



**KÖNNTE MAN  
ARCHEDEMOS  
als einen in dem Felsloch  
Eingekerkerten sehen, dazu  
verdammt, sein Gefängnis  
für die Nymphen mithilfe  
der ihm eingeflößten  
Kreativität  
auszuschmücken?**

# Freiheit und Unfreiheit in der Höhle von Vari<sup>1</sup>

Wolfgang Filser

Um die Mitte des fünften Jahrhunderts vor Christus kam ein gewisser Archedemos aus Thera nach Attika und schmückte dort, beim heutigen Vari am südlichen Hymettos, mit seinen eigenen Händen eine karstische Felshöhle mit Texten und Bildern aus. Zudem legte er Stufen an und glättete den Felsboden und die Felswände an bestimmten Stellen, um die Höhle für seine Zwecke brauchbar zu machen. Archedemos tat dies auf Befehl der Nymphen; so hielt er es auf einer beim Einstiegsloch in die geglättete Felswand gemeißelten Inschrift fest: »Archedemos von Thera / von den Nymphen ergriffen – »nympholeptos« – / hat auf Geheiß der Nymphen / die Grotte ausgebaut.«<sup>2</sup>

Die Umformung des Felslochs in eine mit Inschriften versehene Bilderhöhle durch den Nympholeptos ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Denn als ein von den Nymphen Besessener gerät Archedemos in eine seltsam hybride Position, die man durchaus mit den Kategorien von Freiheit und Unfreiheit ausloten könnte.

Dazu müssen wir zunächst die Theolepsie, das ekstatische Ergriffensein von einer Gottheit, als eine von Archedemos bewusst konstruierte Wirklichkeit akzeptieren. Der Einwanderer aus Thera, vielleicht ein gelernter Steinmetz, überzeugte die Bevölkerung des attischen Bezirks Anagyrous und bald auch einen größeren Personenkreis davon, dass er in der Höhle von den Nymphen ergriffen wurde. Damit war er seinerseits wohl bis zu seinem Tod an den Ort gebunden, darauf deutet die epigraphische Entwicklung der ihm zugewiesenen Inschriften hin – mithin ein Verlust von Freiheit, der mit der freien künstlerischen Ausgestaltung des Kultortes in einem bemerkenswerten Spannungsverhältnis steht. Könnte man Archedemos folglich als einen in dem Felsloch Eingekerkerten sehen, dazu verdammt, sein Gefängnis für die Nymphen mithilfe der ihm eingeflößten Kreativität auszuschnücken?

Die Argumente, die dafür sprechen, die gestalterische Konzeption der Höhle Archedemos zuzuschreiben, lieferte Archedemos selbst, und zwar anhand der ihm zuweisbaren Inschriften und Bilder.<sup>3</sup> So kann die Geschichte des Ortes recht genau nachgezeich-

Wolfgang Filser (University of Copenhagen, The Saxo Institute, Department of Archaeology, Classical Archaeology);

[wolfgang.filser@hum.ku.dk](mailto:wolfgang.filser@hum.ku.dk);

<https://orcid.org/0000-0002-4603-6354>;

© Wolfgang Filser 2024, published by transcript Verlag.

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

net werden. Dabei ist es nicht nötig, Archedemos zum Autor jedes textlichen oder bildlichen Elements, das in seine Lebenszeit fallen könnte, zu erklären. Es geht um die von ihm in Bewegung gesetzte Entwicklung hin zur Bilderhöhle.

Archedemos verfolgte offensichtlich einen genauen Plan. Der sah vor, aus dem abschüssigen Felsloch eine im Ablauf genau gesteuerte, audiovisuelle Maschinerie zu machen. Anhand der Bettungen und Plinthenleeren im Boden und in den Felsnischen sowie der zugehörigen Inschriften lässt sich ein komplexes Bildsystem rekonstruieren, das im Wesentlichen gegen Ende des fünften Jahrhunderts vor Christus abgeschlossen war. In der durch Tropfsteine und Versinterungen in zwei große Kammern geteilten Höhle verlief der kultische Rundgang gegen den Uhrzeigersinn. An das Einstiegsloch und den kleinen Eingangsbereich schloss der von der Nympholeptosinschrift und einer Lex sacra (Abb. 1: 1–2) von anderer Hand markierte Kultbereich an. Schon hier sind an verschiedenen Stellen Bettungen und Zapfenlöcher in Felsnischen angebracht, in denen folglich Statuetten und Stelen vermutet werden. Bald führen Stufen hinab in den dunklen, südwestlichen Bereich, in dem die Höhle fast in ihrem natürlichen Zustand belassen worden ist; jedoch zeugt ein in die Trennwand aus Tropfsteinen geschlagener Durchgang zur größeren, östlichen Kammer von dem Weg der Kultteilnehmer (Abb. 1: 4).

