

# Der Himmel über Berlin

Rudolf Schicks Ausblicke aus seiner Dachwohnung  
in der Ritterstraße 47

Werner Busch

Manchmal geschehen noch Zeichen und Wunder. Mein Vater, Günter Busch, schenkte mir, als ich 1988 zu einem Vorwende-Berliner wurde, zwei flüchtig mit Bleistift angelegte, im schmalen unteren silhouettierten Gebäudestreifen gewischte, im hohen Himmel mit Pastellkreiden ausgeführte Berlin-Ansichten, von denen er eine als solche identifiziert hatte. Die Zeichnungen sind, was den atmosphärischen Moment angeht, sorgfältig beschriftet und zwar jeweils unterhalb des Gebäudestreifens, der nicht gänzlich bis zum unteren Rand geführt ist. Auf dem ersten Blatt (Abb. 1) heißt es: „Schöner stiller Abend nach meistens trübem Tage. – Kurz vor Sonnenuntergang 11. Aug. 70 etwa 7 Uhr Abends. – Gegen NW gesehen Goldige Stimmung.“

Auf dem zweiten (Abb. 2): „18/8 70. Abends 6 Uhr. Gegen Norden gesehen. Am Tage heftige Regenschauer mit Sonnenschein wechselnd.“

Im Himmel des ersten Blattes auf leicht weiß gehöhten Wolkenstreifen, kaum noch leserlich, findet sich ebenfalls in Bleistift zweimal am rechten Rand das Wort „dunstig“. Auf dem zweiten dagegen lässt sich im Himmel eine Reihe von Farbangaben entziffern; von links nach rechts: „bräunlich“, „w. gelblich“, „violett“, „zartblau“, darunter „Licht orange“ und wieder darunter nicht recht entzifferbar, weil wohl abgekürzt: „zart b.(?) gr.“, wohl blaugrau, da in einem entsprechend kolorierten Feld. Der Zeichenbogen ist jeweils ein leicht graues, etwas dickeres, fast kartonartiges Papier. Die Maße differieren geringfügig, das erste Blatt misst etwa 150 × 250 mm, das zweite 160 × 250 mm.

Nun findet sich auf der rückseitigen, hinzugefügten weißen Pappe eine doppelte Aufschrift in der Hand meines Vaters. Zum einen: „Rudolf Schick, Blick über Dächer auf die Kuppeln des d.[deutschen] und des fr. [französischen] Doms, Berlin, August 1870“. Und auf einem aufgeklebten Pappstreifen, durch Abrieb nur noch schwer lesbar, aber schließlich nach Netzrecherche zu entziffern: „Als ‚Blick auf Rom‘ unter Nr. 25 im Kat. der Ausstellung ‚Rudolf Schick‘ (erg.: 1840–1887: Aus dem Skizzenbuch) Galerie Dr. Hans-Jürgen Kohbrock – Dr. Fritz Vehring (8-XII-73/5-I-74), 2818 Syke, Bremer Weg 4“. So ist mehr als wahrscheinlich, dass die beiden Blätter dieser Verkaufsausstellung Ende 1973 oder Anfang 1974 entstammen. Da sich in Familienbesitz auch zwei Ölskizzen von Schick befinden, dürften auch sie ebenfalls aus dieser Quelle stammen. Dies gilt im Übrigen auch für eine Reihe von Erwerbungen der Werke Schicks durch die Kunsthalle Bremen.<sup>1</sup> Die eine der privaten Ölskizzen ist auf der Rückseite von Schick selbst beschriftet, oben links: „Rom 1871. Blick vom Kapitol nach“ und unten rechts: „Rud. Schick“. Da es nicht „Blick auf...“ heißt, was den Blick auf einen Gegenstand im Stadtbild Roms voraussetzen würde, so dürfte es sich, wie im Falle der Zeichnungen, um Richtungsangaben handeln. Offenbar konnte Schick sich nicht mehr genau erinnern, in welche Richtung er geblickt hatte, und so fehlt die Angabe. Was im Übrigen dafür spricht, dass die Ölskizze nicht „on the spot“ entstanden ist, sondern nach römischen Zeichnungen in Berlin.



