

Bild und Erinnerungsort. Carl Rottmanns Schlachtfeld von Marathon¹

Ein dämonischer Herreszug kam von Osten aus über das Meer her. Ein asiatischer Völkerschwarm, durch seine Masse schon so mächtig, das kleine Griechenland zu erdrücken, landete der Insel Euböa gegenüber am Fuße des Pentelikon, um von da aus nach Athen zu ziehen. [...] Da spannten die Athener, um ihr höchstes Gut, um ihre Freiheit zunächst besorgt, ihre Kräfte und vereinten sich, die Perser gleich beim Eintritt in Hellas zu empfangen. Ihr vorgestecktes Ziel gab ihnen Muth und Kraft, Mann für Mann stand redlich ein; – und sie haben die Perser geschlagen und die dämonische Masse verscheucht, die lebensbedrohlich ihnen entgegengezogen war.

Ludwig Lange, *Die griechischen Landschaftsgemälde von Karl Rottmann* (1854)

Das Schlachtfeld von Marathon

Wie nähert man sich einem Ort, der nur aus Geschichte zu bestehen scheint? Der erfüllt ist von Erinnerungen an ein historisches Ereignis, an dem jedoch kaum noch Spuren oder Reste auf dieses Ereignis hinweisen?

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als Carl Rottmann nach Griechenland reiste, um im

Auftrag König Ludwigs I. einen Zyklus der Landschaften Griechenlands anzufertigen,² war Marathon ein solcher Ort. Mit dem griechischen Unabhängigkeitskrieg ab 1821 war die antike Schlacht bei der Ortschaft Marathon, in der 490 v. Chr. der Überlieferung nach die zahlenmäßig unterlegenen Griechen die Perser besiegt hatten, zu einem zentralen Erinnerungsort der europäischen Geschichtsschreibung geworden.³ Im Aufstand der griechischen Bevölkerung gegen die türkische Besatzung sah man deutliche Parallelen zum antiken Kampf. Obwohl die jüngere Geschichtsforschung davon ausgeht, dass der Sieg letztlich militärisch wenig relevant war, wurde »Marathon« in der Folge zum entscheidenden historischen Wendepunkt stilisiert, an dem sich das Schicksal Europas entschieden habe.⁴

Doch all das sieht man in Rottmanns Gemälde *Das Schlachtfeld von Marathon* (Abb. 1, s.a. Abb. 6) in der Berliner Alten Nationalgalerie nicht. Nichts scheint hier an eine Schlacht zu erinnern; nicht einmal ein klar umgrenztes Gebiet, in dem eine Schlacht stattfinden und das man als Schlachtfeld bezeichnen könnte, ist auszumachen. Im Gegenteil fällt der Blick auf eine

¹ Ich danke Kijan Espahangizi, Beate Fricke, Peter Geimer, Michael Hagner, Britta Rabe und Undine Stabrey für Hinweise und Kommentare.

² Zu diesem Zyklus fand kürzlich die Ausstellung *Carl Rottmann – 10 Tonnen Hellas* in der Neuen Pinakothek München statt. Siehe den Katalog: Herbert Wilhelm Rott, Elisabeth Stürmer u. Renate Poggendorf, *Carl Rottmann. Die Landschaften Griechenlands*, Ausst.-kat. Neue Pinakothek München, Ostfildern 2007.

³ Zum Begriff des »Erinnerungsortes« vgl. den zuerst 1941 erschienenen Klassiker von Maurice Halbwachs, *Stätten der Verkündigung im Heiligen Land. Eine Studie zum kollektiven Gedächtnis*, Konstanz 2003. Zur neueren Diskussion siehe Pierre Nora, *Zwischen Gedächtnis und Geschichte* (= Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 16), Berlin 1990; Aleida Assmann, *Das Gedächtnis der Orte*, in: dies. u. Anselm Haver-

kamp (Hrg.), *Stimme, Figur. Kritik und Restitution in der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1994, 17–35, und Michael Jung, *Marathon und Plataiai: Zwei Perserschlachten als »lieux de mémoire« im antiken Griechenland*, Göttingen 2006.

⁴ Vgl. Martin Flashar, *Die Sieger von Marathon. Zwischen Mythisierung und Vorbildlichkeit*, in: ders., Hans-Joachim Gehrke u. Ernst Heinrich (Hrg.), *Retrospektive. Konzepte von Vergangenheit in der griechisch-römischen Antike*, München 1996, 63–85; Hans Rupprecht Goette u. Thomas Maria Weber, *Marathon. Siedlungskammer und Schlachtfeld – Sommerfrische und Olympische Wettkampfstätte*, Mainz 2004. In Edward Creasys zuerst 1851 erschienener Schlachten-geschichte markiert die Schlacht von Marathon den Ausgangspunkt, vgl. Edward Shepherd Creasy, *Die fünfzehn entscheidenden Schlachten der Welt von Marathon bis Waterloo*, Stuttgart 1865.



1. Carl Rottmann, *Das Schlachtfeld von Marathon*, um 1849, Öl auf Leinwand, 91 × 90,5 cm. Aktuelle Saalaufnahme. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

Landschaft, deren Elemente und äußere Ränder nur mit Mühe zu identifizieren sind. Zwischen der Erinnerung an die Schlacht, wie sie auch im Eingangszitat von Ludwig Lange zum Ausdruck kommt, und der physischen Gegenwart des Schlachtfeldes scheint eine Lücke zu klaffen, die kaum deutlicher werden könnte als in diesem Bild. Und doch war das Gemälde, so soll im Folgenden gezeigt werden, dazu in der Lage, die

Erinnerung an die Schlacht in einem zeitgenössischen Betrachter aufzurufen. Rottmanns Bild ist im Kontext einer Bildpraxis zu verstehen, die sich Anfang des 19. Jahrhunderts herausbildete und die Wahrnehmung der geschichtlichen Dimension von Orten und Landschaften neu regelte. Die eingangs gestellte Frage nach der Annäherung an einen Erinnerungsort, an dem es nichts zu sehen gibt, kann das *Schlachtfeld von Mara-*

5 Pausanias, *Beschreibung Griechenlands. Ein Reise- und Kulturführer aus der Antike*, Zürich 1998, 61 [61.32,65].

6 Pausanias, hier nach Friedrich Theodor Vischer, *Lyrische Gänge*, Stuttgart 1882, 218.

7 Pausanias (wie Anm. 5), 23 f. [1.15,3].

thon vielleicht nicht beantworten – aber es lässt zumindest die Mechanismen solch einer Annäherung verständlicher werden.

Rossegewieher und Kampfgetöse

Schon Pausanias stand im zweiten nachchristlichen Jahrhundert vor dem Problem, dass in Marathon, wie auch an anderen historisch aufgeladenen Orten, nicht viel zu sehen war. Den paar verstreuten Grabhügeln und halbverfallenen Tropaia konnte es kaum gelingen, eine Vorstellung vom Ablauf der Schlacht zu evozieren. Der Pfeilregen der Perser, die listige Formation der athenischen Truppen, die brennenden Schiffe – all das, was von Herodot so eindrücklich beschrieben worden war, hatte keine Spuren hinterlassen. Von den gefallenen »sechstausendundvierhundert Mann« (Herodot) auf persischer Seite findet Pausanias, kaum verwunderlich, nicht einmal mehr das Grab.⁵ Und doch ist Marathon als Erinnerungsort lebendig, denn Pausanias berichtet auch: »Allnächtlich vernimmt man auf dem Schlachtfeld von Marathon Rossegewieher und Kampfgetöse.«⁶

Das Bindeglied zwischen dieser örtlichen Legende, den überlieferten Texten und dem, was Pausanias vor Ort sah: eine sumpfige, von Bergen und Küste umschlossene Ebene – dieses Bindeglied war das Wandgemälde der Schlacht in der *Stoa poikile*, das er einige Seiten zuvor beschreibt: »Auf dem letzten Gemälde sind die Kämpfe bei Marathon dargestellt: von den Böotiern die Plataier und das gesamte attische Heer, wie sie gegen die Barbaren kämpfen. Auf diesem Bild ist das Los beider Parteien noch unentschieden. Gegen die Mitte der Darstellung der Schlacht sind die Barbaren auf der Flucht und stoßen sich gegenseitig in den Sumpf. Die letzten Szenen des Gemäldes zeigen die phönizischen Schiffe und wie die Griechen die Barbaren, die sich auf ihre Schiffe stürzen, töten.«⁷