Dort, auf der Ostseite, ändert sich die Atmosphäre der Grotte ganz grundsätzlich. Anstelle des transitorischen Charakters des nach Süden abfallenden Westraumes tritt ein weniger stark gelängter Saalgrundriss. An der Ostwand dieses Saales befand sich eine künstliche Plattform (Abb. 1: 11), die als Tanzfläche gedeutet wurde. Ein natürlicher Felsspalt verläuft von dort entlang der östlichen Felswand bis zur nördlichen Ecke der Höhle nahe dem Einstiegsloch. Von dort bis zur Trennwand aus Tropfsteinen erstrecken sich vielfältige Bearbeitungen des Felsens, die vom einfallenden Licht gut beleuchtet werden. Auf beiden Seiten der Stufenanlage, die zum Einstiegsbereich zurückführte, finden sich verschiedene Spuren von frei aufgestellten Weihgeschenken sowie in die Felswand geschlagene Reliefs und Inschriften (Abb. 1: 5–10).

Darunter ist auch das mit einer Signatur versehene Felsbild des Archedemos (Abb. 2). Es liefert den entscheidenden bildlichen Schlüssel zur Deutung des Selbstverständnisses des Theraiers. Man sieht einen mit einem Chitoniskos, einem kurzen Untergewand, bekleideten Steinmetz, der in der einen Hand einen Hammer, in der anderen ein Winkeleisen hält. Er ist einem ebenfalls aus dem Felsgrund geschlagenen Altar rechts neben ihm zugewandt. Die wie Attribute präsentierten Werkzeuge und die Lage der Signatur verdichten das Bild zum Selbstportrait. Indessen ist Archedemos kein geübter Bildhauer, wie sich an der kruden Machart des Reliefs ablesen lässt. Mit den stilistischen Parametern der zeitgenössischen Bildhauerschulen Athens können Archäologen hier nicht operieren.

Und doch ist es ein komplexes Bildgefüge, in dem Archedemos wohlüberlegt verschiedenartige Akteure miteinander verbunden hat. Durch die klar formulierte Identität als Steinmetz bezieht er das Relief auf die übrige Ausgestaltung der Grotte. Im Kontext erscheint dieser Steinmetz zugleich als Adorant und als Bildermacher, der mit seinen bescheidenen Mitteln das Felsloch zu einer Pan und den Nymphen geweihten Bilderhöhle umgestaltet. Im Lauf der Jahrzehnte prägte sich diese Konstellation immer weiter aus.

