

Vom Strand lernen: Überlegungen zum *objet ambigu*, NaturenKulturen und ästhetischer Naturwahrnehmung in der Antike

Sabine Neumann , Stefan Schreiber 

Zusammenfassung In Paul Valéry's *Eupalinos oder der Architekt* erinnert sich der bereits verstorbene Sokrates, wie er einst am Strand ein merkwürdiges Objekt gefunden hat, von dem er nicht herauszufinden vermochte, ob es ein natürliches Ding oder ein Werk des Menschen sei. Verärgert wirft er das *objet ambigu* daher ins Meer zurück. Erst zu spät – im Hades – erkennt er seinen Fehler, die Chance vergeben zu haben, sich dem eigentümlichen Objekt gegenüber unmittelbar ästhetisch zu verhalten und es gerade in seiner Unbestimmtheit anzunehmen. Das *objet ambigu* widersetzt sich durch seine kategorische Offenheit einer dichotomischen Trennung zwischen ‚Kultur‘ und ‚Natur‘. Grenzziehungen zwischen ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ werden auch in jüngeren kulturwissenschaftlichen Forschungen mit Konzepten wie ‚NaturenKulturen‘ zunehmend hinterfragt. Durch die Überwindung einer scheinbaren Gegensätzlichkeit verschiebt sich der Fokus auf Verflechtungen und Hybridisierungen. Dies eröffnet Möglichkeiten, das jeweilige Verhältnis von ‚Kulturen‘ zu ‚Naturen‘ im historischen Kontext zu erforschen und nach kulturspezifischen Grenzziehungen sowie zur Hervorbringung von Natur-Kultur-Hybriden zu fragen. Welches Potenzial bieten aber die NaturenKulturen-Forschung und insbesondere das Konzept des *objet ambigu* für die Antike? Dies möchten wir anhand hellenistischer und frühkaiserzeitlicher Grotten diskutieren.

Schlüsselbegriffe *objet ambigu*; NaturenKulturen; ästhetische Naturwahrnehmung; Grotten

Abstract In Paul Valéry's *Eupalinos, or The Architect*, the already deceased Socrates remembers how he once found a strange thing on the beach. He could not determine whether this thing was natural or man-made. Angriily, he

threw the *objet ambigu* back into the sea. Too late – in Hades – he recognises his mistake in not having behaved in an immediately aesthetic manner toward the peculiar object and leaving it undetermined. Through its categorical openness, the *objet ambigu* resists a (modern) dichotomous separation between ‚nature‘ and ‚culture‘. This dichotomy is also increasingly questioned in the cultural sciences with the concept of ‚naturecultures‘. By overcoming the supposed dichotomy between ‚nature‘ and ‚culture‘, the focus shifts to entanglements and hybridisations. This enables an exploration of the relationship between ‚cultures‘ and ‚natures‘ in a historical context, and inquiry toward a culture-specific demarcation, as well as the production of nature-culture hybrids. But what potential does research on naturecultures, and especially on the concept of the *objet ambigu*, have to offer for Antiquity? We discuss this question in the context of Hellenistic and early Roman imperial grottoes.

Keywords *objet ambigu*; NatureCultures; Aesthetic Perception of Nature; Grottoes

“No matter how closely we look at something, there is potentially always more to be seen and more insights to be gained, and in this lies the wonder of creation”
(Thomas 2020, 149)

Einführung

Den antiken Menschen in der griechisch-römischen Welt wird in der Forschung ein Interesse an ‚Natur‘ und insbesondere ‚ästhetischer Natur‘ (vgl. Seel 1991, 33–37) bis heute oft abgesprochen, weil diese kaum Thema künstlerischer Darstellungen war, noch ein Begriff dafür existierte.¹ In der deutschsprachigen Archäologie sind in den vergangenen Jahren mit Untersuchungen zu sog. Naturheiligtümern die Beziehungen zwischen ‚den antiken Gesellschaften‘ und ‚der Natur‘ vermehrt in den Fokus geraten (Sporn u. a. 2015; Schimpf u. a. 2018; Engels u. a. 2019b). Implizit ist den meisten Beiträgen eine Dichotomie ‚Natur‘ versus ‚Kultur‘. Diesem Denken liegen westlich binäre Begriffsstrukturen zugrunde, die in anderen Gegenden und Kulturen der Welt auf eine ganz andere Weise strukturiert sein konnten und können. So stellt sich die Frage, ob die Grenzziehung in antiken Kontexten entlang unserer heutigen Klassifizierungen verlief. Wir gehen

1 Vgl. zu diesem Forschungsproblem zusammenfassend Dietrich 2010, 11–20; Neumann 2016, 4 mit Anm. 27–28.

stattdessen davon aus, dass die Grenzen zwischen ‚Kultur‘ und ‚Natur‘ fluide sind, immer wieder neu ausgehandelt und Hybridisierungen hervorgebracht werden.

In unserem Beitrag möchten wir am Beispiel von Grotten aus der Zeit des Hellenismus und der frühen römischen Kaiserzeit antiken Konstruktionen von ‚Natur‘ nachgehen. Diese Grotten entziehen sich einer kategorialen Einteilung und irritieren dadurch die Wahrnehmung. In ihrer Zwischenstellung zwischen ‚gemacht‘ und ‚gewachsen‘ wird ihre Mehrdeutigkeit erhalten und thematisiert. Somit stellen sie einerseits Hybridisierungen dar, reichen aber andererseits durch ihre Selbstthematisierung darüber hinaus. Uns erscheint es daher hilfreich, sie als *objets ambigus* zu betrachten, um ihren ambivalenten Charakter zu beschreiben und zu interpretieren.

Strandspaziergänge: Paul Valéry *objet ambigu*

Sokrates: „Eben da. Ich habe eines dieser Dinge gefunden, die das Meer ausgeworfen hat; eine weiße Sache von der reinsten Weiße; geglättet, hart, zart und leicht. Sie glänzte in der Sonne auf dem geleckten Sand, der dunkel ist und übersät mit Funken. Ich nahm sie; blies sie an; ich rieb sie gegen meinen Mantel, und ihre eigentümliche Form unterbrach alle meine übrigen Gedanken. Wer hat dich gemacht? dachte ich. Du erinnerst an nichts, gleichwohl bist du nicht gestaltlos. Bist du ein Spiel der Natur, o, du Namenloses [...]. Der Stoff war genau wie seine Form: Stoff für Zweifel. Vielleicht war das ein Knochenstück von einem Fisch, in seltsamer Weise abgenutzt von dem scheuernden feinen Sand unter den Wassern? Oder ein Stück Elfenbein, zugeschliffen für irgendeinen Gebrauch von einem Handwerker von jenseits der Meere? Wer weiß?... Eine Gottheit vielleicht, untergegangen mit demselben Schiff, das sie bewahren sollte vor dem Untergang? Aber wer war der Urheber davon? War es ein Sterblicher, der, eine Idee gehorsam, – wie er mit seinen eigenen Händen ein Ziel verfolgt, das dem Stoff, den er angreift, schabt, beschneidet oder zusammenfügt, fremd ist, – innehält und urteilt, und sich schließlich von seinem Werk trennt, – da irgend etwas ihm sagt, daß sein Werk vollendet sei?... Oder war es die Arbeit eines lebenden Körpers, der, ohne es zu wissen, mit seiner Substanz arbeitet und sich blind seine Organe formt und seine Rüstungen, seine Schale, seine Knochen [...] Aber vielleicht handelt es sich nur um die Frucht einer unendlichen Zeit... Durch die ewige Arbeit der Wellen des Meers kann es geschehen, daß ein Stück Fels, dadurch daß es gerollt



Abb. 1: *Objet ambigu* – Fundstück vom Strand (<https://unsplash.com/de/fotos/ein-roter-und-weisser-pilz-sitzt-auf-einem-sandstrand-48wzeMdbZ9U> [16.09.2025]).

und geschoben wird von allen Seiten, wenn seine Zusammensetzung von ungleicher Härte ist und deshalb nicht in Gefahr, sich mit der Zeit abzurunden, irgendeine merkwürdige Form annimmt.“ (Paul Valéry, *Eupalinos oder der Architekt*, 1921, zitiert nach der Übersetzung von Rainer M. Rilke: Valéry 1953, 114–116)

Da Sokrates nicht in der Lage ist herauszufinden, ob dieses eigentümliche Ding ein von Menschen gemachtes Artefakt oder gewachsene Natur ist, wirft er es verärgert ins Meer zurück (Abb. 1). Erst zu spät – im Hades – erkennt er seinen Fehler, die Chance vergeben zu haben „sich unmittelbar ästhetisch zu ihm zu verhalten, ihn gerade in seiner Unbestimmtheit stehenzulassen und zu genießen“ (Blumenberg 2017, 96). Diese folgenreiche Entscheidung symbolisiert nach Valéry eine fiktive Schlüsselszene der abendländischen Philosophie – die Wahl des jungen Sokrates zwischen Kunst und Philosophie: „Sokrates, so hält ihm Phaidros vor, habe den Künstler in sich getötet“ (Blumenberg 2017, 97). Valéry's Gedicht, welches einer gewissen Ironie nicht entbehrt, zielt auf eine Kritik der platonischen Ideenlehre, die in den Dingen nur Ausprägungen schon existenter Urformen sieht und in der die kategoriale Offenheit des Fundstücks eine Bedrohung der festgefügtten Weltsicht darstellt (Maak 2010, 136–137; Blumenberg 2017, 88–97). Darüber hinaus



Abb. 2: Fotografie einer Seeschnecke (ilf_, 2018 03, CC0 1.0, https://www.flickr.com/photos/ilf_/38747122920 [11.05.2021]).

thematisiert der Text die Frage nach der Zuordnung der Dinge zu ‚Natur‘ oder ‚Kultur‘, die in der westlichen Wissenschaftstradition meist getrennt und als Gegensätze aufgefasst werden.² In Valéry's *Eupalinos* geht Sokrates von einem Entweder-Oder aus. Da das Fundstück sich aber einer derartigen Kategorisierung entzieht, ist es ‚Stoff für Zweifel‘ und provoziert, weil es den Status menschlicher Schöpfungen infrage stellt.

