

## 1. Einleitung

Ende des 19. Jahrhunderts galt Gotthardt Kuehl als „größter Virtuose unter den Deutschen“<sup>1</sup> und noch 100 Jahre später als „Freilichtmaler des Innenraums“<sup>2</sup>. Lassen derartige Charakterisierungen auf eine fortdauernde Erfolgsgeschichte eines Künstlers schließen, ist die Wahrheit jedoch eine andere: Der am 28. November 1850 als Johannes Gotthard Kühl zur Welt Gekommene nannte sich vermutlich zu Beginn der 1880er Jahre unter den Eindrücken des für ihn bedeutsamen Parisaufenthalts in Gotthardt Kuehl um.<sup>3</sup> Als er am 9. Januar 1915 in Dresden verstarb, hatte er zu Lebzeiten große Erfolge feiern können, war aber nie unumstritten. Nach seinem Ableben geriet er schnell in Vergessenheit und wurde nach dem Zweiten Weltkrieg nur für einen kurzen Zeitraum von der ostdeutschen Kunstgeschichte wiederentdeckt. Die Schlüsselstellung nimmt dabei die Dissertation *Gotthardt Kuehl und die Dresdner Malerei von 1895 bis 1915* von Uta Neidhardt aus dem Jahr 1988 ein.

Das Schicksal des Vergessenen teilt Kuehl mit zahlreichen deutschen Künstlern und Künstlerinnen des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Als zurecht herausragende Maler jener Zeit sind Max Liebermann (1847–1935), Lovis Corinth (1858–1925) und Max Slevogt (1868–1932) omnipräsent in Ausstellungen und Forschungsbeiträgen. Doch die Œuvres der in Vergessenheit Geratenen brauchen einen Vergleich nicht zu scheuen.

Die vorliegende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Gotthardt Kuehl knüpft gewissermaßen an Uta Neidhardts Dissertation an, legt ihren Schwerpunkt allerdings auf die Analyse seiner gesamt-künstlerischen Entwicklung vor dem Hintergrund seiner Ausbildungsjahre und seiner Zeit in Paris, statt auf Kuehls Dresdener Jahre.<sup>4</sup> Damit einher geht die generelle und neuerliche Beschäftigung mit Kuehls Œuvre nach langer Zeit. Als primäre wissenschaftliche Vorgehensweise bot sich dabei die stilgeschichtliche Methode der Formanalyse an. Folglich leistet diese Forschungsarbeit eine grundsätzliche wissenschaftliche Analyse von Kuehls Œuvre im Vergleich mit wesentlichen Zeitgenossen.

Vor dem Hintergrund der noch darzulegenden dürftigen Quellenlage zu Kuehl, basiert die Arbeit vor allem auf werkimmanenten Analysen. Darauf stützt sich ein resümierender Überblick, wie sich Kuehls Arbeiten im Verlauf seines Lebens veränderten. Generell fand Berücksichtigung, wie Kuehl sich mit seinen Motiven auseinandersetzte, welche Technik und Herangehensweise er jeweils praktizierte und unter welchen Vorbildern und Einflüssen sich diese herausbildeten beziehungsweise änderten.

---

<sup>1</sup> *Elias 1892, S. 8.*

<sup>2</sup> *Neidhardt 1993b, S. 150.*

<sup>3</sup> Für diese Annahme spricht, dass ihn zeitgenössische Artikel aus dieser Zeit stets mit „ue“ schreiben. Zudem listen ihn die Ausstellungskataloge des Pariser Salons seit seiner ersten Teilnahme 1880 stets mit „ue“ auf. Diesbezüglich verwundert Elmar Jansens Einschätzung, nach der Gotthardt Kuehl erst seit den 1890er Jahren aus dem „ü“ ein „ue“ machte und zuvor diese Schreibweise nur vereinzelt auftauche. Vgl. *Jansen 1993b, S. 165*. Da diese Publikation an zahlreichen Stellen allerdings unsauber lektoriert wirkt, erscheint es wahrscheinlich, dass es sich um einen Tippfehler handelt und das Jahr 1880 gemeint ist. Alles andere ist aufgrund des immensen Wissens von Jansen zu Leben und Werk Kuehls nicht vorstellbar. Dass Kuehl das „ü“ während seiner Zeit in Paris ablegte, schreibt auch Heiner Stiebeling, vgl. *Stiebeling 2006, S. 277*.

<sup>4</sup> Da bereits Uta Neidhardt in ihrer Dissertation Kuehls Reputation als Ausstellungsorganisator umfassend aufgearbeitet hat, wurde auf eine Aufnahme entsprechender Besprechungen im Unterpunkt „Gotthardt Kuehl und die Rezeption der Kunstkritik“ (S. 236–242) der vorliegenden Arbeit weitestgehend verzichtet.