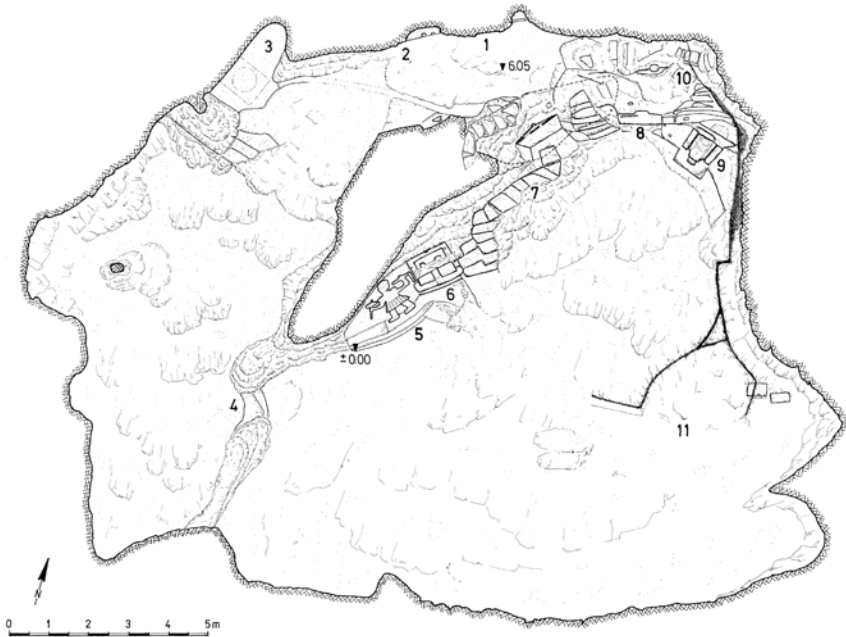


Abb. 1: Höhle von Vari, Attika, Grundriss

Auffällig ist die Verschiedenheit der Medien, die mit dem Bildträger, dem Fels, verbunden sind: Reliefs und rundplastische Elemente, die aus dem Felsen geschlagen wurden, sowie im Felsgrund gesockelte Bildwerke und Stelen. Diese Objekte werden konzeptionell mit dem natürlichen Relief der Tropfsteine verschmolzen. So ist für das Relief des opfernden Archedemos zwar der Felsen im unteren Bereich geglättet worden, unmittelbar darüber schließt jedoch die naturwüchsige Tropfsteinwand an. Verstärkt wird der bildhafte Eindruck der gesamten Wand noch dadurch, dass ihr unterer Abschluss aus einer mehrstufigen Basis besteht. Die oberste Stufe dieses Rahmens, auf dem auch Archedemos steht, verbreitert sich jedoch vor dem Altar, wo sich die Stufe mit der anschließenden Treppe verbindet: Man sollte an dieser Stelle also das Bild betreten und auf dem Altar neben dem Portrait des Kultstifters opfern. Seltsam die Vorstellung, sich Archedemos selbst neben seinem Portrait bei der Kulthandlung zu denken, doch anscheinend hatte er genau damit gerechnet.

Erweitert wird die interaktive Szenerie durch die Aufstellung von zwei Statuetten auf einer umrahmten Bettung über der Altarplatte. Es standen hier Pan und Apollon, denen geopfert wurde, wie die Inschriften mitteilen. Die Standfläche mit den Bettungen war zudem wohl durch eine hölzerne Ädikula überdacht, wodurch die Kultbilder wie in einem Schrein in das Gesamtbild integriert waren. Jenseits der Treppe setzte sich die mit künstlichen Formen durchwirkte Tropfsteinwand fort. Bemerkenswert sind besonders eine große, Pan geweihte Nische sowie eine lebensgroße Sitzstatue neben einem heute zerstörten Omphalos. Augenscheinlich war die Verbindung der Bildnischen und In-



schriftenfelder mit den Stalaktiten gewollt. Deren Position gab später wohl sogar noch Anlass für die Anbringung marmorner Weihreliefs.



Abb. 2: Höhle von Vari, Felsrelief des Archedemos

Von der Transformation der Grotte nicht zu trennen ist ihre Nutzung für Musik und Soundeffekte. Dabei sei auch erwähnt, dass einige der Inschriften – teils durch Archedemos selbst – metrisch verfasst wurden, also gesungen werden konnten. Bezüglich der Umgestaltung der Höhle in einen ›Ballsaal‹ ist zuerst ein Steinblock zu nennen, der auf zwei gegenüberliegenden Seiten beschriftet wurde und einst am Einstiegsloch draußen aufgestellt war. Auf der einen Seite wird ein Garten erwähnt, der von Archedemos für die Nymphen angelegt wurde. Auf der anderen Seite spricht die Inschrift nach der überzeugendsten Lesung von einem ebenfalls den Nymphen geweihten Tanzplatz, einem »choron orchestes«. Die Konzeption der zweiseitigen Inschrift ist ohne Weiteres durch ihren Kontext zu erklären: Sie bezieht sich auf das Außen und Innen des Heiligtums, auf den Garten und auf die Höhle.

Die Höhle kann somit als Ort des Tanzes und der Musik betrachtet werden, wozu sich die ebenere und größere Ostkammer besonders gut eignete. Auf die bereits geräuschvoll unterlegte, rituelle Passage der Westkammer folgte mit dem Schritt durch die Tropfsteinwand ein alle Sinne ansprechendes Erlebnis aus Gesang, Tanz und Lichteffekten, verbunden mit der Rezeption des Felsreliefs, dem unterschiedlichste Bilder entwuch-

sen. Reflektiert werden in den Tropfsteinen, die ja selbst unentwegt zum Klangbild der Höhle beitragen, folglich nicht nur visuelle Eindrücke, sondern auch akustische Signale.