In einem weiteren Text greift Valéry das Thema erneut auf. In *Der Mensch und die Muschel*, der als Essay 1937 in der *Nouvelle Revue Française* erschien, versucht Valéry sich auf verschiedene Weisen der Formentstehung einer Seeschnecke anzunähern, die ihm wie von Menschen gemacht erscheint (Abb. 2). Die erste Annäherung ist mathematisch-analytischer Art:

„Ohne Zweifel würde ein Mathematiker dieses System aus ‚linksgewundenen‘ Linien und Flächen leicht lesen und mit wenigen Zeichen durch irgendwelche Beziehungen irgendwelcher Größen ausdrücken können [, doch...] die Kurven und Flächen, welche ihm zur Darstellung

2 Vgl. z. B. für die Archäologie und Ethnologie die Unterscheidung in Artefakte und Ökofakte/Naturfakte: Binford 1964, 432–433; Feest 2006, 240; Eggert 2014, 172; Engels u. a. 2019a, XII.

des Baues dieser Formen dienen, hören mit einem Schlage auf oder entarten; während der Kegel, das Schraubengewinde, die Spirale ohne jede Störung ins ‚Unendliche‘ laufen, wird die Muschel plötzlich müde, ihnen zu folgen. Warum denn nicht noch eine Drehung?“ (Valéry 1989, 158–160; Übersetzung Jürgen Schmidt-Radefeld)

Nachdem eine mathematische Berechnung gescheitert ist, versucht Valéry dem Gegenstand über die haptische Erfassung der Form näherzukommen, was ihn schließlich dazu verführt, eine Muschel anzufertigen. Dabei gelangt er bald zu der Erkenntnis, dass er bei der Hervorbringung der Form nicht umhin kommt, sich vorher auf intellektuelle Weise mit der Idee einer bestimmten Gestalt auseinanderzusetzen:

„Wenn ich mich aber nun darauf einlasse, einen gleichen Gegenstand zu modellieren oder meißeln zu wollen, so bin ich zunächst gezwungen, nach einem geeigneten Stoff Ausschau zu halten, der sich behauen oder durch Druck formen lässt. [...] Je nach der gewählten Materie werden meine Arbeitsweisen ohne Zweifel verschieden sein müssen, aber schließlich werden sie, trotz ihrer Verschiedenheit, welchem auch immer gewählten Stoffe die gleiche gewollte Gestalt abgewinnen: durch die Materie bieten sich mir also verschiedene Wege, von meiner Idee zu ihrem Abbild zu gelangen. [...] Mehr noch: da ich bezüglich der Materie zögern kann, kann ich es auch über die meinem Werke zu gebenden Ausmaße. Ich erkenne zwischen der Form und ihrer Größe keine notwendige Abhängigkeit. Ich vermag keine Form zu erdenken, die ich mir nicht auch größer oder kleiner vorstellen könnte – so als ob die Idee einer bestimmten Gestalt von meinem Geist eine unbekannte Fülle ähnlicher Gestalten forderte.“ (Valéry 1989, 164–165; Übersetzung Jürgen Schmidt-Radefeld)

Hierin scheint ihm ein Unterschied zwischen den von Menschen gestalteten Artefakten und natürlich entstandenen Dingen zu liegen:

„Alles in allem genommen vollzieht sich jedes wirklich menschliche und dem Menschen vorbehaltene Hervorbringen durch aufeinander folgende, deutlich getrennte, in sich geschlossene und aufzählbare Arbeitsgriffe. Aber bis zu diesem Punkt ähneln uns viele Tiere, welche Waben oder Nester bauen. Das allein dem Menschen eigentümliche Werk wird kenntlich, wenn jene unterschiedlichen und unabhängigen Verrichtungen unbedingt seine denkende Gegenwärtigkeit erfordern, damit ihre Mannigfaltigkeit hervorgebracht und dem

Ziele untergeordnet werde.“ (Valéry 1989, 167; Übersetzung Jürgen Schmidt-Radefeld)

Die Texte Valérys bergen ein ebenso erstaunliches wie banales Erkenntnis-potenzial: Erst die Aneignung durch den Menschen, sein ordnendes und len-kendes Eingreifen macht ein Ding der ‚Natur‘ zu einem Produkt der ‚Kultur‘. Entsprechend ist auch die Natur ein Kulturprodukt. Hans Blumenberg for-muliert es in seiner Interpretation der Texte von Valéry folgendermaßen:

„Nur der Anfang ist Natur [...]. Der Mensch, wie Valéry ihn sieht, steht nicht der Natur gegenüber, er rivalisiert nicht mit ihr, er baut nicht sei-ne Kulturwelt in die Naturwelt hinein oder neben sie, in Konkurrenz zu ihr, sondern sobald er sich von seinem Anfang entfernt, sobald er in seiner transaction tätig wird, hört die Natur auf, Natur zu sein, löst sie sich in den Transformationen des menschlichen Geistes.“ (Blumenberg 2017, 103)

Antike *objets ambigus*?

Grotten im Hellenismus und der frühen römischen Kaiserzeit

Das von Valéry entwickelte *objet ambigu* zeichnet sich dadurch aus, dass es augenscheinlich keiner Kategorie zuzuweisen ist; dass es ‚gemacht‘ er-scheint, sich in seiner Form von menschlich hergestellten Formen aber den-noch unterscheidet und somit den Gegensatz von ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ in-frage stellt.³ Durch diese Zwischenstellung verursacht es Irritationen und thematisiert damit seine eigene Mehrdeutigkeit.

Eine ähnliche Ambiguität weisen die Grotten der hellenistischen und frühen römischen Kaiserzeit auf (Neumann 2016). Unter der Bezeichnung ‚Grotten‘ verstehen wir künstliche Hohlräume im Felsen, die, im Gegensatz zu Stollen, ohne wirtschaftlichen Nutzen geschaffen wurden. Ferner umfasst der Begriff künstlich in den Felsen gearbeitete Vertiefungen und Räume, die das Aussehen natürlich entstandener Höhlen imitieren, sowie mit Muscheln und Steinen verzierte natürliche Höhlen, Bauwerke und Nischen (vgl. Neumann 2016, 2). Darüber hinaus umschreibt der Begriff die Grotten römi-scher Villen und Stadthäuser des ersten vor- und nachchristlichen Jahrhun-derts, bei denen es sich um häufig geomorphologisch entstandene Höhlen

3 Maak 2010, 27. 50–54. Zur Auseinandersetzung mit dem Konzept des *objet ambigu*, s.a. Wiehager 2014; Biasi 2015; Krauthausen 2015; Becker-Lindenthal 2017.

handelt, die in hohem Maße überformt wurden, indem Innenräume begradigt, Nischen angebracht und Skulpturen aufgestellt wurden. Bei diesen Arbeiten wurde die vorgefundene Form teils gewahrt, teils durch das Anbringen von Grottenwerk in Form von Muscheln, Bimssteinen und Tesserae auf den Felswänden bearbeitet (Neuerburg 1965, 93; Sear 1977, 37–43; Letzner 1990, 247). Das Grottenwerk sollte dazu dienen, die Grotten künstlerisch zu überhöhen, indem es sie scheinbar noch ‚natürlicher‘ wirken ließ. So wurde eine poröse, felsartige Oberfläche durch die Verwendung von Bimssteinen erreicht. Muscheln und Schneckenhäuser evozierten die ‚langsam gewachsene‘ Erscheinung von Meereshöhlen. Aus dem Fels gearbeitete Tropfsteine und Felsreliefs wechselten sich mit geologisch entstandenen Felsformationen ab. Durch diese Arten von Grottenwerk wurde eine Illusion erzeugt, die offen lässt, wo die ‚reale Natur‘ endet und wo ihre Imitation beginnt (Carey 2003, 113–114; Neumann 2016, 176–179). In der Wahrnehmung verschwimmen bei den Grotten die Grenzen zwischen ‚Natur‘ und ‚Kunst‘. Man könnte sie daher als *objets ambigus* bezeichnen.