## Einleitung

Die Dissertation untersucht die Bedeutung von Kuehls Lehrjahren in Dresden und München, welchen Einfluss sein zehnjähriger Aufenthalt in Paris hatte, wo er zeitgenössische französische und niederländische Kunstwerke rezipierte, welche Künstler Kuehl besonders beeinflussten und was letztendlich zu Kuehls eigener Bildsprache führte. Sie gliedert sich dabei wie folgt: Zu Beginn wird Kuehls Ausbildung an den Akademien in Dresden und München vor dem Hintergrund der Entwicklung dieser Institutionen dargestellt. Mit Gesellschaftsbildern widmet sich das folgende Kapitel einem ersten künstlerischen Schwerpunkt Kuehls. Darüber hinaus werden die für Kuehl maßgeblichen künstlerischen Anregungen aus den 1870er Jahren thematisiert.

Kuehls 1879 beginnender und 1889 endender Parisaufenthalt markiert eine Zäsur in seinem Œuvre. Von den dort aufgenommenen künstlerischen Auswirkungen französischer sowie niederländischer Impulse handelt das vierte Kapitel. Vor dem Hintergrund jener entscheidenden Einflüsse fand Kuehl in Dresden zum Ende des 19. Jahrhunderts endgültig zu seinem Stil. Dieser Entwicklungsschritt wird in Kapitel fünf behandelt.

Aufbauend auf den Ergebnissen zu Kuehls künstlerischer Entwicklung wird diese im anschließenden Kapitel in den Kontext und Dialog mit dem Œuvre Max Liebermanns, Lovis Corinths, Max Slevogts und Fritz von Uhdes (1848–1911) gestellt. Damit einhergehend wird herausgearbeitet, wo die künstlerischen Parallelen und Unterschiede zu finden sind. Durch die Gliederung der Arbeit nach Kuehls Werkgruppen erfolgen einzelne Vergleiche mit Werken von Liebermann, Slevogt oder von Uhde bereits an den entsprechenden Stellen. Deswegen konzentrieren sich die Vergleiche im sechsten Kapitel auf allgemeine künstlerische Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Auswertungen zeitgenössischer Zeitungs- und Zeitschriftenberichte veranschaulichen überdies Kuehls Reputation und die Divergenz zwischen seinem Ruhm zu Lebzeiten und danach.

Mit der stetigen Bedeutung von Figuren, die auch angesichts lichtdurchfluteter Innenräume nicht an Wertigkeit verloren, geht es im abschließenden Kapitel schließlich um ein wesentliches künstlerisches Charakteristikum von Kuehl. Zugleich ergibt sich daraus der Titel der vorliegenden Arbeit: *Gotthardt Kuehl und der „Figürliche Impressionismus“*.

Damit leistet die Dissertation auch einen Beitrag zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Begriff „deutscher Impressionismus“. Denn in diesem Kapitel geht es auch – aufbauend auf dem Vergleich mit Künstlerzeitgenossen – um die Frage nach der Legitimation jenes Begriffs. Thematisiert wird dabei, was den „deutschen Impressionismus“ als Stilrichtung ausmacht und wo dessen grundsätzliche Ableger sowie Unterschiede und Gemeinsamkeiten zum Namensvorbild aus Frankreich liegen.

Die Grundstruktur der Arbeit orientiert sich chronologisch an Kuehls Biografie. In die Kapitel zwei bis fünf dienen biografische Informationen jeweils als Einstieg. Damit Redundanzen und Wiederholungen vermieden werden, folgt die anschließende Besprechung der Werke allerdings weitgehend der thematischen Vergleichbarkeit. Um den unterschiedlichen Einflüssen gerecht zu werden und um die Entwicklung stärker vor Augen zu führen, sind einzig Kuehls Interieurs in zwei Kapitel aufgeteilt.

Aufgrund der besseren Zugänglichkeit werden von wenigen Ausnahmen abgesehen hauptsächlich Werke besprochen, die sich im öffentlichen Besitz befinden (oder zum Zeitpunkt der Betrachtung dort befanden). Dies konnte nicht immer aufrechtgehalten werden, da sich vor

allem zahlreiche frühe Werke im Privatbesitz befinden.<sup>5</sup> Auf nicht abgebildete Werke verweist jeweils eine Fußnote mit allen relevanten Metadaten sowie im Fall von Gotthardt Kuehl mit dem Verweis auf den entsprechenden Eintrag im Werkverzeichnis – sofern vorhanden. Wenn lediglich in den Fußnoten auf Werke von Kuehl verwiesen wird, wird allein auf die Werkverzeichnisnummer verwiesen. Nur wenn sich dort kein passender Eintrag finden ließ, werden die bekannten Metadaten genannt. Es sei außerdem angemerkt, dass die vorliegende Dissertation in keiner Weise den Anspruch erhebt, einen auch nur annähernd kompletten Werkkatalog zu erstellen.

Zum Schluss noch eine sprachliche Anmerkung: Die verwendeten Geschlechterformen schließen grundsätzlich und ausdrücklich alle Geschlechter ein.