Doch dazu gleich noch, erst gilt es, das Wunder zu belegen. Denn viele Jahre nach dem Erhalt der Zeichnungen 1988 fand sich in einer der Ramschmappen auf einer Auktion der Galerie Bassenge in Berlin eine dritte Schick-Zeichnung (Abb. 3), absolut zu den beiden anderen gehörig, entsprechend angelegt und beschriftet, auch in entsprechendem Format (150 × 240 mm). Hier lautet die Beschriftung: „16/8 70 Gegen 4 Uhr Nachmittg: Nach NNW gesehen. Gewittriger Tag, bedeckter Himmel u beschattete Landschaft“. Die Anlage ist wieder in Blei, gewischt, punktuell fast schwarz. Das gibt dem Ganzen einen düsteren Eindruck – der atmosphärischen Beschreibung entsprechend. Allein hinter den dunkelsten Wolken ist es aufgehellert mit weißer Pastellkreide und auch ein schmaler Horizontstreifen erscheint heller, in ihm findet sich vermerkt: „w. blassgelblich Dunst“. In der Bildmitte auf der dunkelsten Wolke findet sich das Wort „wärmer“, ferner sind im Himmel einmal ein kleines Kreuzchen und dreimal eine Art kleines „a“ angebracht. Unten links in einer Legende werden die Zeichen aufgelöst, zum Kreuzchen heißt es „etwas wärmer als x“ und zu den „a“-Formen: „hellstes Licht“. Schließlich findet sich in der Mitteltonwolke ein „Gruu“-Vermerk. Das Datum dieser Zeichnung macht deutlich, dass sie zwischen den beiden anderen entstanden ist, die Reihenfolge ist also: 11.8., 16.8., 18.8.1870. Im Übrigen, als ich im Netz „Rudolf Schick Galerie Fritz Vehring [den Namen hatte ich zuerst entziffert] 1973“ eingab, wurde auch eine Bildergalerie zu Rudolf Schick eröffnet. Die Himmelsdarstellungen waren nicht dabei, dafür gleich an dritter Position eine Zeichnung, die mir bekannt vorkam. Sie entstammte ebenfalls der Ramschmappe bei Bassenge. Da diese Mappe ziemlich fürchterlich war, hatte ich, der nolens-volens das Ganze hatte erwerben müssen, außer der Himmelszeichnung nur diese 1867 in Neapel entstandene Zeichnung für mich aussortiert. Sie schien mir interessant, ohne dass ich gewusst hätte, von wem sie stammt. Ich habe sie später „namenlos“ verschenkt und konnte jetzt die Identifizierung nachliefern.

Ruft man das Berliner Adressbuch/Allgemeiner Wohnungsanzeiger für das Jahr 1870 auf, so findet man unter Schick: „R. Schick, Genre-Maler, Ritterstr. 47“. <sup>2</sup> Im Jahr zuvor: Fehlanzeige, im Jahr danach ist Schick umgezogen, ein paar Häuser weiter: Ritterstraße 63, denn dort wohnte: „P. Schick, geb. Dickow, Tischlerwitwe“. Offenbar handelt es sich um Rudolf Schicks Mutter. Zugleich findet man unter seinem Namen für 1871 die Ergänzung: „Atelier: Feilnerstr. 1–2“, das ist gleich um die Ecke in Kreuzberg. Aus der Literatur zu Schick, vor allem aber zu Arnold Böcklin (1827–1901) lässt sich dies etwas genauer fassen. <sup>3</sup> Rudolf Schick (1840–1887) war in den 1860er Jahren lange in Rom gewesen, hatte dort im Dezember 1865 Arnold Böcklin kennen und verehren gelernt. Böcklin arbeitete ab Februar 1864 an einem großen Werk: *Petrarca an der Quelle von Vacluse* – und darüber berichtet Schick ausführlich in seinen *Tagebuch-Aufzeichnungen. 1866 – 1868 – 1869*, die so gut wie ausschließlich Böcklin gewidmet sind. Hugo von Tschudi hat sie 1901 publiziert. <sup>4</sup> Aus ihnen wird deutlich, dass Schick 1866 als Schüler

Abb. 1  
Rudolf Schick, *Wolken über Berlin*, 11.8.1870,  
Bleistift gewischt, Pastellkreide, weiß  
gehört, 152 × 249 mm. Berlin, Privatbesitz

Abb. 2  
Rudolf Schick, *Wolken über Berlin*,  
18.8.1870, Bleistift gewischt, Pastellkreide,  
weiß gehört, 160 × 248 mm. Berlin, Privat-  
besitz



