



**NÄHERT MAN SICH  
DER VERMEINTLICHEN  
PHOTOGRAPHIE,  
brechen auch die eben noch  
so deutlich erkennbaren  
Persönlichkeiten in kleinste  
Fragmente auf, die den  
Betrachtern die  
formale wie auch  
inhaltliche künstlerische  
Konstruiertheit des Bildes  
bewusst machen.**

## Kontinuum und Diskontinuum am Beispiel der Frankfurter Treppe

---


*Claudia Schmieder*

»Durch die Verbindung der uralten, ravennesken Technik mit der zeitgenössischen digitalisierten Auflösung und der linearen Verlege-Technik entsteht ein Spannungsgeladener Bruch. Das Medium des Mosaiks verhält sich entgegengesetzt zur Fotografie. Von weitem gesehen entsteht Schärfe, im sich Nähern löst sich das Wandbild in Unschärfe auf und wird zu einer reliefartig bewegten malerischen Fläche.«<sup>1</sup> Mit Fokus auf dem intendierten medialen Spiel beschreibt der Künstler Stephan Huber die über die Alternation von Distanz und Nähe entstehende, zwischen visueller Einheit und Fragment oszillierende Wirkung seines großformatigen Wandbildes »Frankfurter Treppe / XX. Jahrhundert«, das seit 1999/2000 die Stirnseite des Foyers der Hessischen Landesbank im Main Tower in Frankfurt a. M. zielt (Abb. 1).

Das aus ca. 2,7 Millionen Glassteinen in Grau- und Blautönen gefertigte, photorealistische Mosaik nimmt die gesamte Höhe der Eingangshalle ein. Die Szene wirkt auf den ersten Blick wie eine Momentaufnahme: Kinder und Erwachsene gehen eine Treppe hinauf oder hinab, sitzen oder stehen in kleinen Gruppen versammelt, scheinbar in Gespräche vertieft, auf den sonnenbeschienenen Treppenstufen. Erst auf den zweiten Blick wird deutlich, dass ein solcher Moment nie hätte photographisch festgehalten werden können, denn das Bild zeigt neben anonymen Frankfurter Bürgern, teils dicht gedrängt, 56 Persönlichkeiten des zwanzigsten Jahrhunderts, die entweder in Frankfurt geboren wurden oder anderweitig in besonderem Maße mit Frankfurt verbunden sind, jedoch nie in dieser Konfiguration aufeinandertrafen, was bereits an den unterschiedlichen Zeitstilen der Frisuren und der Kleidung ersichtlich wird.<sup>2</sup> Vielmehr sind die 56 Persönlichkeiten in ihrer konstitutiven Bedeutung für die Stadt Frankfurt in einer Photomontage versammelt. Philosophen wie Theodor Adorno und Jürgen Habermas, der Chemiker Otto Hahn, der Psychoanalytiker Erich Fromm, die Schriftstellerin Marie-Luise Kaschnitz und der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki prägten Frankfurt aus wissenschaftli-

Claudia Schmieder (Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Altertumswissenschaften - Klassische Archäologie);

[claudia.schmieder@archaeologie.uni-giessen.de](mailto:claudia.schmieder@archaeologie.uni-giessen.de);

 © Claudia Schmieder 2024, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

cher wie kultureller Perspektive. Aber nicht nur die helle Seite des zwanzigsten Jahrhunderts ist in diesem Werk repräsentiert. Der Fabrikant Oskar Schindler sowie die Konzert- und Opernsängerin Magda Spiegel und Anne Frank, die beide dem Holocaust zum Opfer fielen, vergegenwärtigen mahnend die dunkle Geschichte der Stadt in der Zeit des Nationalsozialismus.



Abb. 1: Gesamtansicht der »Frankfurter Treppe / XX. Jahrhundert« im Foyer der Hessischen Landesbank im Main Tower in Frankfurt a.M., Stephan Huber, 1999

Aus der Ferne betrachtet treten die 56 Persönlichkeiten gestochen scharf aus einer einheitlichen Fläche heraus und immersiv dem Rezipienten entgegen. Begünstigt wird diese Wahrnehmung einerseits durch die Lebensgröße der dargestellten Persönlichkeiten auf der unteren Partie der Treppe, die mit dem Bodenniveau des Foyers korrespondiert, sowie andererseits durch die flächige Rahmung aus intensiv blauen Mosaiksteinen, die den Blick der Betrachter auf die Treppe lenkt und dort verankert. Nähern sich Rezipienten der Wand, werden sie dadurch, dass sich die Figuren in Unschärfe auflösen und stattdessen die zerklüfteten Strukturen des Mosaiks in den Vordergrund treten, aus der Immersion gerissen und auf die Materialität des Bildes gestoßen.

