

ZUR VERWENDUNG DES *BHMA* BEI DEN MUSISCHEN DARBIETUNGEN

Der Mangel an Information über die musischen Agone der archaischen und der klassischen Zeit in den schriftlichen Quellen wird teilweise durch ikonographische Angaben, vor allem die attische Vasenmalerei kompensiert. Das traditionelle Schema, nach dem Darbietungen der Solisten¹ (Kitharoden, Kitharisten, Auleten, Auloden, Rhapsoden) dargestellt werden, umfasst in der vollständigsten Variante festliche Kleidung tragende Künstler, die auf einer Erhöhung (βῆμα²) stehen oder diese besteigen; Zuhörer, darunter Richter, und endlich die Figur der Nike.³ Die Vereinigung dieser drei Elementen, d. h. des Bema, des Richters und der Nike, lässt mit großer Wahrscheinlichkeit darauf schließen, dass es sich um einen musischen Wettkampf auf den offiziellen, regulären, von der Stadtverwaltung organisierten Festen handelt – in Athen wahrscheinlich um die Panathenäen (unseres Wissens gab es keine anderen attische Spiele mit Solowettkämpfen von Musikern). Doch sind diese drei Details nicht gleichermaßen informativ. Auf die Wettstreitsnatur der dargebotenen Darbietung weist nur die Anwesenheit der Nike und des Richters hin; dabei ist es schwierig, einen Richter eindeutig zu identifizieren, weil solche Züge wie reifes Alter (Bart), Stock, Kranz, lange Kleidung, Sessel oder Klappstuhl auch andere handelnde Personen (Wettkampfordner, Musiklehrer, weitere Wettkämpfer und auch einfach Zuschauer) mit ihm

¹ S. die Kataloge zu Darstellungen der musischen Künstler in der attischen Vasenmalerei: H. Kotsidu, *Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit*. Diss. (München 1991) 293–315; für die Rhapsoden: H. A. Shapiro, "Hipparchos and the Rhapsodes", in: C. Dougherty, L. Kurke (Hgg.), *Cultural Poetics in Archaic Greece: Cult, Performance, Politics* (Cambridge 1993; repr. Oxford 1998) 92–107, Abb. 21, 25.

² Dieses Wort bezeichnet z. B. die Erhöhung, auf der die Rhapsoden auftraten: Plat. *Ion* 535e.

³ Die Nikai erscheinen am Anfang des 5. Jh. v. Chr. Wahrscheinlich geht diese Neuerung auf den Berliner Maler zurück: D. Schafte, "Musical Victories in Early Classical Vase Painting", *AJA* 95: 2 (1991) 333–334; H. A. Shapiro, "Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaia", in: J. Neils (Hg.), *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens* (Princeton 1992) 69.

mitteilen können.⁴ Was die Plattform betrifft, die die Künstler besteigen, hat sie für sich genommen keine agonistische Konnotationen; einzelne Versuche, sie als Belege für die Darstellung eben eines Agons zu lesen,⁵ kann man nur als ein Missverständnis ansehen. Die Vorstellung, dass das Vorhandensein des Bema den öffentlichen Charakter und die offizielle Organisation des Musizierens anzeigt, scheint stichhaltiger zu sein: es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, dass es sowohl bei Wettkämpfen als auch bei Konzerten ohne das Element des Wettbewerbes verwendet wurde. Ich möchte aber noch weiter gehen und zeigen, dass allein ein Vorhandensein eines Bema auf einem Bild nicht zwingend ausschließt, dass es sich um eine private Veranstaltung handelt, ebenso wenig wie sein Fehlen eine Darbietung auf einem staatlichen Fest negiert.

Es ist mehrmals bemerkt worden,⁶ dass die Maler ein Bema auslassen können, auch wenn kein Grund besteht, an dem öffentlichen Charakter der Darbietung zu zweifeln: So z. B. auf einer pseudopanathenäischen Amphora mit einem Auleten, wo die Form selbst auf die Panathenäen hinweist.⁷ Das spiegelt kaum die realen Umstände der Darbietung wider. Vielmehr folgen die Maler einer primär künstlerischen Zielsetzung: Sie wollen nämlich die Figur des Musikers vergrößern,⁸ wie auf einer schwarzfigurigen Pelike aus Kassel,⁹ wo auch ohne das Bema die Kithara den Rahmen des Bildes verlässt.¹⁰ In einigen Fällen kann ein Moment vor oder nach der

⁴ Kotsidu (o. Anm. 1) 107–108; s. E. Reisch, “Agonothetes”, *RE* 1 (1894) 870–877; H. Schween, *Die Epistaten des Agons und der Palästra in Literatur und Kunst* (Kiel 1911) 29 f., 40 ff., 51 f., 57 f.