Aufschlussreich für das Verständnis der Grotten als *objets ambigus* sind Schriftquellen des ersten vor- und nachchristlichen Jahrhunderts.⁴ Diese werfen Licht auf die antike Wahrnehmung. Auffällig ist, dass in den Schriftquellen mit der Unterscheidung in ‚Kunst/Kultur‘ und ‚Natur‘ bewusst gespielt wird und die Grenzen dieser Unterscheidung ausgetestet werden. Interessant ist ebenso, dass die in den schriftlichen Quellen zugrundeliegenden Vorstellungen von natürlich entstandenen Höhlen in ihrer Wahrnehmung offenbar durch ihre künstlichen Nachahmungen beeinflusst waren.⁵ Ein

4 Schriftquellen besprochen bei Lavagne 1988, 439–511; Carey 2003, 102–105.

5 Vgl. dazu auch die ästhetische Diskussion seit dem 19. Jahrhundert, in der die Nachahmungsthese betreffend des Verhältnisses von Kunst und Natur umgekehrt wird: „Aus der Natur als Vorbild der ästhetischen Produktion der Kunst wird die Kunst als Vorbild der ästhetischen Rezeption der Natur“ (Seel 1991, 173). Bedeutendste*r Vertreter*in dieser Position ist Oscar Wilde, der diese Auffassung radikalisiert, in dem er behauptet, dass nur aufgrund der Kunst ästhetische Naturwahrnehmung möglich ist: „Die Schlussfolgerung hieraus lautet, dass auch die sichtbare Natur die Kunst nachahmt. Die einzigen Eindrücke, die sie uns bieten kann, sind die Eindrücke, die wir bereits durch die Poesie oder die Malerei kennen. Dies ist das Geheimnis für den Zauber der Natur und zugleich die Erklärung ihrer Schwäche“ (Wilde 1982, 44). Entsprechend dieser Thesen entstammen alle Formen der ästhetischen Naturwahrnehmung der kunstbezogenen Wahrnehmung der Natur. Theodor W. Adorno protestiert jedoch gegen die Nachahmungslehre und versucht sich in einer Rettung des Naturschönen. Doch auch er bleibt einer Verklammerung des Naturschönen mit dem Kunstschönen verhaftet und verortet somit das Naturschöne im menschlichen Subjekt: „Das Naturschöne ist

Beispiel dafür ist die die Schilderung einer Platane in Lykien, die von Plinius dem Älteren mit einer Grotte verglichen wird:

„Gegenwärtig befindet sich in Lykien bei einer kühlen Quelle eine durch ihre Lieblichkeit berühmte Platane; sie steht an der Straße und hat, wie eine Behausung, eine 81 Fuß messende Höhlung; ein waldartiger Wipfel bedeckt, mit gewaltigen, baumähnlichen Ästen sich überdachend, den Grund mit weit ausgebreitetem Schatten; und damit nichts am Bilde einer Grotte fehle [*ne quid desit speluncae imagini*], hat sie einen steinernen Kranz vom Rand her nach innen, welcher bemooste Bimssteine umfasst. Sie war derart bewundernswert, dass Licinius Mucianus, dreimal Konsul und vor kurzem Legat dieser Provinz, glaubte, dass es wert sei der Nachwelt zu überliefern, dass er in ihr mit achtzehn Begleitern auf Polstern des reichlich von ihr gespendeten Laubes gespeist habe, gegen jeglichen Wind geschützt, wobei er sich nur das Rauschen des Regens durch die Blätter gewünscht habe; dabei sei er froher gewesen als durch den Glanz der Marmore, durch die Vielfalt einer Malerei und durch das Gold einer Deckentäfelung.“ (Plin. nat. 12,5; Übersetzung Sabine Neumann)

Die bei Plinius beschriebene Platane weist alle Annehmlichkeiten eines römischen Speisesaals auf. Sie hat die Größe einer Behausung und das Laub dient den Speisenden als Polster. Unverkennbar liegt der Beschreibung die Idee einer Grotte zugrunde: Ihre Krone überspannt den Raum wie ein Gewölbe, welches 19 Personen aufzunehmen vermag, und sie besitzt sogar einen Kranz aus bemoosten Bimssteinen (Lavagne 1988, 447; Carey 2003, 136; Neumann 2016, 178–179 Abb. 225 [Rekonstruktion]). Die Annehmlichkeiten, welche die ‚Natur‘ mit diesem Baum zu bieten hat, sind demnach untrennbar mit den Grotten der späten römischen Republik verbunden und bieten eine willkommene Alternative zu römischen Extravaganzen. Für diese Parallelisierung spricht die Verwendung des Wortes *imago*, welches Plinius an anderer Stelle auch zur Beschreibung von Grotten verwendet (Plin. nat. 36, 154: *ad imaginem specus*). Wie der Pliniustext suggeriert, sind die bemoosten Bimssteine der lykischen Platane im Unterschied zu den Grotten nicht durch Menschen angebracht worden, sondern die ‚Natur‘ hat sie selbst hervorgebracht und somit – so erscheint es bei Plinius – gewissermaßen ihre von

der in die Imagination transponierte, dadurch vielleicht abgegoltene Mythos“ (Adorno 1970, 104–105).

Menschenhand geformten Nachahmungen ihrerseits imitiert.⁶ Auffällig ist auch, dass sich Plinius' Erläuterung zu Bimsstein allein auf dessen Verwendung in Grotten bezieht, das natürliche Vorkommen hingegen nicht geschildert wird (Carey 2003, 137).

In den poetischen Naturbeschreibungen des Ovid finden sich ebenfalls zeitgenössische Betrachtungsweisen, die sicherlich von den in seiner Zeit zahlreich verbreiteten Grotten in den römischen Villen und Stadthäusern beeinflusst waren.⁷ Im dritten Buch seiner Metamorphosen erwähnt Ovid eine natürliche Höhle mit einem Gewölbe aus Bimsstein und Tuff, die eben nicht durch menschliche Hand entstanden sei; hier habe vielmehr die ‚Natur‘ die ‚Kunst‘ nachgeahmt:

„[...] in dessen hintersten Winkel eine umwaldete Höhle lag, durch keinerlei Kunst hervorgebracht, die Natur hatte von sich aus die Kunst nachgeahmt, denn sie hatte aus lebendigem Bimsstein und leichtem Tuff einen natürlichen Bogen gezogen.“ (Ov. met. 3, 155–165; Übersetzung Sabine Neumann)

Auch die Höhle des Achelous besteht in den Beschreibungen des Ovid aus löchrigem Bimsstein und rauem Tuff und war an der Decke mit Muscheln und Schneckenhäusern dekoriert:

„Er betrat die Hallen aus porösem Bimsstein und leichtem Tuff; der Boden war feucht durch weiches Moos; die Decke war alternierend mit Feldern aus Purpurschnecken und Muscheln versehen.“ (Ov. met. 8, 562–565; Übersetzung Sabine Neumann)

Bimsstein und befestigte Steine als Elemente natürlicher (!) Höhlen werden zudem bei Statius (Stat. silv. 3, 1, 144), Vergil (Verg. georg. 4, 374) und Properz (Prop. 3, 3, 25) erwähnt.

In den antiken Schriftquellen offenbart sich die Mehrdeutigkeit der Grotten, wenn die ‚Natur‘ als Künstler*in auftritt und Formen hervorbringt, die zugleich als ‚gemacht‘ und ‚gewachsen‘ wahrgenommen werden. Den Grotten kommt somit eine ambigue Zwischenstellung zu. Ebenso wie das *objet*

6 Vgl. zu dieser Deutung Carey 2003, 102–105. Zur Vorbild- oder Nachbildhaftigkeit der Natur s. auch Seel 1991, 11–15.

7 Hier offenbart sich die dichterische Raffinesse des Textes, indem in den Metamorphosen insgesamt von der Schöpfer*in der Welt wie von einem/einer/* bildenden Künstler*in gesprochen wird: Holzberg 1997, 128.

ambigu verweigern sie sich einer kategorialen Einteilung und rufen Irritationen hervor.

Gebaute ‚Natur‘ im archäologischen Befund

Im archäologischen Befund haben sich zahlreiche Grotten im Kontext der hellenistischen und römischen Wohnkultur erhalten.⁸ Die Forschung beschränkt sich bei der Interpretation der Grotten meist auf die Klassifizierung und kunsthistorische Einordnung. Die große Bandbreite an Formen, Dimensionen, Funktionen und Kontexten der Grotten verursacht dabei zahlreiche Schwierigkeiten und die bisherigen Versuche, die Grotten anhand ihrer Form oder dem Verhältnis von ‚natürlichen‘ und ‚künstlichen‘ Elementen zu klassifizieren, blieben vage und erwiesen sich als nicht weiterführend (Neuerburg 1965, 27–29; Letzner 1990, 117–124). Erschwerend kommt hinzu, dass die Bezeichnungen in der antiken Literatur sehr vielfältig sind, was eine typologische Klassifizierung ebenfalls erschwert.⁹ Jüngst haben Tobias Busen und Andreas Grüner erneut den Versuch gestartet, gemeinsame Merkmale der Grotten der römischen Kaiserzeit herauszuarbeiten (Busen – Grüner 2018, 197). So weisen ihnen zufolge die meisten Grotten in römischen Villen natürliche und/oder ‚pseudo-natürliche Elemente‘ wie Grottenwerk aus Muscheln und Bimssteinen auf. Ferner wurde die Naturform vielfach durch eine irreguläre Formgebung nachgeahmt. Häufig findet sich die Präsenz oder der Verweis auf Wasser. Schließlich sind die Grotten durch eine luxuriöse und extravagante Dekoration gekennzeichnet, was möglicherweise mit ihrer Funktion als aufwendige Triklinia und Banketräume zusammenhängen mag. Anhand dieser Merkmale ordnen Busen und Grüner die von ihnen bauhistorisch erneut untersuchte *Grotta di Matermania* auf der Insel Capri in den Kontext römischer Grotten entwicklungsgeschichtlich ein und interpretieren sie anhand der Sequenz von Raumformen, Ornamentik, Ausblicken und Atmosphären (Busen – Grüner 2018). Nicht analysiert werden hingegen die antike Wahrnehmung und Konzeption von ‚Natur‘, wie sie in dieser Grotte zum Ausdruck kommen. Dies soll im Folgenden versucht werden.

