Originalveröffentlichung in: Conrad Felixmüller (1897 - 1977) [Ausstellungskatalog Museum am Ostwall, Dortmund 1978...], Wiesbaden 1978, S. 7-12

Anmerkungen zu Felixmüller als Porträtist

„Porträtmalen wird heute von den Modernen für eine subalterne künstlerische Beschäftigung gehalten; dabei ist es eine der reizvollsten und schwersten Arbeiten für einen Maler." (Otto Dix)

Seit der italienischen Frührenaissance und seit den Bildnissen und Selbstbildnissen Dürers gehört das Porträt zu den zentralen Aufgaben künstlerischer Gestaltung und den Beispielen der Wandlungen in der Kunstgeschichte. Auch in der deutschen Kunst von der Spätgotik bis ins 20. Jh. ist das Bildnis immer ein Paradigma künstlerischer Formung und Wandlung geblieben[1].

Von den Bildnissen Dürers bis Runge, Menzel, Leibl, Corinth, Beckmann, Kokoschka, Dix und aus jüngster Zeit Gerhard Richter, Kurt Haug, Wolfgang Mattheuer u. a. war das Bildnis immer eine für Stilfindung signifikante Kategorie. Dabei trennten sich schon im 16. Jh. die verschiedenen Porträtgattungen vom Selbst-Bildnis als besonderer Form ab.

Auch dem deutschen Expressionismus als der durch Entwicklungen im späten 19. Jh. eingeleiteten Kunstrevolution geriet die Autonomie der Mittel keineswegs derart extrem, daß die traditionelle Aufgabe des Bildnisses aufgehoben wurde. Im Gegenteil, das Bildnis ist auch den Expressionisten eine zentrale Ausdrucksmöglichkeit gewesen. Sowohl die neuen Mittel der Formgebung als auch neue Ideen und Inhalte (etwa das Gemeinschaftsgefühl, eine neue Zeit heraufzuführen) realisierten sich gerade im Porträt[2].

Dresden, in dem Felixmüller geboren wurde, zur Akademie ging und seine künstlerische Individualität fand, gehörte im Aufbruchsjahrzehnt des 20. Jh. neben Paris und München zu den Metropolen der neuen Kunst[3]. Schon im Jahre 1905 hatte sich dort die Künstler-Gemeinschaft von Pechstein, Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff gebildet, indem diese einen zentralen Ausdruck aus *Friedrich Nietzsches* prophetischer Schrift „Zarathustra" (1884) zum Namen ihrer Gruppe machten: „Brücke". Die Betonung der Bedeutung des Schaffens und des schaffenden Menschen, ferner die durch die Kunst erfolgte Lebenssteigerung sind Ideen, die die Avantgardisten des Expressionismus von Nietzsche übernahmen[4].

Bei allen Brücke-Künstlern spielte von Beginn an sowohl das Selbst-Bildnis als auch das Bildnis des Freundes oder der Gruppe und nächststehender Menschen eine wesentliche Rolle – in der Malerei und in der bedeutsamen Grafik[5]. Da Felixmüller um 1913/15 in den Frühexpressionismus hineinwuchs bzw. dessen Gestaltungsprinzipien zu rezipieren begann, ist diese Feststellung der historischen Situation vonnöten. Während Otto Dix um 1915/16 im Schützengraben kämpft und nur spontane Zeichnungen und Aquarelle in kubo-futuristischen Formen schafft[6], lebt Felixmüller als freier Künstler in Dresden und hat 1915 die erste Ausstellung in der Galerie Emil Richter. Bereits in dieser Einzelausstellung von Grafik fällt die Disposition Felixmüllers für das Porträt auf: Selbst 1914, Bildnis des Komponisten Arnold Schönberg, Bildnis Heyne, Irma Lazzaro (1913), Vater und Sohn, Selbst mit Stefy u. a.[7]. Die Eckigkeit der Formensprache, die Konzentration auf das Wesentliche des Ausdrucks, Formzertrümmerung und Formaufbau (O. Grautoff) übernimmt Felixmüller in dieser Zeit von den Brücke-Künstlern und wird so zu einem Vertreter der Expressionisten der *zweiten* Phase.