⁵ J. Roulez, *Choix de Vases Peints du Musée d'Antiquités de Leyde* (Gand 1854) 78; Kotsidu (o. Anm. 1) 105 (“Die Angabe des Bemas bildet den einzigen gesicherten Hinweis darauf, daß das Vasenbild die Abhaltung eines öffentlichen musischen Agons zeigt”).

⁶ M. F. Vos, “Aulodic and Auletic Contests”, in: H. A. G. Brijder, A. A. Dukker, C. W. Neeft (Hgg.), *Enthousiasmos: Essays on Greek and Related Pottery Presented to J. M. Hemelrijk* (Amsterdam 1986) 126; Shapiro (o. Anm. 3) 201 n. 65.

⁷ Amphora der panathenäischen Form Manchester III H52 (einst Hope Collection: E. M. W. Tillyard, *The Hope Vases* [Cambridge 1923] Taf. 5, 27; *Para* 151, 3).

⁸ Die auf dem Bema stehenden Musiker sind in der archaischen Vasenmalerei oft in kleinerem Maßstab dargestellt als die Zuhörer: z. B. sch/f Pelike Gela 124B (Beazley Archive [<http://www.beazley.ox.ac.uk/databases/pottery.htm>] Nr. 5221; *CVA Italia* 56, *Gela* 4, Taf. 5, 2; 8, 1–2; N. Almazova, “On the meaning of ἀὐλωδία, ἀὐλωδός”, *Hyperboreus* 14: 2 [2008] 5–34, Abb. 8), Eucharides-Maler, 500–480 v. Chr.; sch/f Lekythos Syrakus 20903 (Beazley Archive Nr. 390107; Almazova, *ibd.*, Abb. 12), Gela-Maler, 525–500 v. Chr. u. a.

⁹ Sch/f Pelike, Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Antikensammlung, T 675 (*Para* 167, 223 bis; Beazley Archive Nr. 351233; *CVA Deutschland* 35, Kassel 1, Taf. [1704] 24, 1; Shapiro [o. Anm. 3] 69 Abb. 47), Leagros-Gruppe, um 500 v. Chr.

¹⁰ Shapiro (o. Anm. 3) 67–69.

Darbietung gemeint sein, wie auf einem Krater aus der Eremitage,¹¹ wo der Musiker die Kithara nicht spielt, sondern nur hält und sich im Gehen zu einer ihn grüßenden Nikai wendet.

Wahrscheinlich gab es keine Standardform oder Standardgröße des Bema.¹² Auf den Vasen erscheint es sowohl niedrig als auch hoch, oft zwei- oder dreistufig, manchmal auch vierstufig. Die Farbe kann jede beliebige sein (des Firnisses, des Tonuntergrundes oder weiß), manchmal ist das Bema zweifarbig. Es kann auch mit (anscheinend gezeichnetem) Ornament geschmückt sein, nicht aber mit architektonischen Elementen. Diese Abbildungsweise legt die Vermutung nahe, dass es sich um einen Holzigen Kasten handelt.¹³ Es scheint eine Art tragbare Holztribüne gewesen zu sein, die man überall hinstellen konnte.¹⁴ L. Polacco nimmt an, dass der Podest den Musikern als Resonanzboden diente, also dass er nicht nur eine bloße Erhöhung, sondern eine notwendige Einrichtung war, um bei den öffentlichen Auftreten den Klang zu verstärken.¹⁵

¹¹ R/f Krater, Eremitage Б1599 (ARV² 591, 18; Beazley Archive Nr. 206836; L. Stephani, *Die Vasensammlung der Kaiserlichen Eremitage* [St. Petersburg 1869] 1356; *Музы и маски. Театр и музыка в античности. Античный мир на петербургской сцене* [*Musen und Masken. Theater und Musik in der Antike. Die Antike Welt auf der Petersburger Bühne*]. Kataloge der Ausstellung [St. Petersburg 2005] Nr. 22), Altamura-Maler, um 470 v. Chr.

¹² Shapiro (o. Anm. 3) 62.