Die *Grotta di Matermania* (Abb. 3–5) befindet sich an der Ostküste der Insel Capri und liegt ca. 125 m über dem Meeresniveau (jüngst zu der Grotte: Di Franco 2022, 54–56). Heute ist sie über einen gepflasterten Wanderweg zu erreichen; der antike Zugang ist unbekannt. In einer natürlich entstandenen

8 Neuerburg 1965; Letzner 1990; Lavagne 1988; Neumann 2016.

9 Zu den unterschiedlichen antiken Bezeichnungen s. Lavagne 1988, 257–320; Busen – Grüner 2018, 197.



Abb. 3: Capri, *Grotta di Matermania* (Foto © Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grotta_di_matermania_-_ninfeo.JPG).

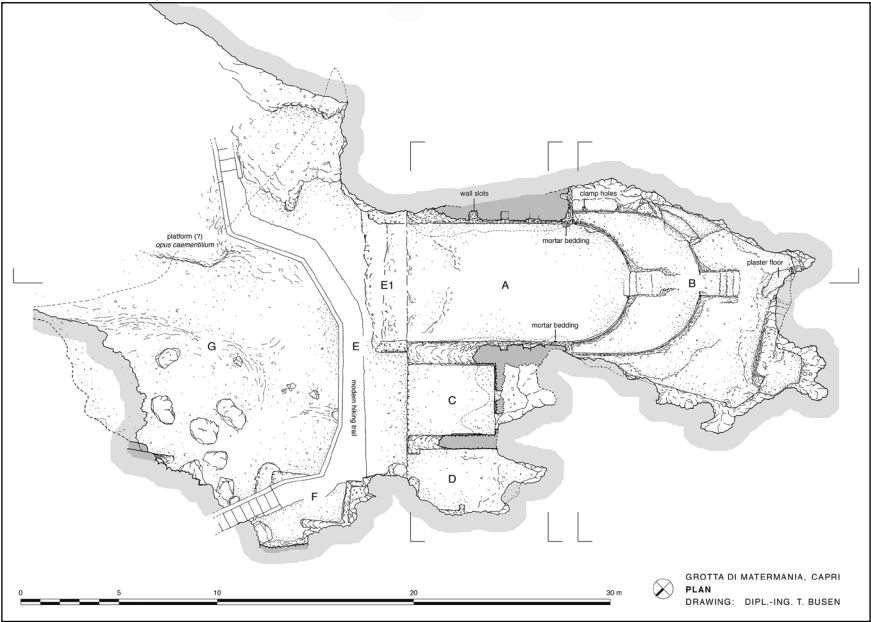


Abb. 4: Capri, *Grotta di Matermania*, Plan (Busen – Grüner 2018, 185 Abb. 2).



Abb. 5: Capri, *Grotta di Materniana*, Visualisierung der antiken Einbauten in der Höhle (Busen – Grüner 2018, 194 Abb. 16).

Höhle wurden wohl in der frühen römischen Kaiserzeit mehrere Kammern aus *opus caementitium* errichtet (Busen – Grüner 2018, 184). Die Haupthalle ist überwölbt und hat im südlichen Teil einen apsidialen Abschluss, in dem sich ein zweistufiges Podium befindet. Das Podium weist mittig Stufen auf, über die man in den hinteren Bereich der Grotte gelangt. Dieser hintere Bereich ist weitgehend unbearbeitet. Es finden sich keinerlei Werkspuren an den Wänden, lediglich Reste von Mörtel bezeugen einen einstigen Estrich (Busen – Grüner 2018, 193). Im hallenartigen vorderen Bereich der Grotte weist der Boden Abdrücke im Estrich auf, die vermuten lassen, dass er einst mit geometrisch zusammengesetzten Marmorplatten (*opus sectile*) geschmückt war. Die Wände und das Gewölbe der Halle waren mit Grottenwerk aus unterschiedlichen Materialien, Farben und Oberflächentexturen dekoriert. Der Großteil der Verzierung ist verloren. Metallklammern und Löcher zeigen, dass die Wände zumindest in einigen Teilen ebenfalls mit *opus sectile* verkleidet waren (Busen – Grüner 2018, 202). Darüber hinaus wurden Reste von Glasmosaik in den Farben Blau, Grün, Braun, Rot und Orange gefunden (Busen – Grüner 2018, 190–191). Auch das Podium scheint mit Glasmosaik, kleinen Muscheln und Marmorplatten verkleidet gewesen zu sein. An die Halle grenzen westlich zwei weitere Kammern an, von denen die besser erhaltene östliche Kammer ebenfalls mit Glasmosaik verzierte Gewölbe, Fresken und Stuck aufwies, während die Sockelzone der Wand Mollusken trug (Busen – Grüner 2018, 191–192).

Busen und Grüner vermuten, dass die Dichotomie zwischen natürlicher und künstlicher Oberfläche durch die natürlich belassene Höhlenwand neben

den Einbauten aus *opus caementitium* besonders zum Ausdruck kam: „In antiquity, the contrast between nature and architecture must have indeed been even stronger“ (Busen – Grüner 2018, 198). Unseres Erachtens ist das Gegenteil der Fall! Durch die Einbauten bei gleichzeitigem Belassen der natürlichen Höhlenwand entsteht eine Perspektive der Verschmelzung von ‚Natur‘ und ‚Kunst‘, die dennoch nicht vollständig ist und sein kann und sich deshalb selbst thematisiert. Die Verkleidung der Innenwände mit rustizierenden Elementen wie Muscheln, Seeschncken und Bimssteinen sowie Tesserae und farbigen Marmoren ließen in Verbindung mit den rauen Felsoberflächen ein visuelles Spiel entstehen. Durch die Durchdringung von Gebautem und Vorgefundenem verschwimmen hier, wie bei einem *objet ambigu*, die Grenzen zwischen ‚gemacht‘ und ‚gewachsen‘. Diese Kombination lädt zu einer unmittelbaren ästhetischen Wahrnehmung ein, die dem analytischen Sehen und einer kategorialen Bestimmung entgegenstehen. Diese Wahrnehmung spiegelt sich, wie oben gezeigt wurde, auch in den zeitgenössischen Schriftquellen wider. In gleicher Weise legen die archäologischen Befunde nahe, dass auf ein dediziertes Abgrenzen und analytisches Unterscheiden hier offenbar bewusst verzichtet wurde, indem die Grenzen dergestalt vermischt wurden.

Ein weiteres Beispiel für *objets ambigus* in der Antike sind die sog. Grottenmodelle aus der *Grotta Caruso* im unteritalischen Lokroi Epizephyrioi.¹⁰ Es handelt sich um dreidimensionale Miniaturen von Höhlen aus Ton, die als Votive für die in der Höhle verehrten Gottheiten Nymphen, Pan, Acheloos, Dionysos, Aphrodite und Persephone dienten (Lattanzi 2007, 80). Sie werden in den Zeitraum vom 4. bis 2. Jahrhundert v. Chr. datiert, wobei ein *terminus ante quem* durch die Zerstörung des Heiligtums im 2. Jahrhundert v. Chr. gegeben ist. Einige der ‚Modelle‘ weisen eine bogenförmige Öffnung auf und sind im Inneren durch weitere Bögen perspektivisch gestaffelt, sodass der Eindruck einer tiefen Höhle entsteht (Abb. 5). Andere haben einen sigmaförmigen Grundriss und sind als Brunnen mit einem oder mehreren Becken, Ausflüssen und Reservoirs für Flüssigkeiten auf der Rückseite versehen, mit denen wohl Libationen an die in der Höhle verehrten Gottheiten dargebracht wurden (Abb. 6) (Costabile 1991, 58–62). Daraus wurde geschlossen, dass ein Teil natürliche Höhlen, ein anderer Teil künstliche Grotten wiedergibt, und es wurde mehrfach der Versuch unternommen, die ‚Modelle‘ in Darstellungen ‚natürlicher Höhlen‘ und ‚künstlicher Grotten‘ zu unterteilen.¹¹

10 Fuhrmann 1941, 650–663; Lavagne 1988, 149–154; Costabile 1991, 45–94; Danner 2000, 35–75; Neumann 2016, 147–150 mit älterer Literatur.

