

Translatio humanitatis

Festschrift zum 60. Geburtstag von Peter Riemer

Herausgegeben von Christoph Kugelmeier



RÖHRIG UNIVERSITÄTSVERLAG
ST. INGBERT 2015

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2015 by Röhrig Universitätsverlag GmbH
Postfach 1806, D-66368 St. Ingbert
www.roehrig-verlag.de

Alle Urheber- und Verlagsrechte vorbehalten! Dies gilt insbesondere für Vervielfältigung, Mikroverfilmung, Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

Umschlag: Jürgen Kreher, unter Verwendung eines Ausschnitts des Flachreliefs »Wandgestaltung 54/55« des saarländischen Künstlers Max Mertz (1912–1981) im Gebäude B3 2 (Treppenhaus, 1. Obergeschoss) auf dem Campus Saarbrücken der Universität des Saarlandes, mit freundlicher Genehmigung der Rechteinhaber.
Druck: Strauss GmbH, Mörlenbach
Printed in Germany 2015
ISBN 978-3-86110-562-6

Erratum: p. 209 ist statt *Alpheus* zu lesen *Peneus*

Der sehende Drache.

Raumnarratologische Überlegungen zu Ovids *Metamorphosen*

Robert Kirstein (Tübingen)

1. Natur und Landschaft in den *Metamorphosen*

Dass Natur und Landschaft in Ovids *Metamorphosen* eine zentrale Rolle spielen, ist vielfach beobachtet worden. Gebirge, Täler, Wälder, Haine, Blumen, schattenspendende Bäume, Grotten und Quellen bieten in zahlreichen Erzählungen den Schauplatz der Handlung. Aber nicht nur die Schauplätze selbst, sondern auch die in ihnen handelnden Figuren sind in vielfältiger Weise mit der natürlichen Landschaft verbunden. Dies gilt beispielsweise für die Berg-, Wald- und Quellnymphen, die wie Daphne die Einsamkeit der Natur dem Zwang häuslicher (und städtischer) Sozialbindungen vorziehen. Daphnes Flucht vor dem sie begehrenden Gott Apoll findet erst dann ein Ende, als ihr Vater, der Flussgott Alpheus, sie in einen Lorbeerbaum verwandelt und Daphne auf diese Weise selbst zu einem Teil der Landschaft wird (*met.* 1,452–567). Die Quellnymphe Salmacis vergewaltigt, von brennender Liebe entfacht, einen jungen Mann und umschlingt ihn dabei so heftig, dass aus beiden Figuren als Ergebnis einer ‚Verschmelzungsmetamorphose‘ die neue Gestalt des Hermaphroditus entsteht (*met.* 4,285–388). In der Erzählung von Narziss und Echo stehen das optische Phänomen der Wasserspiegelung und das akustische des Echos im Zentrum der Darstellung (*met.* 3,339–510). Der Heros Actaeon verirrt sich während einer Jagdpartie in ein abgelegenes Tal, betritt dort eine Grotte und erblickt Diana gerade in dem Moment, als diese sich im Kreise ihrer Gehilfinnen zum Bade entkleidet. Zur Strafe für den Blick verwandelt die Göttin ihn in einen Hirsch, den die Meute der eigenen Jagdhunde zerfleischt (*met.* 3,131–252).