Für Entwicklung und Typik seiner Bildniskunst werden die Jahre 1916/17 von richtungsgebender Bedeutung für Felixmüller: Er lernt *Franz Pfemfert,* den Herausgeber der sozialistischen Zeitschrift „Die Aktion" (Berlin) kennen, wird Mitarbeiter des „Sturm"-Kreises von H. Walden in Berlin und gründet mit Felix Stiemer die expressionistische Zeitschrift „Menschen" (Dresden); ferner arbeitet er an der in Regensburg edierten Zeitschrift „Die Sichel" mit. Die „Expressionistische Arbeitsgemeinschaft Dresden" bildet sich im Oktober 1917 mit den Genannten und Raoul Hausmann, dem Lyriker Dietrich, Max Bruhn u. a. („Gruppe 1917"). Im Jahre 1919 geht die Zeitschrift „Menschen", für die Felixmüller die Grafik schuf, an den Dresdner Verlag von 1917 über (Schriftleitung Heinar Schilling und Walter Rheiner)[8].

Die Mitarbeit an Pfemferts „Aktion", die Gründung der Arbeitsgemeinschaft und vor allem dann die Gründung der „Dresdner Secession – Gruppe 1919" mit dem heimgekehrten Otto Dix, Hugo Zehder, Otto Schubert, L. Segall, Will Heckrott und C. von Mitschke-

Collande (zu denen noch die Plastikerin Gela Forster, Bernhard Kretschmar und Otto Lange kamen)[9] führten zur Bereicherung nicht nur der expressionistischen Kunst in Dresden (nachdem die Brücke-Maler bereits nach Berlin übergesiedelt waren), sondern auch besonders zur Ausbildung der Kunst Felixmüllers (und des bedeutendsten der Gruppe, Otto Dix), insbesondere des Bildnisses in seinem Schaffen.

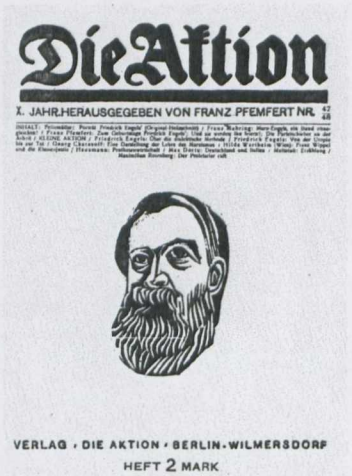
Von Felixmüller und den anderen entstanden in den folgenden Jahren grafische oder malerische Bildnisse auf Gegenseitigkeit.

Es ist hier nicht der Raum, alle diese Bildnisse aufzuführen und zu behandeln. Die engen Kontakte der Künstler, Dichter, Kritiker und Verleger untereinander befruchteten die Kunst, speziell das Bildnis. Neben den zahlreichen Buchillustrationen, die für die gesamte expressionistische Bewegung charakteristisch sind [10], ist es vor allem das Porträt des Freundes oder Mitstreiters, das im Expressionismus in Dresden und Berlin – nicht im „Blauen Reiter" in München – in der Symbiose von Dichtung, Malerei, Grafik, Plakat, Theater und Öffentlichkeitsaktionen eine signifikante Rolle spielt.[11] Dazu trat seit den Jahren des Krieges und der Ablehnung dieses Völkermordens das *posthume Bildnis der Herolde,* auf die sich die Expressionisten beriefen (Friedrich Engels, Marx, Büchner, Dostojewski, Tolstoi) oder deren *allegorisches* Bildnis („Tolstois Auferstehung"), später die Köpfe der vom Terrorismus ermordeten sozialistischen Führer (Jaurés, Eisner, Landauer, Liebknecht, Leviné und Rosa Luxemburg) als „Lebendige"[12].