In diesem Wandbild gehen unterschiedliche Medien eine Fusion ein, die auf formaler wie inhaltlicher Ebene ein multidimensionales Spannungsverhältnis bilden. Dieses Spannungsverhältnis operiert, wie der Künstler in seiner Aussage selbst bestätigt, werkimmanent im Rahmen von formalen Kontrasten: die digitalisierte Photographie trifft

in Verbindung mit der Photomontage auf die Musik, die sich in diesem spezifischen Fall einer linearen Verlegetechnik bedient, welche wiederum stark an die Rastergraphik von digitalen Bildausgabegeräten erinnert und somit einen Umschlag zum digitalen Bild schafft. Die fusionierten beziehungsweise teils lediglich implizierten Medien und Techniken treten, je nach Standpunkt der Rezipienten, in einen Dialog, verweisen aufeinander, weisen über sich hinaus oder beanspruchen die Wahrnehmung der Betrachter ausschließlich für sich, offenbaren dadurch ihr individuelles, aber auch gleichsam ihr gemeinsames Potenzial.

Betrachtet man das Wandmosaik aus der Distanz, mutet es wie eine Schwarzweiß-photographie an, die einen Moment des Alltäglichen einfängt, Körper und Gesichter deutlich erkennbar wiedergibt und auf inhaltlicher Ebene mit Betrachtern zu kommunizieren vermag. Nähert man sich der vermeintlichen Photographie, um zu dem Aufzugsvorraum zu gelangen, der das Bild optisch vertikal durchbricht und die Sicht auf zwei Stockwerke freigibt, brechen auch die eben noch so deutlich erkennbaren Persönlichkeiten in kleinste Fragmente auf, die den Betrachtern die formale wie auch inhaltliche, künstlerische Konstruiertheit des Bildes bewusst machen (Abb. 2).

Gesichter werden unscharf, Konturen zerfließen und Formen verschmelzen, wobei die einzelnen Baukörper, millimetergroße Mosaiksteinchen und deren Zwischenräume, deutlich hervortreten. Betrachtern wird durch das Spiel zwischen Schärfe und Unschärfe sowie zwischen visueller Einheit und deren sukzessiver Auflösung in kleinste, pixelartige Fragmente die Diskontinuität des Kontinuums medial selbstreferenziell vor Augen geführt.



Abb. 2: Detailausschnitt: Nahansicht der »Frankfurter Treppe / XX. Jahrhundert«

Das Mosaik als antikes Handwerk und das digitale Bild im Rahmen moderner Technologien, wie es der Frankfurter Treppe zugrunde liegt, weisen mit ihren jeweiligen Bausteinen – Mosaikstein und Pixel – recht ähnliche Potenziale auf. In beiden Fällen formt die gezielte und durchdachte Setzung dieser Bausteine ein Bild im Sinne eines wirkungsvollen Ganzen. So wie Pixel auf einem Bildschirm angeordnet sind, um eine zusammenhängende visuelle Darstellung zu erzeugen, werden Mosaiksteine von Handwerkern sorgfältig angeordnet, um Bilder im Mosaik zu formen. In diesem Sinne findet auch das Konzept der Auflösung, das in der digitalen Bildgebung entscheidend ist, ein Äquivalent in der Größe und Dichte der Mosaiksteine, die verwendet werden, um ein Bild zu legen. Digitale Bilder wie auch Mosaikbilder bieten mit einer hohen Anzahl von Pixeln respektive Mosaiksteinen pro Flächeneinheit mehr Details und Schärfe. In beiden Fällen verweist das ›Heranzoomen‹ unwillkürlich auf die Konstruiertheit des Bildes und dessen semantischer Aufladung.