11 Zusammenfassend zu den unterschiedlichen Versuchen der Einteilung s. Danner 2000, 57–58.



Abb. 6: Lokroi Epizephyrioi, ‚Grottenmodelle‘ aus der *Grotta Caruso* (mit freundlicher Genehmigung: Reggio Calabria, Museo Nazionale Inv. 361 und 362).

Die Einteilung der zum Teil nur fragmentarisch erhaltenen Stücke erfolgte jedoch nicht einheitlich und einzelne ‚Modelle‘ entzogen sich immer wieder den Kategorisierungsversuchen. Auch die verschiedenen Ansätze, sie chronologisch in eine Abfolge im Sinne einer immer stärkeren Architektonisierung zu bringen, können nicht überzeugen. Schließlich ist die Bezeichnung ‚Modell‘ irreführend, weil es sich keineswegs um Vorbilder oder Bauanleitungen für Architekturen handelt, sondern, wie der archäologische Kontext belegt, um Votive. Eine Einteilung oder Differenzierung in ‚natürlich‘ oder ‚künstlich‘ ist somit nicht weiterführend.

Der hybride Charakter der ‚Modelle‘ zeigt sich ferner in ihrer Dekoration. So finden sich sowohl Wiedergaben von Felsen, Stalagmiten und Stalaktiten, als auch Darstellungen von Grottenwerk in Form von Muscheln und Kieseln (Abb. 6). Bei einigen ‚Modellen‘ finden sich mehrere Dekorationsarten und die Grenzen zwischen der Nachahmung der Naturformen und ihren Imitationen verschwimmen. Auch die scheinbar natürlichen Höhlen sind mit Löwenkopfwasserspeiern ausgestattet, während Wiedergaben von gänzlich naturbelassenen Höhlen fehlen.

Die Thematisierung des Wassers ist ein weiteres Indiz für die Hybridität in der antiken Wahrnehmung. Das in Höhlen auf natürliche Weise

vorhandene Quellwasser ist in den ‚Modellen‘ ausschließlich in seiner artifizierten, für den Menschen zugänglich gemachten Form als künstlicher Wasserausfluss (κρήνη) wiedergegeben, so durch Löwenkopfwasserspeier und Brunnenbecken. Dies findet eine Parallele in der Schilderung eines alexandrinischen Prachtbrunnens des 3. Jahrhunderts v. Chr. auf dem Papyrus Jouguet (Kairo Museum 65445, V. 140–154). Der Brunnen war wahrscheinlich in Form einer Grotte gestaltet.¹² In dem Epigramm wird das Herausprudeln des Wassers beschrieben, welches den zu künstlichen Felsen bearbeiteten hymettischen Marmor benetzt und anschließend in ein Bassin fließt (Lavagne 1988, 131). Auffällig ist die Verwendung der Bezeichnungen πηγή und κρήνη. Die beiden Begriffe sind in der antiken Dichtkunst in der Regel streng getrennt: während πηγή eine natürliche Felsquelle meint, charakterisiert κρήνη einen künstlich gefassten Wasseraustritt (Glaser 1983, 5). In der Beschreibung der Marmorarchitektur und des Skulpturenschmucks wird der Brunnen als κρήνη bezeichnet, hingegen wird am Ende des Gedichts derselbe Wasseraustritt als πηγή angesprochen und somit als natürliche Quelle vorgestellt, die unter dem Schutz der Nymphen steht (Lavagne 1988, 132–133). In Bezug auf das Wasser changiert folglich die antike Wahrnehmung und verschmilzt zu einer Quelle, die natürlichen Ursprungs ist, aber für die Menschen in optimal zugänglicher Form bereitsteht. In dieser Form ist sie mit dem göttlichen Wirken der Nymphen verbunden.

Schließlich wird in einigen ‚Grottenmodellen‘ aus Lokroi Epizephyrioi (und möglicherweise auch in dem Brunnen in Alexandria) der Prozess des Hervorbringens von Wasser durch die ‚Natur‘ vergegenwärtigt, indem einige der Modelle als Automaten konzipiert waren, mit denen Wasser oder andere Flüssigkeiten aus einem Reservoir auf der Rückseite hervorsprudelten. Ein solches ‚Grottenmodell‘ im Museum von Reggio Calabria besteht aus einem rechteckigen Wasserbecken, das vorne mit einer Brüstung abschließt (Abb. 7).¹³ Im hinteren Teil wird das Becken von einer Grotte überwölbt, der durch eingeritzte Linien eine felsige Oberfläche verliehen wurde. Im Inneren der Grotte befindet sich in der Mitte eine große bogenförmige Nische. Die zentrale Nische wird auf beiden Seiten von zwei schmalen Rundboggennischen flankiert, die bis zum Boden des Beckens reichen. Oberhalb der seitlichen Nischen befinden sich auf jeder Seite drei kleine Öffnungen für den Wasserausfluss. In den Öffnungen waren ursprünglich separat gefertigte

12 Settis 1965; Lavagne 1988, 127–135; Neumann 2016, 99–101 mit neuer Übersetzung und Angabe älterer Literatur.

13 Reggio Calabria, Museo Naz. Inv. Locri Gr. – Car. 361. Costabile 1991, 88–92 Modell D 1.1. Abb. 150–155; Danner 2000, 46–47 Abb. 10.



Abb. 7: Lokroi Epizephyrioi, ‚Grottenmodell‘ mit Brunnenfunktion (mit freundlicher Genehmigung: Reggio Calabria, Museo Nazionale Inv. 357).

Löwenkopfwasserspeier eingesetzt, von denen ein Exemplar erhalten geblieben ist (Danner 2000, 47). Auf der Rückseite liegt oberhalb der Nischen ein oben offenes, halbringförmiges Reservoir, welches die Wasserspeier an der Stirnwand speist. Von dem Reservoir sind an den Enden zwei kleinere Behälter abgetrennt, so dass möglicherweise nicht nur Wasser, sondern verschiedene Flüssigkeiten auslaufen können (Amedick 2003, 11). Auch die mittlere Nische kann durch einen eigenen Behälter separat mit Flüssigkeit versorgt werden. Bei einer Inbetriebnahme des Brunnens sprudelt das Nass folglich aus den Löwenkopfwasserspeiern über die seitlichen Nischen und tritt aus der mittleren Nische aus, wo es über eine Stufe in das Becken hinabfließt. Ferner befanden sich ursprünglich auf den Seitenarmen der Brüstung vermutlich zusätzlich zwei kleinere Becken, die durch je einen Wasserbehälter gespeist wurden, der auf der Seitenwand angebracht war (so auch Danner 2000, 47). Da die Behältnisse unter den Becken liegen, könnten hier vielleicht versteckte Rohre angebracht gewesen sein, die mit dem rückwärtigen Reservoir verbunden waren und den Effekt eines unerschöpflichen Brunnens erzeugten.¹⁴

14 Zur Funktionsweise eines unerschöpflichen Brunnens s. Amedick 2003, 13.

Von der Konstruktion von Natur, über NaturenKulturen hin zum *objet ambigu*

Was sagt uns aber der Blick auf die *Grotta di Matermania* und die Grottenmodelle aus der *Grotta Caruso*? In der jüngeren archäologischen Forschung sind mit Untersuchungen zu ‚Naturheiligtümern‘ die Beziehungen zwischen ‚den antiken Gesellschaften‘ und ‚der Natur‘ in den Fokus geraten (Mylonopoulos 2008; Sporn u. a. 2015; Schimpf u. a. 2018; Scheer 2019; Engels u. a. 2019b). In diesen Studien wird nach Formen des kulturellen Umgangs mit der ‚Natur‘ oder des Handelns in der ‚Natur‘ gefragt. Grundlage dieser Untersuchungen ist meist das, was in der westlichen Kultur pauschal ‚die Natur‘ genannt wird.¹⁵ Diese ‚Natur‘ definiert der Philosoph Martin Seel als „sinnlich wahrnehmbare[r] Bereich der lebensweltlichen Wirklichkeit des Menschen, der ohne sein beständiges Zutun entstanden ist und entsteht“ (Seel 1991, 20). In der archäologischen Forschung wird unter ‚Natur‘ meist der Komplex der natürlichen Umwelt wie Fauna, Flora, Gewässer und Klima einer präindustriellen Agrargesellschaft verstanden (Scheer 2019, 18). Mit dieser pragmatischen Definition von Natur wird das Problem einer Abgrenzung der ‚Natur‘ von der ‚Kultur‘ nicht thematisiert, diese jedoch implizit vorausgesetzt. Dies hat zur Folge, dass unter ‚Natur‘ ganz unterschiedliche Dinge subsumiert werden und die Beschäftigung mit dem Thema notgedrungen unscharf bleiben muss. Doch stellt sich die Frage, ob eine derartige Abgrenzung der ‚Natur‘ von der ‚Kultur‘ tatsächlich notwendig und sinnvoll ist. Um welche Art der Abgrenzung handelt es sich eigentlich? Bedeutet nicht jede Form der Aneignung von Natur zugleich eine Transformation in ‚Kultur‘? Und von was für einer ‚Natur‘ sprechen wir überhaupt? Ist diese notwendigerweise gleich in unterschiedlichen Kulturräumen und Zeiten?