Bei Felixmüller führten die freundschaftlichen Kontakte zu Pfemfert, Walter Rheiner, Heinar Schilling, zu Carl Sternheim, seit 1919 zu Otto Dix, ferner zu dem sozialistischen Pädagogen Otto Rühle[13] zu zahlreichen grafischen und malerischen Porträts. Mit dem Eintritt in die KPD, dem Aufenthalt im Ruhrgebiet (mit dem sächsischen Rompreis 1921/22) und der politischen Richtung, die Pfemfert in seiner Zeitschrift vertrat, entsteht außerdem seit etwa 1920 das *Arbeiter-Bildnis* (Bildnisse Arbeiter Schnabel, Max John, verletzter Arbeiter u. a.) und in den Jahren der ideologischen Auseinandersetzungen zwischen SPD, USPD, KPD, der ASP (Antinationale Sozialisten-Partei) Pfemferts, der KAPD und der AAU (Allgemeine Arbeiter-Union) die politische *Bildnis-Karikatur* (Ebert als Weihnachtsbaum mit Stahlhelmen und Hingerichteten als Schmuck, in: Aktion, Dezember 1921; „Radeks Traum"; die „Verräter" Noske, Scheidemann und Ebert)[14]. Diese Arbeiten Felixmüllers sind von politisch-aufklärerischer Bedeutung. Von künstlerischem Interesse dagegen sind mehr die Bildnisse, die er von Pfemfert, von Otto Dix, den Arbeitern, von Otto Rühle, Carl Sternheim und *Franz Mehring* (Federzeichnungen) schuf.

Mehring stand der „Aktion" und Pfemfert nahe; seine Geschichte der deutschen Sozialdemokratie war 1897/98 erschienen, 1918 schrieb er die Kriegsartikel, die Pfemfert in seiner Reihe „Der Rote Hahn" herausgab, ein Dokument der Antikriegshaltung. Als Mehring 1919 starb, gab Pfemfert im Februar ein Sonderheft Mehring heraus mit zwei Bildniszeichnungen von Felixmüller.

Wollte man eine Art Typik des Porträts bei Felixmüller aufstellen, so ließe sich also – ohne Anspruch auf scharfe Grenzziehung – versuchsweise unterscheiden: 1. das Bildnis der Verwandten (Eltern, Frau, Kinder); – 2. das Selbstbildnis allein und mit Frau oder Kindern (Ich male meinen Sohn, 1923, Regensburg, Ostdeutsche Galerie) oder mit Freunden; – 3. das Bildnis der befreundeten Künstlerkollegen oder Dichter, Literaten, Verleger (L. Meidner, Th. Däubler, F. Stiemer, Dix, Franz Pfemfert, Böckstiegel, Sternheim, der über Felixmüller schrieb[15], Maximilian Harden, der Hrsg. der „Zukunft"; Max Liebermann, Rohlfs u. a.), ferner das Bildnis des Mäzens und Sammlers, z. B. *Heinrich Kirchhoff* (als Ölbild und Litho von 1920 und 1918)[16]; – 4. das Bildnis der politischen Leitfiguren und der lebenden Theoretiker (Fr. Engels für die „Aktion" November 1920, Karl Liebknecht für die „Aktion" und für „Menschen" 1919, Franz Mehring, dessen Marx – Biografie Pfemfert vorabdruckte; Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht nach ihrer Ermordung über der Stadt schwebend: „Menschen über der Welt" in „Aktion" 5. Juli 1919; Otto Rühle als Litho und 1920 als Gemälde „Rühle spricht"[17]); – 5. das Bildnis anonymer oder persönlich bekannter Arbeiter nach 1919.