Selbst Maßnahmen zur Erzielung eines kompakteren Erscheinungsbildes von Konturen lassen sich von Pixel auf Mosaikstein übertragen und werden im Fall der Frankfurter Treppe angewandt. So ist im Bereich der Figurensilhouetten mit dem graduell angelegten Auslaufen der stufigen Konturen, die durch die im strengen Raster angeordneten quadratischen Mosaiksteinchen bedingt sind, ein dem sogenannten Anti-Aliasing analoges Verfahren zu erkennen: Anti-Aliasing wird bei der Ausgabe digitaler Bilder im Rahmen einer automatischen Kantenglättung genutzt, um den sogenannten Treppeneffekt zu minimieren. Hierbei werden die Bildinhalte üblicherweise nicht nur am Pixel, sondern auch an anderen Positionen abgetastet und in die Berechnung der Pixelfarbe mit einbezogen, um die Pixel schrittweise auszublenden. Anhand der berechneten Farb- und Helligkeitsabstufungen an den Rändern kontrastierender Flächen wird die grobe Bildschirmauflösung verschleiert, um die optische Illusion von glatten Übergängen und Farbverläufen zu ermöglichen. Dieses Verfahren sorgt nicht nur bei der Ausgabe des digitalen Bildes, sondern auch in der Konstruktion des Mosaikbildes der Frankfurter Treppe für die Wahrnehmung präziser Kanten und Konturen.

Darüber hinaus ist die künstlerische Freiheit, die im Falle des Mosaiks auf den ersten Blick offenkundiger erscheint, auch im Falle des digitalen Bildes gegeben. Am Beispiel der Frankfurter Treppe äußert sich die künstlerische Freiheit vornehmlich in drei Aspekten. Zum einen ist eine doppelte Fragmentierung auf formaler Ebene vorgenommen worden; für die Herstellung des Wandmosaiks wurde ein Raster zur Berechnung der Verlegestruktur und der Farbgebung der Mosaiksteinchen über ein digitales Bild gelegt, dem wiederum ein Pixelraster zugrunde liegt. Zum anderen handelt es sich auf inhaltlicher Ebene um eine Photomontage. Um das digitale Bild als Grundlage für das Mosaik zu kreieren, wurden individuelle digitalisierte Photographien der 56 abgebildeten Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Kontexten nach dem Prinzip der Collage in eine gemeinsame Komposition gesetzt und dadurch im Kollektiv mit einer neuen Bedeutung aufgeladen. Schlussendlich ist aufgrund der Größe des Mosaiks auch ein freier Umgang mit der Perspektive festzustellen, der dafür sorgt, dass auch die Personen im oberen Bereich der Treppe vom Standpunkt des Betrachters im Erdgeschoss aus gut zu erkennen sind. So verweist die offensichtliche Konstruiertheit des Mosaiks formal auf die inhaltliche Konstruiertheit des Bildes. Sie empfiehlt dem Betrachter gleichsam, die vorangegangenen Transformationen im Deutungsprozess zu berücksichtigen.

Die multidimensionalen Markierungen geben Rezipienten den Hinweis darauf, dass die in einem einheitlichen Schwarzweißbild dargestellten Persönlichkeiten nicht etwa im Ensemble zu einem spezifischen Zeitpunkt photographisch festgehalten wurden, sondern auch selbst nur – nach spezifischen Kriterien ausgewählte – Fragmente der Vergangenheit sind, die in ihrer Zusammenstellung und in ihrem Dialog ein neues Ganzes, nämlich das wissenschaftliche und kulturelle Profil der Stadt Frankfurt im zwanzigsten Jahrhundert abbilden.

Dies geschieht sogar – und hier ist ein weiterer Verweis auf die Konstruiertheit des Bildes überaus deutlich – im Dialog zwischen dem Mosaikbild und dem Gebäude, das es beherbergt: 56 die Stadt Frankfurt prägende Persönlichkeiten sind in Korrespondenz mit den 56 Stockwerken des Main Towers ausgewählt. Aber auch die Betrachter werden in die Komposition integriert und gewissermaßen identitätsstiftend einbezogen, sobald sie sich dem Wandmosaik nähern und es durchschreiten, um in den Aufzugsvorraum zu gelangen, der ihnen den Zugang zu den 56 Stockwerken des Gebäudes eröffnet. Die Klarheit des Bildes und seiner Bedeutung löst sich beim Heranschreiten in eine diffuse, malerische Fläche auf, die es zulässt, auf Basis der gegebenen Strukturen neue Formen zu bilden.