Abb. 3  
Rudolf Schick, *Wolken über Berlin*,  
16.8.1870, Bleistift gewischt, weiß gehöht,  
152 x 244 mm. Berlin, Privatbesitz

und Mitarbeiter Böcklins mit in dessen Heimatstadt Basel gezogen ist. Dort war er zuerst von Juni bis Oktober 1868 an Böcklins Ausmalung des Gartensaals im Hause des Ratsherrn Carl Sarasin-Sauvin beteiligt und anschließend an der anspruchsvollen Gestaltung des Treppenhauses des Basler Museums in der Augustinerstraße. Die Arbeiten zogen sich von November 1868 bis Januar 1870 hin. Schick scheint bereits Ende 1869 nach Berlin aufgebrochen zu sein und mietete sich vorläufig im Dachgeschoss der Ritterstraße 47 ein. Bis 1862 hatte Adolph Menzel (1815–1905) in der Ritterstraße 43 gewohnt und dort ebenfalls aus dem oberen Stockwerk seinen Blick stadtwärts gerichtet und in Ölskizzen festgehalten.<sup>5</sup> Die Menzel-Forschung ist sich im Falle

seiner *Berliner Hinterhäuser im Schnee* von 1847 bei der Identifizierung der am Horizont dargestellten Kirchtürme unsicher.<sup>6</sup> Das Problem lässt sich mit Hilfe einer genaueren Analyse der Schickschen Ausblicke klären. Denn das bei Schick Dargestellte lässt sich durch seine genauen Richtungsangaben: N, NNW, NW exakt bestimmen – trotz der nur in dunkler Silhouettierung wiedergegebenen Architekturmonumente, die ganz offensichtlich neben dem Himmel den Reiz der jeweiligen Aussicht ausmachten.

Nimmt man den Berliner Stadtplan von 1869 zur Hilfe – der Menzel-Katalog der großen Ausstellung von 1996/97 nutzt ihn, um Menzels Aufenthaltsorte, Ausstellungsstätten und Hauptmotive zu markieren –, so lassen sich auch die Blicke Schicks genau nachvollziehen.<sup>7</sup> Die Darstellung vom 11.8.1870 war bereits richtig identifiziert worden. Die beiden Kuppeln zum Deutschen Dom und schräg dahinter gestaffelt jene des Französischen Doms auf dem Gendarmenmarkt sind unverkennbar. Zur Steigerung der Würde der Kuppeln dienen die hinter dem Französischen Dom aufziehenden Cumuluswolken, die die zarten hohen Cirruswolken, die noch den stillen Abend bestimmen, am nächsten Tag verdrängen werden. Die Blicke aller drei Zeichnungen gehen auf Berlins Mitte, knapp zwei Kilometer Luftlinie entfernt.

Ein kleines Problem taucht bei der dazu gefundenen Zeichnung vom 16.8.1870 auf. Sie zeigt eine große hohe Kuppel in Richtung Nordnordwesten. Dabei kann es sich eigentlich nur um diejenige der St. Hedwigs-Kathedrale handeln (allerdings scheint deren Kuppel breiter gelagert), denn die Kuppeln sowohl der Staatsbibliothek wie des Bode-Museums, die beide in entsprechender Richtung liegen, waren noch nicht gebaut. Aber hatte die Hedwigs-Kathedrale zu diesem Zeitpunkt eine Laterne? Ursprünglich geplant war sie, und ältere Darstellungen des nie ganz vollendeten Baus können sie auch zeigen, doch – um nur dies zu nennen – Menzels großer Maurergesellenbrief von 1838, der neben anderen Architekturmonumenten Berlins im Zentrum einen Blick vom Dach des Zeughauses auf den heutigen Bebelplatz zeigt, gibt die Hedwigs-Kathedrale, wie auch noch ein Stich von 1850, ohne Laterne wieder.<sup>8</sup> Darstellungen bzw. Fotos mit Laterne finden sich erst 1886/87. In diesen Jahren hatte Max Hasak den Umbau der Kirche und vor allem die Neugestaltung der Kuppel vorgenommen, und ihm wird in der Forschung die Laterne zugeschrieben. Sollte sie schon vorher der pantheonartigen Kuppel hinzugefügt worden sein? Wie dem auch sei, eine andere Identifizierungsmöglichkeit für die Kuppel auf Schicks Zeichnung als diejenige der St. Hedwigs-Kathedrale scheint es nicht zu geben, es sei denn, man nimmt an, Schicks Richtungsangabe sei in diesem Fall nicht ganz genau. Denn in nordnordöstlicher Richtung ist der Berliner Dom gelegen, dessen Kuppel in der Schinkelschen Fassung der Kuppelform der Schickschen Zeichnung näher zu sein scheint, allerdings hatte sie nur eine winzige schmale Laterne. Es bleibt eine gewisse Unsicherheit in der Identifizierung.

