

# Die Kunst der Techné und das Mosaik von Hama

Friederike T. Kranig

## Einleitung: Das Mosaik

Das sogenannte Musikantinnen-Mosaik, auch bekannt als *Mosaik von Mariamin* oder *Mosaik von Hama* (Abb. 1) erfreut sich unterschiedlichster Deutungen, von denen jedoch keine alle Ungereimtheiten aufzuklären vermag.<sup>1</sup> Diese Tatsache ist nicht zuletzt auch dem problematischen Fundkontext des Mosaiks geschuldet, das im Jahr 1960 im Zuge einer Notgrabung in der Kleinstadt Mariamin (etwa 50 km nördlich von Damaskus) zu Tage befördert wurde. Nach geringfügigen Restaurierungsarbeiten in Damaskus befindet es sich seit 1967 im Museum in Hama, dessen Kurator Abdul R. Zaquq es gemeinsam mit Meichéle Duchésne-Guillemain 1970 erstmals vorstellte.<sup>2</sup> Das Mosaik bildete den Fußboden eines 5,39 × 4,25 m großen, rechteckigen Raumes. An dessen westliche Seite war eine über die gesamte Raumlänge reichende Apsis angeschlossen. Der Raum war von Osten kommend über ein schmales Vestibül zu betreten. Sowohl der Fußboden der Apsis als auch jener des Vestibüls waren mit einem einfacheren Mosaik im sog. Regenbogenmuster ausgestattet. Darüber hinaus lag das Bodenniveau der beiden angrenzenden Räume etwa 20 cm höher als jenes des Zentralraums.<sup>3</sup> Nähere Informationen bezüglich des Bauzusammenhangs und der Verwendung der Räume sind leider nicht bekannt. Aufgrund der Form und Anordnung der Räumlichkeiten wird jedoch trotz fehlender Evidenz zumeist eine Nutzung als Triklinium angenommen.<sup>4</sup> Das Hauptbildfeld des Mosaiks ist etwa 3,6 m breit und 2,6 m hoch. Seinen inneren Rahmen markiert ein 9 cm breites, schwarz eingefasstes weißes Band mit roten Zacken. Den äußeren Rahmen bildet eine etwa 60 cm breite Akanthusbordüre auf schwarzem Grund. Zwischen den Ranken erscheinen fantastisch gestaltete Darstellungen, darunter überwiegend Tiere und jagende Putten. Das Mosaik ist

---

1 Einen vollständigen Überblick über die Literatur bis ins Jahr 2003 bei Markovitz 2003, 232 f. Darüber hinaus bietet Kiilerich 2011 eine Zusammenfassung der Literatur sowie einige weitere interessante Denkanstöße hinsichtlich der Deutung und des Anbringungskontext. Vgl. dazu vor allem Kiilerich 2011, 100–105.

2 Vgl. zur Fundsituation Zaquq – Duchésne-Guillemain 1970, 93–97. Zusammengefasst u.a. bei Böhm 1998, 47 f. sowie Kiilerich 2011, 87 f.

3 U. a. Kiilerich 2011, 87 f., außerdem Böhm 1998, 47 f. sowie Anm. 1–3 und Abb. 2.

4 U. a. Dunbabin 1999, 71; Eine Nutzung als Triklinium würde den Niveauunterschied der Fußböden allerdings nicht erklären. Gerade die Nivellements lassen jedoch Raum für Spekulationen bezüglich des Entstehungs- und Nutzungskontextes der drei Räume. Stammen die Mosaiken aus der gleichen Zeit oder sind jene höher gelegenen jüngeren Datums? Bilden die Räume einen zusammengehörigen Komplex, der seit jeher so bestand, oder wurden im Laufe der Zeit Umbaumaßnahmen vorgenommen, welche die tiefere Lage des zentralen Raumes und dessen außerordentlich qualitätsvolle Mosaikausstattung erklären würden? Leider müssen nähere Aussagen darüber aufgrund der schlechten Befundsituation nach wie vor im Bereich des Spekultativen bleiben.

sehr präzise, beinahe minutiös gearbeitet und besteht aus maximal 0,5 cm großen Mosaik-tesserae.<sup>5</sup>

Das mittlere Bildfeld zeigt eine Gruppe von acht annähernd lebensgroßen Figuren. Sie befinden sich auf einer Bühne, die durch drei Arkaden im vorderen Bildfeld sowie einen durch Maserung und Nägel gekennzeichneten Bretterboden angedeutet wird. Die Gruppe besteht aus zwei geflügelten Knaben im vorderen linken Bereich sowie sechs paarweise angeordneten Frauen, die beinahe gleichmäßig über das gesamte Bildfeld verteilt sind. Die Frauen sind prachtvoll gekleidet und in Frontalansicht mit jeweils einem Musikinstrument dargestellt. Dabei spielen drei der Frauen ein großes, aufwendig gestaltetes Musikinstrument, während die anderen Frauen mit einem einfachen, handlichen Instrument abgebildet sind. Die paarweise Anordnung setzt sich dabei aus jeweils einem aufwendigen und einem einfachen Instrument zusammen: Zu sehen sind Orgel und Krotola, Klangschalen und Doppelaulos sowie Kithara und Zimbeln. Die beiden geflügelten Knaben betätigen den zur Orgel gehörenden Blasebalg.<sup>6</sup>

Eine Datierung des Mosaiks ist in erster Linie über einen stilistischen Vergleich der Gestaltung der Personen möglich. Die Frauen tragen reich verzierte und bestickte Gewänder, deren Faltenwurf regelmäßige dekorative Muster erkennen lässt; eine schematische Eleganz, typisch für den theodosianischen Manierismus. Auch Gesichter und Frisuren erscheinen im klassischen Idealtypus der theodosianischen Zeit, wodurch eine Datierung des Mosaiks in das späte 4. bzw. frühe 5. Jh. anzunehmen ist.<sup>7</sup>

Wie bereits Gundula Böhm bemerkte, scheinen die abgebildeten Personen weder miteinander zu interagieren noch mit dem Spiel des jeweiligen Instruments beschäftigt zu sein.<sup>8</sup> Blickkontakt wird lediglich zum Betrachter des Mosaiks aufgebaut, dessen Aufmerksamkeit auf diese Weise gebunden und auf die abgebildeten Instrumente gelenkt wird.

Nach wie vor ungeklärt ist die Frage nach der übergeordneten Thematik des Mosaiks:

1. Was ist dargestellt?
2. Handelt es sich um die Aufzeichnung eines realen Geschehens mit realen Protagonistinnen?

---

5 Genauere Maßangaben bei Böhm 1998, 48; außerdem Markovitz 2003, 230 f.

6 Dargestellt ist hier eine pneumatische Balgorgel, keine hydraulisch betriebene. Eine detaillierte Beschreibung sowie Hinweise auf Funktion, Technik und Stimmung des Instruments liefert Markovitz 2003, 230–233; zur Einordnung des aus Klangschalen bestehenden Instruments äußerte sich Böhm 1998, 47–74.

7 Der Datierung, erstmals 1977 von Janine Balty vorgeschlagen und auf stilistischen Argumenten basierend, wurde bisher nicht widersprochen. Zur Datierung und zum theodosianischen Manierismus vgl. u.a. Dunbabin 1999, 171; außerdem Böhm 1998 48 f.