Die Bedeutung der Natur- und Landschaftsdarstellungen erschöpft sich jedoch nicht allein in ihrer schieren Menge. Zu dem quantitativen Aspekt tritt ein qualitativer, der darin begriffen liegt, dass die Figuren nicht nur in der Landschaft wie vor einer gesonderten Kulisse agieren, sondern gleichsam in sie hinein- oder aus ihnen heraustreten wie Bühnenfiguren, die mit ihrem Bühnenbild verschmelzen und sich wieder von ihm lösen.¹ Seinen augenfälligsten Ausdruck findet dieses Durchbrechen der Grenze zwischen Schauplatz und Figur im Grundmotiv der Metamorphose, durch die die Handlungsfiguren zu Elementen der ‚natürlichen Landschaft‘ werden, wie im Beispiel der programmatischen Erzählung von Daphne, die in einen Lorbeerbaum verwandelt wird (*met.* 1,547–567), darin ein typisches Beispiel für das Phänomen des ‚embodiment of mythic victims in the landscape‘.² Zgoll's Untersuchung zur *Phänomenologie der Metamorphose* (2004) in der augusteischen Literatur hat die Fülle literarischer Metamorphosendarstellungen in ihrer ganzen taxonomischen Vielfalt und literaturgeschichtlichen Dependenz vor Augen geführt. Die geläufigsten Verwandlungstypen sind die von menschlichen Figuren zu Steinen und Bäumen sowie zu Vogel-, Land- und Wassertieren. Meistens sind es Einzelfiguren, häufig solche, die dauerhaft oder zum Ereigniszeitpunkt an abgelegenen und einsamen Orten leben, die in einem symbolischen Entsprechungsverhältnis zum Figurencharakter stehen. In manchen Fällen handelt es sich bei den Verwandlungsoptionen aber auch um Gruppen, etwa im Fall der lykischen Bauern, die in Frösche, oder der Minyaden, die in Fledermäuse verwandelt werden (*met.* 6,331–381. 4,405–415). Abzugrenzen von solchen Metamorphosen sind die reversiblen und zeitlich begrenzten Allophanien der Götterfiguren,

1 Zur ‚Ästhetik der Bühne‘ in den *Metamorphosen* s. Fondermann (2008: 56f.).

2 Hinds (2002: 135). Indem Apoll Daphne eine postmetamorphotische Karriere als Symbolbaum voraussagt, in der sie unter anderem auch den Eingang zum Palast des Augustus schmücken soll, wird Daphne, die sich eigentlich ein Leben der Jagd nach dem Vorbild der Göttin Diana wünscht (*met.* 1,474–476), in den Bereich des Städtischen transponiert. Der Gegensatz ‚Stadt – Land‘ wird etwa auch in der Geschichte der Minyas-Töchter thematisiert: Sie werden nicht in Vögel, sondern in Fledermäuse verwandelt und verbleiben so in den Häusern, wie eigens hervorgehoben wird: *tecta que, non silvas celebrant lucemque perosae / nocte uolant seroque tenent a uespere nomen* (*met.* 4,414f.). S.a. u. S. 221, Anm. 26.

die aus eigenem Antrieb die unterschiedlichsten Gestalten annehmen, aber auch wieder ablegen können.

Im Folgenden soll es jedoch nicht um das Motiv der Metamorphose an sich gehen, sondern um Landschaft und Natur als Elemente der dargestellten fiktiven Welt der *Metamorphosen* (zur Begriffsbestimmung s. Abschnitt 2.1, S. 213). Unter diesem Gesichtspunkt sind besonders solche Kategorien von Bedeutung, die das Nah- oder Fernverhältnis der Figuren in Hinsicht auf Natur und Landschaft beleuchten. So stehen die Nymphe Daphne oder gar die Quellnymphe Salmacis von vornherein in einer engeren Beziehung zur Natur als etwa der Heros Actaeon. Im Falle der Erzählung von Salmacis und Hermaphroditus ist Ovids Darstellung sogar von einer durchgängigen Ambivalenz gekennzeichnet, in der die dichterische Darstellung der Quellnymphe zwischen figuraler Person und eponymer Örtlichkeit schwebt.³