Auf die Spitze getrieben ist die Betonung der Konstruiertheit und des Anspruches des Bildes auf inhaltlicher Ebene letztendlich durch das Selbstportrait des Künstlers Stephan Huber. Er fegt zwischen den anonymen Bürgern und den prägenden Persönlichkeiten der Stadt mit einem Besen die Treppe und impliziert damit möglicherweise seinen Selektionsprozess.

Über eine Aussage des Künstlers zur Intention seines Werkes zu verfügen, ist für die Altertumswissenschaften eine absolute Rarität. Und auch wenn es sich hier um ein zeitgenössisches Werk handelt, ist die Reflexion des Künstlers in gewisser Weise doch auch für die Altertumswissenschaften relevant. Das von Stephan Huber betonte mediale Spannungsverhältnis, das formal in höchstem Maße selbstreferenziell ist und somit nicht nur eine ästhetische Erfahrung von Materialität bietet, sondern auch als deiktischer Ausdruck für die Deutung der inhaltlichen Ebene fungiert, demonstriert zum einen die Diskontinuität des Kontinuums. Zum anderen zeigt sich in der Spannung aus kunst- und altertumswissenschaftlicher Perspektive im Rückblick auch die Kontinuität des Diskontinuums – denn die Frankfurter Treppe ist zwar einerseits, wie der explizite Bezug des Künstlers auf ravennatische Mosaiken in seinem kurzen Werkkommentar erkennen lässt, medial und technisch von der Antike inspiriert, andererseits zeigt sie aber auch starke konzeptuelle Parallelen – vor allem zu Phänomenen der Konstruktion von distinkten Einzelteilen als eines formalen und inhaltlich relevanten Repräsentationsprinzips, das in besonders ausgeprägter Form im Hellenismus sowie auch in der Spätantike zu greifen ist. Dieses Repräsentationsprinzip ist dabei keinesfalls auf die Flächenkunst beschränkt – weder in der Antike noch heute. Es handelt sich vielmehr um ein transmediales Phänomen, das sich gleichermaßen beispielsweise in der antiken Plastik oder Literatur findet, und sich rezent besonders prominent in der Popmusik abzeichnet.

Die transmediale Qualität der Zusammenfügung von distinkten Einzelteilen zu einem relevanten Repräsentationsprinzip lässt sich an einem antiken Monument verdeutlichen, das sinnträchtig mit der Betrachterschaft zu kommunizieren vermag – am Konstantinsbogen, der bis heute Betrachter mit den Darstellungsabsichten kaiserlicher

Machtansprüche in Kontakt treten lässt (Abb. 3). Im frühen vierten Jahrhundert in unmittelbarer Nähe des Kolosseums vollendet, setzt der Bogen in seiner endgültigen Gestalt dem Sieg Konstantins über Maxentius ein Denkmal.

Mit dem Ehrenbogen wurde eine bekannte, im römischen Reich ebenso wie auf dem naheliegenden Forum Romanum verbreitete Bauform gewählt. Diese hebt sich jedoch durch eine auffallende Vielstimmigkeit in der Einheit von früheren Exemplaren ab: Bereits um 270 war mit dem sogenannten Arco di Portogallo in Rom ein Bogen mit Reliefs aus einer früheren, nämlich der hadrianischen Zeit, ausgestattet worden. Der Konstantinsbogen führt dieses Prinzip jedoch noch weiter. Er ist geschmückt mit Skulpturen und Reliefs, die einer Zeitspanne vom frühen zweiten Jahrhundert bis hinein in die Zeit der Einweihung im Jahr 315 entstammen. Während ein umlaufender und von zeitgenössischen Handwerkern gearbeiteter Fries die Taten Konstantins im Kampf gegen Maxentius darstellt, wird der Bildschmuck des Bogens zusätzlich um Reliefs und Statuen aus fremden Kontexten ergänzt. Diese Fragmente gehörten zu früheren Monumentalbauten, die den Regierungszeiten der Kaiser Trajan (98–117), Hadrian (117–138) und Marc Aurel (161–180) zuzuordnen sind.