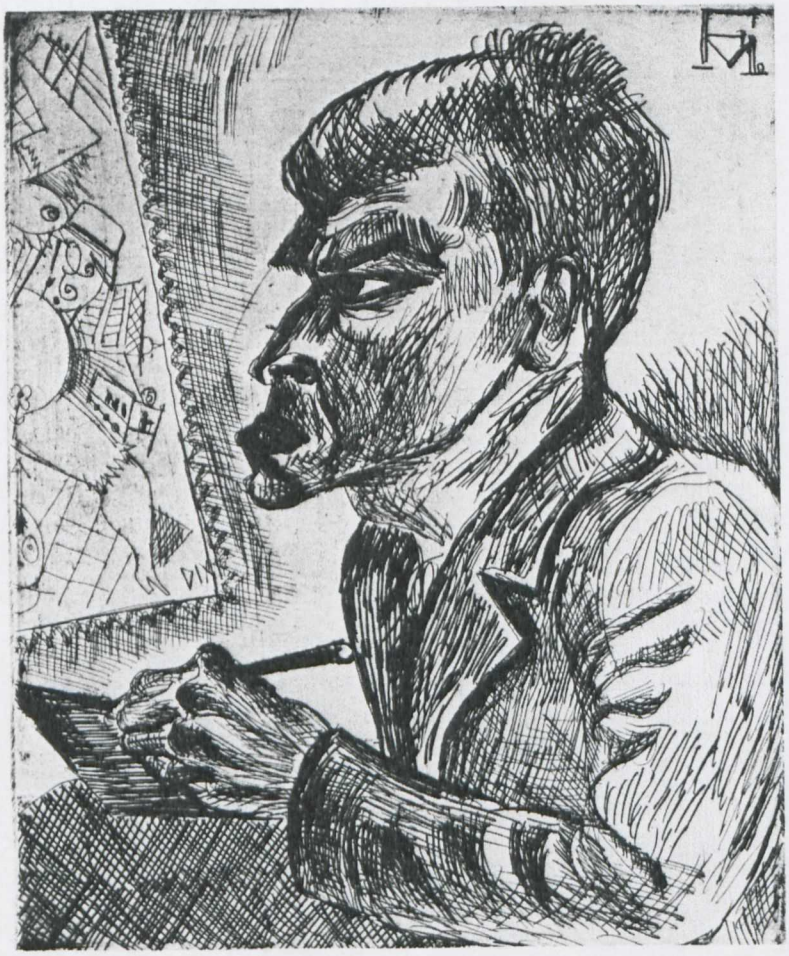


Von zentraler Bedeutung sind dabei neben den mannigfachen Selbstbildnissen, die im gesamten Schaffen Felixmüllers bis in die letzten Jahre anzutreffen sind, besonders in den Jahren der Kämpfe um 1917–1923 die Bildnisse des befreundeten *Dix* (Otto Dix malt; Bildnis Dix 1920; Dix zeichnet, Kat. Nr. 179), die zahlreichen qualitätvollen Bildnisse des Berliner Dichters *Walter Rheiner* (Zeichnungen, Holzschnitte, Lithos bis zum Ölbild „Der Tod des Dichters W. R." von 1925, Privatbesitz[18]), die verschiedenen Bildnisse des Freundes und Förderers *Pfemfert* (Zeichnungen, Lithos, Holzschnitte bis zum Ölbild von 1923 in Kassel[19]), ferner die Bildnisse von Max John und des Komponisten Albrecht von 1925 (beide in Altenburg, Lindenau-Museum).

Das Jahr 1925 bezeichnet den Wendepunkt in der Kunst Felixmüllers. Die Tendenz zur Abschwächung der expressionistischen Form, hin zu neuer schlichter Sachlichkeit (Zeitungsjunge, 1928, Kat. Nr. 6) und später zu einem unkritischen Naturalismus („Die Kunstfreunde", d. i. Hans-C. von der Gabelentz mit seiner Frau, treue Förderer Felixmüllers in Altenburg, Ölbild von 1932) ist offensichtlich. Im Selbstbildnis mit Frau von 1928 ist die beschauliche Wiedergabe des Sichtbaren in eine fotografisch-sachliche Phase getreten, die zum visionären Expressionismus mit seiner Starkfarbigkeit und Hartkantigkeit (Frühwerk) in einem enttäuschenden Gegensatz steht[20].