In einer grundlegenden Studie hat Segal (1969) die Darstellung einzelner Landschaftselemente wie Grotten, Wasser und Blumen („caves, water, flowers“) analysiert und im Hinblick sowohl auf ihre (erotische) Symbolik als auch auf ihre werkstrukturierende Funktion gedeutet. Die erotische Semantisierung der Landschaft zeigt sich beispielsweise in der Erzählung von Hermaphroditus und Salmacis in der Durchsichtigkeit und Klarheit des Quellwassers, dessen Qualität symbolisch die im weiteren Verlauf verlorengelungene ‚Virginität‘ der Figuren repräsentiert.⁴ Auch die Quelle, die Actaeon vorfindet, ist von klarer Qualität: *fons [...] tenui perlucidus unda* (*met.* 3,161). In der Erzählung von Cadmus und dem Drachen deutet der Vers *silva uetus stabat nulla uiolata securi* in der initialen Ortsbeschreibung (*met.* 3,28; s. Abschnitt 3, S. 219) auf den blutigen und mörderischen Ausgang der Episode voraus, die insgesamt durch eine

3 Fränkel (²1956: 88); Bernsdorff (1997: 110), unter Verweis auch auf die Arethusa-Erzählung. Das verbindende Element zwischen Figur und Quelle liegt in der Qualität des Durchscheinens (*perspicuus, perluens*), vgl. Fränkel (²1956: 88): „He pictures the translucent waters of the Salmacis pool as embedded in green meadows [...], and soon afterward he similarly describes the naiad Salmacis as clad in a transparent dress and reclining on soft grass“, *met.* 4,297–300: *uidet hic stagnum lucentis ad imum / usque solum lymphae. non illic canna palustris / nec sterile ulnae nec acuta cuspide iunci; / perspicuus liquor est* und 4.313 *nunc perlucenti circumdata corpus amictu*.

4 Segal (1969: 24–26); Parry (1964: 275–280); Keith (2009: 363).

Ambiguität zwischen „pastoral peace“ auf der einen und Gewalt und Zerstörung auf der anderen Seite geprägt ist.⁵

Die augenfällige Stereotypik der Landschaftsdarstellung mit ihren immer wiederkehrenden Elementen erhält nach Segal ihre funktionale Erklärung darin, dass sie dem Werk eine Einzelgeschichten wie Bücher gleichermaßen übergreifende und verbindende homogene Gesamtstruktur verleiht. Nicht die Figuren, sondern das immer gleiche Bühnenbild garantiert in dieser Interpretation die Einheit der Darstellung:

„Recurrent landscapes [...] offer a common background for the poem's innumerable variations on the theme of love. But, in addition to providing a general tonal unity for the poem as a whole, the landscape also helps hold together the narrative material of one or more books. It creates a central point around which neighboring stories can be thematically clustered. Ovid seems not to have exploited this kind of unity through landscape systematically, nor does it always lead directly from one story to the next“.

„The unifying function of landscape and erotic atmosphere continues in Book II [...] In Book III the unifying effect of this collaboration of theme and landscape is even more strongly marked. In the stories of Cadmus, Actaeon, and Narcissus, for example, a pool, cave, or peacefully shaded grove is violently invaded“.⁶

In einer ersten, sich an Segal anlehnenen und sie ergänzenden Phänomenologie der ovidischen Natur- und Landschaftsdarstellung lassen sich folgende Beobachtungen treffen. Viele Erzählungen spielen in der freien Natur, nicht in der Stadt. Oft handelt es sich dabei um abgelegene, einsame und unberührte Gegenden, z.B. *met.* 3,157 *in extremo [...] recessu*. Diese weisen ein *Set* typischer Elemente auf: Gebirge, Täler, Wälder, Haine, Blumen, Schatten, Grotten und Quellen. Als typische Elemente erscheinen sie in relativ geringer Varianz („impressionistic rather than realistic“) und erzeugen dadurch einen „homogenen Raum“.⁷ Die Einführung folgt einem *locus-erat*-Schema, z.B. *met.* 3,155 *Vallis erat piceis [...]*.⁸ Innerhalb der Erzählungen entsteht oft eine Ambiguität zwischen *peace* und *violence*: Der *locus amoenus* kann sich durch das Einbrechen von Gewalt zu einem *locus terribilis* wandeln. Die Grenze zwischen der Landschaft als Schauplatz