8 Tonio Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg 1973, 54. Dazu auch Jung (wie Anm. 3), 109–121.

Das Wandbild in der Athener *Stoa* scheint in drei Szenen aufgeteilt gewesen zu sein. Zumindest auf zweien von ihnen wurde ein zeitlicher Abschnitt der Kampfhandlungen mit einem topografischen Element der Ebene von Marathon in Verbindung gebracht: die Wende in der Schlacht mit dem Sumpf, schließlich der Sieg der Athener mit dem Meer. Auf die Verbindung von örtlicher und zeitlicher Abfolge auf diesem Gemälde hat schon Tonio Hölscher 1973 aufmerksam gemacht und dabei auch einen vorsichtigen Rekonstruktionsversuch des antiken Bildes unternommen.⁸ Wichtiger als die genaue Anlage des Bildes aber war seine Funktion: Es stellte eine Verbindung her zwischen der Topografie der Ebene und dem historischen Geschehen der Schlacht und ermöglichte es Pausanias, Marathon als Erinnerungsort wahrzunehmen. Das Wandgemälde hatte, viel konkreter als die Beschreibung Herodots dies konnte, die Geschichte der Schlacht in die Ebene eingeschrieben. Der Anblick von Bergen, Sümpfen und Meer, die an sich keinen Hinweis auf die Schlacht enthielten, rief in genau dieser besonderen Konstellation unweigerlich die Vorstellung der entscheidenden Schlacht in ihrer ganzen Dramatik hervor und machte das Wiehern der Rosse unüberhörbar.

Noch im 18. Jahrhundert ist Marathon eng mit der von Pausanias überlieferten Geistergeschichte verbunden. *Zedlers Universal-Lexicon* vermerkt unter dem Stichwort »Marathon«, dass sich »des Nachts nicht nur ein Geschrey der Pferde und fechtender Leute hören, sondern sich auch selbige würcklich sehen lassen. Jedoch wo sich jemand aus Fürwitz deshalb dahin gemacht, sey er auch nicht unbeschädigt wieder weggekommen; dahingegen einem, so ungefehr und unwissend solches mit angesehen, nichts wiederfahren sey. [...] Jetzo ist es nur ein Dorff [...]«⁹

In dem von Friedrich Arnold Brockhaus verlegten *Conversations-Lexicon* von 1815 wird dagegen nur in denkbar sachlichster und knappster

9 Auszug aus dem Artikel »Marathon« in: *Zedlers Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, erschienen 1732–1754, Bd. 19, Sp. 1172.

Form auf die Schlacht verwiesen.¹⁰ Erst die drei Jahrzehnte später erschienene *Real-Encyclopädie der classischen Alterthumswissenschaft* von August Pauly widmet der Topografie von Marathon zum ersten Mal einen ausführlichen Artikel. Der fachlich spezialisierten Leserschaft angemessen werden darin nicht nur die antiken Quellen zu den neusten wissenschaftlichen Forschungen ins Verhältnis gesetzt, sondern die Ebene und ihre geografischen Begebenheiten selbst nehmen breiten Raum ein. Die Entfernungen werden erwähnt, Flüsse, Berge und Sümpfe lokalisiert, noch vorhandene antike Überreste beschrieben.¹¹ Unter dem Stichwort »Miltiades« findet sich nun der zentrale Hinweis, dass der Feldherr den Sieg nicht zuletzt »durch zweckmässige Benützung der Oertlichkeit« errungen habe.

Was sich in diesem sehr kurzen Blick auf einige Lexika nur andeutet, ist ein sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vollziehender Wandel im Umgang mit dem Erinnerungsort Marathon. Die antiken Texte bleiben weiterhin wichtiger Bezugspunkt, doch werden sie nun offenbar mit den tatsächlichen Begebenheiten vor Ort abgeglichen – ja, der Ort und seine Topografie rücken in den Mittelpunkt des Interesses. Wenn der Philhellene Lord Byron im Winter 1819/20, kurz vor dem Ausbruch des Unabhängigkeitskriegs, in seinem *Don Juan* schreibt:

»The mountains look on Marathon –
And Marathon looks on the sea;
And musing there an hour alone,
I dreamed that Greece might still be free«¹²

– dann nutzt er genau diese die Zeiten überdau-

ernde Topografie, um die Erinnerung an das historische Ereignis aufzurufen und gleichzeitig eine Verbindung zur Gegenwart herzustellen.

Der Auftrag, den Carl Rottmann von König Ludwig I. von Bayern, dem Vater des neuen griechischen Königs Otto I., erhielt, ist als ein Versuch zu verstehen, den noch losen Zusammenhang von Ort und Erinnerung durch Bilder zu festigen. Rottmann sollte für die Ausgestaltung der Münchener Hofgartenarkaden einen Zyklus der »klassischen Örtlichkeiten Griechenlands« anfertigen.¹³ Ludwig Lange, Reisebegleiter Rottmanns in Griechenland und später Autor des ersten Buches über dessen Griechenland-Zyklus, beschreibt die Besonderheit des Unterfangens recht genau, wenn er von der schwierigen Aufgabe spricht, in den Landschaftsbildern »den Geist der griechischen Geschichte durchleuchten zu lassen«.¹⁴

Die Krise, in der sich das Historienbild, oder genauer: das historische Ereignisbild um 1800 befand, ist vielfach beschrieben worden.¹⁵ Die Darstellung von Geschichte, die seit Alberti als die vornehmste und schwierigste Aufgabe des Malers galt, behielt zwar ihren hervorragenden Rang, blieb aber nicht mehr auf die Gattung der Historienmalerei beschränkt, sondern wurde nun auch in anderen Gattungen erprobt. Gerade die Landschaftsmalerei bot dabei Möglichkeiten, die Schauplätze des historischen Geschehens als Abkürzung für die dort stattgefundenen Ereignisse aufzurufen.¹⁶ Man hat für diese neue Art von Bild den Begriff der »Historischen Landschaft«¹⁷ geprägt, und dieser Begriff ist verführerisch, weil

er den so komplizierten Zusammenhang von Ort, Geschichte und Bild zu erklären vorgibt. Wenn Johann Gustav Droysen aber in seiner Einleitung zur *Historik* kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts schreibt: »Die Art aller empirischen Erfahrung und Forschung bestimmt sich nach den Gegebenheiten, auf die sie gerichtet ist. Und sie kann sich nur auf solche richten, die ihr zu sinnlicher Wahrnehmbarkeit gegenwärtig sind. Das Gegebene für die historische Erfahrung und Forschung ist nicht die Vergangenheit – sie ist eben vergangen –, sondern das von den Vergangenen in dem Jetzt und Hier noch Unvergangene«,¹⁸ – und dann zu den unvergangenen »Gegebenheiten« nicht nur die Überreste zählt, sondern auch die Erinnerungen¹⁹ – dann stellt sich die Frage, wie die Wahrnehmung einer Landschaft beschaffen sein muss, damit Erinnerung sinnlich gegenwärtig wird.