Dagegen schrieb der Zweiundzwanzigjährige 1919: „Des Künstlers Gestaltung ist das innere Gesicht – dieses ist seine Wahrheit. Diese Wahrheit ist Kreuzung von Wirklichkeit und Vision... Natürliche Wiedergabe der Natur... unwirkliche phantastische Visionen seelischer Art. Verschmolzen im Kunstwerk zum Klang... Kubisten des Lebens – durchdrungen von Formvorstellungen und auseinandergeworfen im Le-

179 Otto Dix zeichnet 1920



ben, strudelnd im Strom der Zeit!... Dynamismus allseitig... Daher Bestimmung des Raumes und der Körper; nicht als Illusion, nicht als Eindruck (Anschauung), sondern wahrhaft Ausdruck von innen her (Vision)."[21]

Damit hatte er Programm und Formgebung seiner Kunst charakterisiert und zugleich einen wesenhaften Aspekt des Expressionismus definiert: das Visionäre aus seelischer Kraft, das beispielsweise auch Däubler den Plastiken Lehmbrucks nachrühmte. Mit Felixmüllers Ausdruck „inneres Gesicht" und seiner Nennung *Van Goghs* als Herold der neuen Kunst des 20. Jh. („stöhnend wie das Antlitz mit der Faltenlandschaft Dr. Gachet") ist ein wesentliches Moment der Problematik des Porträts angesprochen, nämlich die Synthese aus Anschauung (Ähnlichkeit des Dargestellten, die unverzichtbar ist) und visionärer Verdichtung, also mehr als die äußerlich richtige Wiedergabe des Porträtierten. Van Gogh hatte dieses Ziel in seinen Bildnissen im Sommer 1888 in Arles (z. B. Armand Roulin) erreicht. Felixmüller beruft sich auf ihn[22]. Vor dem Problem, eine geistige Ähnlichkeit mit den Mitteln expressionistischer Formung (Deformierung) zu geben, standen alle Künstler jener Bewegung, die Bildnisse schufen, so Kirchner, Lehmbruck in der Plastik, Heckel, Beckmann, der Dix vor 1920, Kokoschka u. a. Felixmüller war sich dieser Problematik bewußt, je mehr er kubistische Elemente und farbliche Radikalität in seine Malerei einströmen ließ („synthetischer Kubismus"[23]). Dementsprechend sagte er später im Hinblick auf sein Gemälde *„Familie Kirchhoff"* (Museum Wiesbaden): „Im Sommer 1920 waren wir längere Zeit in Wiesbaden. Kirchhoff hatte mich beauftragt, ein großes Bild seiner Familie zu malen. Ich quälte mich schrecklich damit, weil ich viel Natur, viel überzeugende Ähnlichkeit hineinbringen wollte – aber ich befand mich wie in einem Rückfall von Formproblematik: ich hatte zwar von der Natur Einzelstudien (Zeichnungen, Aquarell) gemacht, suchte aber in der Ähnlichkeit die absolute Form. Zu starke Farben, überzeichnete Form führten zum Widerspruch der porträthaften Übereinstimmung der Dargestellten. Das ohnehin kleine Format ließ Lebensgröße nicht zu, so daß ich zwischen Naturform und künstlerischer Gewaltsamkeit schwankte, was der ganzen Malerei nicht bekommen konnte."[24]

Vergleicht man heute aus Distanz die diversen Ölbilder mit den Grafiken und Zeichnungen, so scheint es, daß Felixmüller die gesuchte Synthese in anonymen Köpfen und in den Bildnissen von Rheiner und Mehring grafisch geglückt ist, während sie in den großen Ölbildern von um 1920 farblich und in der Spannung zwischen Raum und Fläche nicht gelöst wurde („Rühle spricht" von 1920; „Meine Frau und unsere Söhne" 1922).

