Aachen, Martina Dillmann, Berlin, Andrea Lukas, München, Ulrike Meyer Stump, Zürich, Christina von Elm, Tübingen, Dr. Isabel Wünsche, Los Angeles/Bremen, Christina Houstian, Washington D.C., Vivian Endicott Barnett, New York, Stefan Frey, Bern, Hans Verhufen, Hamburg, Dr. Goebbels, Düsseldorf, Roland von Rebay, Wessling, Peter Barth, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf, Ulrich Fiedler, Galerie Fied-

ler, Köln, Dr. Markus Krause, Berlin, Heldte Acher, Tochter von Johannes Brecht, Ginsheim, Frau Bettina Dix-Pfefferkorn und Herrn Rainer Pfefferkorn, Otto Dix Stiftung, Durfort, Frankreich.

Zu Dank verpflichtet bin ich zudem zahlreichen Archivleitern und -mitarbeitern u. a. folgender Museen und Archive: Berlinische Galerie, Berlin, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Paul Klee Stiftung, Bern, Paul Klee Nachlaßverwaltung, Bern, Schweizerisches Bundesarchiv, Bern, Musée National d'Art Moderne, Paris, Museum of Modern Art, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Norton Simon Museum, Pasadena/Los Angeles, und den Archives of the American Art, Washington.

Last but not least danke ich Elizabeth Payea-Butler, Toronto, für ihren Optimismus und einen ihrer anspornenden Kommentare während der Überarbeitungsphase dieser Arbeit: „You wrote it. Now it's time to send it away.“

Anja Walter-Ris
Boston im Mai 2003

Vorwort

Die GALERIE NIERENDORF wurde ab 1949 – nach dem Tode meines Stiefvaters Josef Nierendorf – mehr und mehr für mein Leben bestimmend. Sie ist es noch heute. Daß ihre Geschichte seit 1920 für mich besonders interessant ist, versteht sich von selbst. Ich hatte jedoch nie Zeit, die Dokumente der Vergangenheit gründlich zu studieren.

Nun hat Dr. Anja Walter-Ris sich in den vergangenen Jahren intensiv damit beschäftigt. Das Ergebnis ihrer Forschung legt sie hiermit vor. Sie stellt in ihrer Arbeit viele Zusammenhänge und bisher unbekannt Details dar, welche die Kunstgeschichte dieser Zeit in Verbindung mit der Arbeit von zwei enthusiastischen Kunsthändlern verdeutlichen. Ihre Publikation verdient eine große Resonanz.

In dem hier behandelten Zeitraum haben die Jahre zwischen 1920 bis 1945 eine besondere Bedeutung. Die gründlich recherchierte und flüssig vorgetragene Galeriegeschichte zeigt den hohen Stellenwert, der dem Schaffen von Karl und Josef Nierendorf zukommt. Sie wirft ein weiteres erhellendes Licht in diese zum Teil sehr dunkle Epoche.

Berlin, im März 2003

Florian Karsch

Einleitung

Seit der Jahrhundertwende begannen sich in Deutschland immer mehr Kunsthändler für junge zeitgenössische Künstler und deren Werk einzusetzen. Sie haben das heutige Bild vom Kunsthändler als „Kunstvermittler aus Überzeugung“ geprägt. Diesen neuen Typus von Kunsthändler zeichnete aus, daß er sich neben dem reinen Verkaufsgeschäft auch als Verleger, Publizist und Mäzen für die von ihm vertretenen zeitgenössischen Künstler einsetzte und durch deren intensive Förderung die Geschichte der Kunst aktiv mitgestaltete. Dazu gehörten von 1920 bis 1939 die Gebrüder Nierendorf, die die Berliner und New Yorker Kunsthandelsszene entscheidend mitprägten. Den Weg der Nierendorfs setzten nach dem Krieg Florian und Inge Karsch in der Galerie Nierendorf fort, indem sie die Künstler des alten Galerieprogramms dem drohenden Vergessen entrissen. Die Galerie Nierendorf ist heute mit 83 Jahren die älteste und ohne Frage bedeutendste Galerie Berlins auf den Gebieten des deutschen Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit.

Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung stehen Karl Nierendorfs Engagement für seine Künstler und sein Verdienst bei der Verbreitung der Deutschen Moderne im Heimatland und in Amerika. Beleuchtet werden sein Verhältnis zu Künstlern, Kollegen und seinem Bruder und Geschäftspartner Josef Nierendorf sowie seine Handlungsmotivation und wichtigsten Charaktereigenschaften.