5 Segal (1969: 43).

6 Segal (1969: 39. 42).

7 Segal (1969: 6f.).

8 Segal (1969: 7); s.a. von Albrecht (1963: 182–184) und Bernbeck (1967: 55–67).

einerseits und der Figurenwelt andererseits ist mitunter unscharf: Ein Teil der Figuren steht in einer direkten und inneren Relation zur Landschaft, wie Nymphen und Flussgötter. Die Bewegung der Figuren innerhalb des Raumes ist häufig deutlich markiert und mit symbolischen Grenzüberschreitungen verbunden. Die solchermaßen erzeugte literarische Landschaft charakterisiert durch symbolische Entsprechungsverhältnisse die handelnden Figuren.

Die Konzentration auf typische Elemente wie Grotten, Quellen und Vegetation sowie auf ihre werkstrukturierende Funktion führt bei Segal zu einer starken, mitunter einseitigen Postulierung einer alle Erzählungen durchziehenden Gleichheit der Darstellung, die in der These einer „more or less homogeneous spatial reality“ münden.⁹

2. Raumnarratologischer Ansatz

2.1. Allgemeines

Die folgenden Überlegungen wollen Segals Thesen aufgreifen und ergänzend aufzeigen, dass sich hinter der konstatierten Uniformität auf der Ebene des Dargestellten eine weit größere Varianz auf der Darstellungsebene verbirgt.¹⁰ Zwar wiederholen sich in den *Metamorphosen* immer wieder dieselben typischen Landschaftselemente; die narrative Struktur der einzelnen Erzählungen weist aber zum Teil erhebliche Differenzen auf, die in der von Segal angelegten Perspektive einer rein symbolischen Deutung nicht kenntlich werden.

Die durch den *spatial turn* seit den 1980er-Jahren beförderte Forschung zum Raum in den Literatur- und Kulturwissenschaften hat eine Abkehr von statischen Raumauffassungen zugunsten dynamischer Modelle eingeleitet, in denen der Raum nicht mehr als etwas objektiv Vorhandenes und Unveränderliches, sondern als eine fluide und mutable, weil subjektiv erfahrene und verarbeitete Größe wahrgenommen wird

9 Segal (1969: 7). Segal versteht seine Untersuchung dabei nicht als Alternativmodell, sondern als Ergänzung zu früheren Analysen der Werkstruktur (Ludwig 1965; Otis²1970); s.a. Coleman (1971) und für neuere Ansätze bes. Schmidt (1991: 79–95); Tsitsiou-Chelidoni (2003). Zum Prozess der Typisierung in der Bildkunst der Augusteischen Zeit s. Hölscher (2007: bes. 88–92).

10 Fludernik (2010: 32).

(Foucault 1980). Als „Kind der Postmoderne“ (Bachmann-Medick ⁴2010: 284; Assmann ²2008: 153) rückt der *spatial turn* den Konstruktcharakter von Räumen in ihrer sozialen, politischen, kulturellen wie individuellen Vorbedingtheit und Relativität ins Zentrum.¹¹

Die bereits von Lotman (⁴1993: 328f.) postulierte „Polyphonie der Räume“ (s. Abschnitt 2.2, S. 217) ist seitdem eine Denkfigur, in der sich insbesondere philosophische, soziologische, semiotische und literaturtheoretische Forschungsfelder berühren und ineinander verschränken.¹²

Diese Renaissance des Raumbegriffs ist eng verbunden mit einer allgemeinen Tendenz, sich von der in der Aufklärungsphilosophie gründenden Fixierung auf Zeit und zeitliche Phänomene zu lösen. Böhme (2005: XII) spricht in diesem Zusammenhang zuspitzend vom Raum als dem „unreinen Stiefbruder der Zeit“.¹³ Tatsächlich finden sich in älteren erzähltheoretischen Werken wie beispielsweise Lämmert (⁸1993, zuerst 1955) keine gesonderten Kapitel zum Thema ‚Raum‘, und auch Stanzel (⁶1995) widmet ihm nur ein weniger als zehn Seiten umfassendes Unter-