In der kulturwissenschaftlichen Forschung wird mit Konzepten wie ‚NaturenKulturen‘ eine dualistische Aufteilung der Welt in ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ grundlegend hinterfragt.¹⁶ Ziel dieses Konzeptes ist nicht, lediglich die jeweiligen Grenzen zu erkennen und zu historisieren:

„Den Denkraum der NaturenKulturen-Forschung kennzeichnet daher weniger eine analytische Abgrenzungsfunktion als vielmehr das Potential, auf Homologien und Konvergenzen in gesellschaftlichen, disziplinären und analytischen Entwicklungen aufmerksam

15 Zum ästhetischen Verhalten gegenüber Natur s. Seel 1991. Vgl. ferner Seel 2002 zum ästhetischen Erscheinen.

16 Haraway 1995; 2018; Ingold 2000; Latour 2002; 2008; Whatmore 2002; Law 2004; Beck 2008; Descola 2013; Kohn 2013; Gesing u. a. 2018b; Tsing 2018.

zu machen. NaturenKulturen sind ein Ausgangspunkt, um konzeptionelle Innovationen quer durch verschiedene Forschungsbereiche, Disziplinen und Debatten hindurch nachzuzeichnen und überraschende Dialoge und Schnittstellen herauszuarbeiten. Dies gilt für die Beziehungen zwischen Menschen, Tieren, Pflanzen und Mikroorganismen, für Klima und Meere sowie das, was gemeinhin als ‚Umwelt‘ bezeichnet wird, aber auch für den Zugriff auf menschliche Körper, auf Stamm- und Keimzellen [...] sowie weitere Bereiche, die vorrangig in der Medizin und den Lebenswissenschaften behandelt werden.“ (Gesing u. a. 2018a, 9)

Als ein Ausgangspunkt der NaturenKulturen-Forschung kann die Beobachtung Bruno Latours gelten, dass erst das cartesianische Denken mit ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ zwei grundlegend getrennte ontologische Zonen geschaffen hat, die durch ständige Reinigungs- und Enthybrisierungsarbeit aufrechterhalten werden. Da sich aber durch die Reinigungsarbeit ständig neue Hybride bilden, ist die westliche Gesellschaft Latour zufolge auch nie modern gewesen (Latour 2008, 13–21; Beck 2008, 166–167). Latour spricht daher von *Naturen/Kulturen* und hebt hervor: „Es gibt ebenso wenig Kulturen – unterschiedliche oder universelle –, wie es eine universelle Natur gibt. Es gibt nur Naturen/Kulturen: sie bilden die einzige Grundlage für einen möglichen Vergleich“ (Latour 2008, 138). Ein weiterer Ansatz gründet auf der emanzipatorischen Forschung Donna J. Haraways, die beobachtete, dass heute ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ vollständig reproduziert werden können und daher keine wesentliche ontologische Differenz mehr zwischen ihnen besteht (Stache 2017, 62). Es ist daher vor allem eine politische Frage, „what counts as nature, for whom, and at what cost“ (Haraway 1997, 75). Daher spricht sie ebenfalls von *nature-cultures* (Haraway 2016, 7–31), die untrennbar verwoben und hybridisiert sind.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob die heutige zunehmende Hybridisierung und Entgrenzung von ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ bis hin zu einer fehlenden Unterscheidbarkeit für die Interpretation antiken Naturverständnisses weiterführend ist. Zwar lässt sich eine Hybridisierung von ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ in den Grotten durchaus feststellen. Ob und inwieweit hier aber auf eine vergangene Trennung in der Wahrnehmung von ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ geschlossen werden darf, kann nicht von unseren heutigen Grenzziehungen abhängig gemacht werden. Symptomatisch in der ethnologischen (und ebenso der archäologischen) Praxis ist, dass die westlichen modernen Gesellschaften den allgemeinen Rahmen der Natur definieren, auf den bezogen die anderen Phänomene eingeordnet werden (Latour 2008, 139). Alternativ könnte man die Frage nach dem Bezugsrahmen wissenschaftlich untersuchen, indem

gefragt wird, wie eine Gesellschaft ‚Natur‘ definiert und diese in ihren jeweiligen Kontext einbindet oder eben ausgrenzt. So könnte man beispielsweise untersuchen, welche ‚Natur‘ oder Elemente der ‚Natur‘ zur (symbolischen) Lebenswelt dazugerechnet, integriert bzw. ‚domestiziert‘, und welche eben ausgeschlossen wurden. Prinzipiell ist unseres Erachtens davon auszugehen, dass die Ausgrenzung von ‚Natur‘ je nach Gesellschaft und Kontext unterschiedlich gewesen oder eben in gewissen Kontexten offengelassen worden sein konnte (vgl. Descola 1986, 399; Latour 2008, 23–24). So ist ferner denkbar, dass es keine gesellschaftlich einheitliche Auffassung von ‚Natur‘ gegeben hat, sondern dass Menschen mit unterschiedlicher sozialer Herkunft auch unterschiedliche Grenzziehungen vorgenommen haben.

Des Weiteren erscheint es uns im Hinblick auf antike Konstruktionen von ‚Natur‘ sinnvoll, Hybride und ihre Wahrnehmungen in der Antike zu analysieren, wie dies in diesem Beitrag am Beispiel der Grotten der hellenistischen und frühen römischen Kaiserzeit versucht wurde. Dabei könnte das in den Texten von Paul Valéry und deren Interpretation durch Hans Blumenberg geprägte Konzept *objet ambigu* zur Beschreibung und Interpretation herangezogen werden, weil es über eine bloße Durchmischung und Verflechtung hinausgeht, wie es gängige Hybridisierungskonzepte suggerieren.¹⁷

Objets ambigus verweisen gerade auf Momente, in denen bestehende Zuordnungen zu ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ hinterfragt werden, ohne aber zugleich eine neue Unterscheidung einzufordern: „Das Ding wirft Fragen auf, provoziert Vermutungen, erfreut das Auge ebenso, wie es das Denken irritiert“ (Maak 2010, 53). Die Grotten lassen sich somit als *objets ambigus* verstehen. Sowohl in ihrer Form als auch in ihrer Rezeption in den antiken Schriftquellen fällt auf, dass, ebenso wie bei Valéry's *objet ambigu*, der Akt der ästhetischen Wahrnehmung im Vordergrund steht. Die Betrachtung der Grotten kann aufgrund ihrer Vermischung von natürlichen und artifiziellen Elementen Verwunderung und Irritation auslösen, weil in der Wahrnehmung gewohnte Kategorien und Grenzen zwischen ‚gemacht‘ und ‚gewachsen‘, ‚künstlich‘ und ‚natürlich‘, ‚Kultur‘ und ‚Natur‘ in Frage gestellt werden. Zudem werden diese Entgrenzungen in den Grotten selbst thematisiert: Die ‚Natur‘ ist nicht nur Vorbildlich für die Kunst der Menschen, sie imitiert sich selbst und macht sich dadurch sichtbar: „Natur ist Mimesis der Natur“ (H. Böhme 2017, 12).

Diese Selbstthematisierung löst aber die Fiktion nicht etwa auf, sondern überhöht sie und erhält sie dadurch (vgl. Waugh 1988). Eine Reflexion

17 Zum Konzept der Hybriden insbesondere bei Latour kritisch: Roßler 2008, 79–82; vgl. zur Kritik am Konzept Hybridität allgemein, die auch für die Natur-Kultur-Frage relevant ist, Nederveen Pieterse 2005; Bachmann-Medick 2009, 199–203.

darüber erfolgt, wie die zitierten Schriftquellen des ersten vor- und nachchristlichen Jahrhunderts ebenso wie Valéry's Sokrates zeigen, immer erst im Nachgang. Durch das Aufbrechen gewohnter Seh- und Denkkategorien wird zudem die Beziehung zum*zur Betrachter*in infrage gestellt. Dieser*m wird eine Aneignung und Einverleibung unmöglich gemacht, indem durch das Aufbrechen eine phänomenologische Distanz erzeugt wird, die ein ständiges Hinterfragen der Ferne oder Nähe erfordert (oder zumindest erfordern soll). Dadurch wird eine kritische Wahrnehmung initiiert, die dazu dienen kann, sich selbst in der eigenen Position als Betrachter*in zu erkennen und zu reflektieren. Damit werden die „things at arm's length“ (Olsen 2007) gehalten, und diese ‚ungewohnte Distanz‘ ermöglicht ein Reflektieren über sie überhaupt erst.¹⁸

Die Grotten als *objets ambigus* thematisieren und dekonstruieren sicher Geglaubtes durch ihre Grenzüberschreitungen und stellen damit die bisherigen Erfahrungen der Betrachter*innen infrage. Da sie sich aber auch der Festschreibung entziehen, bleibt ihre Position unbestimmt und ambivalent, und sie hinterfragen damit die bestehende Wahrnehmung der Welt, indem sie zu einer ästhetischen Annäherung einladen. Diese ästhetische Wahrnehmung von Natur ist indessen nicht zwingend an einen zivilisatorischen Fortschritt gebunden, wie lange Zeit fälschlicherweise vermutet wurde (so bspw. Ritter 1963; dagegen: Kozljanic 2004, 229–243). Sie ist vor dem Hintergrund der besprochenen Schriftquellen und archäologisch erhaltenen Grotten den antiken Menschen nicht länger abzusprechen und im Falle der Grotten in römischen Villen und Stadthäusern eng mit dem zeitgenössischen Kunstdiskurs verbunden.