Am Beispiel der Gebrüder Nierendorf wird der Einfluß des modernen Kunsthändlers auf die Durchsetzung und Etablierung einzelner Künstler und ganzer Kunstströmungen aufgezeigt und die Bedeutung des Kunsthandels für die Entwicklung der Kunstgeschichte nachgewiesen. Zu diesem Zweck werden im chronologischen Ablauf ausgewählte thematische Schwerpunkte zu den bestimmenden Persönlichkeiten und Ereignissen der Galeriegeschichte mit den vielschichtigen Entwicklungen und Bedingungen der Kunst- und Zeitgeschichte verbunden.

Neben der Hauptfrage, wie groß der Einfluß von Kunsthändlern auf die Entwicklung der Kunst war, drängten sich zahlreiche andere Fragen dieser Untersuchung auf: Aus welchen Gründen entschied sich Karl Nierendorf Kunsthändler zu werden? Wie förderten die Nierendorfs ihre Künstler und wie groß war ihr Anteil an deren Durchsetzung? Was waren Karl und Josefs Antrieb und Ziele? Was ließ sie durchhalten, trotz anhaltender Probleme? Was unterschied die Nierendorfs von anderen Kunsthändlern ihrer Zeit, wo lagen die Gemeinsamkeiten und wie sah die Zusammenarbeit untereinander aus? Inwiefern wirkten politische und wirtschaftliche Ereignisse der Zeitgeschichte auf die Tätigkeit der Nierendorfs in Deutschland und Amerika ein? Wie kam es zur Neueröffnung der Galerie Nierendorf durch das Ehepaar Karsch? Wo liegen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Kunstförderung der Karschs im Vergleich zu den Nierendorfs? Diesen Fragen wird aus verschiedenen Blickwinkeln in dieser Arbeit nachgegangen.

Die Definition des modernen Kunsthändlers als „Galeristen“, die von Peter Thurn in „Der Kunsthändler, Wandlungen eines Berufes“ (München 1984) verfaßt wurde, wird in der vorliegenden Arbeit nicht verwandt. Denn obwohl die Kunsthandlungen ab Mitte des 19. Jh. in Frankreich, und nach deren Vorbild auch in Deutschland, zunehmend Galerie genannt wurden, bezeichneten sich die Kunsthändler in Europa, einschließlich der Nierendorfs, bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges selbst grundsätzlich als Kunsthändler und nicht als „Galeristen“. In Amerika gibt es bis heute nur den Begriff des „art dealers“ also des Kunsthändlers. Zudem wird der Titel „Galerist“ heute in Deutschland von Kunsthändlern nicht selten als Synonym für eine Person mit weniger professionellem oder seriösem Engagement für die Kunst gesehen¹. Aus den genannten Gründen und zur Abgrenzung vom traditionellen Typus des Kunsthändlers, der, ähnlich einem Antiquitätenhändler, keine Ausstellungen veranstaltet und ausschließlich An- und Verkäufer von Kunstgegenständen ist, wird in dieser Untersuchung der Begriff des „modernen Kunsthändlers“ zur Bezeichnung von innovativen Kunstvermittlern wie Paul Cassirer, Alfred Flechtheim und die Gebrüder Nierendorf verwandt.

Einführung

Der Kunsthändler – eine Profession im kurzen historischen Überblick

Der zunehmende Einfluß des professionellen Kunstförderers auf die Verbreitung, ja selbst die Entstehung von Kunstwerken läßt sich an der historischen Wandlung dieses Berufstandes ablesen, die in enger Wechselwirkung mit der allgemeinen Entwicklung der Kunst, der Gesellschaft und der Wirtschaft zu betrachten ist.