Unterscheiden kann man die einzelnen Komponenten aus heutiger Perspektive zum einen anhand ihrer Materialität, da sie aus verschiedenfarbigen Marmorgesteinen gearbeitet sind, die jedoch heute aufgrund der Schäden durch den Smog auf den ersten Blick kaum mehr wahrnehmbar sind. Zum anderen kann man sie anhand ihrer Zeitstile unterscheiden, die in verschiedenen Epochen der römischen Kunstgeschichte für ein und dasselbe Thema – hier die kaiserliche Repräsentation – verschiedene formalästhetische Ziele verfolgten. Vergleicht man die einzelnen Reliefs, zeigen sich Unterschiede in der Gestaltung von Körpern, Oberflächen und Kompositionen. Sie mögen für manche Rezipienten vielleicht den diffusen Eindruck des Altehrwürdigen erweckt haben, können für ein an der Monumentaltopographie Roms geschultes Auge jedoch Verweise auf historische Kontexte liefern. Dabei ist nicht davon auszugehen, dass die antiken Betrachter im Sinne eines Zitates einzelne Bauwerke assoziieren oder die nach der Umarbeitung veränderten Reliefs zuordnen konnten. Vielmehr wird es den am Bau Beteiligten darum gegangen sein, den in den Reliefs vorgefundenen Zeitstil und dessen semantisches Potenzial zu nutzen, um historisch beglaubigte Kaisertugenden ganz grundsätzlich zu evozieren.

Eine deutliche Parallele zwischen Konstantinsbogen und Frankfurter Treppe ist auf formaler Ebene zu ziehen, wenn man bedenkt, dass der Konstantinsbogen vermutlich polychrom bemalt war. Die stilistische Differenz der zusammengesetzten Einzelteile, die sich im Falle der Frankfurter Treppe in den unterschiedlichen Zeitstilen der Kleidung und Frisuren äußert und sich im Falle des Konstantinsbogens in den unterschiedlichen Kompositionsweisen der Reliefs sowie in der Körper- und Gewandauffassung abzeichnet, wird durch eine formale Kohärenz in der einheitlichen Farbgestaltung im Ersteinindruck der Rezeption verschleiert. Während die Persönlichkeiten der Frankfurter Treppe in einheitlichem Grau dargestellt sind, das sie gemeinsam der Gegenwart in eine undefinierte Vergangenheit entrückt, waren die stilistisch eindeutig unterschiedlich gearbeiteten Reliefs in ihrem polychromen Anstrich aktualisiert und geeint. Erst das aufmerksame Auge vermag beziehungsweise vermochte es, die stilistischen Differenzen zu erkennen und eine tiefgreifende Interpretation zu leisten.

Neben den formalen Aspekten des Vergangenheitsbezugs durch die Wahl früherer Bauelemente für die Errichtung des Konstantinsbogens kann, äquivalent zur Frankfurter Treppe, auch ihre inhaltliche Anlage für die Interpretation der Bildbotschaft fruchtbar gemacht werden. Die einzelnen Bilder zeigen die früheren Kaiser bei typisierten Handlungen, etwa der Ansprache vor dem Volk, kriegerischen Taten oder kultischen Handlungen zu Ehren der Götter, und dokumentieren so relevante Tugenden kaiserlicher Herrschaft. Wie heute Staatsoberhäupter und andere Personen in Führungspositionen an ihren Vorgängern gemessen werden, so stellte auch Konstantin sich in eine Reihe von Herrschern, die schon in der Antike zu den sogenannten guten Kaisern gezählt wurden. Gerade aufgrund der stereotypen Darstellungsmuster kaiserlicher Tugenden wird man daher in der Spätantike kein Problem darin gesehen haben, die Köpfe des Konstantin und seines Mitkaisers Licinius in die früheren Reliefs einzuarbeiten. Zugleich waren die Bildhauer bemüht, die beiden Kaiserköpfe auch formsprachlich behutsam einzufügen. So ergibt sich trotz der fragmentierenden Kraft unterschiedlicher Stile ein konzeptuelles Ganzes. Zumindest in der Weihinschrift des Bogens stimmen Volk und Senat zu: Dort wird Konstantin als Befreier von der Tyrannei seines Vorgängers Maxentius gefeiert.