8 Das gemeinsame Musizieren ließe beispielsweise eine Kommunikation der Protagonistinnen mittels Blickkontakt erwarten. Vgl. Böhm 1998, 49.

3. Dienen die Musikerinnen und Eroten als Allegorien, um Wohlstand und Luxus in Szene zu setzen?
4. Oder geht es um mehr als eine reine Otiumthematik? Präsentiert das Mosaik gar das Wesen bzw. die spätantike Vorstellung von Musik als Techné und die somit perfekte Verbindung von Kunst und Wissenschaft?

Im Folgenden werden die bisherigen Deutungsversuche fortgeführt und um einen kleinen Exkurs in die spätantike Musiktheorie ergänzt, da hier der Schlüssel zum Verständnis der Darstellung zu finden ist.

### Forschungsansätze und bisherige Deutungsversuche

Interpretation und Deutung des Bildprogramms korrespondieren mit der vermeintlichen Raumnutzung. Auf Grund der detailgetreuen und realistischen Darstellung der Instrumente und Protagonistinnen wird dem Mosaik zumeist ein dokumentarischer Charakter zugesprochen, wonach es ein tatsächliches Geschehen widerspiegelt; nämlich die musikalische Unterhaltung während des Essens entweder durch eine Gruppe professioneller Musikerinnen oder durch Frauen höherer Gesellschaft im Umfeld der eigenen Familie.<sup>9</sup> Diese Deutung wird mit Verweis auf die Untätigkeit der Musikerinnen erstmals von Gundula Böhm glaubwürdig in Frage gestellt.<sup>10</sup> Mit Verweis auf die einheitliche und standardisierte Darstellungsweise identifiziert sie die Figuren als Idealtypen, Personifikationen ähnlich, die im Zusammenhang mit den zugehörigen Instrumenten stellvertretend für Status und elitären Lebensstil stehen.<sup>11</sup>

Dieser These widerspricht Bente Kiilerich zumindest in den wesentlichen Punkten. Zwar sieht sie den Ausdruck des sozialen Status durch das Aussehen, die Kleidung und die Instrumente bestätigt, spricht sich jedoch ebenfalls für eine dokumentarische Deutung, also die Darstellung einer realistischen bzw. wirklichen Szenerie aus. Die Untätigkeit der Musikerinnen sowie die mangelnde Interaktion ließe sich danach weniger durch das Nichtspielen als vielmehr durch ein Innehalten bzw. gespanntes Abwarten auf einen Einsatz von Außerhalb erklären. Einsatzleitend, ähnlich einem Dirigenten, wäre demnach eine Person außerhalb des Bildfeldes oder der Betrachter selbst, auf den die Blicke der Musikerinnen gerichtet sind. Eine solche Ausführung entspräche nicht nur dem Zeitgeist, sondern würde Noblesse und Erhabenheit eines feierlichen Anlasses, wie dem dargestellten, unterstreichen. Sie stützt ihre These darüber hinaus auf die für das Zusammenspiel

---

9 Zusammengefasst bei Kiilerich 2011, 99 f.; außerdem Böhm 1998, 47–49 sowie Anm. 1–3.

10 Böhm 1998, 47–49. Ihr Aufsatz beschäftigt sich weniger mit dem Gesamtkonzept des Mosaiks als vielmehr mit einem bis dato, wenn überhaupt nur stiefmütterlich oder gar falsch behandelten Instrument, dem von ihr identifizierten und im Folgenden als solches bezeichneten Oxybaphon.

11 Böhm 1998, 47–74; zusammengefasst so bei Kiilerich 2011, 99 f.

hervorragend geeignete Anordnung der Musikerinnen und ihrer Instrumente: Als stimmführendes und das Ensemble leitendes Instrument ist die Orgel in Richtung der anderen Musikerinnen orientiert. Die Organistin kann auf diese Weise ihre Mitstreiterinnen nicht nur sehen, sondern ist auch für jedermann gut hörbar.<sup>12</sup> Bente Kiilerich sieht in den Frauen keine Idealtypen, wie von Gundula Böhm vorgeschlagen, sondern realistische Charaktere, die sich durch ihre Gesichtsphysiognomie unterscheiden.

Das dargestellte Bühnenambiente deutet schließlich darauf hin, dass hier eine Gruppe professioneller Musikerinnen präsentiert wird. Die beiden, den Blasebalg tretenden Erotten hingegen, schaffen nicht nur einen Übergang zum im Bildrahmen dargestellten pittoresken Idyll, sie verleihen dem Mosaik auch eine bukolische Ästhetik, wie sie häufig mit Empfangs- oder Bankettsälen im Zusammenhang steht. Dass es sich bei den vorliegenden Räumlichkeiten um eben solche gehandelt haben könnte, scheint sowohl auf Grund der architektonischen Form als auch auf Grund des gewählten Bildthemas naheliegend zu sein.<sup>13</sup>

Beide Interpretationsansätze gründen auf genaue Beobachtung und Analyse der Abbildung. So verschieden sie auf den ersten Blick erscheinen mögen, sie schließen einander nicht aus. Vielmehr betrachten sie das Dargestellte aus unterschiedlichen Blickwinkeln, ohne dabei die mehrschichtige Semantik der Szene zu erkennen. Dennoch liefern sie wertvolle Ergebnisse, welche die Voraussetzung für das Verständnis einer übergeordneten Bildebene schaffen.

### Quellen der Orgel- und Musikforschung: Eine Auswahl

Um die vollständige Semantologie des Mosaiks zu erfassen, muss zunächst die Alleinstellung der Darstellung veranschaulicht werden. Hinsichtlich oberflächlicher und allein auf Beobachtung fußenden Gesichtspunkte lassen sich durchaus Vergleichsbeispiele finden, mittels derer das Mosaik von Hama in einen im Folgenden beschriebenen Gesamtzusammenhang einzubetten und zu datieren ist. Durch die Thematik Musik wird ein vorgegebener Rahmen abgesteckt. Als priorisierte Instrumente treten Orgel und Oxybaphon klar hervor. So ist es nicht verwunderlich, dass das Mosaik – unabhängig von seiner Gesamtinterpretation – als wichtige Bildquelle für die Orgelforschung herangezogen

---

12 Kiilerich 2011, 99–103; Die hier aufgegriffene Überlegung zur Anordnung der Instrumente wird erstmals von dem Musikwissenschaftler Perrot 1973, 101–104 in den Raum gestellt und kann sogar noch weiter ausgeführt werden. So wie die Orgel als führendes Instrument für jedermann gut hör- und sichtbar positioniert ist, folgt auch die Platzierung der anderen Instrumente sowohl musikakustischen als auch optischen Kriterien. Als vermutlich relativ leises Instrument ist der Tisch mit den Klangschalen, das Oxybaphon, an vorderste Position gerückt, jedoch ohne den Blick auf die Kithara zu versperren. Rhythmusinstrumente sowie die laute Doppelflöte bleiben im Hintergrund.