### **Forschungsstand**

Die bisherige wissenschaftliche Rezeption Kuehls verlief intervallisch: Nach seinem Tod nahezu völlig in Vergessenheit geraten, geht Kuehls Wiederentdeckung für die Kunstgeschichte auf Elmar Jansen zurück. Er fertigte in den Jahren 1956 und 1958 als Diplomarbeit an der Humboldt-Universität Berlin einen ersten, unveröffentlichten und nicht mehr vorhandenen Werkkatalog an. Anschließend vergingen 30 Jahre bis sich Uta Neidhardt in ihrer Dissertation, aufbauend auf der damals noch vorhandenen Diplomarbeit von Jansen, mit Kuehl beschäftigte. Wie der Titel *Gotthardt Kuehl und die Dresdner Malerei von 1895 bis 1915* von Neidhardts 1988 an der Universität Leipzig eingereichten Dissertation bereits verrät, legte sie den zeitlichen Rahmen auf Kuehls Zeit als Professor an der Dresdener Kunstakademie. Infolgedessen ist der inhaltliche Schwerpunkt ihrer Arbeit Kuehls Tätigkeit als Ausstellungsorganisator und Kulturpolitiker. Die innerdeutsche Trennung hinderte Uta Neidhardt an Archivaufenthalten in Westdeutschland und -europa<sup>6</sup>, dennoch ist ihre Arbeit als grundlegende Darstellung von Kuehls Œuvre zu verstehen. In heute noch zugänglicher Form arbeitete sie erstmalig die Besonderheit von Kuehls Werken heraus.

Abgesehen von Elmar Jansen und Uta Neidhardt stand Gotthardt Kuehl jedoch nicht im Interesse der (ost-)deutschen Kunstgeschichte. Dadurch folgte Uta Neidhardts Arbeit erst im Jahr 1993 eine gemeinschaftliche Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und dem Museum für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck-Behnhaus. Hier zeichnete ebenfalls Neidhardt gemeinsam mit Elmar Jansen verantwortlich. Der begleitend erschienene Katalog vereint die wesentlichen Forschungsbeiträge von Neidhardt mit denen Jansens und ist nach wie vor das maßgebliche Werkverzeichnis.

Vor allem die Arbeiten von Uta Neidhardt sind die wichtigsten Anknüpfungspunkte der vorliegenden Dissertation. Der wesentliche Unterschied und Mehrwert dieser Forschungsarbeit zu vorherigen monografischen Publikationen über Kuehl liegt neben der verschiedenen zeitlichen Schwerpunktsetzung in der erstmalig gesamtheitlichen Darstellung von Kuehls künstlerischer Entwicklung. Seit 1993 erschienen vereinzelt Aufsätze und Beiträge, die sich einzelnen Werken Kuehls widmeten oder bei denen der Schwerpunkt abermals auf Kuehls Dresde-

---

<sup>5</sup> Zeithistorische Artikel über Kuehl, die teilweise reich bebildert sind, lassen erahnen von wie vielen seiner Werke der Verbleib unbekannt ist. Siehe etwa *Stiller 1917*.

<sup>6</sup> Vgl. *Neidhardt 1988a, S. IV*.

## Einleitung

ner Jahren lag.<sup>7</sup> Eine ausführliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kuehl und seinem Œuvre fehlt seit Neidhardts Publikationen jedoch. Auf diesem Desiderat fußt die vorliegende Dissertation.

Auffällig ist außerdem, dass verschiedene Jubiläen Kuehls – wie sein 150. Geburtstag oder sein 100. Todestag<sup>8</sup> – vergingen, ohne Spuren zu hinterlassen; anders als bei Slevogt<sup>9</sup> und Corinth<sup>10</sup> und für Liebermann-Ausstellungen bedarf es freilich schon seit Jahrzehnten keine Jubiläen mehr.

Bezüglich biografischer Informationen zu Kuehl wurde im Wesentlichen auf frühere Publikationen zurückgegriffen. Deren Ergebnisse konnten in Teilbereichen marginal – und das auch nur aufgrund der durch digitale Fortentwicklung ermöglichten, besseren Zugänglichkeit von Quellen – korrigiert und an manchen Stellen ergänzt werden.

Schließlich gibt es eine Vielzahl an ausgezeichnete Literatur zu den Themenkomplexen des Pariser Salons und den von den Niederlanden ausgehenden künstlerischen Anregungen auf deutsche Maler. Bezüglich Kuehl und seinem Erfolg bei den Pariser Salonausstellungen sei vor allem Rachel Esners Dissertation *Art knows no Fatherland* aus dem Jahr 1994 erwähnt, in der sie die Rezeption von Liebermann, Kuehl und von Uhde durch französische Kunstkritiker untersuchte. Grundlegende Informationen zur Darstellung und Bewertung von Kuehls Teilnahmen am Pariser Salon lieferten Claire Maingons *Le Salon et ses artistes. Histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français* aus dem Jahr 2009 sowie ältere Publikationen von Patricia Mainardi (*The end of the Salon. Art and the state in the early Third Republic*, 1993) und Andrée Sfeir-Semler (*Die Maler am Pariser Salon 1791–1880*, 1992).