Die Ostkammer bietet für Rede, Gesang und Musik tatsächlich optimale Bedingungen, wie bei entsprechenden Messungen nachgewiesen wurde. Der Grund dürfte in der stark aufgeworfenen Oberfläche der aus Tropfsteinen und Konkretionen gebildeten Felswände liegen, die dafür sorgt, dass der Nachhall absorbiert wird. Daraus resultierte ein präzises Klangbild, das besonders bei perkussiver Musik auch körperlich erfahren werden konnte. Mit der gerne mit Höhlenheiligtümern assoziierten ›Kathedralenstimmung‹ hat das freilich wenig zu tun. Es erinnert eher an professionelle Tonstudios oder sehr gut eingestellte Elektroclubs – Räume, in welchen ähnliche Effekte entstehen, da sie akustisch entsprechend neutral sind. Syrinx und Aulos, perkussive Klänge und Gesang sowie der Klang des Wassers sind schon im homerischen Hymnus an Pan miteinander verbunden. Sie müssen auch wesentlich den Soundscape in der Kulthöhle bestimmt haben. Die Höhle – an sich bereits ein vorzüglicher natürlicher Klangkörper – wurde durch Archedemos zusätzlich zu einem Verstärker audiovisueller Effekte transformiert.

Die Liminalität dieses Ortes unterhalb des Gartens resultiert folglich aus einem synästhetischen Gesamtkonstrukt. Sie beruht nicht auf der subjektiven Empfindung der vielen Kommentatoren seit seiner Entdeckung durch Richard Chandler im Jahr 1765, sondern auf jener noch heute als Fragment vorhandenen Atmosphäre, die Archedemos konzipierte. Interaktivität und Multimedialität spielen eine zentrale Rolle bei der Erzeugung der gewissermaßen psychedelischen Erfahrung – eben der Nympholepsie. Allerdings sind die Rezipientinnen zugleich Akteure ihrer eigenen Ekstase. Ihr Ziel ist es, die Erfahrung des Archedemos zu reproduzieren.

Nympholepsie ist in Vari sicher positiv zu deuten als ein Zustand der gesteigerten Aufnahme- und Ausdrucksfähigkeit an einem Heterotopos. Am Anfang stand die dem Archedemos eingeflöste Begabung zur Ausgestaltung der Höhle, an die er von da an selbst gekettet war. Schöpferische Freiheit und körperliche Unfreiheit fallen gewissermaßen in eins und fast möchte man diese Konstellation in das seltsame Selbstportrait am Opfertisch hineinlesen. Besessenheit, Enthousiasmos, Ekstase, wie man es auch nennen möchte: Meine Interpretation der Nympholepsie des Archedemos ist, dass es sich dabei um einen hybriden Zustand der freiwilligen Unfreiheit handelt, in den er sich begab, um so andere Handlungsfreiräume aufzuschließen. Der ausgesprochen individualistischen Ausgestaltung der Höhle lassen sich diese Freiräume noch ablesen.

Den so erzeugten, liminalen Zustand bot Archedemos seiner Kultgemeinde an. Man wusste zu gerne, was er dafür im Gegenzug erhielt. Ein im Polisraum unerreichbares Sozialprestige etwa: Anerkennung für den Steinmetzen, dessen marginaler politischer Status in der Asty, der Stadt, schon allein in seiner Herkunft aus Thera zum Ausdruck kommt. Dort, im öffentlichen Raum der Polis, war Archedemos ein Metöke, gehörte also zur Unterschicht; es wurde vermutet, dass er als Steinmetz in den Brüchen des Hymettos arbeitete. In seiner entgrenzenden Bilderhöhle aber hatte er vielleicht sogar einen Heiligenstatus, wie ein gewisser von einem Berg auf Kreta stammender Astakides, der in einem Epigramm des Dichters Kallimachos als »nympholeptos« und darüber hinaus als »hieros« bezeichnet wird.<sup>4</sup>

Andererseits muss auch der ökonomische Aspekt erwogen werden. Waren Kult und Trance sein Geschäft, war Archedemos wenn nicht ein begabter Bildhauer, so wenig-

tens ein begabter Scharlatan? Der soziale Status des Archedemos als Nympholeptos ist jedenfalls höchst ambivalent: marginal – wie die Lage des Felslochs zur Asty –, aber zugleich partikular, womöglich sogar sakral. Als positiv besetzte Devianz von gewöhnlichen Verhaltensweisen, nicht als besinnungslose und selbstzerstörerische Raserei à la Aktai-on wird die Nympholepsie auch in Platons »Phaidros« beschrieben.<sup>5</sup> Im Zentrum steht die gesteigerte Kreativität. Die Nymphen – und auch der von den Nymphen am Ilissos besessene Sokrates – sind »technikoteraí«, kunstfertiger als der beste Redner, Lysias.<sup>6</sup>