Abb. 3: Detailausschnitt des Konstantinsbogens in Rom, Südseite, über dem rechten Bogen: hadrianische Tondi (Eberjagd und Opfer an Apollon) und konstantinisches Relief (Schlacht an der milvischen Brücke)

Der Reiz des Monuments und seiner dem Mosaik nicht unähnlichen Ästhetik liegt dabei in der kognitiven Leistung, die die Betrachter unabhängig von ihren kunstgeschichtlichen Kompetenzen in Antike und Moderne in ihrer Konfrontation mit dem

Konstantinsbogen erbringen, wenn sie die Vielgestaltigkeit in den Formen, aber auch in Figuren und Szenen konzeptuell zu einem großen Ganzen zusammenfügen: der Erhöhung eines Kaisers. Die Inszenierung der intellektuellen Errungenschaften Frankfurts im zwanzigsten Jahrhundert hingegen ist das konzeptuelle Ziel der Frankfurter Treppe. Wenn wir den Fokus dabei auf die jeweiligen Betrachter legen, wird es den wenigsten von ihnen möglich sein, alle 56 Persönlichkeiten zu benennen, um dieses Ziel zu erreichen. Ähnlich verhält es sich mit dem Konstantinsbogen, bei dessen vermeintlichen Fremdkörpern nicht die zwingende Zuordnung und Identifikation, sondern das assoziative Potenzial und der ihnen beigemessene konzeptuelle Wert als Teil eines Syntagmas die Integration herbeiführt. Wie es kaum möglich gewesen sein wird, hinter dem eingearbeiteten Kopf des Konstantin seinen Vorgänger Hadrian zu erkennen, ist es wohl nur der ideale Betrachter, der Theodor Adorno – selbst bei guter Kenntnis seiner Schriften – auf der Frankfurter Treppe erkennen wird. Gleichwohl erkennt man beide als Teil des Ganzen.

Eine solche identitätsbildende Verbindungslinie von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft über Fragment und Integration wird ganz ähnlich im fünften Jahrhundert in den »Saturnalia« des Macrobius (circa 385–430) gezeichnet, die der sogenannten Symposionliteratur zuzuordnen sind. Macrobius, dessen dialogisch organisierter Text ähnlich der Frankfurter Treppe durch die fragmenthafte Zusammenstellung der Protagonisten die Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit zelebriert, bedient sich der Metapher der Blütenlese, um das literarische Programm seines Werkes zu beschreiben: »Wir müssen daher in gewisser Weise die Bienen nachahmen, die herumfliegen und Blüten lesen, daraufhin, was auch immer sie zusammengetragen haben, einordnen und auf die Waben verteilen, um schließlich den vielfältigen Saft durch eine bestimmte Mischung und Eigenart ihres Geistes in einen einzigen Geschmack zu verändern. Auch müssen wir das, was wir in verstreuter Lektüre aufgefunden haben, unserem Griffel anvertrauen, damit die Dinge unter dessen Ordnung in eine Reihenfolge zusammenwachsen. Denn auch im Geiste werden die Dinge besser bewahrt, wenn sie getrennt voneinander sind, und die Trennung selbst gießt die verschiedenen Zugaben nicht ohne einen gewissen Grundstock in den Dienst eines einzigen Geschmackes zusammen, auf die eine Gesamtheit begründet wird. Dadurch ergibt sich, dass dies, wenn auch einmal klar ersichtlich ist, woher es genommen worden ist, dennoch etwas anderes zu sein scheint, als das, woher es genommen worden ist.«<sup>3</sup>

Macrobius exerziert an dieser Stelle genau das vor, was er thematisiert: Er sammelt Blüten und gießt deren Honig zu einem einzigen Geschmack zusammen, indem er die Metapher der Blütenlese aus Epistel 84 des Philosophen Seneca aus dem ersten Jahrhundert in seinem eigenen Text zu etwas Neuem verarbeitet. Diesem Leitbild der Blütenlese folgend, schafft Macrobius ein mehrbändiges Werk, das für ihn und seine Standesgenossen zentrale Wissensbestände dokumentiert. Zu diesem Zweck integriert er Fragmente früherer Texte in seinen Text, indem er sie mancherorts wörtlich übernimmt, ohne sie zu zitieren, manchmal jedoch als Schmuckstücke mit Referenzen zu ihrer Herkunft explizit als solche markiert. Damit ist der Text des Macrobius über seine Anlage mit dem Konstantinsbogen und der Frankfurter Treppe vergleichbar: Die organische Integration von Spolien am Bogen ist der semantisch begründeten Einfügung formal differenter Bestandteile vergleichbar, während das visuelle Zitieren der Treppe ein Modus ist, der dem