Historische Landschaft

Als Carl Rottmann im Jahre 1834 zu seiner einjährigen Griechenlandreise aufbrach,²⁰ war ihm das Problem der griechischen Landschaften, deren Bedeutung sich visuell nur allzu schwer erschloss, bereits bekannt. Denn nur kurz zuvor war der Münchener Maler Peter von Hess unzufrieden von seiner Griechenlandreise zurückgekehrt, auf der er Otto I. begleitet hatte. Noch vor seiner Abfahrt war es Rottmann »unbegreiflich«, wie von Hess behaupten könne, dass »in Griechenland für einen Landschaftler nichts zu holen sei«.²¹ Wenig später, nun in Corfu, stellte

er dann allerdings selbst fest: »Was die Sitten und Trachten der Griechen und Albanesen anbelangt, so sind sie so schön und interessant, dass wir gestern an einem Festtage nicht genug schauen und bewundern konnten; weniger war dies der Fall von der Stadt und Umgebung selbst; so schön sie auch für das Auge erscheint, will sich's doch nicht recht zu einem Bilde gestalten, was dem großen Ruf seiner Herrlichkeit entsprechen möchte.«²²

Nicht so sehr die allgemeine Problematik der Überführung einer Topografie in ein bildliches Motiv, wie sie seit dem 18. Jahrhundert vor allem von den Theoretikern des Pittoresken verhandelt wurde, interessiert an dieser Stelle, sondern die Bedingungen, unter denen historische Bedeutung sichtbar wird – oder eben unsichtbar bleibt. Denn Rottmann, der offenbar hoffte, dass sich ihm in Griechenland die historische Dimension der Orte unmittelbar erschließen würden, sieht sich bereits in Corfu enttäuscht. Der Ort ist hübsch anzusehen, aber das, was er sehen möchte, sieht Rottmann nicht. Er fügt an: »So geht es oft mit vielgerühmten Orten; die Maler stimmen nicht immer mit überein; denn bedeutungsvolle Namen, wenn sich auch hundertfältige erhabene geschichtliche Erinnerungen damit verbinden, sind noch keine Motive für eine Landschaft, sie geben dieser aber, wenn die Formen von der Natur glücklich gestaltet worden sind, erst den höheren Werth.«²³

Hoffte er auch in Marathon noch, dass »die Formen von der Natur glücklich gestaltet worden sind«, so dass sie ihm die Erinnerungen vor Augen

¹⁰ *Conversations-Lexicon oder Handwörterbuch für die gebildeten Stände über die in der gesellschaftlichen Unterhaltung und bei der Lectüre vorkommenden Gegenstände, Namen und Begriffe*, Sechster Band: M und N, Leipzig/Altenburg 1815, 103.

¹¹ *Real-Encyclopädie der classischen Alterthumswissenschaft in alphabetischer Ordnung*, hrsg. v. August Pauly, Wilhelm Siegmund Teuffel, Chr. Walz, Viertes Band: J bis Mez, Stuttgart 1846, 1514.

¹² George Gordon Byron, *Don Juan*, Canto III: The Isles of Greece, in: *The Works of Lord Byron*, Paris 1827, 598.

¹³ Rottmann hatte dort von 1830–1833 bereits einen Zyklus italienischer Landschaften angelegt.

¹⁴ Ludwig Lange, *Die griechischen Landschaftsgemälde von Carl Rottmann in der neuen königlichen Pinakothek zu München*, München 1854, 7.

¹⁵ Vgl. z.B. Stefan Germer, *Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: ders. u. Michael F. Zimmermann (Hrg.), *Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München 1997, 17–36, und Ekkehard Mai (Hrg.), *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990.

¹⁶ Vgl. Monika Wagner, *Turners Orte der Erinnerung. Über die Undarstellbarkeit von Geschichte*, in: Germer/Zimmermann (wie Anm. 15), 231–240.

¹⁷ Busch spricht von »historistische[r] Landschaft« und sieht Rottmann in der »geologischen« Tradition von Carus: Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, 298–301. Vgl. auch Barbara Eschenburg, *Die historische Landschaft. Überlegungen zu Form und Inhalt der Landschaftsmalerei im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: Christopher Heilmann u. Erika Rödiger-Diruf (Hrg.), *Landschaft als Geschichte*, München 1998, 63–74.

¹⁸ Johann Gustav Droysen, *Grundriß der Historik. Die erste vollständige handschriftliche Fassung (1857 oder 1858)*, in: Peter Leyh (Hrg.), *Johann Gustav Droysen:*

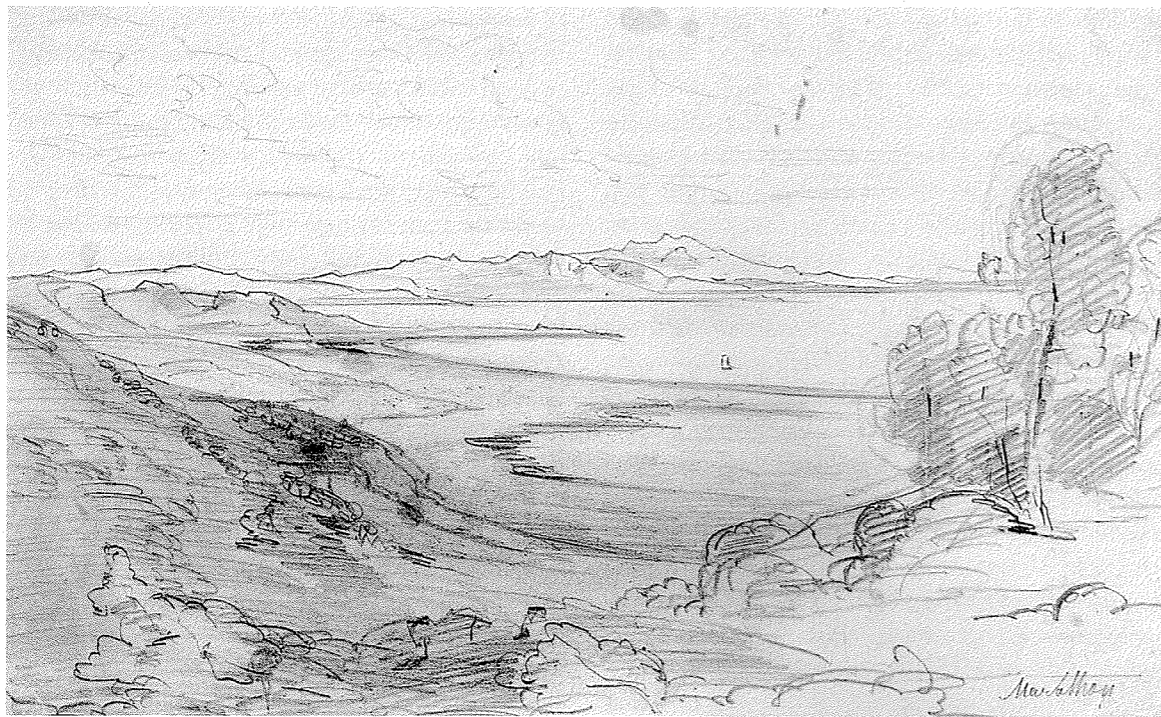
Historik. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 1, Stuttgart 1977, § 3 u. § 4.

¹⁹ Ebd., § 5.

²⁰ Zur Reise Rottmanns s. Herbert Wilhelm Rott u. Renate Poggenhoff, *Carl Rottmann und der Zyklus griechischer Landschaften in der Neuen Pinakothek. Auftrag, Technik, Geschichte*, in: Rott/Stürmer/Poggenhoff (wie Anm. 2), 13–123, hier 32 ff.

²¹ Brief Rottmanns an General von Heideck, 12. März 1834, hier nach Erika Bierhaus-Rödiger, *Carl Rottmann 1797–1850. Monographie und kritischer Werkkatalog*, München 1978, 124 (Dok. 144).

²² Brief Rottmanns an seine Frau, Corfu 26. August 1834, hier nach ebd., 124 (Dok. 146).



2. *Marathon*, ca. 1834, Bleistift auf Papier, 20,5 × 32,5 cm. München, Graphische Sammlung

stellen? Eine einzige Skizze ist erhalten, die vor Ort entstanden sein dürfte²⁴ und die die Ebene in schnellen Bleistiftstrichen darstellt (Abb. 2).