Die Interaktion von Bild, Tanz und Musik ist auch das Thema der marmornen Weihreliefs aus der Grotte. Sie wurden rund hundert Jahre nach der Nympholepsie des Archedemos, während des letzten Drittels des vierten Jahrhunderts vor Christus, in die Felswände eingelassen, vielleicht aus Dankbarkeit für individuelle Ekstasen. Ich möchte die Reliefs aber nicht auf der Ebene der Darstellung von Besessenheit oder Entrücktheit deuten, sondern vielmehr als Reflex auf den spezifischen Kontext; als Metaebene, die sich langsam über die von Archedemos ausgebreitete Bilderhöhle schob. Dieses in Vari besonders prägnant überlieferte Verhältnis der spätklassischen und frühhellenistischen Reliefs zu ihrem Kontext kommt auch darin zu Ausdruck, dass die Bildwerke direkt in die Felsnischen gesockelt und nicht – wie sonst bei dieser Objektklasse üblich – auf separat gearbeiteten Stelenschäften aufgestellt waren.

Auf den Reliefs treten die Nymphen alleine stehend beziehungsweise tanzend, auf Felshockern sitzend oder auch in Begleitung von Hermes auf. Die Szene spielt sich auf allen der sieben erhaltenen Reliefs in einer Grotte ab, die durch stilisierte Felsgewölbe dargestellt wird (Abb. 3). Mit der Matrix der Grotte verbunden befinden sich entlang der Felsbögen weitere Figuren, die teilweise wie Bilder im Bild aufgefasst sind. Pan, Ache-loosköpfe, Ziegen und Hirtenfiguren entwachsen dem Stein zum ersten Mal so, wie es noch in späteren römischen Kunstgrotten der Fall sein wird. Die Bildhauer, die in Attika nun derlei Reliefs herstellen, kannten die Kulthöhlen offensichtlich gut. In Vari kann der Effekt der Bildstelen ansatzweise rekonstruiert werden: Quasi en abyme reproduzierten die entlang der Tropfsteinwand und in den Felsnischen angebrachten Reliefs die Bilderhöhle des Archedemos.

Auf einem Exemplar aus der Panshöhle von Phyle (Abb. 4) wird diese kontextuelle Referentialität noch deutlicher ausformuliert. Pan erscheint dort zweimal über der Grotte, einmal in Form einer gewöhnlichen Figur und am linken Reliefrand ein weiteres Mal als Hermenpfeiler, der eindeutig als ein in den Felsen des Höhlenheiligtums eingelassenes Bildwerk zu denken ist. Mit anderen Worten: Die Reliefs aus griechischen Höhlenheiligtümern, die Kultgrotten darstellen, kommentierten das Betrachten und Interagieren mit der Bilderwelt ihres Kontexts. Interessanterweise wird sich diese Bedeutungsebene bis in die Grottenkunst der römischen Kaiservillen fortsetzen.





Abb. 3: Relief aus der Höhle von Vari

Das Thema der Nympholepsie lässt sich damit durchaus verbinden. Denn als Nympholepsie kann auch das mythologische Schicksal begriffen werden, das Aktaion an einer Grotte ereilt. Verlust der Freiheit und Bestrafung werden in diesem Mythos ebenso wie in manchen bildlichen Versionen des Plots – darunter auch eine aus einer Kunstgrotte stammende Skulpturengruppe – ausdrücklich mit dem gefahrenbeladenen Blick in Bezug gesetzt. Die Grotte ist in der antiken Wahrnehmung der Ort des Sehaktes, allerdings in einer bedeutungsvollen Auffächerung, die im passiven Erblicktwerden einerseits und im aktiven, bisweilen voyeuristischen Erblicken andererseits ihre beiden Pole besitzt. Blicken und Erblicktwerden beziehungsweise Ergriffenwerden gehören folglich engstens zusammen, was sich auf ikonographischer wie auf philologischer Ebene nachweisen lässt: In der Bildtradition ist es das Motiv des ›Aposkopein‹, also des Ausschauhaltens, das die Figuren von Pan und Aktaion verbindet. Umgekehrt ist das Verhältnis bei Andromeda, die an den Felsen gefesselt der andauernden Beobachtung durch das Seemonster unterworfen ist. Auf philologischer Ebene ist die Verbindung im Wort für Felsen, ›skopelos‹, hergestellt, eng verwandt mit ›skopein‹, dem Schauen. Damit kommt zugleich zum Ausdruck, dass man vom Felssitz aus Ausschau hält, weshalb Skylla schon bei Homer auf einem solchen ›skopelos‹ sitzt und Polyphem in einer Felshöhle wohnt; wie Pan observiert Polyphem von dort sein Dominium und seine Herde. In Polyphem verschmelzen das Monster und die Grotte zu einer Figur, der Zyklop ist das Auge des Felsens. Dass es hier um das Sehen und Gesehenwerden und die damit verbundenen Machtkonstellationen geht, darauf deutet die Blendungsgruppe in Sperlonga wie kein zweites antikes Kunstwerk.