13 So bei Kiilerich 2011, 100–103. Die unterschiedlichen Niveaus der Räume werden in diesem Zusammenhang nicht weiter berücksichtigt.

wird.<sup>14</sup> Von Interesse sind dabei besonders zwei Kriterien: Unter technischen Gesichtspunkten wird nach Aufbau und Funktion des Instrumentes gefragt, hinsichtlich musikpraktischer Überlegungen sind vor allem die Einsatz- und Kombinationsmöglichkeiten der Orgel mit anderen Instrumenten von Interesse.

Typisch ist die Kombination der Orgel mit Blasinstrumenten, in erster Linie Horn oder Tuba. Solche Konstellationen finden wir auf zahlreichen Darstellungen ab dem 1. Jh. n. Chr. Häufig gehen sie einher mit der Wiedergabe von Gladiatorenkämpfen oder anderweitigen Festlichkeiten. Eine Orgel mit Doppelaulos begegnet uns erstmals auf dem Mosaik in Hama und ist wenig später auch auf dem Sockel des Theodosiusobelisken in Konstantinopel zu sehen.<sup>15</sup>

Neben den Bildquellen belegen ab dem 3. Jh. n. Chr. auch epigrafische Zeugnisse und Textquellen eine derartige Ensemblebesetzung im Kontext öffentlicher Großveranstaltungen.<sup>16</sup>

Seltener hingegen ist die Kombination einer Orgel mit Saiteninstrumenten. Die früheste bekannte Bildquelle liefert der Sarkophag der Iulia Tyrrania aus dem 3.–4. Jh., der heute

---

14 U. a. Jakob 2000, 58–60; Ausführlich beschrieben und hinsichtlich der Aussagekraft für die Orgel interpretiert bei Markovits 2003, 230–234.

15 Vgl. Markovitz 2003, 383 f.; Eine Beschreibung, aktuelle Literaturangaben sowie Abbildungen der folgenden Vergleichsbeispiele sind (ausgenommen das Mosaik in Noheda) Markovits 2003 zu entnehmen: Als sehr frühes Beispiel einer Orgel in Verbindung mit einem Blasinstrument ist die Terrakotte aus Alexandria. Das kleine, nur etwa 13 cm hohe Stück zeigt eine Hydraulis in Frontansicht. Hinter der Pfeifenreihe ist der Kopf der Spielerin zu erkennen. Seitlich neben der Orgel ist eine weitere Figur in ausgestopfter Ärmeltunika beim Spiel der Tuba erkennbar (Markovits 2003, 76, Taf. 16). Ein ganzes Ensemble aus Blasinstrumenten ist auf dem Gladiatorenmosaik von Zliten aus dem 2. Jh. zu erkennen. Die Orgel taucht hier ebenfalls in Verbindung mit Tuba sowie zwei Cornua (Naturhörnern) auf (Markovits 2003, 123 f., Taf. 13a und 13b). Ein besonders gut erhaltenes und bekanntes Beispiel liefert das Gladiatorenmosaik in Nanning, welches um 230–240 n. Chr. entstand. Eines der achteckigen Embleme zeigt die Wasserorgel in Kombination mit dem Cornu (ebd. 172–174, Taf. 19). Wasserorgel, Kithara und ein, bzw. zwei Doppelflöten liefern die musikalische Untermalung pantomimischer Darstellungen und sind in dieser Konstellation gleich in doppelter Ausführung auf dem Mosaik in Noheda (Cuenca) zu sehen. Das Mosaik entstand vermutlich im späten 4. Jh. n. Chr. und damit nur geringfügig früher als jenes in Hama (zum Mosaik und dem dargestellten Bildprogramm vgl. Lancha – Roux 2017, 199–216; Eine Zusammenfassung der Ergebnisse der Grabungskampagnen sowie eine ausführliche Beschreibung des Bildprogramms inkl. verschiedener Detailaufnahmen bietet Sandoval 2010). Ein spätes Beispiel bietet der Stuttgarter Psalter, der zwischen 820 und 830 im Kloster Saint-Germain-des-Prés in Paris hergestellt wurde und vermutlich auf eine ältere byzantinische Handschrift des 5. Jhs. zurückgeht. Die Illustration zu Psalm 150 zeigt die Orgel mit weiteren Instrumenten, darunter zwei Hörnern (Markovitz 2003, 305–308, Taf. 38).

16 Markovitz 2003, 383; Eine Orgel mit Salpinx im Amphitheater nennt im 3. Jh. die Grabinschrift des Melanippos, Paris, Louvre: Grabinschrift CIG II 3765 (ebd. 181–183); Orgel, Salpinx und Aulos begegnen uns beispielsweise in den Thomasakten als musikalische Unterhaltung während der Hochzeitsfeierlichkeiten (ebd. 208–213).

im Museum in Arles zu bewundern ist. Neben einer Wasserorgel ist hier auch eine, an der Wand hängende Kithara abgebildet. Ob dies allerdings als Argument für die gemeinsame Verwendung beider Instrumente herangezogen werden kann, ist fraglich.<sup>17</sup> Einen Hinweis, wenn auch keinen eindeutigen Beleg für das Zusammenspiel von Kithara und Orgel gibt der Stuttgarter Bilderpsalter. Die Orgel erscheint hier zweimal, nämlich in den Illustrationen zu den Psalmen 150 und 151. Die Illustrationen stammen aus zwei verschiedenen Händen. Eine Kithara zeigt ausschließlich jene zu Psalm 150. Unter genauerer Betrachtung der hier dargestellten Instrumente, insbesondere der Orgel, wird jedoch schnell deutlich, dass der Künstler das Instrument nicht aus eigener Anschauung kannte. Die einzelnen Bestandteile, gerade technische Details, sind so undeutlich wiedergegeben oder zweckentfremdet, dass keine Kenntnis von deren Funktion bestanden haben kann. Daraus folgt, dass der Illustrator ein Zusammenspiel der Orgel mit anderen Instrumenten nie leibhaftig erlebt haben kann. Er muss die Szene dementsprechend andernorts kopiert haben, was wiederum als Hinweis auf eine gewisse Musiktradition und Darstellungsconvention zu werten ist.<sup>18</sup>

Das Mosaik in Noheda (Abb. 2. 3), das etwa zeitgleich mit jenem in Hama entstand, belegt eine solche Tradition in gleich zweifacher Ausführung.<sup>19</sup> Die zu betrachtenden Szenen sind Teil eines größeren Mosaiks, welches den Fußboden eines rechteckigen, knapp 300 m<sup>2</sup> großen Raumes bildet, dessen nördlicher, östlicher und südlicher Seite eine jeweils gleichgroße Apsis vorgelagert ist. Der Raum ist von Westen kommend zu betreten. Es handelt sich um den prächtig angelegten Speisesaal der römischen Villa, der für besondere Anlässe und Gäste genutzt werden konnte. Die Aufteilung des Bildfeldes folgt symmetrischen Gesichtspunkten. Die Orgel, hier als Wasserorgel abgebildet, ist zweimal in jeweils gleicher Position, Funktion und Ensemblebesetzung vertreten: in der sogenannten Initiationsszene und der Szene des eifersüchtigen Ehemanns. Die entsprechenden längsrechteckigen Bildfelder befinden sich vor der südlichen, bzw. nördlichen Apsis. Die Orgel ist am jeweils linken Bildrand der Szenen positioniert. Die Musikgruppen bestehen aus einer Wasserorgel, ein bis zwei Doppelflöten und einer Kithara. Die Musiker sind dabei um eine Pantomimekünstlerin angeordnet, deren Darbietung sie zu begleiten scheinen.