Der Vordergrund, auf dem ein Hang mit einigen Felsen und einem Baum skizziert sind, fällt zur Ebene hin ab. In die Bucht hinein ragt die Halbinsel Kynosura, im Hintergrund erkennt man die Berge der Insel Euböa. In der Ebene ist durch eine dunkle Umrandung eine Sumpffläche eingezeichnet, eine weitere kann man am Ansatz der Halbinsel erkennen. Ein einsames Segelboot befindet sich nahe dem Ufer, einige wenige Wolken sind mit sehr feinen Strichen angedeutet. Die Skizze ist offenbar von einem Standpunkt südwestlich der Ebene von Marathon aus angefertigt und gibt die topografischen Gegebenheiten recht genau wieder. Wenn man diese Zeichnung als

Dokument der Annäherung Rottmanns an Marathon liest, so fällt auf, dass auf ihr wirklich nichts zu sehen ist, was über die Topografie hinausginge. Von einer Bildidee, welche die Erinnerung an die Schlacht aufzurufen in der Lage wäre, kann hier noch nicht die Rede sein. Die Skizze markiert den Zeitpunkt, zu dem Rottmann offenbar die historische Dimension des Ortes noch nicht wahrnahm – den Moment also, in dem die Lücke zwischen dem Wissen um die geschichtliche Bedeutung und dem gegenwärtigen Anblick der Ebene noch maximal groß war. Man könnte sagen, dass diese Skizze eben nur das darstellt, was Rottmann sah – und nichts von dem, was den Erinnerungsort Marathon ausmachte.

Erst 1848, dreizehn Jahre nach seiner Rückkehr aus Griechenland, stellte Rottmann das in

des Zyklus, die ersten datieren auf 1838. Es war zunächst geplant, die Gemälde in einer antikisierenden Enkaustik-Technik (Wachs-Harzmalerei) auszuführen; die Ergebnisse scheinen Rottmann aber nicht überzeugt zu haben, so dass er bald zu einer Harz-



3. *Marathon*, 1848, Harz-Öl-Technik auf Steingussplatte, 157 × 200 cm. München, Neue Pinakothek

Harz-Öl-Technik ausgeführte Gemälde *Marathon* als Teil seines Griechenland-Zyklus vor (Abb. 3).²⁵ Dieser sollte nun nicht mehr, wie ursprünglich geplant, in den Hofgartenarkaden, sondern in einem eigens eingerichteten »Rottmann-Saal« in der gerade errichteten Neuen Pinakothek ausgestellt werden.

Mit der Skizze hängt dieses Bild nur noch lose zusammen. Zwar lässt sich die topografische Situation im Hintergrund des Bildes wiedererkennen, doch scheint der Maler einen großen Schritt

zurück getreten zu sein, so dass sich die Ebene nun gewaltig aufspannt und die Bucht in weite Ferne gerückt ist. Der dadurch gewonnene Raum im Vordergrund ist aus Versatzstücken kombiniert – so lässt sich die Gesteinsformation in der rechten Bildmitte auf eine Studie zurückführen, die Rottmann im Alpenraum angefertigt hat²⁶ – und dient als Bühne eines theatralischen Geschehens.²⁷ In einer wüsten Landschaft, auf deren vielfach aufgebrochener Erdoberfläche einzelne Felsen und Steine, windgepeitschte und entwur-

²³ Ebd.

²⁴ Bierhaus-Rödiger (wie Anm. 21), 324 (Kat. 442).

²⁵ Der Zyklus besteht aus 23 Gemälden, 19 davon befinden sich heute noch in gutem Zustand oder sind restauriert. *Marathon* gehört zu den spätesten Bildern

Ölmalerei wechselte; vgl. Rott/Poggendorf (wie Anm. 20), 66ff.

²⁶ Vgl. Bierhaus-Rödiger (wie Anm. 21), 324 (Kat. 443).

²⁷ Zur Bedeutung des Vordergrunds im klassischen Landschaftsbild vgl. Werner Busch, *Das sentimental-*

sche Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, Kap. 3 Landschaft, 329–380.

zelte Bäume verteilt sind, galoppiert ein reiterloses Pferd. Beleuchtet wird die Szene von hellem Sonnenschein, während das restliche Gelände von einem links herannahenden Gewitter bereits verdunkelt ist. Unübersehbar arbeitet sich Rottmann hier am klassischen historischen Ereignisbild ab, dessen Kern Lessing als die Darstellung des »fruchtbaren Augenblicks« definiert hatte – als Kompensation eines Mangels, wie bekannt ist, denn für Lessing war die Malerei darauf beschränkt, jeweils nur einen einzigen Moment repräsentieren zu können.²⁸ Im Münchener *Marathon*-Gemälde erprobt Rottmann der Landschaft angemessene motivische Analogien für den »fruchtbaren Augenblick«. Auch hier ist ein bestimmter Moment dargestellt, aber es ist nicht ein Moment der Schlacht, in dem die Bedeutung des Kampfes kulminieren würde, sondern eine Umbruchsituation der Landschaftsstimmung. Rottmann stellt einen Zeitpunkt dar, der eine Entscheidung markiert zwischen blauem und schwarzem Himmel, zwischen Sonne und Regen, zwischen Licht und Dunkel – dies haben schon seine Zeitgenossen unschwer als Metapher für das Schlachtengeschehen gelesen. Ludwig Lange nutzte die angebliche Beschränkung der Malerei auf die Darstellung eines bedeutsamen Momentes gar für den Versuch, die Gattungshierarchien zugunsten der Landschaftsmalerei umzukehren: Dem Maler eines historischen Bildes sei es »durch die Freiheit der Komposition und des Ausdrucks der einzelnen Charaktere« ein Leichtes, »die Seele des geschichtlichen Momentes auszusprechen«, wohingegen der Landschaftsmaler die weit schwierigere Aufgabe habe, »durch eine verwandte Stimmung des Naturmoments die Bedeutung des geschichtlichen Moments in unserer Seele zum Anschlag zu bringen.«²⁹

Gerade die mit dieser Beschränkung auf den bedeutsamen Moment einhergehende, vielleicht

allzu aufdringliche Symbolik des Gemäldes allerdings war im 19. Jahrhundert Gegenstand einiger Kritik. Schon der große Bewunderer Rottmanns, Friedrich Theodor Vischer, zeigte sich gelegentlich eines Atelierbesuchs wenig begeistert, wenn er bemerkt, »dass Rottmann nach zwei Seiten begonnen hatte, aus seiner erhabenen Einfachheit hervorzutreten. Er verfiel auf eine zu beziehungsreiche Staffage, wie das reiterlose Pferd auf dem Schlachtfelde von Marathon mit dem verlorenen rothen Mantel, das zugleich mit dem über die Ebene wütenden Gewitter die Schlacht andeuten soll, die hier geschlagen wurde; er suchte in seltsamen unruhigen oder durch Intensität unnachahmlichen Effekten mit der Natur zu wetteifern [...]«³⁰

Noch 1899 kritisierte Cornelius Gurlitt in seinem Buch *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts* die konkrete Ausgestaltung des historischen Gehalts, und gibt zu bedenken: »Das Wesentliche der Landschaft ist, dass Stimmungen der Seele in ihr nur geahnt werden; die Ahnung gestaltet sich gern zu der bestimmteren Vorstellung eines Vorganges im Menschenleben, der dem Wesen der Landschaft entspricht. Gibt man aber dieser Ahnung Gestalt, macht man Ernst mit ihr und führt Menschen oder auch Tiere ein, die etwas tun oder leiden, wodurch jene Stimmungen zur eigentlichen Wirklichkeit werden, so verschwindet eben das Wesentliche, das bloß Geahnte, das traumhafte Unterlegen und Übertragen.«³¹

Was sich bei Vischer erst andeutet, hat bei Gurlitt rund 50 Jahre später bereits normativen Charakter: die Forderung, Bedeutung nicht auszubuchstabieren, sondern dem Betrachter Freiräume bei der Rezeption zu gewähren. In weit stärkerem Maße als das klassische Historien- und Landschaftsbild appellierte die Historische Landschaft an die Einbildungskraft ihrer

Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen), Heidelberg 1930, 238.

³¹ Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst seit 1800. Ihre Ziele und Taten*, Berlin 1924 [*Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1899], 130.

³² Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting*

Betrachter. Nicht mehr um die Darstellung, sondern um die Evokation von Geschichte ging es. Die Landschaft musste zum Imaginationsraum werden, wenn sie als Historische Landschaft funktionieren sollte. Dass dem Betrachter überhaupt eine solch wichtige Rolle zugesprochen wurde, muss man als eine fundamentale Umwertung der Grundsätze der Autonomie-Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts verstehen – jener »höchsten Fiktion«, die Michael Fried zufolge den Betrachter explizit zu ignorieren vorgab.³² Für die Maler Historischer Landschaften bedeutete das konkret, sich von der selbst auferlegten Beschränkung auf den »fruchtbaren Moment« zu lösen und stattdessen eine Bildsprache zu finden, welche die Möglichkeit des Bildes zur Darstellung komplexer Zeitlichkeit – die entgegen Lessings Diktum natürlich immer bestanden hatte – nutzte.

Kartografische Bildpraxis

Die Karte ist ja ein Bild, dessen richtige Zeichnung die Naturverhältnisse vergegenwärtigen soll.

Samuel Friedrich Wilhelm Hoffmann,
*Finlay's historisch-topographische
Abhandlungen über Attika* (1842)

Man muss in Marathon selbst suchen, um dem Zusammenhang von Bild, Ort und Erinnerung auf die Spur zu kommen. Ganz unabhängig von Rottmann wurden dort zur selben Zeit Bilder entwickelt, die die Erinnerungen »zu sinnlicher Wahrnehmbarkeit gegenwärtig« machten – um

and *Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980, bes. 71–106. Vgl. a. Wolfgang Kemp, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: ders. (Hrg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, 7–27.

³³ Im Folgenden vereinfachend nur noch »Archäologen« genannt – auch angesichts des Umstandes, dass sich die Archäologen, Antiquare und archäologisch interessierten Reisenden Anfang des 19. Jahrhunderts nicht scharf unterscheiden lassen.

³⁴ Noch 1876 äusserte sich Gerhard Lolling, Mitarbeiter des neu gegründeten Deutschen Archäologischen Instituts in Athen, in diesem Sinne: »Ich beschränke mich wesentlich darauf, zu untersuchen, wie weit die

Droysens Formulierung zu benutzen. Archäologen und reisende Antiquare³³ waren bemüht, die aus den antiken Quellen bekannte Geschichte des Ortes mit seiner Topografie und den wenigen noch vorhandenen antiken Spuren zur Deckung zu bringen.³⁴ Auch für die Forscher klappte zwischen dem klangvollen Namen und der offensichtlichen Ödnis der Ebene eine Lücke, die es durch eine immense Imaginationsleistung zu überbrücken galt.

Wie viele andere Reisende der Zeit verschaffte sich Anton Prokesch von Osten, der 1825 von Athen aus Marathon bereiste, bei seiner Ankunft zunächst einen Überblick über die Ebene, »wo für ganz Europa einer der grössten Entscheidungskämpfe geschlagen wurde.«³⁵ Die erste Reaktion von Ostens auf den Anblick der Ebene ist keineswegs Enttäuschung, sondern (zumindest eine im Text so inszenierte) tiefe Ergriffenheit: »Die Spitze von Kynosura griff mit mächtigem Arme hinaus in den Euripus, und die Berge von Erythrea sahen wie trauernde Zeugen in die dunkelfarbige, unbebaute, verlassene Ebene herüber. Deutlich erkannte ich in der Mitte derselben den grossen Grabhügel, und meine Seele durchbebte Schauer der Ehrfurcht.«³⁶

Die Leichtigkeit, mit der die Landschaftsformen hier gleichberechtigt neben dem antiken Grabhügel als »Zeugen« gelesen werden, ist durchaus nicht selbstverständlich, sondern im Zuge der Herausbildung eines Wahrnehmungsmodus zu verstehen, der die beschriebene Lücke zwischen dem, was man wusste, und dem, was zu sehen war, produktiv nutzte. Dieser Wahr-

oben geschilderte Beschaffenheit des Terrains zu den bei den alten Schriftstellern vorkommenden Notizen über Benutzung der Terrainverhältnisse passt. Diese Schriftsteller sind Herodot, Pausanias und Nepos.« Habbo Gerhard Lolling, *Topographische Studien. I. Zur Topographie von Marathon*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen* 1, 1876, 67–94, hier 86.

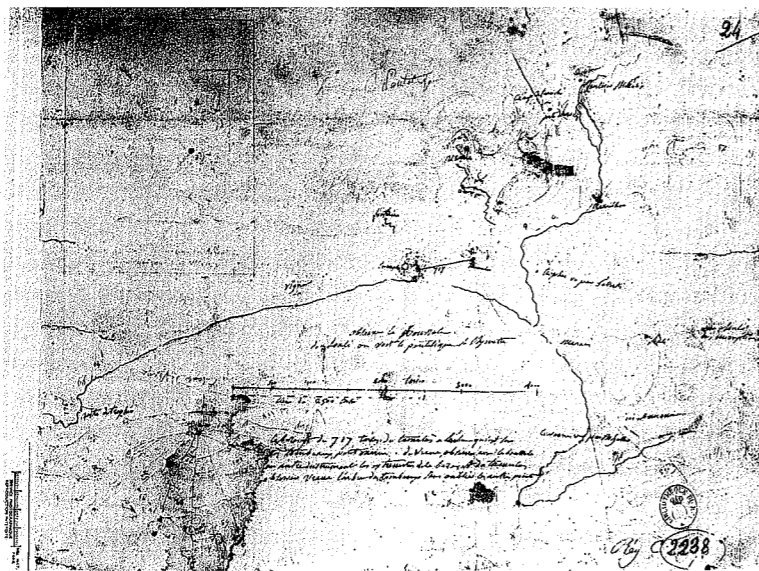
³⁵ Zit. n. Samuel Friedrich Wilhelm Hoffmann (Hrg.), *Finlay's historisch-topographische Abhandlungen über Attika. Die alten Geographen und die alte Geographie*, Bd. 2, Leipzig 1842, 39.

³⁶ Ebd.

²⁸ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, in: Wolfgang Stammler (Hrg.), *Gotthold Ephraim Lessing, Gesammelte Werke*, Bd. 2, München 1959, 781–962.

²⁹ Lange (wie Anm. 14), 7f.

³⁰ Vischer, hier nach Fritz Krauß, *Carl Rottmann (=*



4. Louis François Sébastien Fauvel, Skizze einer Karte von Marathon, ca. 1819. Paris, Bibliothèque Nationale, Cartes et Plans, C. 2238, n. 24

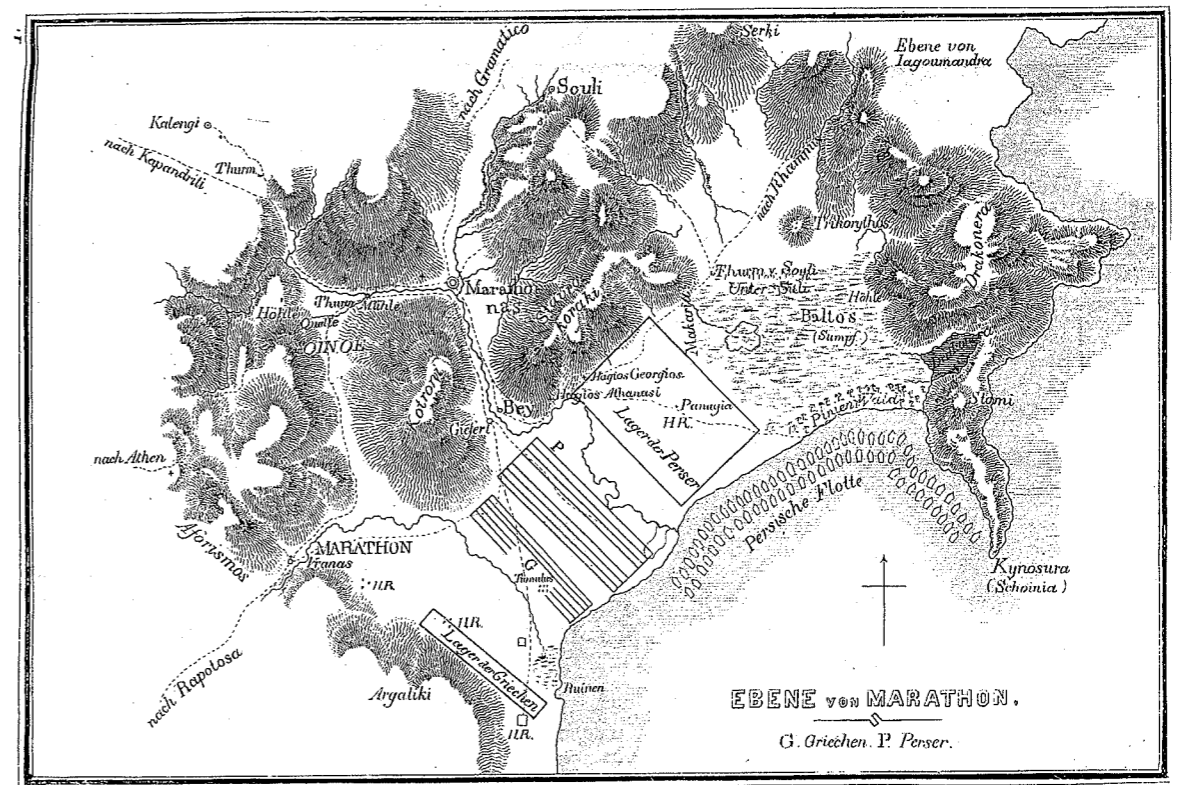
nehmungsmodus war eng mit der Bildpraxis der Kartografie verbunden.