Dass Schick seine kleinen atmosphärischen Zeichnungen, so flüchtig sie angelegt sind, dennoch sorgfältig komponiert hat, wird deutlich durch

die kleine schwarze Wolke genau über der Kuppel. Diese Wolke ist von einem Kranz an Helligkeit umgeben, selbst wenn der Himmel ansonsten bedeckt ist. Zudem „thront“ die Kuppel auf einem schwarzen Häuserbalken. Auf diese Weise ist die Kuppel in vielerlei Hinsicht betont und Ziel auch unseres Blickes. Selbst die Anlage der Schriftzeilen legt das Gewicht hierhin. Wenn die Zeichnung vom 16.8. Cumuluswolken zeigt, deren Schwärze auf der Unterseite sich offenbar nicht nur den Lichtverhältnissen verdankt, sondern eher der Zugehörigkeit zum Typus der regenträchtigen Stratocumuluswolken, die erste Zeichnung dagegen den heiteren Abend zeigt, so ist die chronologisch dritte vom 18.8.1870, wie es so schön im Wetterbericht heißt, teils heiter, teils wolkig. Salopp gesagt, am Himmel ist ordentlich was los. Cumuluswolken in der Ferne, darüber ist der Himmel aufgerissen und gibt den Blick auf feine Cirruswolken frei, darüber wieder, aber nahsichtiger, sogenannte Altostratuswolken, die noch eine Ahnung vorangegangener Schauer in sich tragen. Dann wieder ein Streifen blauen Himmels, um schließlich in einer grauen Wolkendecke zu enden. Wenn auf der Zeichnung vom 16.8. das Gewicht nach rechts verlagert ist, so hier nach links. Zwei „landmarks“ finden sich nebeneinander. Rechts der gerade vollendete Turm des Roten Rathauses, feierlich beflaggt. Der Bau des Rathauses, nach vielen Debatten von Hermann Friedrich Waesemann in zwei Etappen zwischen 1860 und 1869/70 errichtet und mit rotem Stein verkleinert und in Anlehnung an das mittelalterliche Rathaus der Stadt Thorn in Westpreußen gestaltet, wurde schnell zum Wahrzeichen Berlins. Theodor Hosemann zeigt auf einem Gemälde von 1861 das Rathaus im Bau, und hinter dem Gerüst taucht der schlanke Turm der Nicolaikirche auf, den wir auch bei Schick in unmittelbarer Nachbarschaft des Rathauses sehen. Im Gegensatz zur heutigen, nicht unumstrittenen Rekonstruktion hatte die Nicolaikirche über Jahrhunderte nur einen Turm, wenn auch der Sockel für den zweiten Turm angelegt war. Aus Schicks Perspektive befand sich der Turm geringfügig vor dem Rathaus.



Abb. 4  
Adolph Menzel, *Berliner Hinterhäuser im Schnee*, 1847, Öl auf Papier auf Pappe kaschiert, 18 x 24 cm. Winterthur, Museum Stiftung Oskar Reinhart

Der Blick auf das Rathaus ist für Schick durch ein ungewöhnlich hohes Gebäude, das die benachbarten Dächer deutlich überragt, fast verstellt. Dafür kommt in unmittelbarer Nähe zu Schicks Wohnung eigentlich nur ein wiederum gerade errichtetes bzw. ausgebautes Gebäude in Frage: das alte Orpheum und spätere Central-Theater in der Alten Jakobstraße am heutigen Waldeckpark. Das Orpheum war ursprünglich ein Ball- und Tanzsaal, es wurde 1865 umgebaut und 1869 durch ein weiteres Gebäude erweitert und bot Platz für 1000 Personen. Der Grund war die 1869 durch den Deutschen Bund gewährleistete Theaterfreiheit. Menzel zeigt das Aussehen der alten Nicolaikirche auf seinem bereits zitierten Maurergesellenbrief von 1838 in einem eigenen Feld, und wir müssen auch schließen, dass der extrem schlanke Turmhelm bei seinem Fensterausblick aus der Ritterstraße 43 in der Ölskizze von 1847 (Abb. 4) nur den einsamen Turm der Nicolaikirche darstellen kann, ein Rotes Rathaus daneben kann es noch nicht geben.