Im Rahmen der vorliegenden Dissertation hat sich gezeigt, dass sich die (deutsche) Kunstgeschichte bislang kaum mit den Verbindungen der „deutschen Impressionisten“ zum Pariser Salon auseinandergesetzt hat. Mit der Darstellung von Kuehls Teilnahmen an den Pariser Salons soll ein erster Schritt zur Schließung dieser Forschungslücke getan werden.

Zur Erarbeitung von Kuehls künstlerischer Verbindung zu den Niederlanden stand ebenfalls eine umfangreiche Basis zu den wesentlichen Figuren der niederländischen Malerei im 19. Jahrhundert zur Verfügung; ganz zu schweigen von ausgiebigem Material zu den Alten Meistern. Explizit mit dem Verhältnis von deutschen Malern des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu niederländischen Kunstwerken beschäftigten sich jedoch nur wenige Publikationen wie etwa *Der Jungbrunnen für die Malerei: Holland und die deutsche Kunst am Vorabend der Moder-*

---

<sup>7</sup> In chronologischer Reihenfolge: Quermann, Carolin: *Gotthardt Kuehl und der Impressionismus in Dresden, in: Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte: Die Kunstakademie Dresden. Momentaufnahmen ihrer Geschichte, Heft 120, 2014, S. 32–42.*, Neidhardt, Uta: *Blick in das Innere der Dresdener Frauenkirche, in: Gesellschaft zur Förderung des Wiederaufbaus der Frauenkirche Dresden e.V. (Hrsg.): *Die Dresdener Frauenkirche. Jahrbuch zu ihrer Geschichte und Gegenwart, Weimar 2000, S. 161–172.** Sowie Jansen, Elmar: *Kuehl und die Weltöffnung Dresdens. Der Umbruch 1894/95, in: Peres, Constanze/ Schmidt, Diether (Hrsgg.) *Erneuerung als Tradition. 100 Jahre Dresdener Kunst und Kunstakademie im (inter-)nationalen Zusammenhang, Amsterdam/Dresden 1997, S. 36–55.**

<sup>8</sup> Zwar fand im Jahr 2015 die Ausstellung *Gotthardt Kuehl, Wilhelm Trübner, Heinrich Breling – drei Maler des deutschen Impressionismus im Umkreis Max Liebermanns* im Museum Schlösschen im Hofgarten in Wertheim statt. Diese Ausstellung, ohne begleitenden Ausstellungskatalog, stand jedoch nicht nachweislich in Verbindung mit Kuehls 100. Todestag.

<sup>9</sup> Im Jahr 2018 gab es die folgenden Ausstellungen: *Max Slevogt. Eine Retrospektive zum 150. Geburtstag*, Landesmuseum Hannover; *Max Slevogt: Impression und Phantasie – Zum 150. Geburtstag*, Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern; *Ein Tag am Meer – Slevogt, Liebermann und Cassirer*, Landesmuseum Mainz.

<sup>10</sup> Ausstellung im Jahr 2008 anlässlich des 150. Geburtstag: *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne* im Museum der Bildenden Künste, Leipzig und dem Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg.

ne 1850–1900 von Ulf Häder aus dem Jahr 1999 sowie in neuerer Zeit unter anderem Aufsätze von Jenks Howoldt (*Die niederländische Moderne und die Malerei Deutschlands*, 2015) und Angelika Wesenberg (*Die bürgerliche Utopie – Holland*, 2007).

Bei der abschließenden Frage nach der Legitimation des Begriffs „deutscher Impressionismus“ waren unter anderem die Essays von Gert von der Osten (*Über den Deutschen Impressionismus*, 1956) und Fritz Schmalenbach (*Impressionismus – Versuch einer Systematisierung*, 1966) sowie Hans-Jürgen Imielas Monografie über Max Slevogt aus dem Jahr 1968 maßgeblich. In letzter Zeit lieferten Jutta Hülsewig-Johnen und Thomas Kellein<sup>11</sup>, Pierre Vaisse<sup>12</sup>, Gregor Wedekind<sup>13</sup> sowie Angelika Wesenberg<sup>14</sup> entscheidende Beiträge. Nur so war es möglich die Geschichte des Begriffs nachzuvollziehen und aufzuzeigen sowie abschließend Stellung zu beziehen.

Darüber hinaus waren zahlreiche Quellen wie Briefe und Inventarbücher von Kunsthandlungen, und zeitgenössische Ausstellungskataloge substanziell bei der Erarbeitung von Kuehls künstlerischer Entwicklung.