11 Zum Begriff der Postmoderne s. Welsch (⁷2008); Marquard (1984). Welsch formuliert im Anschluss an Lyotard einen Begriff von Postmoderne, der nicht notwendig an eine historische Epoche gebunden ist: „Postmodern‘ ist, wer sich jenseits von Einheitsobsessionen der irreduziblen Vielfalt der Sprach-, Denk- und Lebensformen bewusst ist und damit umzugehen weiß. Und dazu muss man keineswegs im zu Ende gehenden 20. Jahrhundert leben, sondern kann schon Wittgenstein oder Kant, kann Diderot, Pascal oder Aristoteles geheißt haben“ (⁷2008: 35). In diese Reihe lässt sich unter den angeführten Prämissen sicher auch Ovid und insbesondere die *Metamorphosen* einreihen (s.a. Welsch ⁷2008: 58 zu Ecos die Vielheit betonender Mittelalterdeutung; Löser 2011). Zur Abgrenzung von einem „diffusen“, alle Differenzen verwischenden Postmodernebegriff s. Welsch (⁷2008: 41); Fowler (2000: 3–33); Wiseman (2002: 449), Index.

12 Zur Raumsoziologie s. Löw (⁷2012). Grundlagentexte: Dünne / Günzel (⁷2012) und Günzel (2013); zu Lotman s. Frank u.a. (2012); Koschorke (2012: 116–128).

13 So z.B. Nünning (⁶2013: 634f.): „Obgleich Raum und Zeit ‚zwei wesentliche Konstitutionsmerkmale der Dichtung‘ [...] sind, die zu den zentralen Komponenten fiktionaler Wirklichkeitsdarstellung zählen, hat die Literaturtheorie für die Beschreibung der Raumdarstellung zwar recht differenzierte, aber keine so systematischen Kategorien entwickelt wie für die Analyse der Zeitdarstellung“. Zur ungleichen Behandlung von Raum und Zeit s. Maatje (1975: 411); Böhme (2005: XII); Piatti (²2009: 21f. 126); Bachmann-Medick (⁴2010: 285f.); Günzel (2010: 90).

kapitel.¹⁴ Eine ausführliche forschungsgeschichtliche Analyse zum erzählten Raum als Gegenstand der Narratologie bietet Dennerlein (2009: 13–47).¹⁵ Darin konstatiert sie, dass zwar eine breite literaturwissenschaftliche Forschung zu gängigen Raumthemen existiert, wie etwa zu den Schauplätzen von Handlungen und zu den damit verbundenen Raumrelationen, zur Symbolisierung von Ereignissen und Handlungen durch räumliche Phänomene und zu typischen räumlichen Einzelmotiven wie dem *locus amoenus*, dass aber andererseits eine eigentliche narratologische Theoriebildung noch in den Anfängen begriffen sei. Die Ursachen sieht sie teilweise in einer traditionellen Fixierung auf kausale und temporale Strukturen, die mit der „Sukzessionsstruktur“ von Handlungen korrespondieren bzw. handlungskonstituierend wirken und dadurch leichter zu systematisieren sind als die mit der Handlung verbundenen Raumphänomene, und teilweise in dem grundsätzlichen Fehlen einer basalen Definition von Raum, auf die eine spezifisch narratologische Modellbildung zurückgreifen könnte und die idealerweise von konkreten bis zu abstrakten Raumkonzepten reichen und so auch metaphorische Verwendungen wie etwa in Zusammenhang mit dem Gedächtnisraum einschließen könnte. Die Hemmnisse, die durch den *spatial turn* ausgelösten Erkenntnisse und Modelle in eine narratologische Konzeptionalisierung von Raum zu integrieren, führt Dennerlein unter anderem auf die machtanalytische und politisch-kritische Ausrichtung vieler Untersuchungen im Zuge des *spatial turns* zurück (etwa in den *postcolonial studies*; s. Schmitz 2006: 226), die in einem Spannungsverhältnis zu einer dem Selbstverständnis nach wertfreien Methodik der Narratologie stehen.