Abb. 4: Relief aus der Panshöhle von Phyle, Attika

Wenn römische Kaiser Jahrhunderte später in Grottentriklinia, ihren in Höhlen gebauten, luxuriösen Speiseräumen, auf Darstellungen dieser Mythen blicken, kommt damit gleichsam deren Allmacht über die um die Grotte befindliche Lebenswelt zum Ausdruck. Nicht nur der Blick in das mit Marmorfiguren durchsetzte Relief aus Fels und Wasser im Inneren der Grotte, sondern auch der von der Grotte ausgehende Blick ist machtgeladen. In ihm scheint die absolute Verfügungsgewalt über die umgestaltete Landschaft und die in ihr wie Staffagefiguren eingesetzten Lebewesen auf: im Fall von Tiberius auf Capri als jugendliche Pane und Nymphen verkleidete Jungen und Mädchen, die sich für den Kaiser in der mythologisch sexualisierten Landschaft aufzuhalten hatten, dem Kaiser dort zur Verfügung standen.<sup>7</sup> Im macht- und gefährvollen Sehakt des Kaisers in der Grotte wird dieser also gerade nicht oder wenigstens nicht nur mit den mythischen Helden parallelisiert, sondern mit jenen übermenschlichen Gestalten. Der Blick des Kaisers ist dann in den Skulpturengruppen der Blick Dianas, nicht derjenige Aktaions, der des Andromeda bewachenden Seemonsters, nicht derjenige des Perseus, der Blick Skyllas und Polyphems, nicht der des Odysseus.

So erhält sich in der nicht nur auf materieller Ebene anspruchsvollen Grottenkunst der kaiserlichen Villenanlagen noch eine Subversivität, die die Bilderwelt der Kulthöhle von Beginn an auszeichnet. Es läge darin freilich keine ideologische Botschaft, wie man sie ansonsten in jeder Regung kaiserlicher Kunst zu rekonstruieren gewohnt ist. Doch war die Grottenkunst ja diesem gewöhnlichen Kontext weitgehend entzogen: An wen et-

wa sollte sich die Botschaft der äußerst ungewöhnlichen Skulpturenausstattung der für Normalsterbliche fast ins Jenseitige entrückten Grotta Azzurra auf Capri auch richten?

Sofern ein Kaiser in der Kunstgrotte, zwar codiert, aber für die wenigen Eingeweihten verständlich, noch wie Jahrhunderte zuvor Archedemos in performativer Rolle auftritt, dann erscheint diese Rolle sicherlich dahingehend umgedeutet, dass die Nympholepsie und damit das Numinose vom Kaiser selbst ausgehen. Das Autochthone der Grotte wirkt als Katalysator für eine nichtnormative, stets auch in eine Performance eingebunden vorzustellende, synästhetische Kunst. Die dabei entstehenden Ausdrucksformen sind so stark, dass sich diese Kunst über primäre inhaltliche Aspekte, also etwa über den Kult der in der Höhle verehrten Götter oder über die in der römischen Kunstgrotte erzählten Mythen, hinwegsetzt.

Die dem Design des Archedemos hinzugefügten Weihreliefs – Zerrspiegel der Bilderhöhle – legen den Finger auf diese von Beginn an in nuce existierenden Interferenzen. Diese Interferenzen ergeben sich aus dem nicht im Detail steuerbaren Medium des Konkretions- und Tropfgesteins. In diesem sich andauernd wandelnden Medium manifestiert sich audiovisuell die Präsenz der Nymphen. Mit Theodor W. Adorno ist Kunst dort, wo die Bilder ihre eigene Imagerie zerstören. In die dabei entstehenden Brüche wird der Leser, der Hörer, der Betrachter durch das Kunstwerk eingesogen, um zu fragen und zu hinterfragen. Im Zentrum steht also weder die sich immer bald erschöpfende Illusion noch ein festgelegtes Narrativ, sondern die Konzentration auf Form.