Dennoch wäre es vor dem Hintergrund der NaturenKulturen-Forschung sicherlich verfehlt, die ästhetische Wahrnehmung von ‚Natur‘ allein im menschlichen Subjekt zu verorten und dem menschlichen Subjekt (als Betrachter*in) somit einen Vorrang vor der Natur (als Objekt ästhetischer Anschauung) einzuräumen (so Seel 1991; dagegen: H. Böhme 1992). Bei dieser Art der ästhetischen Einstellung gegenüber der Natur wird vergessen, dass der Mensch selbst Teil der Natur ist. Hartmut Böhme fordert daher eine Berücksichtigung der Mitaktivität der Natur für eine angemessene Untersuchung der Naturästhetik (H. Böhme 1992, 324). Die Natur darf nicht als reine Kulisse der Explikation von menschlichen Wahrnehmungsformen des*der Betrachter*in von Natur verkommen. Er betont daher, wie auch die NaturenKulturen-Forschung, die Eigenmacht der Natur: „Es ist für die Ästhetik der

18 Vgl. Hahn 2015, 13–15; 2020; Schreiber 2023, 181–182. So gestattete dieser Abstand beispielsweise dem*der antiken Betrachter*in vielleicht, die Grotten und die aus ihnen hervorsprudelnden Quellen auf göttliches Wirken zurückzuführen.

Natur in keiner Weise gleichgültig, welche Gegenstands- oder Phänomenbereiche historisch zu welchen Wahrnehmungsformen Anlass boten“ (H. Böhme 1992; vgl. auch G. Böhme 2001). Dieser Ansatz bewahrt zudem davor, Formen ästhetischer Naturwahrnehmung als elitäres Phänomen zu betrachten. Die hier behandelten Grotten in gehobenen römischen Wohnbauten und die Auseinandersetzung in der römischen Literatur sind zwar zweifellos höchst elitär und in ihrem spezifischen historischen Kontext zu verstehen. Jedoch zeigen die vermehrten Untersuchungen von ‚Naturheiligtümern‘ und ländlichen Kultstätten, dass hier in einer nicht weniger ästhetischen sowie religiösen Weise die antiken Menschen ‚Natur‘ und *objets ambigus* hervorgebracht und wahrgenommen haben.

Ausblick

Wie führt Paul Valérys Bild des *objet ambigu* nun über die Betrachtung der Grotten hinaus? *Objets ambigus* sind ‚Stoff für Zweifel‘, oder um es mit Latour zu formulieren: *Objets ambigus* sind immer „*matters of concern*“ statt „*matters of facts*“ (Latour 2004). Sie verweigern sich einer festen Einordnung und Deutung, immer behalten sie eine Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit bei. Dieser Zweifel wird also möglichst lange aufrechterhalten oder immer wieder neu generiert.

Eine Untersuchung vergangener NaturenKulturen operiert oft dahingehend, Grenzziehungen zwischen ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ zu historisieren und die jeweiligen Grenzen analytisch zu ergründen. Dieser Ansatz bildet sicherlich einen wichtigen Schritt dahingehend, antike Grenzziehungen in Hinblick auf NaturenKulturen oder deren Überschreitungen und Auflösungen zu historisieren und entsprechend ernst zu nehmen. Das Konzept der *objets ambigus* eröffnet darüber hinaus die Möglichkeit, die jeweiligen Uneindeutigkeiten und Ambiguitäten in den Blick zu nehmen. Denn *objets ambigus* thematisieren sich in ihrer Unbestimmtheit der Grenzziehungsprozesse selbst, sie schaffen Aufmerksamkeit und irritieren zugleich, indem sie sich einer eindeutigen Kategorisierung als ‚Natur‘ oder ‚Kultur‘ genauso bewusst verschließen, wie sie auch keine einfachen Natur-Kultur-Hybride sind. *Objets ambigus* stellen unseres Erachtens genau deswegen ein wichtiges analytisches Element zur Hinterfragung von NaturenKulturen-Grenzziehungen und Hybridisierungen dar, sodass in ihrer Spezifik das Untersuchungsfeld in Zukunft bereichern können. Daher können wir auch heute noch vom Strand lernen, und sei es nur, indem wir uns die Fähigkeit zum Wundern bewahren.

Bibliografie

- Adorno 1970: Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt a. M. 1970)
- Amedick 2003: Rita Amedick, Wasserspiele, Uhren und Automaten mit Figuren in der Antike, in: Klaus Grubmüller – Markus Stock (Hrsg.), *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, *Wolfenbütteler Mittelalter-Studien* 17 (Wiesbaden 2003) 9–47
- Bachmann-Medick 2009: Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* ³(Reinbek bei Hamburg 2009)
- Beck 2008: Stefan Beck, *Natur | Kultur. Überlegungen zu einer relationalen Anthropologie*, *Zeitschrift für Volkskunde* 104, 2008, 161–199
- Becker-Lindenthal 2017: Hjordis Becker-Lindenthal, Sokrates im Anthropozän. Gedanken zum Menschenmöglichen im Ausgang von Blumenberg und Valéry, in: Pablo Valdivia Orozco – Andrea Allerkamp (Hrsg.), *Paul Valéry. Für eine Epistemologie der Potentialität*, *Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft* 74 (Heidelberg 2017) 153–172
- Biasi 2015: Marcella Biasi, Hans Blumenbergs „Objet ambigu“ und Giorgio Agambens „Dispositiv“. Kongruenz zweier poetologischer Paradigmen in der Sprache der Lyrik, *Studia theodisca* 22, 2015, 79–102
- Binford 1964: Lewis R. Binford, A Consideration of Archaeological Research Design, *American Antiquity* 29,4, 1964, 425–441
- Blumenberg 2017: Hans Blumenberg, Sokrates und das ‚objet ambigu‘. Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstands (1964), in: Anselm von Haverkamp (Hrsg.), *Hans Blumenberg. Ästhetische und metaphorologische Schriften* ⁵(Frankfurt a. M. 2017) 74–111
- G. Böhme 2001: Gernot Böhme, *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* (München 2001)
- H. Böhme 1992: Hartmut Böhme, Rez. zu Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, *Zeitschrift für Philosophische Forschung* 46, 1992, 319–326
- H. Böhme 2017: Hartmut Böhme, *Aussichten der Natur. Naturästhetik in Wechselwirkung von Natur und Kultur* (Berlin 2017)
- Busen – Grüner 2018: Tobias Busen – Andreas Grüner, *The Grotta di Maternania on Capri. Construction, Space and Atmosphere of an Imperial Pavilion*, *Archäologischer Anzeiger* 1, 2018, 183–210
- Carey 2003: Sorch Carey, *Pliny’s Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History* (Oxford 2003)
- Costabile 1991: Felice Costabile, *I Ninfei di Locri Epizefiri. Architettura, Culti Erotici, Sacralità delle Acque* (Catanzaro 1991)
- Danner 2000: Peter Danner, *Tonmodelle von Brunnenanlagen aus der Magna Graecia*, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 69, 2000, 35–75
- Descola 1986: Philippe Descola, *La nature domestique. Symbolisme et praxis dans l’écologie des Achuar* (Paris 1986)
- Descola 2013: Philippe Descola, *Jenseits von Natur und Kultur* (Berlin 2013)