Einer spezifisch narratologischen Untersuchung von Raum geht es somit weniger um das Problem der Relation zwischen fiktiver und faktualer Welt, wie sie sich beispielsweise bei Fragen des Realismus erhebt,

14 Auch Bal (2009: 133–145) widmet dem Raum nur wenige gesonderte Seiten. Ein ausführlicheres, insbesondere forschungsgeschichtliches Kapitel „Spatialization“ bietet Herman (2002: 263–299), u.a. 282–284 zu Bewegungsverben.

15 Vgl. a. den Forschungsüberblick bei Piatti (2009: 65–121) und die einführenden Kapitel in Hallet / Neumann (2009: 11–177); Frank u.a. (2008). Zum Raum als Gegenstand gräzistischer Forschung s. de Jong / Nünlist (2004); Purves (2010); de Jong (2012). Die Landschaft als politisches Symbol und als Chiffre bei Herodot untersucht Schmidt-Hofner (2014).

sondern vielmehr um die Frage, wie *innerhalb* fiktionaler Texte auf der Ebene der Darstellung Raum überhaupt narrativ erzeugt wird (Dennerlein 2009: 7). Zentrale Aspekte eines solchen Verständnisses sind das Verhältnis zwischen Raum und Handlung, Raum und Figurenwelt, die Verbindung von Raum und Zeit zu einem raumzeitlichen ‚chronotopischen‘ Gesamtgefüge (Bachtin 2008) und generell die Erzeugung von Bedeutung durch die benannten Relationen. Diese Relationen sind dabei als reziproke und dynamische Prozesse gedacht, in denen Raum eine Funktion hat, die sich nicht darin erschöpft, bloßes Gefäß für Handlungen und Figuren zu sein.

Eine solche integrative und dynamische Auffassung von Raum, die auch auf die Narratologie anwendbar ist, formulieren Frank / Lobsien (2001: 619f.):

„Landschaft ist nicht angeschauter Naturausschnitt schlechthin, sie ist vielmehr der angeschaute Lebensraum [...] Nicht die einzelnen Motive wie Baum und Fels, Haus und Turm machen eine Landschaft aus [...], sondern deren Integration zu einem übergreifenden Ganzen eigenen Rechts. Wichtiger als das Gegenständliche sind Raumstruktur, Rhythmus und Atmosphäre, jene Seiten der Wirklichkeit also, die erst die anschauliche Ganzqualität ausmachen, die allen Ausdruck letztlich trägt. [...] Landschaft ist [...] ein aus der Begegnung und Auseinandersetzung des Menschen mit dem Gesamt seiner räumlichen Welt erwachsener ‚mit anschaulicher Konkretheit ausgestatteter bildhafter Sinn‘, ist der vom Blick erfasste Raum im Wechselspiel von Anschauung und Deutung“.

In der Erzählung von Hermaphroditus und Salmacis erfährt die einleitende Raumbeschreibung ihre entscheidende Wendung beispielsweise darin, dass in ihr zwar eine übergeordnete Erzählinstanz ‚spricht‘, aber die Figur des Hermaphroditus – Ovid nennt den Namen des Jungen erst am Ende der aitiologischen Geschichte, nachdem er zu dem geworden ist, wofür sein Name steht (*met.* 4,383) – diejenige Wahrnehmungsinstanz ist, die ‚sieht‘, sodass die Salmacis-Quelle nicht als gesondertes und objektiv vorhandenes Landschaftselement, sondern als Figurenkonstrukt erscheint:

*ille etiam Lycias urbes Lyciaequae propinquos / Caras adit; uidet hic stagnum lucentis ad imum / usque solum lymphae.*¹⁶

Durch diese Verbindung von Figur und Landschaft entsteht eine „Raumstruktur“, die die einzelnen Elemente „zu einem übergreifenden Ganzen“ integriert und dadurch eine „anschauliche Ganzqualität“ erzeugt.