Die philologisch angeleitete Deutung Erwin Panofskys attackiert diese Art von Kunstbetrachtung, da sie versucht, etwas an deren Stelle zu setzen, das eigentlich nicht zu sehen, nicht da ist; oder anders gesagt, sie ignoriert die unterschiedlichen Effekte der Form auf den individuellen Betrachter: intendierte Subversivität und Ambiguität. Susan Sontag hat dieses Problem der Interpretation – »against interpretation« – aufgezeigt. Man könnte sagen: Sie plädierte schlicht und einfach für die Freiheit der Kunst und der Kunstbetrachtung auch über soziale Schranken hinaus. Eine solche Freiheit, so meine ich, war auch in der Höhle von Vari gegeben, und zwar aufgrund der Entgrenztheit der modifizierten Grotte, aber auch aufgrund ihres Eigenlebens, sprich, aufgrund der Tatsache, dass die Bilder durch ihre unauflösbare Verbindung mit dem sich stets wandelnden Tropfstein in andauernder Bewegung gehalten wurden, die Bilder sich nicht fixieren ließen. Durch die schon von Archedemos angelegte Verdichtung von Sound, Bildern und Bewegungen sowie ihre Verbindung mit dem Felsrelief der Höhle entstand ein Ort, dem man aus heutiger Perspektive womöglich einen vergleichsweise hohen Grad an künstlerischer und konzeptueller Freiheit zusprechen könnte.

Ein letzter Punkt mag noch berührt werden, wenn hier die Pangrotte von Vari als ein Vorfahre hellenistisch-römischer Grotten- und Landschaftskunst angeboten wird – als ein Ursprungsort, der gewissermaßen bereits deren gesamtes Erbgut in sich trägt, obgleich die kunstästhetischen Konzepte noch nicht ausformuliert sind wie später in der ›hohen‹ Kunst.

Ernst Curtius wies zuerst darauf hin, dass zwei späte literarische Quellen die Person Platons mit dem Pan- und Nymphenkult der Gegend in Verbindung bringen. Aelian und Olympiodoros berichten, Plato sei als Kleinkind mit seinen Eltern auf dem Hymettos gewesen. Dort brachten Platons Eltern dem Pan, den Nymphen und Apoll Opfer dar, den in der Archedemoshöhle verehrten Göttern also.<sup>8</sup> Während seine Eltern opferten, ereig-

nete sich das sogenannte Bienenwunder, bei dem es ja wohlgermerkt auch um eine Art Theolepsie als musischem Enthousiasmos, als transzendtem Ergriffensein von einer göttlichen Macht geht. Ungeachtet der Legendenbildung um den kleinen Platon spricht nichts dagegen, dass der Philosoph, der vielleicht aus der Gegend stammte, die Pangrotte von Vari aus eigener Anschauung kannte. Die Pangrotte kommt damit durchaus als Ideenquelle für das platonische Höhlengleichnis und die anschließend im zehnten Buch des »Staates« ausgebreitete Bildkritik in Betracht und wurde auch schon so gedeutet. Die Frage drängt sich demnach auf, ob Platon in der Grotte von Vari – oder einer anderen Pangrotte auf dem Hymettos – das Potenzial der Grottenkunst erkannte; nicht nur ihr Potenzial als Erzeugerin von Trugbildern, sondern auch ihre grundsätzliche Fähigkeit zur Kommentierung von Kunst – oder genauer, zum »Bildermachen« –, und ob seine im Alter im »Sophistes« ausgearbeitete Bildtheorie von der Grotte wesentliche Impulse bekam.

Es ist in jedem Fall bemerkenswert, dass die von Platon kritisierten mimetischen Verfahren in der Grottenkunst ein sehr prägnantes Analogon haben. Ist also womöglich schon in Vari das Nachdenken über die Beziehung von Natur und Kunst, also auch über den Charakter des Bildes an sich, nicht allein Sache der Philosophen gewesen?