### **Quellenlage**

Dass Kuehl etwa im Vergleich mit von Uhde und Slevogt in Vergessenheit geraten ist, lässt sich auch mit der vergleichsweise schwierigen Quellenlage erklären. Durch die starke Zerstörung Dresdens im Zweiten Weltkrieg haben sich nur wenige Briefe aus der persönlichen Korrespondenz Kuehls erhalten. Zwar finden sich etwa in der Universitätsbibliothek in Dresden, der Staatsbibliothek zu Berlin, der Stadtbibliothek und der Bayerischen Staatsbibliothek in München sowie im Deutschen Literaturarchiv in Marbach und nicht zuletzt im Archiv der Hochschule für Bildende Künste in Dresden verschiedene Briefe Kuehls. In diesen geht es aber meistens um organisatorische Angelegenheiten bezüglich seiner Tätigkeit als Professor an der Dresdener Akademie. Wenn einzelne Gemälde thematisiert werden, dann allerhöchstens in Bezug auf Verkäufe oder Teilnahmen an Ausstellungen. Aufgrund der Zerstörung Dresdens sind zudem in den allermeisten Fällen lediglich die Antworten von Kuehl in verschiedenen Konvoluten und Nachlässen erhalten.

Hinzu kommt, dass Kuehls Nachlass, den Uta Neidhardt in den 1980er Jahren noch in Leipzig einsehen konnte, heute nicht mehr auffindbar ist – eine Anfrage an die durch Neidhardt überlieferten ehemaligen Besitzer in Leipzig blieb bis zuletzt unbeantwortet. Da Neidhardts Arbeit diesbezüglich aber maßgeblich ist, ist der Verlust im Kontext der vorliegenden Arbeit zu verschmerzen. Gleichwohl stellt dieser Umstand abermals die Bedeutung von ihrer Dissertation für die Kuehl-Forschung unter Beweis. Bedauernswerte Fehlstände lassen sich auch an anderen Stellen verzeichnen: In den *Archives nationales* in Paris fehlen etwa große Teile der Kopistenlisten aus dem Louvre aus der Zeit von 1871 bis 1921.

Grundsätzlich ist die Lektüre der erhaltenen Briefe wenig erbaulich. Sie erwecken den Anschein, dass Kuehl – anders als etwa Liebermann – in seinen Korrespondenzen kaum etwas

<sup>11</sup> Vgl. *Kat. Ausst. Bielefeld 2009*.

<sup>12</sup> Vgl. *Vaisse 2000*. Sowie *Vaisse 2007*.

<sup>13</sup> Vgl. *Wedekind 2016*.

<sup>14</sup> Vgl. *Wesenberg 2006*. Sowie *Wesenberg, Angelika: „Die Revolutionäre von gestern sind der Klassiker von heute“: Deutscher Impressionismus zwischen Secession und Akademie, Offenheit und Nationalismus, Stil und Weltanschauung, in: Kat. Ausst. Bielefeld 2009, S. 183–188.*

## Einleitung

über seine künstlerische Herangehensweise geschrieben hat, auch wenn ihre Anzahl keine umfassende Analyse erlaubt.

Bei der Erforschung von Kuehls Zeit in Paris waren verschiedene Ausstellungs- und Auktionskataloge aus den 1880er und 1890er Jahren maßgeblich. Die Ausstellungskataloge der Pariser Salonausstellungen boten die Möglichkeit Kuehls Teilnahmen erstmalig komplett zu entschlüsseln und darzustellen, mit welchen Werken Kuehl in welchen Jahren teilgenommen hat. Die vom Getty Research Institute in Los Angeles bereitgestellten Inventarbücher der Kunsthandlungen Goupil & Cie (spätere Galerie Boussod, Valadon & Cie) ermöglichten außerdem die erstmalige Darlegung von Kuehls Beziehungen zu einer der maßgeblichen französischen Kunsthandlung jener Zeit.<sup>15</sup>

Bei der Erarbeitung von Kuehls Auseinandersetzung mit niederländischen Künstlern und Kunstwerken bot sich die Durchsicht der Besucherbücher von Museen und öffentlich zugänglichen Privatsammlungen jener Zeit wie dem Amsterdamer Rijksmuseum, dem Mauritshuis in Den Haag und der Sammlung Six in Amsterdam an.

Das letzte Fundament an Quellen der vorliegenden Arbeit waren schließlich einerseits die große Anzahl an analysierten Kunstwerken und andererseits verschiedene Kunstzeitschriften des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, die systematisch durchsucht wurden. Hierbei haben die Digitalisate entsprechender Presseerzeugnisse, bereitgestellt durch die Universitätsbibliothek Heidelberg, eine große Zeitersparnis ermöglicht.