Die bisher verwendeten Begriffe wie ‚Landschaft, Natur, Schauplatz‘ bedürfen nach dem Gesagten noch einer Präzisierung. Demnach soll Raum den Oberbegriff bilden, dem die angeführten Begriffe wie Landschaft untergeordnet sind. Denn Raum in der erzählten Welt umfasst weit mehr als beispielsweise nur den einzelnen Schauplatz einer aktuellen Handlung und ist als die Gesamtheit sämtlicher Figuren und Objekte aufzufassen. Raum und Ort sind im Folgenden so verwendet, dass Raum den übergeordneten Begriff bildet.¹⁷

2.2. Gestimmter Raum – Aktionsraum – Anschauungsraum

Birgit Haupt (2004) hat ein Modell vorgestellt, das einen Ansatz zur narratologischen Analyse von literarischen Raumdarstellungen bietet. In diesem Modell, dessen Ursprung in der Philosophie liegt (Ströker 1965) und von dort Eingang in die Literaturwissenschaft gefunden hat (Hoffmann 1978), wird Raum triadisch nach drei „Akzentuierungsmöglichkeiten“ aufgefächert, die drei verschiedenen Arten der Wahrnehmung durch das Bewusstsein entsprechen: Gestimmter Raum, Aktionsraum und Anschauungsraum (s. Anhang, S. 238):

16 *Met.* 4,296–298; zur Unterscheidung zwischen Erzählinstanz und Wahrnehmungsinstanz s. Abschnitt 3 (S. 219). Die übergeordnete (heterodiegetische) Erzählinstanz ist die Minyas-Tochter Alcithoë (*met.* 4,274). Eine Übersicht über die Sprecherrollen in den *Metamorphosen* gibt Wheeler 1999: 207–210; s.a. Barchiesi (2002: 187–197) und (2006); Rosati (2002).

17 Vgl. Nünning (2013: 634): „ähnlich wie oft synonym verwendete Begriffe wie *Raumgestaltung* und *Naturdarstellung* ist Raumdarstellung ein Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaft, Naturerscheinungen und Gegenständen in verschiedenen Gattungen“. Haupt (2004: 69) hebt hervor, dass der englische Begriff ‚setting‘ den Konstruktcharakter von Räumen treffender wiedergibt als der deutsche Begriff ‚Raum‘. Zur Abgrenzung von Ort und Raum s. Dennerlein (2009: 238f.): Ort = Stelle *innerhalb* eines Raumes.

(a) Im Gestimmten Raum (GR) steht die atmosphärische Färbung des Raumes im Vordergrund. Gebäude mit hochsemantischem Potential wie Kirchen können beispielsweise je nach Anlaß – Hochzeit oder Trauergottesdienst – ganz unterschiedliche Grundatmosphären erzeugen. Dem Gestimmten Raum entspricht auf Bewusstseinsseite das Empfindende Subjekt.

(b) Der Aktions- oder Handlungsraum (HR) wiederum stellt das Handeln ins Zentrum und beleuchtet die Wechselwirkung zwischen Handelndem Subjekt und Raum. Hierzu gehört etwa die Bewegung im Raum und die Erzeugung spezifischer Raumstrukturen durch die von den Figuren zurückgelegten Wege.