---

17 Erstmals hinsichtlich seiner Bedeutung für die Orgel ausgewertet und abgebildet wurde der Sarkophag bei Degering 1905, 77 f., Taf. 5, Abb. 2; Weiterführend und mit aktuellen Literaturangaben bei Markovits 2003, 188–190, Taf. 23, Abb. 15.

18 Vgl. Markovitz 2003, 305–308.

19 Das Mosaik befindet sich in der Villar de Domingo García in Noheda, einer Kleinstadt der Provinz Cuenca. Die Villa wurde bereits in den 1980er Jahren entdeckt. Die systematische Ausgrabung des Mosaiks erfolgte jedoch erst ab dem Jahr 2005. Drei weitere Kampagnen in den Folgejahren brachten schließlich den gesamten Fußboden eines triabsidalen etwa 290 m<sup>2</sup> großen Raumes zutage. Der Raum wurde als größter Raum der Villa vermutlich als Triklinium und Hauptempfangsraum für hochstehende Gäste genutzt. Eine ausführliche Zusammenfassung der Ergebnisse der einzelnen Grabungskampagnen sowie eine Beschreibung und Analyse der einzelnen Bildfelder bei Sandoval 2010.

Den schriftlichen Nachweis für das Zusammenspiel von Orgel und Kithara erbringt schließlich der aus dem 6. Jh. stammende *Sermo de salitionibus respuendis*.<sup>20</sup> Er wurde vermutlich in Hispanien abgefasst und unterrichtet uns über die Verwerflichkeit der Instrumentalmusik, bzw. deren fragwürdigen Gebrauch bei Hochzeitsfesten. Die in diesem Zusammenhang genannten Instrumente sind die Orgel, die Zither sowie Tibien.<sup>21</sup>

Vollkommen singulär am Mosaik von Hama ist das gemeinsame Auftreten einer Orgel und eines Schalenspiels. Letzteres begegnet uns in den spätantiken Bildquellen lediglich ein weiteres Mal, nämlich in den Buchmalereien der Wiener Genesis.<sup>22</sup> Die Malerei zeigt im hinteren rechten Bildrand zwei Frauen, die das Gastmahls des Pharaos musikalisch begleiten. Sie spielen Doppelaulos und Oxybaphon. Anders als auf dem Mosaik in Hama, sind die beiden Frauen in Aktion dargestellt, also unmissverständlich damit beschäftigt, ihr Instrument auch zu spielen. Die Instrumente bleiben dabei zwar weiterhin gut sichtbar, stehen aber eindeutig nicht im Fokus des Geschehens.<sup>23</sup>

Kleine, von Tänzerinnen und Tänzern geführte Schlaginstrumente wie Klappern, Kastagnetten und Zimbeln treten sowohl in Text- als auch in Bildquellen mehrfach in Erscheinung. Ein besonders ergiebiges und vielzitiertes Vergleichsbeispiel zeigt die Südostseite des Sockels des Theodosiusobelisken in Konstantinopel. Neben Tänzern und Artisten, die u.a. mit kleinen Schlaginstrumenten ausgestattet sind, erscheinen im unteren Bildfeld zwei pneumatische Orgeln, die das Theatertreiben rechts und links begrenzen. Die Darstellung ist nicht nur Zeugnis für den Nutzungskontext und die Einsatzmöglichkeiten der Orgel. Auch wird sie herangezogen, um weitere Kenntnisse bezüglich des Aussehens und der Funktion des Instruments zu erlangen. Gemeinsam mit dem Mosaik in Hama, handelt es sich bei dem Relief auf dem Theodosiusobelisken um eine der ersten Bildquellen, welche die Orgel eindeutig als ein pneumatisches Instrument zeigen.<sup>24</sup>

Die Bildquellen unterrichten nicht nur über instrumentenbauliche oder musikpraktische Besonderheiten wie typische Ensemblebesetzungen. Sie erlauben außerdem Aussagen bezüglich des Anlasses und des Stellenwerts musikalischen Brauchtums. So verorten beinahe alle uns bekannten Darstellungen die Orgel und damit Orgelmusik entweder im Kontext öffentlicher Großveranstaltungen oder im Kontext des kaiserlichen Zeremoniells.<sup>25</sup> Abbildungen von Musik begegnen uns in ausnahmslos allen Bildmedien

20 Eine heutige Abschrift aus dem 11. Jh. befindet sich im Cod. Vat. Lat. 492, 66<sup>v</sup>–68<sup>v</sup> und wurde von Jean Leclercq 1949 herausgegeben. *Sermo de salitionibus respuendis* (Ed. Leclercq 1949, 200 f.); CPL 1164 (Ed. Dekkers – Gaar 1952, 390 f.); vgl. ergänzend Markovitz 2003, 328.

21 Markovitz 2003, 328 f., 283.

22 Vgl. Böhm 1998, 48–53, dazu Abb. 12.

23 Ebd.

24 Das Sockelrelief wird darüber hinaus gern als früher Beleg für die Erfindung und den Gebrauch von Doppelorgeln im byzantinischen Reich gesehen. Zusammenfassend mit aktuellen Literaturangaben Markovits 2003, 226–230.

25 Zusammenfassend ebd. 385–387; zum Orgelspiel im Rahmen des Kaiserzeremoniells vgl. auch Berger 2006, 63–69.

und -kontexten in der Spätantike, jedoch niemals christlich konnotiert. Letzteres ist zweifelsohne auf das ambivalente Verhältnis früher Christen zur in heidnischer Tradition stehenden Musik zurückzuführen. Demzufolge wird zwischen zwei Arten von Musik unterschieden: jener nützlichen, die durch Lobpreisung zum Verständnis der Heiligen Schrift beiträgt und jener verwerflichen, die den Geist der Menschen durch Aberglauben und unsittliches Betragen verdirbt.<sup>26</sup> Gute und nützliche Musik kann danach ausschließlich Vokalmusik sein, deren Illustration im Bild sich jedoch schwierig gestaltete. Die Instrumentalmusik dagegen wird mit weltlichen Genüssen oder dem verwerflichen Treiben von Theaterleuten und Straßenmusikern in Verbindung gebracht. Sie repräsentiert damit eine eher antike Musiktradition, die eng verknüpft ist mit Kontemplation und Otium.<sup>27</sup> Um diese Vorstellung zu generieren und Mußeräume zu schaffen, dienen u.a. Darstellungen von Musik, die häufig in eine mythologische oder bukolische Szenerie eingebettet sind. Dabei geht es jedoch weniger um die Musik selbst als vielmehr um die Vermittlung gesellschaftlicher Ideologien.