Schon in der Antike begannen Kaufleute, vor allem phönizische Wanderhändler, sich auf bestimmte Handelsüter und Absatzmärkte zu spezialisieren. Gehandelt wurde vorzugsweise mit Stoffen, Metallerzeugnissen, Ton- und Glasbehältern, mit Möbel, Schmuck und auch mit Kunst. Die Entwicklung des Kunsthandels führte vom Wanderhändler zum Hoflieferanten im auslaufenden Mittelalter und der Renaissance, vom Nebenerwerbsverkäufer zum hauptberuflichen und zunehmend spezialisierten Kunsthändler im Barock und vom „Connaisseur“ für aufgeklärte Kunstliebhaber im Rokoko zum professionellen Kunstkaufmann für einen zunehmend bürgerlichen Kundenkreis.²

Die Französische Revolution brachte den Kunsthandel in Frankreich zum Erliegen, der daraufhin zum Teil nach England auswich. Die Napoleonischen Kriege verschafften ihm durch Plünderungen und den daraus entstehenden illegalen Markt in ganz Europa schwere Einbrüche. In Deutschland formierten sich zu dieser Zeit erste Interessengruppen, die der Kunst neue gesellschaftliche Wirkungsräume schufen, um in der höchst schwierigen politischen Situation den kulturellen Zusammenhalt des an seiner nationalen Überlebenskraft zweifelnden Volkes zu stärken. Die aus dieser Motivation heraus in vielen Städten entstehenden Kunstvereine boten wiederum dem Kunsthandel ein neues ästhetisches und merkantiles Forum, das ihm zu überleben verhalf.³

Seit Anfang des 19. Jh. begann sich mit der einsetzenden Industriellen Revolution der private und kommerzielle Umgang mit Kunst noch mehr zu verändern:

Der Siegeszug technischer Errungenschaften, wie die Dampflokomotive oder die Dampfschiffahrt, führten mit ihren Verbesserungen sowohl im Personenverkehr als auch in der Güterbeförderung zu einer Erweiterung des kulturellen Austausches zwischen Ländern und Kontinenten. Häufiger und bequemer als je zuvor gingen europäische Kunstliebhaber und Künstler auf Reisen, entdeckten kulturelles Neuland im Orient, in Asien, Afrika und Amerika und setzten die gewonnenen Eindrücke in Sammlertätigkeit oder in künstlerisches Schaffen um. Sicherer und schneller als je zuvor kamen künstlerische Frachten an ihr Ziel, die zudem größer und schwerer sein durften und weniger Witterungsschäden erlitten als bisher. Auch der Handel brach zu neuen Ufern auf, agierte nicht mehr nur international, sondern zunehmend interkontinental, begünstigt durch den rasanten Fortschritt des Informationswesens – die Telegraphie setzte sich als weitverbreitetes Kommunikationsmittel durch. Die Entwicklung der Gasbeleuchtung, der am Ende des Jahrhunderts das elektrische Licht folgte, ließ den Abend, ja die Nacht zum künstlich erhellten Tag werden, machte so längeres Arbeiten und auch „Sich-Vergnügen“ möglich – vom „Schaufensterbummel“ bis zur strahlend erleuchteten Festlichkeit. Bilder, Zeichnungen und Plastiken blieben so länger sichtbar, ob in privater oder geschäftlicher Umgebung. Einzelne Werke konnten nun besser hervorgehoben werden, ohne daß befürchtet werden mußte, sie durch den Ruß der Kerzen zu schwärzen. Schauräume luden durch neue Hell-Dunkel-Effekte den Betrachter ein und die Öffnungszeiten ließen sich leichter den Wünschen der Kundschaft anpassen. Das neue Medium Fotografie trug zusammen mit der wirtschaftlichen Besserstellung vor allem bürgerlicher Schichten zu einer verstärkten Kunstnachfrage bei. Reproduktionen von Kunstwerken fanden immer größere Verbreitung, förderten die allgemeine Kunstkenntnis, die Neugier auf das Original und dienten zudem als Werbeträger für den Händler, um die eigenen Offerten anderen Händlern oder entfernt lebenden Kunden anbieten zu können. Kunstinteressierte „konkurrieren nun gewisserma-

ßen bei besserem Licht, in rascherer Erreichbarkeit, mit genaueren Informationen um Genuß und Besitz von Kunstwerken. Der Markt gerät so in den Sog einer technisch eskalierten Beweglichkeit; die Händler sehen sich genötigt, mobiler und flexibler zu werden.“⁴

Unter diesen Einflüssen entwickelte sich in den letzten Jahrzehnten des 19. Jh. im Kunsthandelsbereich eine starke Dynamik hin zu wachsender Spezialisierung sowohl der Händler als auch der Sammler. Dies führte zu einer Aufspaltung des Handels und zugleich zur Entstehung eines neuartigen Grundtypus des Kunstvermittlers. Neben dem Händler alter, etablierter Kunst, der das Geschäft mit wertmäßig gesicherten Werken favorisierte, die er als stabile Geldanlage an den interessierten Kunden veräußern konnte, entstand das Berufsbild des modernen Kunsthändlers: eines Streiters für die Kunst, der das kommerzielle Wagnis einging, ein wenig aufgeschlossenes, eher konservatives Publikum für die unbekanntenen Schöpfungen der jeweiligen Gegenwart zu begeistern.