¹³ L. Polacco, "La thyméle", in: ders. (Hg.), *Il teatro antico di Siracusa, pars altera* (Padua 1990) 87.

¹⁴ Kotsidu (o. Anm. 1) 109. Auf einem sch/f Skyphos aus Kalabrien besteigt eine Figur mit Leier ein zwischen zwei Bäumen stehendes Bema: Calabria, S. Brancato, Excavation T17 (Beazley Archive Nr. 18368; *Atti del Convegno di Studi sulla Magna Grecia* 32 [1990] Taf. 5, 3), 525–475 v. Chr.

¹⁵ Polacco (o. Anm. 13) 82–83. Im Theater von Syrakus wurde eine im Felsen unter der Orchestra ausgemeißelte rechteckige Höhle (ca. 2,7 m × 2,45 m bei einer Tiefe von 2,8–2,9 m) gefunden, die nach der Interpretation von L. Polacco bei den musischen Agonen vom Holzboden des Bema bedeckt wurde und als zusätzlicher Resonator wirkte. Ähnliche akustische Ausstattungen sind auch in den Theatern von Dion und Sikyon zu vermuten. Übrigens scheint ein solche raffinierte Anlage nicht verbreitet gewesen zu sein; außerdem konnte sie in der Erde, im Unterschied zum Felsen, nicht erhalten bleiben (*ibd.*, 81–87). Wichtig ist, dass wenn die musischen Spiele in einem Theater abgehalten wurden, ein Podest für die Musiker unbedingt tragbar sein musste, um andere Veranstaltungen, wie dramatische Agone, nicht zu stören. Dagegen kann man mit der These von P. Weiss ("Ein agonistisches Bema und die isopythischen Spiele von Side", *Chiron* 11 [1981] 315–346) nicht einverstanden sein, dass der in Side gefundene steinige βωμός (in die Jahre 249/252 n. Chr. datiert) für die Auftritte der Musiker bestimmt war und in der Orchestra stand (S. 330): Vielmehr diente er für die Wettkämpfe der σαλπισταί und κήρυκες, die nicht zu den musischen Agonen zählten, zumal wenn Weiss eben solche auf dem Relief des βωμός dargestellt sieht (S. 327). Nach Pausanias (V, 22, 1), stand ein gleichartiger Podest für die Wettkämpfe der Herolde und Trompeter in Olympia *beim Eingang* zum Stadion.

Auf drei frühen pseudopanathenäischen Amphorae hat das Bema die Form einer Bank oder eines niedrigen Tisches.¹⁶ Auf die gleichen Erhöhungen klettern kleine Kinder hinauf, um an den Anthesterien ihre Talente zu demonstrieren, wie uns die Bilder auf den Choen-Kännchen zeigen.¹⁷ Diese improvisierten Podeste erinnern an unsere Schemel, auf die ein Knirps gestellt wird, um den Gästen ein Gedicht aufzusagen. Aber auch ein spezialisierteres stufiges Bema war offensichtlich nicht nur bei den staatlichen Spielen zugänglich, sondern z. B. auch bei den Schulwettkämpfen, die als Prüfungen fungierten. Ein kleines Holzpodium kann gut zum Inventar einer Schule gehört haben. Das scheinen auch die Vasenbilder zu bestätigen.

Auf einer schwarzfigurigen Pyxis aus Wien¹⁸ sind unter den Szenen aus dem Schulleben, wie der Bestrafung eines Knaben mit einer Sandale und musizierenden Jungen, zwei Musikerpaare auf dem Bema dargestellt: ein Aulode mit dem begleitenden Auleten auf einem einstufigen Podest mit dem Inschrift ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣ ΚΑΛΟΣ und ein Sänger, den ein anderer Knabe auf einer Leier begleitet, auf einem zweistufigen Bema. Nach dem Zusammenhang zu urteilen, handelt es sich höchstwahrscheinlich um Schulwettkämpfe in den Disziplinen, die die jungen Athener lernten. Damit kann man auch die Benutzung der Chelys-Leier anstatt der Kithara erklären und die Tatsache, dass der Sänger nicht selbst die Begleitung spielt, wie es ein erwachsener Darsteller tun würde.