---

<sup>15</sup> [http://archives.getty.edu:30008/getty\\_images/digitalresources/goupil/goupil.htm](http://archives.getty.edu:30008/getty_images/digitalresources/goupil/goupil.htm) (zuletzt abgerufen am 20/02/2022)

## 2. Zwischen Tradition und Fortschritt – Gotthardt Kuehls Studienzeit

Im April 1867 begann Gotthardt Kuehl seine künstlerische Ausbildung in Dresden<sup>16</sup>, bevor er 1870 an die Münchner Kunstakademie wechselte, wo er 1869 die *I. Internationale Kunstausstellung* besucht hatte.<sup>17</sup> Die Eindrücke dieser Ausstellung in Kombination mit Münchens herausragendem Status als Kunstzentrum des deutschen Bundes respektive ab 1871 des Deutschen Reichs waren sicherlich ausschlaggebend für Kuehls Entscheidung sein Studium dort fortzusetzen, zumal die Dresdener Akademie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in veralteten Strukturen und überholten Lehrinhalten verharret war. Infolgedessen unterschieden sich die gelehrten Kunstideale der beiden Akademien in jener Zeit deutlich voneinander: Während in Dresden in den 1860er und 1870er Jahren künstlerische Entwicklungen der Nazarener und Romantiker den akademischen Lehrbetrieb dominierten, öffnete sich die Münchner Kunstakademie sukzessive progressiven Strömungen und legte damit den Schwerpunkt für die Entwicklung Münchens als führende deutsche Stadt der Künste des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

### 2.1 An der Kunstakademie in Dresden

Als Kuehl 1867 in der Unterklasse sein Studium begann – wobei er auf ein Stipendium angewiesen war, da ihn sein Elternhaus finanziell nicht unterstützen konnte<sup>18</sup> – traf er auf einen stagnierenden Lehrbetrieb. Dieser sah ein eigenes künstlerisches Auseinandersetzen mit dem Motiv ohne strikte Vorgaben der Lehransätze nicht vor. Außerdem hatte sich die Reihen- und Rangfolge der akademischen Ausbildung seit Mitte des 19. Jahrhunderts nicht verändert: Grundlage war der Klassenunterricht, bei dem die Schüler, sofern sie nicht direkt eine höhere Klasse oder ein Atelier besuchen durften, ihre Studien „im freien Handzeichnen nach Vorlagenblättern von den einzelnen Teilen des menschlichen Körpers an bis zu ganzen Figuren und Gruppen sowie in Vorübung zu Zeichnen nach dem Runden“<sup>19</sup> begannen. Dazu kam das Zeichnen von Tieren sowie Landschaftsunterricht. Im Höchstfall sollten die Schüler zwei Jahre in den untersten Klassen verbleiben, für die mittlere Klasse waren maximal zweieinhalb Jahre vorgesehen. Dabei bestanden die Studien „im Zeichnen und Modellieren nach Gipsabgüssen von antiken Fragmenten, Büsten, Figuren und Gruppen [...]“<sup>20</sup> Hinzu kamen freie Studien in der königlichen Antikengalerie, Vorlesungen über Perspektive sowie über die Lehre von Licht und Schatten, Knochen und Muskeln. In der oberen Klasse wurden die Studien nach der Mengschen Abgusssammlung fortgesetzt und sahen praktische Übungen im Malen nach Gemälden vor.<sup>21</sup>

Allzu deutlich zeugt dieses Reglement vom idealistisch gelegten Schwerpunkt: In den ersten drei Lehrjahren stand vor allem das Zeichnen nach Vorlagen, also ein Orientieren an akademischen Idealen, im Vordergrund der Ausbildung. Dass auch im dritten Jahr Studien nach

---

<sup>16</sup> Vgl. *Jansen 1993b, S. 166.*

<sup>17</sup> Vgl. *Matrikelbuch Kunstakademie München, o. S.,* Matrikelnummer 2595.

<sup>18</sup> Kuehls Vater, Simon Kühl (1814–1888), war Organist und Küster der protestantischen St.-Lorenz-Kirche in Lübeck sowie Lehrer an der angeschlossenen Elementarschule, die auch Gotthardt Kuehl besuchte. Dass Kuehls Ausbildung von finanziellen Mitteln Dritter abhängig war, zeigt ein Gesuch des Vaters zwecks Unterstützung für den Sohn. Vgl. *Brief Simon Kühl.*

<sup>19</sup> *Mirtschin 1990, S. 132.*

<sup>20</sup> *Ebd.*

<sup>21</sup> Vgl. *Ebd.*

Abgüssen berühmter antiker Statuen zur Pflicht gehörten, dokumentiert abermals den in den 1860er Jahren zunehmend als überholt geltenden Schwerpunkt der Akademie, für die renaissancestische Ideale die zu erreichenden Glanzstücke bildeten.