Soweit zur Identifizierung der dargestellten Objekte auf den drei Zeichnungen und zu ihrer atmosphärischen Fassung. Zu beschreiben bleibt die Funktion der Blätter und die Herkunft ihres Typus. Die Funktion ist relativ leicht zu benennen. Derartige Ausblicke aus dem Fenster der eigenen Wohnung, noch dazu aus einer gerade bezogenen, gibt es seit dem späteren 18. Jahrhundert und bevorzugt in Skizzenform. Sie dienen der Selbstvergewisserung des Künstlers. Sie versuchen, die Rolle des Subjektes vor einer neuen Umwelt zu bestimmen. Der Künstler hat sich auf dem entstehenden freien Markt neu zu positionieren und zu behaupten. Die Ölskizze hatte es zu Beginn schwer, denn sie genügte offiziellen Anforderungen an die Kunst



Abb. 5  
Thomas Jones, *Eine Mauer in Neapel*, um  
1782, Öl auf Papier auf Holz kaschiert,  
11,3 × 15,8 cm. London, National Gallery

nicht.<sup>9</sup> Ein lehrreiches frühes Beispiel sind die Ölskizzen des Walisers Thomas Jones (1742–1803) aus Neapel, aufgenommen in den 1780er Jahren.<sup>10</sup> Jones konnte sich ihre Anfertigung leisten, war nicht auf die Akzeptanz am Markt angewiesen, konnte sich gänzlich auf sich selbst konzentrieren. Er entstammte der *Gentry* und war finanziell unabhängig. Insofern konnte die Aneignung des unmittelbaren Umfeldes seiner wechselnden Neapolitaner Wohnungen frei von überlieferten Kunstwerkbestimmungen erfolgen. Wenn er aus dem Fenster schaute, und gegenüber war nahsichtig die unverputzte Wand eines Konventes zu sehen (Abb. 5), dann konnte er sie zum Thema machen, wie forciert auch immer der Ausschnitt des an sich bedeutungslosen Gegenstandes erscheinen mag. Zum Kunstwerk konnte ein derartiges Motiv für

ihn durch eine mehr oder weniger abstrakte, vom Künstler verfügte, relativ rigide Bildordnung werden.<sup>11</sup> Die Form begann, den Inhalt zu dominieren. Der Ausschnitt, so sehr er der Erfahrung vor dem Motiv entsprach, war dennoch künstlerisch arrangiert.

So etwas konnte zu diesem Zeitpunkt noch kein Ausstellungsgegenstand sein. Am Beginn des 19. Jahrhunderts, als die Ölskizze selbst im akademischen Curriculum aufgewertet wurde, gewann sie schrittweise einen autonomen Status. Sie wurde unter Künstlern kopiert oder getauscht, was besonders für Valenciennes' Ölskizzen gilt, die, um den skizzenhaften Malstil zu erlernen, von seinen Schülern kopiert werden mussten. Ebenso trifft dies für Jean-Baptiste Camille Corots (1796–1875) Landschaftsölskizzen zu, die er an Künstlerfreunde verlieh.<sup>12</sup> In ihnen ging es um die Verewigung des Erfahrungsmomentes. Die individuelle, momentane, gar zufällige Erfahrung, herausgehoben aus dem Fluss der Zeit, galt nun als „wahr“, als das überzeitliche Ideal mit exemplarischem Anspruch. In der deutschen Tradition sind sicher Menzels Ölskizzen aus den 1840er Jahren am wichtigsten. Auch sie entstanden als Form der Selbstvergewisserung gegenüber dem von innen gesehenen Außen. Wie Jones in Neapel ist Menzel in einem kürzeren Zeitraum mehrfach in Berlin umgezogen und hat jeweils sowohl seine Innenräume wie seine Ausblicke für sich und seine Familie festgehalten. Ihre skizzenhafte Freiheit hat ihn das Malen in Öl lernen lassen. Im Falle Menzels kommt zweierlei hinzu, das sowohl seiner besonderen Individualität als auch der Entwicklung Berlins zu verdanken ist. Als kleinwüchsiger Außenseiter war ihm die Selbstfindung in der Kunst existenziell. Und zum anderen realisierte er die in extremer Schnelligkeit sich vollziehende Veränderung Berlins. Zwischen 1816 und 1846 verdoppelte sich die Berliner Bevölkerung, die Eisenbahn brach verschiedene Schneisen in die Stadt, die jeweils in einem Kopfbahnhof endeten. Es kam zu einem Bauboom ohnegleichen – und Menzel zog jeweils in Neubaugebiete. Das noch Ungeordnete, erst im Werden Begriffene reizte ihn, und so hielt er die momentane Erscheinung der Stadt vor allem für seine Erinnerung fest.<sup>13</sup>