markierten Zurückgreifen auf frühere Autorenpersönlichkeiten ähnelt. Bei Macrobius entstammen die Fragmente kulturhistorischen, philosophischen, naturwissenschaftlichen und nicht zuletzt auch literarischen Themenbereichen, die im Rahmen eines fiktiven Dialoges besprochen werden. Gerade in ihrer Spezifik erzeugen sie eine integrative Kraft für die Leserschaft.

Dieser Anschluss an Bilder des Vergangenen – zuweilen auch die Absetzung von ihnen –, wie er sich am Beispiel des Konstantinsbogens und von Macrobius' Text illustrieren lässt, ist ein zentraler Mechanismus für die Deutung der Gegenwart und Zukunft im spätantiken Imperium. In gleicher Weise ist aber auch die Frankfurter Treppe konstruiert. Voneinander unabhängige, aber doch in ihrer Bedeutung verwandte, konstituierende Fragmente der Vergangenheit der Stadt Frankfurt, in diesem Fall wichtige Persönlichkeiten, die durch ihr Abbild gleichsam ihre persönliche Geschichte, ihre Errungenschaften und ihre Verbindung zur Stadt implizieren, wurden zu einer Einheit zusammengefügt. Sie wurden zusammengefügt, um nicht nur die Vergangenheit zu vergegenwärtigen und damit die Gegenwart der Stadt zu charakterisieren, sondern auch, um die Zukunft der Stadt musterhaft zu prägen. Über diese inhaltliche Dimension hinaus zieht der Künstler auch formal über die Fusion historischer und zeitgenössischer Medien eine Verbindungslinie zwischen Vergangenheit und Zukunft. Er schafft so aus multidimensional zu betrachtenden Fragmenten eine komplexe Einheit – die Identität der Stadt Frankfurt.

Trotz der offensichtlichen medialen und technischen Unterschiede haben alle hier angeführten Beispiele eine gemeinsame Funktion: Sie dienen als Vehikel der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die fragmenthaft genutzt wird, um neue Ideen zu kommunizieren und Identität zu formen. Ob durch die antike Kunst der Mosaikherstellung oder durch die moderne Technologie der digitalen Bildgebung – das Diskontinuum als Gestaltungskonzept und damit verbundener künstlerischer Ausdruck transzendiert Zeit und Medium. Es verbindet Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

## Anmerkungen

- 1 <https://mayersche-hofkunst.de/projekte/stephan-huber-frankfurter-treppe> (01.05.2024).
- 2 Von links oben nach rechts unten: Theologe Martin Niemöller (1892–1984), Biophysiker Friedrich Dessauer (1881–1963), Theaterregisseur Peter Palitzsch (1918–2004), Moraltheologe Oswald von Nell-Breuning (1890–1991), Organist Helmut Walcha (1907–1991), Dirigent Clemens Krauss (1893–1954), Kammersänger Franz Völker (1899–1965), Choreograph William Forsythe (1949), Zoologe Bernhard Grzimek (1909–1987), Filmemacher Alexander Kluge (1932), Publizist Benno Reifenberg (1892–1970), Verleger Peter Suhrkamp (1891–1959), Kunsthistoriker Jean-Christophe Ammann (1939–2015), Kunsthistoriker Georg Swarzenski (1876–1957), Kulturpolitiker Hilmar Hoffmann (1925–2018), Künstler Heiner Blum (1959), Schriftsteller Robert Gernhardt (1937–2006), Architekt Peter P. Schweger (1935–2022), Mediziner Paul Ehrlich (1854–1915), Kulturphilosoph Leo Frobenius (1873–1938), Schauspielerinnen Liesel Christ (1919–1996), Psychoanalytikerin Margarete Mitscherlich