### Ein ergänzender Interpretationsvorschlag

Zweifelsohne handelt es sich beim Mosaik von Hama um eine Otiumdarstellung. Durch Kleidung, Frisuren und Schmuck sowie ihren Habitus werden die Musikerinnen als Angehörige gehobenen Standes charakterisiert. Die beiden Hauptinstrumente, Orgel und Oxybaphon sind prachtvoll gestaltet und scheinen aus wertvollsten Materialien zu bestehen. So sind die Schalen des Oxybaphons aus Gold und auch die Pfeifen der Orgel schimmern golden und silbern. Der zugehörige Sammelbalg ist mit purpurnem Stoff bezogen. Zusätzliche Aufwertung erfährt das Mosaik durch die qualitätsvolle Ausarbeitung des Bildfeldes sowie die Kostbarkeit und geringe Größe der verwendeten Tesserae. Das Abbilden eines gehobenen Milieus mit zugehörigen Luxusgütern ist jedoch nicht primäres Anliegen des Bildes. Es ist vielmehr ein Mittel zum Zweck, eine Art Stilmittel, um das Bildthema aufzuwerten und deutlicher hervorzuheben: die Musik selbst.

### Exkurs in die Musiktheorie:

Im Mosaik wird die Musik verkörpert durch Instrumente, die einer hierarchischen Ordnung folgend wiedergegeben sind: An vorderster Stelle stehen Oxybaphon und Orgel, gefolgt von Kithara und schließlich Doppelaulos, Krytola und Zimbeln. Nach der Klassifikation der Musikinstrumente, zusammengefasst in *Anonymus II Bellermand*, *Ορος μουσικης*<sup>28</sup>

---

26 Vgl. hierzu unten „Exkurs in die Musiktheorie der Spätantike“.

27 Zum Otiumgedanken und dessen regionalen Unterschieden vgl. u. a. Heising 2014, 219–237.

28 *Anonymus II Bellermand* (Ed. Najock 1975). Es handelt es sich um eine Zusammenstellung musiktheoretischer Texte des 4. Jhs., die ihren Namen Johann F. Bellermand verdankt, der die Sammlung 1841 erstmals veröffentlichte. Sie besteht aus 104 Paragrafen, die von Dietmar Na-

sind diese in drei Gruppen zu unterteilen: mit Saiten bespannte, wie Kithara und Leier, geblasene, wie Flöten und Orgeln sowie einfache Instrumente. Letztere umfassen neben der menschlichen Stimme auch Klangschalen und andere geschlagene Instrumente, die eine Tonerzeugung ohne Umwege ermöglichen.<sup>29</sup> Eine solche Einteilung der Instrumente wurde bereits von Nichomachos von Gerasa im 2. Jh. n. Chr. vorgenommen und in dem auf *Anonymus II Bellermand* zurückgeführten Traktat beinahe wörtlich übernommen. Nichomachos beschreibt in seinem Handbuch zur Musiktheorie, dem *Ἀρμονικόν εγχειρίδιον* die Zusammenhänge zwischen Schwingungszahl und Saiten- bzw. Pfeifenlängen, die er als umgekehrt proportional erkennt.<sup>30</sup> Er beschreibt so das auf Zahlenproportionen gründende Musikverständnis und die daraus aufbauende Sphärenharmonie des Pythagoras. Dieser komplexe Theorieapparat bildet entsprechend nicht nur die Grundlage der antiken, sondern auch der spätantiken Musiktheorie.<sup>31</sup> Die primären Interessen und Ambitionen der einzelnen Autoren können dabei jedoch durchaus sehr unterschiedlich ausfallen. Für die Spätantike lässt sich neben der musiktheoretischen oder naturwissenschaftlich-technischen Perspektive auch eine philosophisch-christliche ausmachen, die den Wert der Musik für das Verständnis, die Auslegung und die Agitation christlicher Schriften und Gedanken propagiert. Natürlich sind diese Vorstellungen nicht strikt voneinander zu trennen. Die Beschäftigung mit dem einen, setzt immer auch ein Verständnis des anderen voraus. So muss ein Werk über Musiktheorie sich notwendigerweise auch mit den von Pythagoras ermittelten Proportionen auseinandersetzen, möchte es die unterschiedlichen Tropoi erklären. Andersherum impliziert ein mathematisches oder technisches Vorgehen (Instrumentenbau und -klassifikation) immer auch ein klingendes Ereignis. Die Musik

---

jock 1975 drei unterschiedlichen Verfassern zugeschrieben werden konnten. Zur Überlieferung und Forschungsgeschichte mit weiteren Literaturangaben vgl. Markovitz 2003, 214–217.

- 29 *Anonymus II Bellermand* § 17 (Ed. Najock 1975, 5,20–6,5). Die Bezeichnung ‚einfach‘ sollte keineswegs als minderwertig oder simpel gegenüber anderen Instrumentengruppen missverstanden werden. Vielmehr handelt es sich um den Versuch, eine Bezeichnung für Instrumente zu finden, deren Tonhöhe nicht explizit auf die Länge einer Seite oder klingenden Luftsäule zurückgeht, sondern auf den ersten Blick eher zufällig zu erklingen scheint, die *Proportio* also nicht im Bild dargestellt werden kann. Ähnlich bei Markovits 2003, 184, 214.
- 30 *Nikomachos, Ἀρμονικόν 243, 10–13* (Ed. von Jan 1896, 209–265); Zum Verhältnis zwischen *Anonymus II Bellermand* und Nikomachos von Gerasa vgl. Markovitz 2003, 115 f. Hier Angegeben auch die Textstelle im griechischen Original inkl. Übersetzung sowie eine Analyse mit weiteren Literaturangaben.
- 31 Der Rückbezug auf Pythagoras wird durch zahlreiche Bild- und Textquellen von der Antike bis ins Mittelalter belegt. So sind beispielsweise bei Eusebius von Caesarea große Berührungspunkte zu finden. Er setzt sich umfassend mit der platonischen Ideenlehre auseinander. Aufgegriffen wird auch pythagoräisches Gedankengut wie beispielsweise der Niederschlag der Seele bei Plotin. Das Konzept des *göttlichen Lyraspielers* wird christlich adaptiert und zum *Menschen als Instrument Gottes* umgedeutet. Vgl. ausführlich dazu Günther 2019, 136–141; Ähnliches Gedankengut ist auch bei Chrysostomos und Augustinus erkennbar. Gerade Chrysostomos beschäftigt sich detailliert mit dem Wesen der Musik und dessen Auswirkung auf die menschliche Seele (ebd. 212 f.).

vereint unterschiedliche Disziplinen. Da sie aus sich selbst heraus nicht erklärbar wird, bedarf er weiterer Hilfsmittel nicht nur aus dem Bereich der Naturwissenschaften, sondern auch der Philosophie, die als letzte Instanz Lösungen nicht erklärbarer Fragestellungen bieten kann.<sup>32</sup>

In diesem Sinne entwarf Pythagoras das Modell der Sphärenharmonie, also der für den Menschen nicht hörbaren Musik der Himmelskörper und schuf damit eine Verbindung zwischen Musik und Astrologie. Er ebnete den Weg für die Vorstellung einer überirdischen Musik, deren Potential hinsichtlich einer christlichen Weltanschauung seit der Spätantike voll ausgeschöpft wurde, am ausführlichsten in der *de institutione musica* des Boethius im 6. Jh. n. Chr.<sup>33</sup>