Bereits seit dem späten 18. Jahrhundert hatte der französische Diplomat und Altertumsforscher Louis François Sébastien Fauvel begonnen, Marathon systematisch zu untersuchen. Eine von ihm gezeichnete Kartenskizze (Abb. 4) dokumentiert den Versuch, die verschiedenen Evidenzen der Sichtbarkeit und der Überlieferung in eine bildräumliche Ordnung zu bringen.

Die wenigen topografischen Anhaltspunkte dieser Zeichnung, die Fauvel wahrscheinlich nur für seinen persönlichen Gebrauch anfertigte, werden von der geschwungenen Küstenlinie und dem Flusslauf des Charadra gebildet. Neben eigenen Beobachtungen (»ici est un mur«) und der Lage aktueller Ortschaften verzeichnet Fauvel auch Entdeckungen anderer Forscher (»trophée vu par Petraki«). Vor allem aber fällt auf, dass nur diejenigen Objekte und topografischen Elemente vermerkt sind, die der Forscher in Bezug zu den antiken Quellen setzen konnte – vor allem zum Bericht des Pausanias. Der Sumpf und die Quelle, die Grabhügel und Siegeszeichen waren die wenigen Nahtstellen, an denen sich für

die Forscher die historische Bedeutung des Ortes konkretisierte.

Die unternommenen Rekonstruktionsversuche blieben allerdings auch lange nach Fauvel alles andere als eindeutig. In den Texten von Archäologen wie William Leake, Ludwig Ross, Prokesch von Osten oder George Finlay, die im frühen 19. Jahrhundert Marathon bereisten, stellt sich der Gang oder Ritt über die Ebene als weitgehend orientierungslose Suchbewegung dar, in deren Verlauf jedes Trümmerstück mit dem »Tro-paion aus weissem Marmor«, wie es bei Pausanias beschrieben ist, verglichen, jeder Teil der Ebene auf seine Eignung als Kampfplatz überprüft und jeder der beiden Sümpfe auf seine Fähigkeit hin, tausende von flüchtenden Persern zu verschlingen, befragt wurde. Alles, was die Forscher sahen, sahen sie in Bezug auf die ihnen bekannte Geschichte. Ihre Bewegung durch die Ebene von Marathon fand in gewissem Sinne gleichzeitig in der Gegenwart und in der Vergangenheit statt. Und dennoch blieben die Zuordnung der Fundstücke und die Rekonstruktion der Schlacht schwierig, wenn nicht unmöglich. Die verschachtelten zeitlichen und räumlichen Ebenen, mit der



5. George Finlay, Karte der Ebene von Marathon, ca. 1838

die Archäologen operierten, benötigten einen formalen Apparat, um operabel zu werden. Als konventionalisierte Form der Übersicht konnten Karten im frühen 19. Jahrhundert genau diesen formalen Apparat zur Verfügung stellen. Gerade in ihrer Reduziertheit und skizzenhaften Vorläufigkeit gibt die Karte von Fauvel Einblick in ein Denken, das im kartografischen Zeichenprozess entsteht. Sie als reines Instrument der Orientierung zu betrachten, hieße, ihre epistemischen Eigenschaften zu unterschätzen. Denn erst die Möglichkeit, Elemente, die in ihrer Zeitlichkeit und visuellen Zugänglichkeit ganz unterschiedlich waren, zu isolieren und in einem einheitlichen Bildraum synoptisch auszubreiten, machte die Lücke zwischen Überlieferung und Gegen-

wart zu einem produktiven Imaginationsraum. Ob ein Fragment oder landschaftliches Element historisch relevant war – ob es sich überhaupt um ein Forschungsobjekt handelte – erschloss sich nun aus seiner Lage im geografischen Raum und seinem Verhältnis zu anderen Objekten. Die Durchstreichungen, Tintenkleckse und unsicheren Linien sind Ausdruck einer Denkbewegung, in der sich erst noch entschied, was Marathon als Erinnerungsort konstituieren würde.

Auf ganz andere Weise ausgearbeitet ist demgegenüber die Karte, die George Finlay seiner »historisch-topographischen Abhandlung über Attika« beifügte (Abb. 5).³⁷

Finlay selbst beschreibt seine Karte als eine Hilfe, um »dem Leser die erforderliche topogra-

³⁷ Hoffmann (wie Anm. 35). Der Aufsatz wurde erstmals veröffentlicht in: *Transactions of the Royal*

Society of Literature of the United Kingdom, Vol. III. Part II, London 1839, 4, 363–395.

phische Kenntnis dieses Theils von Attika zu gewähren.«³⁸ Aber dass die Karte tatsächlich ein unverzichtbares Instrument des rekonstruierenden Denkens ist, wird wenige Seiten später angedeutet: Der stärkste Beweis für seine Rekonstruktion der Schlacht ruhe nämlich in der Beschaffenheit der Örtlichkeit selbst, so Finlay – und diese Beschaffenheit könne man vollkommen aus der Karte kennen lernen.³⁹

Noch sehr viel klarer als in Fauvels Skizze werden an Finlays Karte die Möglichkeiten zur Überlagerung zeitlicher Ebenen deutlich, welche die kartografische Konvention bietet. Die aktuelle Ortschaft Marathonas findet im Kartenraum ebenso Platz wie das antike Marathon. Diverse Ruinen und antike Überreste sind direkt neben den Truppenlagern der Griechen und Perser verzeichnet. Voraussetzung dafür, die Stellung der Truppen zu einem bestimmten, 2500 Jahre zurückliegenden Zeitpunkt so exakt in die Topografie der Ebene einzupassen, war die Annahme, dass sich diese Topografie in der Zwischenzeit nicht verändert hatte – dass also tatsächlich die Ebene von Marathon, die die Forscher bereisten, derjenigen entsprach, in der die Schlacht stattgefunden hatte. Das mag angesichts des aus geologischer Sicht kurzen Zeitraums zumindest für die Berge und Täler selbstverständlich sein, aber es hatte für die historiografische Praxis und damit für die ganze Konstituierung von Marathon entscheidende Konsequenzen. Wenn von Osten die Halbinsel von Kynosura beschreibt und die Berge als »Zeugen« anruft, wenn Finlay die »Beschaffenheit der Örtlichkeit selbst« zum Beweis wird, dann ist damit genau jene zeitliche Konstanz der Landschaftsformen getroffen, die dem historischen Ereignis in Marathon fortdauernde Präsenz verlieh.