(1917–2012), Theaterleiter Fritz Remond (1902–1976), Komponist Paul Hindemith (1895–1963), Sozial- und Religionsphilosoph Martin Buber (1887–1965), Komponist Heiner Goebbels (1952), Religionsphilosoph Franz Rosenzweig (1868–1929), Sozialphilosoph Max Horkheimer (1895–1973), Schriftsteller Fritz von Unruh (1885–1970), Architektin Margarete Schütte-Lihotzky (1897–2000), Architekt Martin Elsaesser (1884–1957), Philosoph Theodor W. Adorno (1903–1969), Verleger Siegfried Unseld (1924–2002), Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki (1920–2013), Philosoph Jürgen Habermas (1929), Biochemiker Hartmut Michel (1948), Unternehmer Ignatz Bubis (1927–1999), Psychoanalytiker Erich Fromm (1900–1980), Sozialpsychologe Alexander Mitscherlich (1908–1982), Theaterintendant Harry Buckwitz (1904–1987), Schriftstellerin Marie-Luise Kaschnitz (1901–1974), Schauspieler Bernhard Minetti (1905–1998), Schauspieler Alfred Edel (1932–1993), Künstler Max Beckmann (1884–1950), Fabrikant Oskar Schindler (1908–1974), Soziologe Siegfried Kracauer (1889–1966), Opernsängerin Magda Spiegel (1887–1944), Künstler Thomas Bayrle (1937), Architekt Ernst May (1886–1970), Ausstellungsmacher Kasper König (1943), Dirigent Michael Gielen (1927–2019), Chemiker Otto Hahn (1879–1968), Musiker Albert Mangelsdorff (1928–2005), Anne Frank (1929–1945), Politologe Dolf Sternberger (1907–1989) und Jurist Fritz Bauer (1903–1968).

- 3 Macr. Sat. 1, 1, 5–6: »Apes enim quodam modo debemus imitari, quae vagantur et flores carpunt, deinde quicquid attulere dionunt ac per favos dividunt et sucum varium in unum saporem mixtura quadam et proprietate spiritus sui mutant. Nos quoque quicquid diversa lectione quaesivimus committemus stilo, ut in ordinem eodem digerente coalescat. Nam et in animo melius distincta servantur, et ipsa distinctio non sine quodam fermento quo conditur universitas in unius saporis usum varia libamenta confundit, ut, etiamsi quid apparuerit unde sumptum site, aliud tamen esse quam unde sumptum noscetur appareat.« Übersetzung Claudia Schmie-der.

## Literatur

- Birk – Poulsen 2012: S. Birk – B. Poulsen (Hg.), *Patrons and Viewers in Late Antiquity* (Aarhus 2012)
- Birk u.a. 2014: S. Birk – T. M. Kristensen – B. Poulsen (Hg.), *Using Images in Late Antiquity* (Oxford 2014)
- Böhme 1999: G. Böhme (Hg.), *Die Frankfurter Gelehrtenrepublik. Leben, Wirkung und Bedeutung Frankfurter Wissenschaftler* (Idstein 1999)
- García Ruiz – Quiroga Puertas 2021: M. P. García Ruiz – A. J. Quiroga Puertas (Hg.), *Emperors and Emperorship in Late Antiquity. Images and Narratives* (Boston 2021)
- Johnson 2012: S. F. Johnson (Hg.), *The Oxford Handbook of Late Antiquity* (Oxford 2012)
- Klötzer 1994: W. Klötzer (Hg.), *Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon I, A–L* (Frankfurt a.M. 1994)
- Klötzer 1996: W. Klötzer (Hg.), *Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon II, M–Z* (Frankfurt a.M. 1996)

- Lindhoff 2011: A. Lindhoff, Frankfurts berühmte Töchter und Söhne (Gudensberg-Gleichen 2011)
- Liverani 2011: P. Liverani, Reading Spolia in Late Antiquity and Contemporary Perception, in: R. Brilliant – D. Kinney (Hg.), Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine (Farnham 2011) 33–51
- Peltari 2014: A. Peltari, The Space That Remains. Reading Latin Poetry in Late Antiquity (Ithaca 2014)

## Abbildungsnachweis

Abb. 1–2: Photocredit: Wolfgang Günzel

Abb. 3: Photocredit: David Hendrix