Die Wissenschaft der Musik untersucht nicht nur den Klang selbst. Das Musizieren erfolgt nach gewissen Regeln, was die Kenntnis des antiken Tonsystems und damit mathematisches Verständnis erfordert. Das Bauen eines Instruments beschränkt sich nicht auf dessen technische Fertigung und kunstvolles Design. Es setzt auch das Verständnis physikalischer Eigenschaften von Tönen, also Schwingungsverhältnissen und Proportionen voraus. Musik wird damit zum Inbegriff für Techné, also der perfekten Vereinigung von Kunst und Wissenschaft.<sup>34</sup>

---

32 Zum Verhältnis von Wissenschaft und Philosophie und deren wechselseitiger Beziehung in der Antike vgl. Zhmud 1994, 1–13. Im Zuge der Frage, inwieweit die Philosophie die Wissenschaft beeinflusst hätte oder andersherum stellt Zhmud fest, dass „*dort, wo sich die Wissenschaft selbstständig entwickeln und neue Erkenntnisse mit eigenen Methoden gewinnen konnte, keine Notwendigkeit [bestand] philosophische Konstruktionen zu Rate zu ziehen.*“ (ebd. 8).

33 *De institutione musica* 1,11 (Ed. Friedlein 1867, 189–198). Zur Quellenlage und Edition äußert sich Markovitz 2003, 329 ausführlich. Beispielhafte Textpassagen, deren Auswertung und Analyse inkl. Weiterführender Literatur ebd. 330–333. Außerdem Heilmann 2007, 203–222; zum philosophischen Musikgedanken des Boethius vgl. Chamberlain 1970, 80–97. Der Bezug zur pythagoräischen Idee der Sphärenharmonie ist jedoch schon erheblich früher im christlichen Gedankengut verankert worden. Vgl. dazu u.a. Böhm 1998, 57–59. Auch Eusebius von Caesarea etablierte (bspw.) in seiner *de Verbo Dei*, 14.4 bereits das Konzept des Menschen als Instrument Gottes. Dazu ausführlich Günther 2019, 117–123. Chrysostomos bewegt die Einflussnahme von Musik auf die menschliche Psyche und unterscheidet so zwischen guter (göttlicher) und schlechter (weltlicher) Musik. Vgl. exemplarisch zur Musik als Mittel der Betörung und Verzauberung ihrer Zuhörer *Chr. stat. 4.4*: „*Aber fürchte Nichts! Denn je weiter der Feind seine Hinterlist treibt, desto mehr deckt er die Herzhaftigkeit der Jünglinge auf; denn deshalb erschallt so laute Musik, deswegen steht der Ofen in Brand, damit sowohl Freude als Furcht der Anwesenden Seelen belagere. Ist Jemand unter den Anwesenden gallsüchtig und hartnäckig? Es säufte ihn, spricht er (der König), die bezaubernde Macht der volltönenden Musik! Ist Jemand über diese Nachstellung erhaben? Es schrecke und schlage ihn der Anblick der Flamme darnieder! Und es war Furcht wie Freude: diese drang durch die Ohren, jene durch die Augen in die Seele.*“ (*Chr. stat. 4.4* [Ed. Mitternutzner 1874, 108]). Weiterführend zur Macht der Musik bei Chrysostomos vgl. Günther 2019, 159–214.

34 Vgl. dazu den Eintrag in ‚der Kleine Pauly‘ von Walter Hatto Gross mit einer kurzen Begriffsentwicklung in der Antike (Gross 1975, 552); Außerdem nachzulesen im Lexikon für Theologie und Kirche unter dem Schlagwort „Technik“ (Halder 1964, 1333–1336).

Musik als Techné begegnet uns auch im Mosaik von Hama in mannigfaltiger Ausführung, nicht nur durch das übergeordnete Bildthema 'Musik', sondern auch in der gesamten Bildkonzeption:

Jedes (gebaute / abgebildete) Instrument steht für die Verbindung von technischem Wissen, handwerklichem Geschick, künstlerischem Ausdruck und musikalischem Verständnis, wodurch letzten Endes ein Ton entstehen kann. Das musiktheoretische Wissen des Künstlers oder Auftraggebers ist anhand verschiedener Bildelemente festzumachen: Die Orgel als führendes Musikinstrument ist hier nicht als hydraulisches, sondern pneumatisches Instrument abgebildet, obwohl das Instrument seinen Status erst auf Grund technischer Raffinesse, nämlich dem Einsatz von Hydraulik, erlangte. Erst durch diese ausgeklügelte Technik wurde es zum Sinnbild für Luxus, Herrschaft, guten Geschmack und Bildung. All das verkörpert die Orgel aber zunehmend auch ohne das Attribut der Hydraulik, wie Darstellungen pneumatischer Instrumente oder eines einfachen Orgelprospekts ganz ohne Hinweise auf die Art der Windversorgung belegen.<sup>35</sup> Die Orgel selbst repräsentiert Status und Überlegenheit, nicht die Hydraulik. Die Orgel steht damit für eine Technologie, welche ihr dieses Prestige erst verlieh, ganz ohne diese Technologie ins Bild zu setzen. Dies zeigt sich auch dadurch, dass der Künstler hier auf die Darstellung eines hydraulischen Instruments verzichtet. Vorrangig geht es ihm also nicht um die Darstellung technischer Extravaganz, sondern vielmehr um ein detailgetreues Abbild der Wirklichkeit. Offenbart sich den Forschenden darin bis heute ein dokumentarischer Charakter, so wird genau darin die Intention des Künstlers bestanden haben. Er beherrscht die Orgel sowie alle anderen dargestellten Instrumente, weiß um deren Aussehen, Funktion und Spielweise und beweist durch die Gestaltung und Anordnung der Pfeifen sowie der Schalen des Oxybaphons nicht nur sein handwerkliches Geschick sondern auch musikalisches Verständnis.

Das Oxybaphon besteht aus acht Schälchen, die in zwei Reihen zu je vier Schalen angeordnet sind. Die Gruppierung in  $2 \times 4$  Schalen könnte einen Hinweis auf die Stimmung des Instruments geben, bestehend aus zwei Tetrachorden, die in Engstellung angeordnet den Umfang einer Oktave beschreiben.<sup>36</sup> Darüber hinaus ist das Schalenspiel als direkte Anspielung auf die legendäre Errechnung der Tonskalen durch Pythagoras zu verstehen, wie diese von Gaudentions und später Cassiodor überliefert ist.<sup>37</sup>

---

35 Lediglich einen Orgelprospekt zeigen die beiden Wandbehänge aus Pompeji. Da diese keinerlei Möglichkeit der Windversorgung aufweisen, die Pfeifen also keinesfalls spielbar gewesen sein können, muss es sich dabei einen Dekorationsgegenstand gehandelt haben. Aufgrund der geringen Tiefe der Platten ist eine Anbringung derselben an einer Wand naheliegend. Vgl. zusammenfassend Jakob u. a. 2000, 61–67; Ein weiteres Beispiel ist die Grabplatte der Gentilla, welche die Skizze eines Orgelprospekts zeigt. Vgl. Markovits 2003, 233–235, Taf. 30; Darstellungen pneumatischer Orgel treten ab dem 5. Jh. vermehrt auf. Neben dem Mosaik in Hama sind sie u.a. auf dem Theodosiusobelisken in Istanbul, Markovits 2003, 226–230, Taf. 27 sowie dem Stuttgarter Psalter, Markovits 2003, 305–308, Taf. 38–39 zu sehen.