Auf einer Schale aus New York¹⁹ grüßt neben einem Altar eine Nike einen Knaben mit Leier, der auf einer einstufigen Plattform steht. Ein unzweideutiger Hinweis dafür, dass der Wettkampf in der Schule stattfindet, sind Schreibtäfelchen im Hintergrund, die in der Vasenmalerei regelmäßig eine Schule bezeichnen.²⁰

Nichts spricht dafür, dass Kitharoden und Kitharisten auf den öffentlichen regulären Spielen eine Chelys-Leier anstatt einer üblichen Konzert-

¹⁶ London B141 (Beazley Archive Nr. 4092; *CVA* Great Britain 1, Brit. Mus. 1, III H e, Taf. 6, 1; Shapiro [o. Anm. 3] 62 Abb. 40; Almazova [o. Anm. 8] Abb. 1), 560–520 v. Chr. Bonn 43 (Beazley Archive Nr. 42068; Almazova, *ebd.*, Abb. 3), um 540 v. Chr. New York 1989.281.89 (Beazley Archive Nr. 42104; Shapiro [o. Anm. 3] S. 63 Kat. 18; Almazova, *ebd.*, Abb. 2), Princeton-Maler, um 540 v. Chr.

¹⁷ G. van Hoorn, *Choes and Anthesteria* (Leiden 1951) 39, Abb. 187, 189, 190.

¹⁸ Scw/f Pyxis Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung IV 1870 (*ABV* 671; Beazley Archive Nr. 306451; Shapiro [Anm. 3] 54 Abb. 32 b; Almazova [Anm. 8] Abb. 6), um 520 v. Chr.

¹⁹ R/f Schale New York 26.60.79 (*ARI*² 891, 1; Beazley Archive Nr. 211753; *LIMC* VI, Taf. 586, Nike Nr. 345), Splanchnoptes-Maler, 460–450 v. Chr.

²⁰ S. beispielsweise P. Girard, *L'éducation athénienne au Ve et IVe siècle avant J.-C.* (Paris 1889) 106; M. Maas, J. McIntosh Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece* (New Haven – London 1989) 88.

kithara benutzen konnten. Wahrscheinlich müssen alle Darstellungen eines solo auftretenden Leierspieler in dem agonistischen Kontext den Schulwettkämpfen zugeschrieben werden.²¹ So ist auch das Bild einer Schale aus der Villa Giulia²² zu interpretieren, wo einem auf einem niedrigen einstufigen Bema stehendem Knaben mit Leier ein anderer einen Kranz oder einen Zweig überreicht.

Noch ein Fall, wo man das Bema auf einer privaten und nicht öffentlichen Veranstaltung zu benutzen scheint, ist Seite B eines Kraters des Euphronios aus dem Louvre.²³ Alle Personen sind mit Namensinschriften bezeichnet: Polykles besteigt mit einem Aulos ein dreistufiges Bema, während Leagros (der auch mit der von oben herab gerichteten Inschrift ΚΑΛΟΣ versehen ist, wie so oft bei Euphronios), Hylas und Kephisodoros das Auditorium bilden. Auf dem Podest gibt es noch eine Inschrift, die sich [ME]ΛΑΣ ΚΑΛΟΣ oder [HY]ΛΑΣ ΚΑΛΟΣ liest.²⁴ Der junge Leagros ist im Kreise des Euphronios sehr populär.²⁵ Er gehörte einer angesehenen Familie an: Er ist mit dem Strategen, der 465/4 v. Chr. in der Schlacht bei Drabeskos gefallen ist, zu identifizieren.²⁶ So

²¹ N. Almazova, “Lyre in public performance?”, *Rudiae* (im Druck).

²² R/f Schale Rome, Villa Giulia 27252 (*ARV*² 1254, 88; Beazley Archive Nr. 217026), Eretria-Maler, 450–400 v. Chr.

²³ Kelch-Krater Paris, Louvre G103 (*ARV*² 14, 2; 1619; *Para* 322; Beazley Archive Nr. 200064; *CVA France*, Paris Louvre 1, III I C 4, Taff. [42, 43] 4, 3–4; 5, 2–3; *Euphronios der Maler: eine Ausstellung in der Sonderausstellungshalle der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem*, 20. März – 26. Mai 1991 [Berlin 1991] Kat. Nr. 3), Euphronios, 550–500 v. Chr.