Den Prototyp des risikobereiten, künstlerisch progressiven Kunsthändlers personifizierte im letzten Drittel des 19. Jh. der Franzose Paul Durand-Ruel. „Ein echter Kunsthändler muß gleichzeitig auch ein aufgeklärter Kunstliebhaber sein, der wenn nötig, bereit ist, sein unmittelbares geschäftliches Interesse seiner künstlerischen Überzeugung zu opfern, und lieber gegen Spekulantent kämpft, als daß er sich an ihren Machenschaften beteiligt.“⁵

Gemäß seines Credo setzte sich Durand-Ruel ohne Rücksicht auf pekuniäre Verluste für die junge Malergeneration der Impressionisten ein. 1869 bezog er eigene Galerieräume in der Rue Laffitte und modernisierte Präsentationsform und Ausstellungsatmosphäre. Die Bilder hingen nun nicht mehr, wie noch um 1850 in der Kunsthandlung seines Vaters, dicht an dicht, beleuchtet durch eine einzige zentrale Lichtquelle, sondern horizontal in einer Reihe nebeneinander, wo jedes einzelne mehr Raum für sich beanspruchte und mit mehreren Lampen ausgeleuchtet werden konnte. Nicht mehr die Quantität des Bilderangebots, sondern die Qualität des einzelnen Werkes sollte dem Betrachter vor Augen geführt werden. Mit dieser Herangehensweise revolutionierte er das Ausstellen von Kunst, das vorbildgebend für den modernen freien Kunsthandel werden sollte. Obwohl Durand-Ruel durch den rückwärtsgewandten Geist der Restaurationsepoche und eine allgemeine Finanzkrise lange der kulturelle wie finanzielle Erfolg versagt blieb, gab er trotz zunehmender Verschuldung den Einsatz für „seine“ Künstler nicht auf. Im Jahr 1886 ergriff er die Gelegenheit, die Impressionisten erstmals in New York zu zeigen. 300 Bilder von Degas, Manet und Monet, Pissaro, Renoir, Seurat und Sisley wurden dort mit neugieriger Aufgeschlossenheit aufgenommen. Neue Interessenten und Sammler konnten im Laufe der Zeit gewonnen werden, so daß Ende der achtziger Jahre eine zweite Galerie in der New Yorker Fifth Avenue eröffnet werden konnte, die vor allem seine Söhne führten. Die Finanzen konsolidierten sich, und Durand-Ruel gab mit „L'Art dans les Deux Mondes“ die erste transkontinentale, französisch-amerikanische Kunstzeitschrift heraus. Aus dem Kunstkaufmann war zusätzlich ein Ausstellungsmacher und ideeller Kunstvermittler geworden.

Eine neue Ära der Kunstförderung nahm ihren Anfang. Paris wurde ihr maßstabsetzender Mittelpunkt. Bald erfuhren die Impressionisten, aber auch junge Strömungen wie Kubismus und Fauvismus mit ihren herausragenden Vertretern Picasso und Matisse, zusätzliche engagierte Unterstützung. Nach Durand-Ruel und Bernheim-Jeune eröffnete Ambroise Vollard 1893 ebenfalls in der Rue Laffitte seine eigene Kunsthandlung. Als „künstlerischer Autodidakt“ und „merkantiler Selfmademan“ führte er seinen Erfolg auf die Qualität der Künstler, den Zufall, sein gutes Auge und ein gutes Ohr zurück.⁶ Eine Einschätzung, die hundert Jahre später der Kunsthändler und Sammler Heinz Berggruen in einem Interview zu seiner gerade erschienenen Autobiographie teilte und auf die Frage nach seinem Erfolgsrezept sehr ähnlich formulierte.⁷