In abgeschwächter Form galt dies auch noch für Schick, die Stadt veränderte sich weiterhin in großem Tempo. Der Bildtypus allerdings ist bei Schick ein anderer. Wolkenstudien haben ihre eigene Tradition. Am Anfang des 19. Jahrhunderts sind sie eine primär englische Domäne. Luke Howard (1772–1864) prägte zwischen 1803 und 1820/21 die heute noch gebräuchliche Wolkenterminologie, bereits 1805 in Deutschland rezipiert und nachfolgend von Goethe gefeiert, denn damit sei, so Goethe, dem Formlosen Gestalt gegeben.<sup>14</sup> Die wetterbedingten Erscheinungsformen der Wolken waren auch für den Laien zu klassifizieren und in Kunstwerken zur Anschauung zu bringen. John Constable (1776–1837), der Sohn eines Mühlenbesitzers, mit dem Erkennen der Wetterbedingungen von Kind an vertraut, unternahm 1821/22 seine

berühmte Wolkenkampagne, bei der er mehr als 100 Wolkenölstudien schuf, zu Anfang zumeist wie im Falle Schicks mit einem schmalen Bodenstreifen, über dem der Himmel sich erhob, später dominierten die reinen Wolkenstudien.<sup>15</sup> Und wie Schick beschriftete Constable seine Ölstudien – konsequenterweise allerdings bei Ölmalerei auf der Rückseite – mit genauen meteorologischen und atmosphärischen Angaben. So heißt es etwa zur *Study of clouds at Hampstead*: „Hampstead 11. September 1821. Zwischen 10 und 11 Uhr. Morgens Sonnenschein, Wolken silbrigrau... leichter Wind von SW, schön den ganzen Tag – aber Regen in der folgenden Nacht“.<sup>16</sup> Constable stand in der Tradition der schon länger üblichen bäurischen Wetterkalender, die der landwirtschaftlichen Tätigkeit der Bauern eine Ordnung geben sollten. Aber Constables Angaben dienen auch der Selbsterfahrung: So habe ich jenen Tag erlebt und seine Erscheinungsphänomene festgehalten. Auch das galt noch für Schick, in Deutschland haben dem Blechen oder Menzel, Dahl oder Friedrich, Dillis oder auch Goethe vorgearbeitet. Die Form der schriftlichen Farbangaben im Himmel empfiehlt Pierre-Henri de Valenciennes (1750–1819). Dessen riesiges Traktat, in dem der zweite Teil der Landschaftsaneignung gewidmet ist, erschien nicht nur 1799/1800 auf Französisch, sondern in einer zweibändigen, kommentierten deutschen Ausgabe bereits 1803.<sup>17</sup> Bei schnell sich ändernden atmosphärischen Bedingungen, so Valenciennes, sei es hilfreich, Farbangaben in die flüchtig entworfene Bleistiftzeichnung einzutragen und die farbige Fassung erst nachträglich vorzunehmen. Schick steht ungebrochen in dieser Tradition, die längst ein gesamteuropäisches Phänomen geworden war. Gehalten hat sich das Thema bis heute, es sei nur an Enzensbergers Wolkengedichte, an Gerhard Richters malerische Serien oder die Fotokunst der Gegenwart erinnert, die geradezu auf die strukturelle Ungreifbarkeit der Wolken fixiert ist.<sup>18</sup>