²⁴ Der Name HY[Λ]ΑΣ des ersten rechts von dem Bema sitzenden Zuschauers ist erst nach dem Reinigen des Kraters erschienen und hat auch für die Inschrift auf dem Bema die Lesung [HY]ΛΑΣ ΚΑΛΟΣ ermöglicht: H. Giroux, “Trois images de l’éducation grecque”, in: *Mélanges d’études anciennes offerts à Maurice Lebel* (Québec 1980) 93–95, Abb. 4–5 S. 100–101. Früher, ohne zu wissen, dass es insgesamt fünf Namen gibt, bezog J. D. Beazley den Lieblingsnamen Melas auf den Auletten, und T. B. L. Webster (*Potter and Patron in Classical Athens* [London 1972] 49) auf den Zuschauer. Ein gewisser Melas ist auf zwei anderen Vasen dargestellt, wo er an den Unterhaltungen der guten Gesellschaft, Symposion und Hofieren, teilnimmt: Kelch-Krater München 8935 (*ARV*² 1619, 3 bis; 1699; 1705; *Para* 322; Beazley Archive Nr. 275007; *Euphronios der Maler* [o. Anm. 23] Nr. 5) des Euphronios und Psykter Malibu 82.AE.53 (Beazley Archive Nr. 30685; *Euphronios der Maler* [o. Anm. 23] Nr. 60) des Smikros. Doch heute fehlt die Grundlage für die Behauptung, sowohl dass Melas mit den Teilnehmer des “Konzerts” verkehrte, als auch dass sein Name überhaupt auf dem Louvre-Krater steht.

²⁵ W. Klein, *Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften* (Leipzig 21898) 70–81; s. z. B. *Euphronios der Maler* [o. Anm. 23] Nr. 1, 3, 4, 5, 6, 11, 20, 27, 28, 29, 30, 41, 44, 45?, 50, 60.

²⁶ Hdt. IX, 75; Paus. I, 29, 5; J. Kirchner, *Prosopographia Attica* II (Berolini 1903) 8, Nr. 9028; H. Swoboda, “Leagros 2”, *RE* 12 (1924) 1044–1045.

lasst er uns auch über seine Kommilitonen urteilen: Es sind vornehme Jünglinge im Epheben-Alder, in dem sie durch κἀλός-Inschriften gepriesen werden können. Es ist wenig wahrscheinlich, dass einer von ihnen die Karriere eines Berufsmusiker wählte, und umso weniger, dass junge Leute als Richter bei einem regulären Agon auftraten.²⁷ Vielmehr ist die Darbietung privaten Charakters: ein Wettkampf in der Schule oder im Freundeskreis.²⁸

Es scheint sogar möglich, dass ein Bema in den Szenen von Symposion oder Komos vorhanden ist: Auf einer Schale aus Taranto steht auf einem einstufigen Podest eine Auletride, und vor ihr am Boden ein Jüngling mit dem Barbiton.²⁹

Daraus folgt, dass das Bema, obwohl es meist auf den Bildern der offiziellen staatlichen musischen Agone erscheint, nicht als ausschlaggebendes Argument in der Diskussion über den privaten oder öffentlichen Charakter der Darstellung eines Musikers dienen kann.

Nina Almazova

Universität St. Petersburg;

Bibliotheca classica Petropolitana

В Греции позднеархаической и классической эпохи музыканты-солисты на регулярных городских играх как правило изображаются в вазовой живописи стоящими на беме – по всей видимости, переносном деревянном возвышении, служившем, быть может, не только помостом, но и резонатором. Однако можно привести несколько примеров, показывающих, что отсутствие бемы на изображении само по себе еще не исключает публичного выступления на официальном полисном празднестве, а ее наличие – частного мероприятия.

²⁷ Es muss allerdings zugegeben werden, dass die Szene auch drei Epheben als Zuschauer bei den staatlichen Spielen darstellen könnte, bei denen Polykles an dem Wettkampf der Auleten teilnahm. Aber ein so betontes Interesse für das Publikum, beim Fehlen der Richter, hätte keine Parallele. Vielmehr gehören alle vier Jünglinge zu demselben Freundeskreis.

²⁸ Vgl. Girard (o. Anm. 20) 166: “beaux enfants parodient en se jouant un de ces concours de flûte si goûtés de leurs contemporains”; Giroux (o. Anm. 24) 93: “C’est à l’éducation musicale que se réfère notre troisième image bien qu’elle représente non pas une leçon proprement dite, mais un concert de double flûte”.

²⁹ R/f Schale Frr. Taranto, Museo Archeologico Nazionale 77010 (Beazley Archive Nr. 29320; A. Ciancio, *Silbion. Una città tra Greci e indigeni* [Bari 1997] 118, Abb. 148), Eretria-Maler, 450–400 v. Chr.