Das Verhältnis von vorgegebener Naturform und absoluter Form (künstlerische Umbildung) hat Felixmüller – wie jeden Künstler – als ein grundsätzliches Ziel seines Schaffens beschäftigt. Im Laufe der zwanziger Jahre verschiebt er es zugunsten der Naturform, d. h. für das Bildnis zugunsten der äußeren Ähnlichkeit. Damit tritt er aus der expressionistischen Spannung zum Naturalismus über und verzichtet auf jene Forderung, die er 1919 an sein Schaffen gestellt hatte: das innere Gesicht als seine Wahrheit, als die Durchdringung von Objekt und Subjekt zu gestalten. In dem jahrzehntelangen Ringen siegt die Anschauung (Einfühlung) über die Vision (Abstraktion), der Eindruck über den geformten Ausdruck[25].

In dieser resignierenden Entwicklung liegen die Argumente für eine historisch angemessene Wertung seiner Kunst. Der bedeutendere *Dix* verschiebt nach 1920 die Spannung zwar auch zugunsten der Naturform (Sachlichkeit), wird jedoch durch die Schärfe der Zeichnung, durch eine an der Spätgotik (Cranach, Baldung Grien, Grünewald) geschulte Farbgebung und das kritische Element in seiner Kunst zum Begründer des Realismus des 20. Jahrhunderts. Selbst seine Bildnisse und Landschaften der dreißiger Jahre behalten – trotz des altmeisterlichen Naturalismus – eine visionäre Kraft, weil sie metaphorisch und symbolisch werden. Der ungleich bedeutendere *Beckmann* bleibt sein gesamtes Schaffen hindurch in der Spannung zwischen Anschauung („Sachlichkeit" sagt er bereits 1912 in der Kontroverse mit Marc) und Vision (Transzendenz), die er in kühnen Bildern, die er an Grünewald, Bruegel, Cézanne und van Gogh mißt, realisiert und damit seiner Epoche Ausdruck verleiht, statt in dekorative Abstraktion auszuweichen. Felixmüller überläßt sich mehr und mehr der naturgetreuen Anschauung, die er gekonnt wiedergibt. Er wird in der kritiklosen Wirklichkeitsanschauung wohl tatsächlich

Wegbereiter der ,,sozialistischen Gegenwartskunst'' in der DDR (wie dort behauptet wird[26]), die eben auch unkritisch, also unrealistisch bleibt.

Zwischen 1918 und 1922 war Felixmüllers expressionistische Kunst frei von Partei-Richtlinien und ihrer Zielsetzung nach kritisch-sozialistisch (sozialistischer Expressionismus); gegenüber der Kaiserzeit-Ideologie schuf sie neben den genannten Personen und den Zeitschriften (Aktion, Menschen) mit an der Vision des neuen Menschen und der freien sozialistischen Republik im Sinne von Rosa Luxemburg, Eisner und Pfemfert. Als Einheit von Idee und Gestaltung (Sinn und Form) behält diese Phase der Kunst Felixmüllers ihre Bedeutung für das Spektrum des Expressionismus der zweiten Stunde, – die Hoffnung auf eine von Krieg, Unterdrückung und Ausbeutung befreite Gesellschaft.

Dietrich Schubert

Text-Abbildungen:

Seite 7:	Irma Lazzaro, Radierung, 1913
Seite 8:	Franz Mehring, Feder, 1917
Seite 9, linke Spalte:	Titelblatt der „Aktion" 47/48, 1920, Bildnis Friedrich Engels
	Menschen über der Welt Gedenkblatt für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht Lithographie , 1919
Seite 9, rechte Spalte:	Selbstbildnis mit Pfeife Feder, 1920

Anmerkungen

1 W. Waetzoldt, Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908; – K. Römpler, Das Bildnis in Deutschland von 1800 bis zur Gegenwart, Dresden 1957; – A. Neumeyer, Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964.

2 D. Schubert, Expressionistische Bildnisse im Rahmen des Aktivismus, in: Die zwanziger Jahre im Porträt – Katalog der Ausstellung, Bonn 1976, S. 23–46.