1 Annemarie Winther: Rudolf Schick. Zeichnungen in der Bremer Kunsthalle, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 16/1977, S. 107–120.  
 2 Online verfügbar unter: [https://digital.zlb.de/viewer/image/10666966\\_1870/686/](https://digital.zlb.de/viewer/image/10666966_1870/686/), S. 642, letzter Zugriff am 28.3.2018.  
 3 Fritz von Ostini: *Böcklin*, Bielefeld/Leipzig 1921, S. 61–66; Arnold Böcklin. *Zeichnungen*, Ausst. Kat. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, hrsg. von Mechthild Haas und Peter Märker, Heidelberg 2001, S. 37–39, 230–231.  
 4 Rudolf Schick: *Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin*, hrsg. von Hugo von Tschudi, Berlin 1901.  
 5 *Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Ausst. Kat. Paris, Musée d'Orsay, Washington, National Gallery of Art, Berlin, Nationalgalerie, hrsg. von Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher, Köln 1996, Kat. Nr. 32, 33; ausführlich zu Menzels Ölskizzen: Werner Busch: *Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, München 2015, S. 87–127.  
 6 Kat. Ausst. Paris/Washington/Berlin 1996 (wie Anm. 5), S. 110.  
 7 Abb. des Plans: ebd., S. 366–367.  
 8 Siehe im Internet unter den Abbildungen zur Hedwigs-Kathedrale.  
 9 Dazu: Werner Busch: „...auf einen Blick, ohne den Kopf zu bewegen“. Bedingungen der Ölskizze, in: *Landschaftsmalerei. Eine Reisekunst? Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Claudia Denk und Andreas Strobl, Berlin/München 2017, S. 113–131.

10 Zu Thomas Jones' Ölskizzen: Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 355–364.  
 11 Ebd., S. 357–363.  
 12 Zu Valenciennes: Johanna Scherb: „*Ut pictura visio*“. *Naturstudium und Landschaftsbild in Frankreich von 1740 bis 1820*, Petersberg 2001, S. 50–76; Busch 2017 (wie Anm. 9), S. 120, 125–128; zur französischen Ölskizzenpraxis und Corots Rolle: *In the Light of Italy. Corot and early Open-Air Painting*, Ausst. Kat. Washington, National Gallery of Art, Brooklyn, Brooklyn Museum, Saint Louis, Saint Louis Art Museum, hrsg. von Philip Conisbee, Sarah Faunce und Jeremy Strick, New Haven 1996; Peter Galassi: *Corot in Italien, Freilichtmalerei und klassische Landschaftstradition*, München 1991; Albert Boime: *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971, Kap. 4, S. 79–101.  
 13 Busch 2015 (wie Anm. 5), S. 107–111.  
 14 Richard Hamblin: *Die Erfindung der Wolken. Wie ein unbekannter Meteorologe die Sprache des Himmels erforschte*, Frankfurt am Main/Leipzig 2001; Gernot Böhme: *Wolken und Wetter. Die Howard-Goethesche Wolkenlehre als Anfang einer Phänomenologie des Wetters*, in: *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, Ausst. Kat. Aarau, Aargauer Kunsthaus, hrsg. von Stephan Kunz, Johannes Stückelberger und Beat Wismer, München 2005, S. 25–30; Werner Busch: *Die Ordnung im Flüchtigen – Wolkenstudien der Goethezeit*, in: *Goethe und die Kunst*, Ausst. Kat. Frankfurt am Main,

Schirn Kunsthalle, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, hrsg. von Sabine Schulze, Ostfildern/Ruit 1994, S. 519–535.

15 John E. Thornes, *John Constable's Skies. A Fusion of Art and Science*, Birmingham 1999; Werner Busch, *Paradise Lost – Paradise Regained? John Constables Heimatgefühle und sein Wolkenstudium*, in: *Gärten. Ordnung, Inspiration, Glück*, Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Städel Museum, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, hrsg. von Sabine Schulze, Ostfildern/Ruit 2006, S. 100–113; Werner Busch, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009, S. 190–232.  
 16 Thornes 1999 (wie Anm. 15), S. 224 und 225 (Nr. 14).  
 17 Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique* [...], Paris an VIII [1799/1800]; P[ierre-] H[enri de] Valenciennes, *Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspektive für Zeichner und Maler. Nebst Betrachtungen über das Studium der Malerey überhaupt, und der Landschaftsmalerey insbesondere*, aus dem Franz. übers. und mit Anmerk. und Zusätzen vermehrt von Johann Heinrich Meynier, 2 Bde., Hof 1803.  
 18 Ausst. Kat. Aarau 2005 (wie Anm. 14), S. 162–169 (Gerhard Richter), S. 257–261 (Hans Magnus Enzensberger).