Vielleicht geht schon die Frage zu weit. Was in der Höhle des Archedemos noch nicht als bewusstes Mittel greifbar ist, ist die Erzeugung absichtlicher Interferenzen, die sich an den Wahrnehmungsweisen der Kultheilnehmer ausrichten. Erst diese bewusste Störung der Illusion würde einen Unterschied definieren und aus der Bilderhöhle eine Kunstgrotte machen. Allerdings wurde durch den Einbau der Votivreliefs hundert Jahre nach Archedemos ein erster Schritt in diese Richtung getan. Als in das Felsrelief eingelassene Spiegelbilder halten sie der Grotte und ihrer Kultgemeinde die eigene Erscheinung entgegen.

## Anmerkungen

- 1 Ich danke oftmals Andreas Grüner und Julian Schreyer für die Einladung nach Erlangen zu dem Workshop »Archäologische Grundbegriffe: Freiheit« sowie für die Aufnahme in den vorliegenden Band und für die redaktionelle Arbeit. Willy Löster möchte ich für sein Fachwissen im Bereich der Tontechnik danken. Einem anonymen Gutachter danke ich für wertvolle Kritikpunkte. Eine rezente Gesamtdarstellung der Höhle von Vari, auf die ich mich im Folgenden beziehe, ist Günther Schörner und Hans R. Goette zu verdanken (s. Bibliographie).
- 2 IG I<sup>3</sup> 980, Übers. Klaus Hallof.
- 3 Wenngleich Unterschiede im Schriftduktus existieren, fügen sich die entscheidenden Inschriften, darunter der unten besprochene, zweiseitig beschriftete Steinblock, zu einer Gruppe, die unmittelbar mit Archedemos verbunden werden kann und ihn als Gestalter der Höhle bestätigt, s. die epigraphische Analyse durch Günther Schörner: Schörner – Goette 2004, 42–59, bes. 53f.; 58f.
- 4 Kall. fr. 24.
- 5 Plat. Phaidr., bes. 237a–238d.
- 6 Plat. Phaidr. 263d.

- 7 Suet. Tib. 43.  
 8 Olympiodor, Vita Platonis 19; Ail. var. 10, 21.

## Literatur

- Adorno 2012: Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* <sup>19</sup>(Frankfurt 2012)
- Connor 1988: W. R. Connor, Seized by the Nymphs. Nympholepsy and Symbolic Expression in Classical Greece, *ClAnt* 7, 1988, 155–189
- Di Franco 2022: L. Di Franco, In quodam specu concha canentem Tritonem. Le grotte-ninfeo di Capri tra architettura, decorazione scultorea e mito, in: L. Di Franco – R. Perrella (Hg.), *Le grotte tra Preistoria, età classica e Medioevo. Capri, la Campania, il Mediterraneo* (Rom 2022)
- Filser 2014: W. Filser, In saxo simul et in fonte – eine Aktaiongruppe vom Lago Albano, *Siris* 13, 2014, 51–70
- Filser 2022: W. Filser, Vari, Lindo, Praeneste e Platone. Sulla genesi della grotta d'arte greco-romana, in: L. Di Franco – R. Perrella (Hg.), *Le grotte tra Preistoria, età classica e Medioevo. Capri, la Campania, il Mediterraneo* (Rom 2022) 345–366
- Himmelfmann-Wildschütz 1957: N. Himmelfmann-Wildschütz, *Theoleptos*, *MarbWPr* (Marburg 1957)
- Jucker 1956: I. Jucker, *Der Gestus des Aposkopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst* (Zürich 1956)
- Lafférière 2019: C. M. Lafférière, Sacred Sounds. The Cult of Pan and the Nymphs in the Vari Cave, *ClAnt* 38, 2019, 186–216
- Lavagne 1988: H. Lavagne, *Operosa antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien* (Rom 1988)
- Schörner – Goette 2004: G. Schörner – H. R. Goette, *Die Pan-Grotte von Vari* (Mainz 2004)
- Sontag 1966: S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays* (New York 1966)
- Yioutsos u.a. 2018: N. Yioutsos – G. Kamaris – K. Kaleris – C. Papadakos – J. Mourjopoulos, Archaeoacoustic Research on Caves dedicated to Pan and the Nymphs in Attica, Greece, *Euronoise* 2018, 2169–2174
- Wright 1906: J. H. Wright, The Origin of Plato's Cave, *HarvStClPhil* 17, 1906, 131–142

## Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Zeichnung: H. R. Goette nach Vermessung durch H. Birk
- Abb. 2: Foto: H. R. Goette
- Abb. 3: Höhle von Vari, Relief R6, Foto: H. R. Goette
- Abb. 4: J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika* (Tübingen 1988) 325, Abb. 408