Daß die aufwendigen Mappenwerke und hochwertig illustrierten Bücher, die Vollard seit der Jahrhundertwende herausgab, nicht von gleichem Erfolg gekrönt waren wie der direkte Handel mit der Kunst, konnte den Kunst- und Literaturliebhaber nicht erschüttern. Das Geschäft florierte, nicht zuletzt aufgrund seiner „Tafelrunden“ in der „cave Vollard“, dem Keller seiner Galerie, die er mit Künstlern und gleichermaßen kunstsinnigen wie diskutierfreudigen Gästen und

Kunden abhielt – darunter Direktoren deutscher Museen, wie Alfred Lichtwark, und Berliner Sammler, die zunehmend ins „Mekka“ der Moderne vorstießen.⁸

In naher Nachbarschaft, in der Gegend zwischen Montmartre und Opéra, engagierte sich seit 1901 auch eine der ersten Frauen für die junge französische Kunst – Berthe Weill. Von der Männerwelt des Kunsthandels belächelt und als „Maus mit Lorgnon“ betitelt⁹, verfolgte sie unbeirrt und mit hoher Professionalität ihr noch ungewöhnliches Hauptziel: eine Ausstellungsmacherin zu sein. Sie zeigte die Fauves in Einzel- und Gruppenausstellungen, Picasso, von dem sie schon 1900 drei Arbeiten erworben hatte, Picabia, den Mexikaner Diego Rivera und Amedeo Modigliani, für dessen erste und letzte Einzelausstellung zu seinen Lebzeiten sie 1917 ihre Räume zur Verfügung stellte. Der eigentliche Händler Modiglianis, Leopold Zborowski¹⁰, hatte sie gebeten, die Aufsehen erregenden Akte seines Schützlings der Öffentlichkeit zu präsentieren.¹¹ Sie scheute keine Mühe, ihre Expositionen mit Einladungen, Plakaten und Katalogen publizistisch zu begleiten. Da weder reichliches Kapital vorhanden war, noch der Umsatz große Früchte trug, betrieb sie den Handel auf Kommissionsbasis bei fünfzigprozentiger Teilung der Erlöse. Wohlhabend wie Vollard wurde sie dabei zwar nicht, aber selbst ihre schärfsten Kritiker versagten ihr letztendlich nicht die Anerkennung für ihren Einsatz für die junge Kunst.¹²

Immer zahlreicher wurden nun im Kunsthandelsbereich zusätzliche Initiativen ergriffen, um nicht nur Kunden zu gewinnen und an sich zu binden, sondern als Kulturförderer neue Kunstströme zu entdecken und für diese bei Sammlern und Museumsleuten um Verständnis und Beachtung zu werben. In Deutschland war, vom französischen Vorbild mit beeinflusst, ein ähnlicher Entwicklungsprozeß in Gang gekommen.

¹ Interview mit Florian Karsch, 24.5.1999.

² Vgl. Thurn, Hans Peter: Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes, München 1994, S. 11 ff.

³ Ebenda, S. 99 f.

⁴ Ebenda, S. 102.

⁵ Cabanne, Pierre: Paul Durand-Ruel, Der Kunsthändler der Impressionisten, in: Die Geschichte großer Sammler, Bern, Stuttgart, o. J., S. 102.

⁶ Thurn, S. 141.

⁷ Heinz Berggruen in einem Fernsehinterview 1996. Die auf 10 Jahre befristete Leihgabe aus Teilen seiner Klee- und Picasso-Sammlung an die Stadt Berlin, die dafür den Stüler-Bau als Museum zur Verfügung stellte, fand zusammen mit Berggruens Autobiographie „Hauptweg und Nebenwege“ (Berlin 1996) großes publizistisches Aufsehen, was die allgemein gesteigerte Anerkennung gegenüber dem Wirken von Kunstsammlern und -händlern widerspiegelt.

⁸ Vgl. Thurn, S. 140 f.

⁹ Thurn, S. 146.

¹⁰ Zborowski war eigentlich Schriftsteller und betätigte sich wie der ehemalige Versicherungsagent Paul Guillaume als Kunstverkäufer. Vgl. Thurn, S. 147.

¹¹ Berthe Weill organisierte auch Ausstellungen für Händler-Kollegen, die selbst keine Galerien betrieben.

¹² Vgl. Jedlicka, Gotthard: Der Fauvismus, Zürich 1961, und Salmon, André: Montparnasse-Montmartre, Das Leben des Malers Modigliani, München 1958, S. 15.