- Dietrich 2010: Nikolaus Dietrich, Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., *Image & Context* 7 (Berlin 2010)
- Eggert 2014: Manfred K. H. Eggert, Artefakte, in: Stefanie Samida – Manfred K. H. Eggert – Hans Peter Hahn (Hrsg.), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen* (Stuttgart 2014) 169–173
- Engels u. a. 2019a: Benjamin Engels – Sabine Huy – Charles W. Steitler, Natur und Kult in Anatolien. Tendenzen, Diskrepanzen und Perspektive, in: Benjamin Engels – Sabine Huy – Charles W. Steitler (Hrsg.), *Natur und Kult in Anatolien. Viertes wissenschaftliches Netzwerk an der Abteilung Istanbul des Deutschen Archäologischen Instituts*, *BYZAS* 24 (Istanbul 2019) XXI–XXIII
- Engels u. a. 2019b: Benjamin Engels – Sabine Huy – Charles W. Steitler (Hrsg.), *Natur und Kult in Anatolien. Viertes wissenschaftliches Netzwerk an der Abteilung Istanbul des Deutschen Archäologischen Instituts*, *BYZAS* 24 (Istanbul 2019)
- Feest 2006: Christian F. Feest, Materielle Kultur, in: Bettina Beer – Hans Fischer (Hrsg.), *Ethnologie. Einführung und Überblick* (Berlin 2006) 239–254
- Di Franco 2022: Luca Di Franco, In quodam specu concha canentem Tritonem. Le grotte-ninfeo di Capri tra architettura, decorazione scultorea e mito, in: Luca Di Franco – Rosaria Perrella (Hrsg.), *Le grotte tra Preistoria, età classica e Medioevo. Capri, la Campagna, il Mediterraneo. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Capri-Anacapri, 7–9 ottobre 2021)* (Rom 2022) 27–68
- Fuhrmann 1941: Heinrich Fuhrmann, Archäologische Grabungen und Funde in Italien, Albanien und Libyen. Oktober 1939 – Oktober 1941, *Archäologischer Anzeiger* 3/4, 1941, 650–667
- Gesing u. a. 2018a: Friederike Gesing – Katrin Amelang – Michael Flitner – Michi Knecht, NaturenKulturen-Forschung. Eine Einleitung, in: Friederike Gesing – Michi Knecht – Michael Flitner – Katrin Amelang (Hrsg.), *NaturenKulturen. Denkräume und Werkzeuge für neue politische Ökologien* (Bielefeld 2018) 7–50
- Gesing u. a. 2018b: Friederike Gesing – Michi Knecht – Michael Flitner – Katrin Amelang (Hrsg.), *NaturenKulturen. Denkräume und Werkzeuge für neue politische Ökologien* (Bielefeld 2018)
- Glaser 1983: Franz Glaser, Antike Brunnenbauten (κρήναι) in Griechenland, *Denkschriften. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse* 161 (Wien 1983)
- Hahn 2015: Hans Peter Hahn, Lost in Things. Eine kritische Perspektive auf Konzepte materieller Kultur, in: Philipp W. Stockhammer – Hans Peter Hahn (Hrsg.), *Lost in Things. Fragen an die Welt des Materiellen*, *Tübinger Archäologische Taschenbücher* 12 (Münster 2015) 9–23
- Hahn 2020: Hans Peter Hahn, How Close Are Things to Us? On the Relation Between the Incidental and the Valuable, in: Susan Pollock – Reinhard Bernbeck – Lena Appel – Anna K. Loy – Stefan Schreiber (Hrsg.), *Are All*

- Things Created Equal? The Incidental in Archaeology, *Cambridge Archaeological Journal* 30,1, 2020, 168–172
- Haraway 1995: Donna J. Haraway, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen* (Frankfurt a. M. 1995)
- Haraway 1997: Donna J. Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium. Female-Man.Meets.OncoMouse™. Feminism and Technoscience* (New York 1997)
- Haraway 2016: Donna J. Haraway, *Das Manifest für Gefährten. Wenn Spezies sich begegnen – Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit* (Berlin 2016)
- Haraway 2018: Donna J. Haraway, *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän* (Frankfurt a. M. 2018)
- Holzberg 1997: Niklas Holzberg, *Ovid. Dichter und Werk* (München 1997)
- Ingold 2000: Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (London 2000)
- Kohn 2013: Eduardo Kohn, *How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human* (Oakland 2013)
- Kozljanic 2004: Robert Josef Kozljanic, *Der Geist eines Ortes. Kulturgeschichte und Phänomenologie des Genius Loci* 1–2, (München 2004)
- Krauthausen 2015: Karin Krauthausen, *Konkrete Unschärfe. Überlegungen zur epistemischen Qualität von Paul Valérys „objet du monde le plus ambigu“, in: Gerhard Wolf – Kathrin Müller (Hrsg.), Bild | Ding | Kunst. Aspekte einer Dreiecksbeziehung, Mandorli* 13 (Berlin 2015) 51–67
- Lattanzi 2007: Elena Lattanzi, *Il Museo Nazionale di Reggio Calabria. I tesori della Magna Grecia* (Rom 2007)
- Latour 2002: Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft* (Frankfurt a. M. 2002)
- Latour 2004: Bruno Latour, *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, *Critical Inquiry* 30, 2004, 225–248
- Latour 2008: Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* (Frankfurt a. M. 2008)
- Lavagne 1988: Henri Lavagne, *Operosa Antra. Recherches sur la Grotte à Rome de Sylla à Hadrien* (Rom 1988)
- Law 2004: John Law, *Enacting Naturecultures. A Note from STS* (Lancaster 2004), <<https://www.lancaster.ac.uk/fass/resources/sociology-online-papers/papers/law-enacting-naturecultures.pdf>> (19.09.2024)
- Letzner 1990: Wolfram Letzner, *Römische Brunnen und Nymphaea in der westlichen Reichshälfte, Charybdis* 2 (Münster 1990)
- Maak 2010: Niklas Maak, *Der Architekt am Strand. Le Corbusier und das Geheimnis der Seeschnecke* (München 2010)
- Mylonopoulos 2008: Ioannis Mylonopoulos, *Natur als Heiligtum – Natur im Heiligtum*, *Archiv für Religionsgeschichte* 10, 2008, 51–83
- Neuerburg 1965: Norman Neuerburg, *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica* (Neapel 1965)

- Neumann 2016: Sabine Neumann, Grotten in der hellenistischen Wohnkultur, Marburger Beiträge zur Archäologie 4 (Marburg 2016)
- Nederveen Pieterse 2005: Jan Nederveen Pieterse, Hybridität, na und?, in: Lars Allolio-Näcke – Britta Kalscheuer – Arne Manzeschke (Hrsg.), Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz (Frankfurt a. M. 2005) 396–430
- Olsen 2007: Bjørnar Olsen, Keeping Things at Arm's Length. A Genealogy of Asymmetry, *World Archaeology* 39,4, 2007, 579–588
- Ritter 1963: Joachim Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, *Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster* 54 (Münster 1963)
- Roßler 2008: Gustav Roßler, Kleine Galerie neuer Dingbegriffe. Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge, in: Georg Kneer – Markus Schroer – Erhard Schüttelpelz (Hrsg.), Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen (Frankfurt a. M. 2008) 76–107
- Schimpf u. a. 2018: Florian Schimpf – Dominik Berrens – Katharina Hillenbrand – Tim Brandes – Carrie Schidlo (Hrsg.), *Naturvorstellungen im Altertum. Schilderungen und Darstellungen von Natur im Alten Orient und in der griechischen Antike* (Oxford 2018)
- Schreiber 2023: Stefan Schreiber, Die Verdammten dieser Erde. Gedanken zu einer emanzipatorischen Archäologie, in: Editorial Collective (Hrsg.), „What Does This Have to Do with Archaeology?“ Essays on the Occasion of the 65th Birthday of Reinhard Bernbeck (Leiden 2023) 177–184
- Sear 1977: Frank B. Sear, Roman Wall and Vault Mosaics, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung. Ergänzungshefte* 23 (Heidelberg 1977)
- Seel 1991: Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur* (Frankfurt a. M. 1991)
- Seel 2000: Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (München 2000)
- Settis 1965: Salvatore Settis, Descrizione di un ninfeo ellenistico, *Studi Classici e Orientali* 14, 1965, 247–257
- Sporn u. a. 2015: Katja Sporn – Sabine Ladstätter – Michael Kerscher (Hrsg.), *Natur – Kult – Raum. Akten des internationalen Kolloquiums, Paris-Lodron-Universität Salzburg, 20–22. Jänner 2012, Österreichisches Archäologisches Institut Sonderschriften* 51 (Wien 2015)
- Stache 2017: Christian Stache, Kapitalismus und Naturzerstörung. Zur kritischen Theorie des gesellschaftlichen Naturverständnisses (Opladen 2017)
- Thomas 2020: Julian Thomas, Insignificance. On the Unobtrusiveness of Material Things, in: Susan Pollock – Reinhard Bernbeck – Lena Appel – Anna K. Loy – Stefan Schreiber (Hrsg.), *Are All Things Created Equal? The Incidental in Archaeology*, *Cambridge Archaeological Journal* 30,1, 2020, 149–153
- Tsing 2018: Anna Lowenhaupt Tsing, *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus* (Berlin 2018)
- Valéry 1953: Paul Valéry, Eupalinos oder der Architekt ²(Wiesbaden 1953)

- Valéry 1989: Paul Valéry, Der Mensch und die Muschel, in: Jürgen Schmidt-Radefeld (Hrsg.), Paul Valéry Werke 4. Zur Philosophie und Wissenschaft (Frankfurt a. M. 1989) 156–180
- Waugh 1988: Patricia Waugh, Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction (London 1988)
- Wiehager 2014: Renate Wiehager, Das *objet ambigu*. Das Kunstwerk als Prozess, in: Renate Wiehager – Andrea Cortellessa – Luca Lo Pinto (Hrsg.), Luca Trevisani (Köln 2014) 16–21
- Whatmore 2002: Sarah Whatmore, Hybrid Geographies. Natures, Cultures, Spaces (London 2002)
- Wilde 1982: Oskar Wilde, Der Verfall der Lüge, in: Oskar Wilde, Sämtliche Werke (Frankfurt a. M. 1982) 9–44

Kontakt

Sabine Neumann | Philipps-Universität Marburg | Marburger Centrum Antike Welt (MCAW) | Deutschhausstraße 12 | 35032 Marburg |
sabine.neumann@uni-marburg.de |  <https://orcid.org/0000-0002-6376-8661>

Stefan Schreiber | Leibniz-Zentrum für Archäologie Mainz |
Ludwig-Lindenschmit-Forum 1 | 55116 Mainz | stefan.schreiber@leiza.de |
 <https://orcid.org/0000-0003-1065-5003>