Die drei oben beschriebenen Klassen durchlief Kuehl von April 1867 bis August 1870, wobei er von April 1867 bis April 1868 im Zeichensaal der Unterklasse war, bis November 1869 im Gipssaal der Mittelklasse und schließlich bis zu seinem Fortgang nach München im Aktsaal der Oberklasse.<sup>22</sup> Aufgrund nicht mehr vorhandener Quellen und keinerlei Äußerungen von Kuehl zu dieser Zeit lässt sich nicht nachvollziehen, wessen Unterricht er besuchte, was in der maßgeblichen Literatur zu Aufzählungen der in der Unter-, Mittel- und Oberklasse tätigen Künstlern geführt hat.<sup>23</sup>

Doch unabhängig von der Antwort auf die Frage, ob Carl Gottlieb Peschel (1798–1879), Johann Carl Baehr (1801–1869), Adrian Ludwig Richter (1803–1884), Julius Hübner (1806–1882), Eduard Robert Bary (1813–1875), Adolph Ehrhardt (1813–1899), Christian Friedrich Gonne (1813–1906), Carl Wilhelm Schurig (1818–1874), Anton Maria Ludwig Kriebel (1823–1890), Karl Gottlob Schönherr (1824–1906) oder Theodor Grosse (1829–1891) Kuehl unterrichteten, alle potenziellen Lehrer waren Vertreter der Romantik oder Nazarener. Sie beschäftigten sich also vorrangig mit biblischen oder historischen Themen sowie klassischen Märchenerzählungen.<sup>24</sup> Zudem verbindet alle Aufgezählten ein ähnlicher Lebensweg, der – mit einem Aufenthalt in Italien, vorzugsweise in Rom – für erfolgreiche Künstler bis zur Jahrhundertmitte des 19. Jahrhunderts als exemplarisch anzusehen ist. Damit spiegelt der von ihnen vertretene Schwerpunkt die Ideologie der Dresdener Akademie wider und macht den entsprechenden künstlerischen Anspruch der Lehrenden an Kuehl und seine Kommilitonen deutlich.

Angesichts der Entwicklung der Dresdener Akademie scheint die Stagnation der Lehrinhalte nicht verwunderlich. Ihre erste Hochphase erfuhr die 1764 gegründete Akademie bereits am Ende des 18. Jahrhunderts durch das Wirken Caspar David Friedrichs (1774–1840). Wodurch die Akademie – obwohl Friedrich lediglich außerordentlicher Professor und damit kein regu-

---

<sup>22</sup> Vgl. *Jansen 1993b*, S. 165f.

<sup>23</sup> Uta Neidhardt nennt Eduard Robert Bary und Karl Gottlob Schönherr in der Unterklasse, Friedrich Gonne und Julius Scholtz in der Mittelklasse und Adolph Erhardt in der Oberklasse. Sie verweist zudem auf anzunehmende Teilnahmen an der von Ludwig Richter geleiteten Landschaftsklasse. Vgl. *Neidhardt 1988b*, S. 18. Joachim Uhlitzsch und Hans-Joachim Neidhardt gehen von Baehr und Schurig aus. Vgl. *Hochschule für Bildende Künste 1990*, S. 648, 653, 656. Elmar Jansen wiederum verweist auf Eduard Robert Bary, Carl Gottlob Schönherr, Ludwig Kriebel, Johann Carl Baehr, Wilhelm Schurig, Friedrich Christian Gonne, Julius Hübner, Carl Peschel, Theodor Grosse, im Malsaal Adolf Ehrhardt und im Jahr 1869 Landschaftszeichnungen bei Ludwig Richter. Vgl. *Jansen 1993b*, S. 167. Im Biografischen Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck werden lediglich Bary, Schönherr, Baehr, Schurig und Gonne genannt. Vgl. *Biografisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck*, S. 229. Und eine Ausstellung der HfBK Dresden listete Baehr und Schurig auf. Vgl. *Hirsig 1995*, S. 59.

<sup>24</sup> Zu Peschel: *AKL*, Bd. 95.; Zu Baehr: *Josenhans 2013*, S. 8–9 sowie *Zschosche 2011*.; Zu Richter: *Spitzer, Gerd/ Bischoff, Ulrich: Ludwig Richter. Der Maler. München 2003*; zugleich: *Kat. Ausst. Dresden/München 2003* sowie *Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Körperschaft): Ludwig Richter und sein Kreis., Leipzig 1984*; zugleich: *Kat. Ausst. Dresden 1984* und *Mirtschin 1983*, S. 16–23, außerdem älter: *Friedrich 1956*.; Zu Hübner: *AKL*, Bd. 75 sowie *Boetticher 1895*, S. 582, wobei Boetticher bei der Auflistung einiger Schüler an jener Stelle Kuehl nicht nennt. (vgl. *ebd.*) Da Kuehl im Jahr 1895 allerdings durchaus deutschlandweit bekannt war, ist anzunehmen, dass er allerhöchsten kurzzeitig Schüler von Hübner war.; Zu Bary: *AKL*, Bd. 7.; Zu Ehrhardt: *AKL*, Bd. 32.; Zu Gonne: *AKL*, Bd. 58 sowie *Boetticher 1891*, S. 394.; Zu Schurig: *Thieme-Becker*, Bd. 30 sowie *Boetticher 1901*, S. 683.; Zu Kriebel: *Thieme-Becker*, Bd. 21 sowie *Boetticher 1895*, S. 769.; Zu Schönherr: *AKL*, Bd. 102; Zu Grosse: *AKL*, Bd. 63.