36 Vgl. zusammenfassend Markovitz 2003, 233; Ausführlich bei Böhm 1998, 48–74.

Die Gestaltung und Zusammenstellung der Orgelpfeifen lassen mehr Spielraum für Spekulationen. Insgesamt sind vier hintereinander angeordnete Pfeifenreihen dargestellt. Die vorderste Reihe umfasst 19 offene Pfeifen. Länge und Mensur stimmen überein, was auf ästhetische Gründe zurückzuführen sein muss.<sup>38</sup> Weder Bartringe noch Labium sind sichtbar und müssen demnach nach innen, also in Richtung der Spielerin orientiert sein. Hinter den Prospektpfeifen sind drei weitere Reihen angedeutet, deren Pfeifen erheblich kürzer sind. Ihren oberen Abschluss bilden nach außen gebogene Stimmringe.<sup>39</sup> Ob es sich bei den vier Pfeifenreihen um eigenständige Register handelt und inwieweit diese sinnbildlich einen Tetrachord repräsentieren sollen, bleibt unbeantwortet. Die vielfach erwähnte Perspektive des Mosaiks, die auf Grund der Schrägstellung oder Verzerrung der Orgel und des Oxybaphons zumeist mit der dahinter liegenden Apsis und einem sich darin befindlichen bedeutungsvollen Würdenträger oder Gegenstand in Verbindung gebracht wird, ermöglicht noch weitere Möglichkeiten des Ausdrucks und der Gestaltung. Der scheinbar nach vorn kippende Tisch des Oxybaphons erweckt beim Betrachter den Eindruck nach oben zu schauen, gerade wie ein Zuschauer auf eine höher liegende Bühne. Durch die perspektivische Verzerrung desselben Tisches wird zudem ein Übergang geschaffen zwischen Kithara und Orgel, sodass letztlich alle Instrumente miteinander in Verbindung stehen und interagieren; unabdingbar für ein Zusammenspiel und durch bloße Frontalansicht kaum in Szene zu setzen. Nur durch die gewählte Ansicht kann dem Betrachter schließlich sowohl die Frontal- als auch die Seitenansicht auf die Orgel geboten werden. Dies eröffnet einen Blick auf den kleinteilig ausgearbeiteten Pfeifenapparat.

Die durch das Bildthema und die gewählten Protagonisten verkörperte *Techné* zeigt sich nicht nur in der gewählten Darstellungsart der Instrumente, sondern auch in der Gesamtzusammenstellung des Ensembles und damit der Bildkonzeption, die durch die feine und detaillierte Ausarbeitung des Bildfeldes zusätzlich unterstrichen wird. Ob es sich bei den Protagonistinnen um die Darstellung realistischer Personen, wie beispielsweise professioneller Musikerinnen oder um eine Art Personifikationen von Luxus und Klasse handelt, scheint vor diesem Hintergrund zweitrangig. Verleihen die Figuren einem Abstraktum wie Luxus, Sozialprestige oder der hier festgestellten *Techné* eine anthropomorphe Gestalt, so ist es durchaus möglich, dass ebenjene realen Individuen entlehnt und entsprechend des Zeitgeistes arrangiert sind. Die einzelnen Personen hätten somit nicht nur Gelegenheit, sich selbst künstlerisch in Szene zu setzen, sondern auf diese Weise auch Intellekt und Erhabenheit gegenüber anderen zu präsentieren. Hier zeigt sich die mehrschichtige Semantik des Mosaiks, deren tiefere Bedeutung hinter dem Prunk einer musikalischen Bühnenaufführung sowie dem Prestigedrang der Oberschicht verborgen wird.

---

37 Zur Überlieferung und Tradierung derselben vgl. zusammenfassend Böhm 1998, 57–66.

38 Vgl. Markovitz 2003, 230–233. Da die Pfeifenlänge und -mensur maßgeblich für die Stimmung der Pfeifen verantwortlich sind, würden die hier abgebildeten Pfeifen allesamt die gleiche oder zumindest sehr ähnliche Stimmung aufweisen, was äußerst unwahrscheinlich wäre.

39 Ebd.

### Abschließendes Fazit

Das Mosaik ist keine fotografische Momentaufnahme; es zeigt kein getreu der Wirklichkeit entsprechendes Geschehen mit realen Charakteren. Obwohl es in erster Linie nicht darum geht, ein aktuelles Konzertgeschehen zu illustrieren, wird eine gewisse Idealvorstellung eines ebensolchen Ereignisses transportiert, wodurch die Darstellung einen auch dokumentarischen Charakter erhält. Die Singularität der Darstellung zeigt sich erst im Vergleich: Das Thema Musik als bildlicher Gegenstand tritt auf keiner anderen eine Orgel zeigenden Bildquelle als alleiniger Protagonist auf. Die Musik als klingendes Ereignis ist immer eingebettet in eine übergeordnete Thematik. Instrumente und Musiker sind Teil eines Gesamtgefüges. Die Anordnung und Gestaltung der Instrumente ist zweitrangig und lässt keine tiefere Bedeutung hinsichtlich des Stellenwerts der Musik als Wissenschaft und Kunst erkennen.

Das Bildkonzept des Mosaiks in Hama dagegen konzentriert sich ausschließlich auf die Musik als ebensolche. Nicht das klingende Ereignis, sondern vielmehr der musiktheoretische Wert treten in den Vordergrund. Die Protagonistinnen haben eher präsentierende als agierende Funktion. Die Musik ist hier nicht Teil eines Ganzen, sondern Hauptakteur und geht damit als Verbindung von Kunst und Wissenschaft weit über das niedere und als minderwertig erachtete Musizieren einfacher Theaterkünstler hinaus.

Das Mosaik von Hama ist ein Technébild, welches zum Prestige des Auftraggebers beitragen sollte und auf diese Weise die dargestellte Otiumthematik erweitert.

### Zusammenfassung / Summary

Die Musik hat in der Spätantike eine sehr ambivalente Bedeutung. Entsprechend ihres Kontextes kann sie sowohl nützlich als auch schädlich sein. Darüber hinaus dient sie als Indikator für Bildung, Ansehen und Tugendhaftigkeit einerseits sowie für Sünde, Sittenverfall und Maßlosigkeit andererseits. Anhand bildlicher Darstellungen ist diese Mehrdeutigkeit kaum fassbar. Musik im Bild kann überwiegend im Zusammenhang mit festlichen Veranstaltungen im privaten oder öffentlichen Raum nachgewiesen werden und dient hier in erster Linie der Vervollständigung einer festlichen Szenerie. Die Musik ist also niemals Hauptakteur, sondern wird vielmehr als eine Art Stilmittel missbraucht, um etwas bestimmtes, sei es Bildung und Ansehen oder feierliches Treiben, auszudrücken. Ein anderes Konzept präsentiert lediglich das Mosaik in Hama. Hier geht es nicht einfach um das zur Schau stellen von Reichtum, Luxus und Bildung mithilfe von Musik. Vielmehr geht es um die Musik selbst, die mithilfe von Luxus und elitärem Leben inszeniert wird. Das Mosaik von Hama charakterisiert Musik als Techné, also als perfekte Verbindung von Kunst und Wissenschaft und stellt damit ein einzigartiges Kunstwerk unter den Musikdarstellungen dar.