3 Th. Däubler, Im Kampf um die moderne Kunst, Berlin 1919 (Tribüne der Kunst und Zeit, hg. von K. Edschmidt, Bd. 3); – Paul Fechter, Der Expressionismus, München 1920, S. 28; – B. S. Myers, Die Malerei des Expressionismus, Köln 1957; – P. Selz, German Expressionist Painting, California 1957; – W.-D. Dube, Die Expressionisten, Frankfurt a. M./Berlin 1973.

4 Heinrich Mann, Kaiserreich und Republik (1919), in: H. Mann, Essays, Hamburg 1960, S. 408 ff.; – G. Benn, Nietzsche nach fünfzig Jahren, in: Benn, Gesammelte Werke, hg. von D. Wellershoff, Wiesbaden, Bd. I, 1959, S. 482; – Silvio Vietta/H. G. Kemper, Expressionismus, München 1975 und besonders G. Martens, Vitalismus und Expressionismus, Stuttgart 1971.

5 Stephan von Wiese, Grafik des Expressionismus, Stuttgart 1976,S. 36.

6 Fritz Löffler, Otto Dix – Leben und Werk, 3. Auflage, Dresden 1972, Abb. 8–15.

7 Felix Müller – Radierungen, Holzschnitte, Lithographien, Verlag Emil Richter Dresden 1915. Dankbar erinnere ich mich an dieser Stelle der brieflichen Hinweise, die mir Conrad Felixmüller im Jahre 1976 gab.

8 Diether Schmidt (Hg.), Manifeste 1905–1933, Dresden 1965, S. 200–202; – Katalog Walter Rheiner 1895–1925, hg. von Walther Huder, Berlin, Akademie der Künste 1969, S. 6; – G. W. Vorbrodt, Katalog der Ausst. Felixmüller, Museum der Stadt Regensburg, Regensburg 1971, S. 32 und meine Besprechung in der Süddeutschen Zeitung vom 6. Okt. 1971; – Dieter Gleisberg, im Katalog der Ausst. Felixmüller, Dresden/Berlin–DDR 1975/76, S. 20.

9 D. Gleisberg, C. F. und die Gründung der Dresdner Secession Gruppe 1919, in: Dezennium 2 – Verlag der Kunst Dresden, 1972, S.162–181; – Fritz Löffler/E. Bertonati/J. Heusinger von Waldegg, Dresdner Secession 1919–1923, München, Galleria del Levante 1977, die erschöpfende Bild-, Text- und Materialsammlung. – Fritz Löffler (Dresden) danke ich auch an dieser Stelle herzlich für Gespräche über Dix und Felixmüller.

10 Lothar Lang, Expressionistische Buchillustration in Deutschland 1907–1927, Leipzig 1975; – dort auch die Sonder-Nr. Bildnisse (1. Jg. 1919, Heft 3) der von J. Achmann und G. Britting in Regensburg edierten Zeitschrift ,,Die Sichel'', S. 73–75.

11 Vgl. dazu D. Schubert, Bildniszeichnungen expressionistischer Dichter von Wilhelm Lehmbruck, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, hg. von F. Piel/J. Traeger, Tübingen 1977, S. 389.

12 Brigitte Lohkamp, in: Katalog „Die zwanziger Jahre im Porträt", Bonn 1976, S. 123

13 Zu Otto Rühle: Herausgeber der Zeitschrift für sozialistische Erziehung, durch seine Frau Alice Rühle-Gerstel dem Kreis um Alfred Adler verbunden, vgl. S. Franck, Soziologie der Freiheit, Ulm 1951; – Henry Jacobi (Hg.), Otto Rühle – Baupläne für eine neue Gesellschaft, Reinbek 1971. Politisch standen Rühle und Pfemfert den Ideen von Eisner und Rosa Luxemburg nahe; mit ihnen war er gegen eine „Funktionärsdiktatur" (Eisner), gegen den Akkord in der Fabrikarbeit, für echte Volksmitbestimmung und gegen die Antithese Demokratie-Diktatur von Lenin und Radek: vgl. O. Rühle, Die Revolution ist keine Parteisache, Berlin 1920; Vier Beiträge über Grundfragen der Organisation, in: Die Aktion, September 1921; Kind und Umwelt – eine sozialpädagogische Studie, Berlin 1920; Liebe-Ehe-Familie, Berlin 1922