Erst die kartografischen Konventionen aber erlaubten es, die konstanten und die zeitlich gebundenen, die sichtbaren und die imaginierten Elemente zusammenführen und ihnen visuelle Evidenz zu verleihen. Auf der Karte konnte man

abstrakte Rechtecke so lange stauchen, dehnen und verschieben, bis sie sich zwischen Bergen, Küste und Sümpfen einpassten und zu Repräsentationen der auf soundsoviel tausend Mann berechneten Truppen mutierten. Die »Beschaffenheit der Örtlichkeit selbst« war nur mittels eines Bildes erfahrbar. So war die Präsenz der Geschichte, die Marathon als Erinnerungsort auszeichnete und die die Archäologen angesichts der öden Ebene vor Ehrfurcht erschauern liess, ohne kartografische Bildpraxis nicht denkbar.

Ort und Raum

Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.

Michel de Certeau, *Kunst des Handelns* (1988)

Was ist ein Ort? Michel de Certeau definiert ihn als »eine momentane Konstellation von festen Punkten.«⁴⁰ In diesem Sinne ist die Ebene von Marathon sicherlich ein Ort; Überreste, Sümpfe, Berge usw. bilden eine Konstellation fester Punkte. Aber dasjenige, an das dieser Ort erinnern soll, ist keineswegs auch ein Ort, oder zumindest nicht ausschließlich: Eine Schlacht ist keine Konstellation fester Punkte, sie ist eine dynamische Handlung und schafft somit, um in der Terminologie de Certeaus zu bleiben, einen Raum: »Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten.«⁴¹

Die Lücke zwischen dem, was zu sehen ist, und dem, was erinnert wird, besteht also nicht nur zwischen Vergangenheit und Gegenwart, sondern auch zwischen Raum und Ort. Die Bewegungen der Forscher in der Ebene, ihr Umherwandern zwischen den antiken oder vermeintlich antiken Fragmenten, das Ablaufen der alten Pfade sind auch Versuche, *etwas mit dem Ort zu machen*, ihn ein Stück weit in den Raum zurückzuverwandeln, der er einmal war. Doch

⁴⁰ Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 217f.

am Ende bleibt Marathon in ihren Augen ein Ort – und die Karte ist das ideale Medium, um eine »momentane Konstellation fester Punkte« hervorzuheben.⁴² Der Preis für die Evidenz von Finlays Karte ist, dass selbst die Schlacht zu einer stabilen Anordnung ohne Dynamik wird.

Man kann also sagen, dass die Archäologen auf eine sehr spezielle Weise mit der Lücke zwischen der historischen Bedeutung von Marathon und der Ödnis des Schauplatzes der Schlacht umgingen: Sie bedienten sich der ästhetischen Konventionen des Kartenbildes, um die verschiedenen zeitlichen Ebenen, die Marathon als Erinnerungsort konstituierten, zusammenzuführen. Sie schufen aus der unübersichtlichen Situation, die sie vorfanden, einen klar definierten und begrenzten Ort, und integrierten auch die räumlichen Komponenten der Erinnerung darin. Sie versuchten gewissermaßen, die Lücke zu schließen, um das Ereignis zu rekonstruieren und entwickelten damit einen besonderen Wahrnehmungsmodus, der die Erinnerung sinnlich erfahrbar zu machen erlaubte.

Ein Erinnerungsort entsteht

Im *Schlachtfeld von Marathon* (Abb. 6) geht Rottmann den umgekehrten Weg: Er erweitert die Lücke. Er stellt die Diskrepanz zwischen dem, was man über Marathon wusste, und dem, was man dort sah, in größtmöglicher Radikalität aus.

Gegenüber dem Münchener Gemälde (Abb. 3) bedeutet das Berliner Bild (Abb. 6) eine vollständige Kehrtwende. Rottmann verunklart die Landschaft und verzichtet auf jede eindeutige Metaphorik, ja sogar auf ein Bildmotiv im engeren Sinne. Mit dem Münchener Griechenland-Zyklus vor Augen konnte Ludwig Lange noch von der besonderen »Physiognomie« Griechenlands sprechen, »die in den glücklichen Verhältnissen von Land und Meer, von Ebenen und Höhen, und in den scharf gezeichneten Gebirgs-

⁴¹ Ebd., 218.

⁴² Vgl. ebd., 220–226.

formationen in wunderbarem Lichte vor uns liegt,« und dabei analog zu den Archäologen die Konstanz der Topografie zum konzeptuellen Zentrum der Historischen Landschaft erheben: »Diese Physiognomie ist uns nicht entrückt, und wie weiland vor 2 bis 3000 Jahren diese kühnen Höhen, diese vom Meer bespülten Buchten waren, so sind sie noch, und ein wonnigliches Gefühl ist es, zu sagen bei ihrem Anblick: Das ist geblieben, so haben sie es auch gesehen!«⁴³

Aber mit dem Berliner *Schlachtfeld von Marathon* gerät all das ins Wanken. Tatsächlich entrückt Rottmann dem Betrachter Marathon. Die bis in den letzten Winkel des Bildraums reichende Klarheit der Konturen und des Lichts des Münchener Bildes ist nun einer atmosphärischen Unschärfe gewichen, die Genauigkeit der topografischen Darstellung durch eine grobe Faktur ersetzt.

Denn was ist hier überhaupt zu sehen? Trotz der Verwandtschaft mit der Skizze sind die genaue Betrachterposition und die Dimensionen der Landschaft kaum einzuschätzen. Diese Ebene von Marathon fängt nirgends an und hört nirgends auf. Mit Mühe meint man einige Elemente wieder zu erkennen, doch beim erneuten Hinsehen ist man sich schon nicht mehr so sicher: Stellt der helle, breite Pinselstrich die Halbinsel Kynosura dar oder den Abschluss der sumpfigen Küste? Die Küstenlinie, die in der Skizze und im Münchener Gemälde noch deutlich durch eine durchgezogene Linie gekennzeichnet war, ist jetzt in Auflösung begriffen. Rottmann hat die Grenze zwischen Land und Meer, zwischen dem festen und dem flüssigen Element durch trockene Pinselstriche unkenntlich gemacht. Fast substanzlos schweben die Landmassen über der hellblauen Wasserfläche. Wirklich fassbar wird die Landschaft nur im Vordergrund, wo Bodenwellen die Kreisformen des Himmels wieder aufnehmen und ein aufrechtes, stumpfartiges Gebilde zu sehen ist. Dieses Gebilde wird durch eine Lücke im Wolkenhimmel beleuchtet, es scheint

⁴³ Lange (wie Anm. 14), 6f.

³⁸ Ebd., 8.
³⁹ Ebd., 19.

wichtig zu sein – doch der Versuch, das Objekt zu bestimmen, es mit den Funden, die Anfang des 19. Jahrhunderts mit dem bei Pausanias beschriebene »Tropaion aus weißem Marmor«⁴⁴ identifiziert wurden, abzugleichen, muss ergebnislos bleiben.⁴⁵ Der einzige Gegenstand, der überhaupt zu sehen ist, wird somit zu einer Leerstelle. Gerade durch seine Unbestimmtheit wird er zu einem wichtigen Element von Rottmanns Bildsprache, die den Betrachter in die Konstituierung von Marathon als Erinnerungsort einzu beziehen versucht.⁴⁶ Denn die Suche nach dem Tropaion, die im Übrigen bis auf den heutigen Tag anhält,⁴⁷ verläuft parallel zu dem Prozess, in dessen Verlauf der Ort abgesteckt und zugleich mit dem vergangenen Raum zur Deckung gebracht wird.

»Die Gedächtnisorte«, schreibt Pierre Nora, »das sind zunächst einmal Überreste.«⁴⁸ In seiner Konzeption müssen »Gedächtnisorte« durchaus keine topografischen Orte sein, es kann sich ebenso um Kunstwerke, Verträge, Schulbücher oder, unter bestimmten Bedingungen, auch um Ereignisse handeln. Nora geht es dabei um eine historiografische Kategorie: Gedächtnisorte sind diejenigen Überreste, die mit dem Willen zur Überlieferung produziert wurden und die Gegenstand eines Rituals sind.⁴⁹ Wenn man dem folgt, wird deutlich, wieso die Suche nach Überresten in Marathon so wichtig war: In der schon angesprochenen Verlagerung des Interesses von den Ereignissen der Geschichte zu deren Schauplätzen spielt sie eine entscheidende Rolle. Nicht nur, weil die Überreste selbst Grundbestandteil von Erinnerungsorten sind, sondern auch, weil die Suche nach ihnen einen Teil des Rituals darstellte, durch das diese Orte erst zu Erinnerungsorten wurden.