Schlüsselworte: Hama, Mariamin, Musik, Orgel, Techné

Music has a very ambitious meaning in late antiquity. According to its context, it can be both useful and harmful. Furthermore, it serves as an indicator of education, prestige, and virtue on the one hand, and of sin, moral decay, and immoderateness on the other. This ambiguity can hardly be grasped based on pictorial representations. Music in pictures can be found predominantly in connection with festive events in private or public spaces and serves here primarily to complete a festive scene. Music is thus never the main actor but is rather misused as a kind of stylistic device to express something specific, be it education and prestige or festive happenings. Only the mosaic in Hama presents a different concept. It is not simply about the display of wealth, luxury, and education through music. Rather, it is about the music itself, staged with the help of luxury and elitist life. The mosaic of Hama characterises music as *techné*, that is, as a perfect combination of art and science, and thus represents a unique work of art among musical representations.

Keywords: Hama, Mariamin, Music, Organ, *Techné*

## Literaturverzeichnis

### Quellen:

- Anonymus II Bellermann* (Ed. Najock 1975): D. Najock (Hrsg.), *Anonyma de musica scripta Bellermanniana*, Leipzig 1975;
- CIG (Ed. Böckh – Röhl): A. Böckh – H. Röhl (Hrsg.), *Corpus Inscriptionum Graecarum*, Berlin 1828–1877;
- CPL (Ed. Dekkers – Gaar 1952): E. Dekkers – E. Gaar (Hrsg.), *Clavis Patrum Latinorum. Qua in corpus christianorum edendum optimas quasque scriptorum recensiones a Tertulliano ad Bedam*, in: *Corpus christianorum. Series latina*. SE 3, Brügge 1951;
- Chr. stat.* (Ed. Mitterrutzner 1874): J. C. Mitterrutzner (Hrsg.), Homilien über die Bildsäulen, in: Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus Einundzwanzig Homilien über die Bildsäulen, in: *Bibliothek der Kirchenväter* 1,22, Kempten 1874;
- De institutione musica* (Ed. Friedlein 1867): G. Friedlein (Hrsg.), *De institutione arithmetica libri 2: Anicii Manlii Torquati Severini Boetii [Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius]; De institutione musica libri 5. Acc. Geometria quae fertur Boetii. E libris manu scriptis*, Leipzig 1867, 175–371;
- De Verbo Dei* (Ed. Schneider 1902): H. P. Schneider (Hrsg.), Eusebius von Caesarea. Lobrede auf Konstantin. Über den Logos Gottes, in: *Fontes Christiani* 89, Freiburg 1902;
- Nikomachos, Ἀρμονικόν* (Ed. von Jan 1896): K. von Jan, *Musici scriptores Graeci. Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat. Recognovit prooemiis et indice instruxit*, Leipzig 1896;
- Sermo de salutionibus respuendis* (Ed. Leclercq 1949): J. Leclercq (Hrsg.), Sermon ancient sur les danses des honnetes , in: *Revue Benedictine* 59 (64), Turnhout 1949, 196–201.

Sekundärliteratur:

- Berger 2006: A. Berger, Die akustische Dimension des Kaiserzeremoniells. Gesang, Orgelspiel und Automaten, in: F. A. Bauer (Hrsg.), Visualisierungen von Herrschaft. Frühmittelalterliche Residenzen – Gestalt und Zeremoniell. *Byzas 5*, Istanbul 2006, 63–78;
- Böhm 1998: G. Böhm, ‚*Quid actabulorum tinnitus?*‘. Bemerkungen zum Musikantinnenmosaik in Hama und zu einer Miniatur der sog. Wiener Genesis, *Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte 1*, 1998, 47–74;
- Chamberlain 1970: D. S. Chamberlain, Philosophy of Music in the Consolatio of Boethius, *Speculum 45* (1), 1970, 80–97;
- Degering 1905: H. Degering, Die Orgel, Ihre Erfindung und Ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit, Münster 1905;
- Dunbabin 1999: K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge 1999;
- Gross 1975: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike V (1975), 552 s. v. Techné (W. H. Gross);
- Günther 2019: J. Günther, Musik als Argument spätantiker Kirchenväter. Untersuchungen zu Laktanz, Euseb, Chrysostomos und Augustinus, Wiesbaden 2019;
- Halder 1964: Lexikon für Theologie und Kirche IX (1964), 1333 f. s. v. Technik (A. Halder);
- Heilmann 2007: A. Heilmann, Boethius’ Musiktheorie und das Quadrivium. Eine Einführung in den neuplatonischen Hintergrund von ‚*De institutione musica*‘, Göttingen 2007;
- Heising 2014: A. Heising, Otium in den Provinzen? Archäologische Nachweismöglichkeiten potentieller Mußeräume in der gallorömischen Villenkultur, in: B. Hasebrink – Ph. P. Riedl (Hrsg.), Muße im historischen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen. *Linguae und Litterae 35*, Publications of the School of Language and Literature, Freiburg Institute for Advanced Studies, Berlin 2014, 219–237;
- Jakob u. a. 2000: F. Jakob – M. Leuthard – A. C. Voûte – A. Hochuli-Gysel, Die römische Orgel aus Avenches / *Aventicum*, Avenches 2000;
- Kiilerich 2011: B. Kiilerich, The Mosaic of the Female Musicians from Mariamin, Syria, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia 8*, 2003, 87–107;
- Lancha – Roux 2017: J. Lancha – P. Roux, *Mimus zelotipi numti*: à propos de la mosaïque de Noheda (Villar de Domingo García, Cuenca), *Conimbriga LVI*, 2017, 199–216;
- Markovitz 2003: M. Markovitz, Die Orgel im Altertum, Leiden 2003;
- Sandoval 2010: J. L. L. Sandoval, Mosaico Romano de Noheda (Cuenca): su Descubrimiento, Madrid 2010;
- Zaqzuq – Duchèsne-Guillemain 1970: A. R. Zaqzug – M. Duchesne-Guillemain, La mosaïque de Mariamin, *Les annales archéologiques arabes syriennes 20*, 1970, 93–125;
- Zhmud 1994: L. Zhmud, Die Beziehungen zwischen Philosophie und Wissenschaft in der Antike, *Sudhoffs Archiv 78/1*, 1994, 1–13.



Abb. 1: Das Mosaik von Hama (Foto: Hellenic Society for Near Eastern Studies, Wikimedia Commons 2016)



Abb. 2: *Triclinium* mit Mosaikfußboden, Übersichtsbild (Blickrichtung Nord) (Foto: Leon Dierkers 2021)



Abb. 3: Nördliches Bildfeld, Szene des sog. eifersüchtigen Ehemanns (Foto: Leon Dierkers 2021)