lärer Teil des Lehrkörpers war – ihren Ruf als prestigeträchtiger Ausbildungsort erhielt.<sup>25</sup> Aber nicht allein Friedrichs Wirken war Grund dafür, auch die Sammelleidenschaft der Kurfürsten und späteren Könige trug ihren Teil dazu bei, wodurch eine der berühmtesten Bildergalerien auf dem Gebiet des heutigen Deutschlands entstand.<sup>26</sup>

Verschiedene Faktoren führten indes dazu, dass die Entwicklung der Dresdener Akademie spätestens zur Mitte des 19. Jahrhunderts ins Stocken geriet und erst mit der Berufung Kuehls als Professor zum Ende des Jahrhunderts wieder aufbrach.<sup>27</sup> Einzige nennenswerte progressive Veränderung dieser Zeit ist die als Folge der bürgerlichen Revolution in Frankreich in den 1830er Jahren gelungene Installation eines akademischen Rats, der sich aus Künstlern und Kunstfreunden zusammensetzte und als leitendes Gremium fortan die Geschicke der Dresdener Akademie demokratisch bestimmte.<sup>28</sup> Zwar stand die 1836 erfolgte Berufung Adrian Ludwig Richters im Zeichen der die Zeit prägenden romantischen und nazarenischen Kunstströmungen, doch führte dessen doktrinäres Festhalten an entsprechenden Schwerpunkten zum Erstarren des Lehrbetriebs weit über die 1850er Jahre hinaus. Zumal Richter bis wenige Jahre vor seinem Tod eine der prägenden Figuren der Akademie war, wodurch dessen künstlerische Ideale die maßgebenden Leitbilder blieben.<sup>29</sup>

Die herrschende Stagnation der Dresdener Kunstakademie verdeutlicht das Beispiel Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872): Seine Berufung als Professor in den 1840er Jahren fiel in eine Zeit, in der die nazarenische Kunst, auf dem Gebiet die Verdienste Schnorr von Carolsfelds liegen, ihren Zenit bereits überschritten hatte.<sup>30</sup> Seine Schüler und Gesinnungsgenossen führten die Kunstideale Schnorr von Carolsfelds über dessen Tod hinaus und gaben sie noch weit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Kuehl und neue Malergenerationen weiter.<sup>31</sup>

Als schließlich der im Jahr 1838 berufene Eduard Bendemann (1811–1889), der in seinen Werken einen stärkeren koloristischen Ansatz als seine Kollegen verfolgte – womit er im dogmatischen Gegensatz zu Schnorr von Carolsfeld und dessen über allem stehender Wertigkeit der Linie stand – 1855 nach Düsseldorf ging, war die Fortschrittlichkeit der Dresdener Akademie einstweilig vollständig beendet.<sup>32</sup> Folglich standen „die wichtigsten Potenzen eines

<sup>25</sup> Vgl. *Neidhardt 1964, S. 13f.*

<sup>26</sup> Vgl. *Posse 1928, S. 4.* Hans Posse (1879–1942) war einer der Sonderbeauftragten für den Aufbau der Sammlung für das sogenannte Führermuseum in Linz. Die Verstrickungen von Posse mit der Kunstpolitik der NSDAP und vor allem bezüglich seiner Rolle im Umgang mit „Entarteter Kunst“ sind laut Christoph Zuschlag „ambivalent und widersprüchlich“. Vgl. *Zuschlag 2015.* Zur zitierten Bewertung: *Ebd., S. 328.* Zu Hans Posse und seiner Rolle als Sonderbeauftragter: *Schwarz 2004.*

<sup>27</sup> Siehe dazu etwa: *Neidhardt 1976, S. 349.* Oder älter: *Jensen 1964, S. 17.*

<sup>28</sup> Vgl. *Neidhardt 1976, S. 287.*

<sup>29</sup> Vgl. *ebd., S. 288.* Dazu außerdem Hans Posse, ehemaliger Direktor der Dresdener Gemäldegalerie: „[...] von Ludwig Richters Kunst führte kein Weg zur neueren Entwicklung. Nach Empfindungen und Grundsätzen ist er immer ein Anhänger der Nazarener geblieben, die durch den führenden Realismus des 19. Jahrhunderts und seine malerischen Bestrebungen schon bald diskreditiert worden sind.“ *Posse 1928, S. 8.*

<sup>30</sup> Vgl. *Neidhardt 1976, S. 348.*

<sup>31</sup> Vgl. *ebd., S. 279.*

<sup>32</sup> Als Bendemann und Schnorr von Carolsfeld gemeinsam in Dresden lehrten, hatte sich die Schülerschaft in zwei Anhängergruppen aufgeteilt; auf der einen Seite stand die Gruppe der Komponisten um Schnorr von Carolsfeld, auf der anderen die der Koloristen um Eduard Bendemann. Vgl. *ebd., S. 348.*