14 Vgl. D. Schubert, in: Die zwanziger Jahre im Porträt, 1976, S. 34

15 Carl Sternheim, Felixmüller, in: Der Cicerone, 15, 1923, S. 881 f. mit Abbildungen verschollener Gemälde.

16 Bildnis Kirchhoff in: Felixmüller, Kunstblätter der Galerie Nierendorf 8, Berlin 1965, Nr. 76, – das Gemälde Nr. 27 der Ausstellung „Die zwanziger Jahre im Porträt", Bonn 1976, S. 190 (Joachim Heusinger von Waldegg). Kirchhoff kannte auch Wilhelm Lehmbruck und kaufte vor 1916 das Gemälde „Susanna" von Lehmbruck (Kat. Nr. 26 der Lehmbruck-Ausstellung Mannheim 1916).

17 Das Ölbild Karl und Rosa (1920) als „Menschen über der Welt" abgebildet bei C. Sternheim, in: Cicerone 1923; – das Bild „Rühle spricht" (heute National-Galerie Berlin–DDR) wurde später überarbeitet, ja geglättet! (alte Fassung bei Sternheim 1923, die neue abgebildete bei D. Schubert, in: Die zwanziger Jahre im Porträt, 1976, S. 38).
Zu Rühles politischem Ort und seinen Beziehungen zu Pfemfert und Felixmüller vgl. auch „Die zwanziger Jahre im Porträt", S. 33.

18 W. Huder im Kat. Walter Rheiner, Berlin 1969, S. 57; – Katalog „Die zwanziger Jahre im Porträt", 1976, Farbtafel S. 145; – Fr. Löffler u. a., Dresdner Secession, München 1977; – Kat. Nr. 23 der Felixmüller-Ausstellung, Dresden/Berlin-DDR 1975/76.
Felixmüller illustrierte Dichtungen von Rheiner.

19 Karlheinz Gabler, E. L. Kirchners Bildnis Oskar Schlemmer und C. Felixmüllers Bildnis Fr. Pfemfert, in: Kunst in Hessen und am Niederrhein, Nr. 8, 1968, S. 77–88 (freundlicher Hinweis von Joachim Heusinger v. Waldegg).

20 Malerglück und Leben von Conrad Felixmüller, in: Kunst und Künstler, Bd. 27, 1929, S. 93 ff.

21 Felixmüller, Künstlerische Gestaltung, in: Das Kestnerbuch, hg. von P. E. Küppers, Hannover 1919, S. 142 f.

22 Vgl. dazu D. Schubert, Rezeptions- und Stilpluralismus in den früheren Selbstbildnissen des Otto Dix, in: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, hg. von W. Hager/N. Knopp, München 1977, S. 207.

23 Felix Stiemer, Felix-Müller, synthetischer Kubist, in: Die schöne Rarität (Kiel), 2. Jg., Juni 1918, S. 35 f.

24 Mitgeteilt von Joachim Heusinger v. Waldegg im Katalog „Die zwanziger Jahre im Porträt", 1976, S. 190–191.

25 Grundsätzlich behandelt in den Jahren des Frühexpressionismus von Wilhelm Worringer in seiner Dissertation von 1908 „Abstraktion und Einfühlung – ein Beitrag zur Stilpsychologie", Neuausgabe 1948, München 1959; – vgl. dazu E.-G. Güse, Das Frühwerk Max Beckmanns, Frankfurt/Bern 1977.

26 Dieter Gleisberg, Wegbereiter unerer sozialistischen Gegenwartskunst – Zum Schaffen des Malers und Grafikers Conrad Felixmüller, in: Bildende Kunst, 1972, H. 11, S. 544 f.; ferner Katalog der Ausst. Conrad Felixmüller, Thüringer Museum Eisenach, 1967 (Helmut Scherf/H.-C. v. d. Gabelentz).