Die Formlosigkeit der Landmassen stellt die malerische Entsprechung für den besonderen Wahrnehmungsmodus, der sich als so grund-

44 Pausanias (wie Anm. 5).

45 Rödiger-Diruf spricht von einem »archäologischen Architekturfragment«, vgl. Erika Rödiger-Diruf, Carl Rottmann im Zeitvergleich. Aspekte der Deutung

gend für die reisenden Archäologen herausgestellt hat, dar. Form war in diesem Zusammenhang etwas, das sich erst langsam herausbilden konnte – wenn sich während der Suche nach und nach entschied, was zum Erinnerungsort Marathon gehörte und was nicht. Der unidentifizierbare Stumpf ist das Element, an dem sich dieser Prozess am deutlichsten manifestiert: als einziges erkennbares Objekt in der Landschaft zieht er die Aufmerksamkeit des Bildbetrachters auf sich und befindet sich somit auf dem Weg von der Formlosigkeit zur Form.

Das ist der eine Pol, an dem im Berliner *Schlachtfeld von Marathon* an die Einbildungskraft des Rezipienten appelliert wird. Der andere Pol ist der Wolkenhimmel. Durch ihn, der das mächtige Gegenstück zur Ebene bildet und fast zwei Drittel der Bildfläche einnimmt, wird die zeitliche Überlagerung des gegenwärtigen Ortes mit dem historischen Raum des Schlachtfeldes ermöglicht. Hier erst wird das Gemälde konkret. Dynamisch verwirbelte Pinselstriche modulieren die Wolken mit einer Plastizität, die das topografische Relief an keiner Stelle einholt. Durch diesen Himmel kommt tatsächlich so etwas wie Bewegung ins Bild – »Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit«.⁵⁰ Aber er ist keine Metapher mehr für die Kampfhandlungen, er teilt sich nicht in Hell und Dunkel, es findet keine Entscheidung mehr statt zwischen Gut und Böse, wie dies noch im Münchener Bild der Fall war. Dieser Wolkenhimmel eröffnet vielmehr die Möglichkeit, Marathon auch als *Raum* wahrzunehmen. Im Gegensatz zur Ebene ist dieser Raum klar definiert und durch dunkle Wolken in den oberen Bildecken begrenzt.

Seit Luke Howards Klassifikation der Wolken zu Anfang des 19. Jahrhunderts hatten die Wolken zwar nichts von ihrer Flüchtigkeit verloren, ihre Formlosigkeit aber zur Gänze eingebüsst.⁵¹

von Licht- und Wetter-Phänomenen in der Landschaftsmalerei zwischen 1800 und 1850, in: Christopher Heilmann u. dies. (Hrg.), *Landschaft als Geschichte*, München 1998, 31–47, hier 37.



6. Carl Rottmann, *Das Schlachtfeld von Marathon*, um 1849, Öl auf Leinwand, 91 × 90,5 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

46 Zum Konzept der Leerstelle in der kunstwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik s. Wolfgang Kemp, Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: ders. (wie Anm. 32), 307–332.

47 S. dazu Luigi Beschi, I trofei di Maratona e Salamina e le colonne del Pireo, in: *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, Ser. 9 13, 2002, 51–92 sowie Eugene Vanderpool, A Monument to the Battle of Marathon, in: *Hesperia* 35, 1966, 94–106.

48 Nora (wie Anm. 3), 17.

49 Ebd., 26f.

50 Certeau (wie Anm. 40), 218.

51 Luke Howard, *On the Modifications of Clouds*, London 1803. Zum Thema Wolken in der Kunst s. die beiden Ausstellungskataloge Bärbel Hedinger u. Julia Berger (Hrg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, Ausst.-kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, München 2004 und Stephan Kunz (Hrg.), *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, Ausst.-kat. Aargauer Kunsthaus Aarau, München 2005. Aus

Besonders in England experimentierten Maler mit den neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die sich dadurch ergaben. Rottmanns 20 Jahre älterer Kollege John Constable forderte, den Himmel zum wesentlichen Bestandteil der Landschaft zu machen. Werner Busch spricht in diesem Zusammenhang von einer regelrechten »Wolkensprache«, durch die Constable die Gestimmtheit einer Landschaft zum Ausdruck habe bringen wollen.⁵² Während Constable aber die Wolkensprache vor allem dazu einsetzte, seine eigenen wechselnden Emotionen mit dem Naturbild abzugleichen, setzte Rottmann sie zur Rezeptionsteuerung ein. Wie die Formlosigkeit der Topografie wird die Dynamik der Wolken so zu einem Instrument der Betrachterbeteiligung.

Das Ergebnis ist eine Landschaft, die, wie ein Kippbild, ständig zwischen dramatischem Schlachtfeld und öder Ebene changiert. Sie legt sich, im Gegensatz zu den kartografischen Bildern, nicht auf ihre Eigenschaft als Ort fest. Sie evoziert den Raum des Ereignisses, ohne ihn darzustellen. Die Landschaft löst sich auf, wird unscharf, weil sich der Blick auf die Ebene der Gegenwart und derjenige auf das Schlachtfeld von 490 v. Chr. nicht gleichzeitig scharf stellen lassen. Anders als die Archäologen hatte Rottmann an der Rekonstruktion der Schlacht keinerlei Interesse. Sein Bild war kein Mittel, um die

Erinnerung *vor Ort* erfahrbar zu machen (wie die Karten), vielmehr sollte es die Funktionsweise des Erinnerungsortes Marathon – dieser gleichzeitigen Präsenz von Gegenwart und Vergangenheit, von Ort und Raum – *im Bild* sinnlich zugänglich machen. Das Gemälde ist somit ein Versuch, für die Konstituierung eines Erinnerungsortes eine Bildsprache zu finden – für den Prozess, der von einem »viel Wissen, aber noch nichts sehen« zu einem sinnlichen Wahrnehmen der Geschichte führt. Vor Rottmanns Bild konnte der Betrachter an diesem Prozess teilnehmen. Es ging nicht mehr darum, zu zeigen, wie Marathon aussah, sondern darum, dem Betrachter die Möglichkeit zu geben, den Eindruck, den die Landschaft im Reisenden auslöste, nachzuempfinden. Und dieser Eindruck war, wie wir gesehen haben, durchaus nicht nur von dem bestimmt, was in Marathon zu sehen war; mindestens ebenso wichtig war das, was man wusste und was man erwartete – all das, was man gerade *nicht* sehen konnte.

Im *Schlachtfeld von Marathon* hat dieser Prozess zwar gerade erst, aber doch merklich begonnen. Vielleicht, so ließe sich vermuten, war die Frage nach der Annäherung an einen Erinnerungsort, an dem es nichts zu sehen gab, in der Mitte des 19. Jahrhunderts überhaupt nur in bildlicher Form zu stellen.

medienwissenschaftlicher Sicht vgl. Lorenz Engell, Bernhard Siegert u. Joseph Vogl (Hrg.), *Wolken*, Weimar 2005.

⁵² Werner Busch, *Paradise Lost – Paradise Regained?*

John Constables Heimatgefühle und sein Wolkenstudium, in: Sabine Schulz (Hrg.), *Gärten: Ordnung, Inspiration, Glück*, Ostfildern 2006, 100–113, hier 105.

Abbildungsnachweis: 1, 6 Jan von Brevern. – 2, 3 aus: Rott/Stürmer/Poggendorf (wie Anm. 2), 332 u. 329. – 4 aus: Beschi (wie Anm. 47), 63. – 5 Hoffmann (wie Anm. 35), Tafel I.