(c) Im Anschauungsraum (AR) geht es schließlich um die Frage, wie das Subjekt den Raum sieht (visuell wahrnimmt) und wie sich umgekehrt der Raum dem wahrnehmenden Subjekt darbietet (Sehen und Gesehen-Werden).¹⁸

Die skizzierten Raumarten bilden dabei keine getrennten, einander ausschließenden Räume (Haupt 2004: 71), sondern lassen sich wie Folien übereinanderlegen. Sie existieren in einer unabsehbaren Vielfalt denkbarer Kombinationen miteinander im Erzähltext. Zu den Vorteilen des von Haupt vorgestellten Raummodells gehört die Betonung der dynamischen Interdependenzen zwischen den drei Akzentuierungen.

Insgesamt lassen sich mindestens drei dynamische Elemente feststellen: Zunächst besteht in allen drei Akzentuierungen die Wechselwirkung zwischen Raum und systematisch zugeordnetem Subjekt, etwa zwischen Gestimmtem Raum (GR) und Empfindendem Subjekt. Weiter stehen die verschiedenen Raumarten in dynamischen Wechselbeziehungen zueinander, wie im Fall der Kirche, die bei einer Hochzeitsfeier mit einer bestimmten Atmosphäre (GR) verbunden ist und dadurch ein *Set* typischer Handlungen auslöst und einen Handlungsraum schafft (HR). Schließlich entsteht bei Konstellationen mit mehreren Figuren ein komplexes Nebeneinander unterschiedlicher Empfindungen, Sichtweisen und Handlungen, insgesamt eine „Polyphonie“ von Raumwahrnehmungen, wie dies Lotman (1993: 328f.) für sein raumsemantisches Modell formuliert hat:

18 Die grundsätzliche Frage, wie sich triadische Modelle mit einer auf binären Oppositionen aufbauenden strukturalistischen Erzähltheorie vereinen lassen, berührt Haupt (2004: 69f.).

„Der Fall, in dem der Raum des Textes von einer Grenze in zwei Teile geteilt wird und jede Figur zu einem dieser Texte gehört, ist der grundlegende und wichtigste. Es sind jedoch auch kompliziertere Fälle möglich: verschiedene Helden können nicht nur zu verschiedenen Räumen gehören, sondern auch mit verschiedenen, bisweilen unvereinbaren Typen der Raumaufteilung gekoppelt sein. Dann erweist sich ein und dieselbe Welt des Textes als für den jeweiligen Helden in verschiedener Weise aufgeteilt. Es entsteht sozusagen eine Polyphonie der Räume“.

Der grundlegende Unterschied zwischen dem ‚lebensweltlichen‘ Erfahrungsraum und seiner Anwendung auf den erzählten Raum besteht in der privilegierten Vermittlung durch die Erzählinstanz, die „beim Leser eine gewisse Gesamtwahrnehmung dieses Raumes“ erzeugt.¹⁹ Zugleich erfährt die Raumvermittlung durch den Akt der Rezeption eine Offenheit (nicht alle Rezipienten ergänzen den Erzähltext zu ein und demselben Raumbild), sodass sich unter diesem Gesichtspunkt noch eine vierte mit dem Modell verbundene Dimension, die der lesergesteuerten Dynamik, ergänzen lässt.²⁰

Auf der Ebene der sprachlichen Darstellung manifestiert sich die Raumakzentuierung durch unterschiedliche Ausdrucksmittel. So lassen sich in Darstellungen, in denen die Handlung im Vordergrund steht (HA), eine erhöhte Dichte von Verben wie z.B. Bewegungsverben beobachten, während im Anschauungsraum (AR) Verben der sinnlichen Wahrnehmung und Eigenschaftswörter vorherrschen, im Gestimmten Raum (GR) wiederum solche Wörter und Begriffe, die in einer symbolischen Beziehung zu Handlung und Figuren stehen.

3. Cadmus und der Drache (*met.* 3,1–137)

Im dritten Buch der *Metamorphosen* lässt Ovid eine Sequenz von Erzählungen beginnen, deren verbindendes Leitmotiv „Verbotenes Sehen und

¹⁹ Haupt (2004: 72).

²⁰ Zu Bild- und Handlungs-Raum s. Hölscher (1987) und (²2007); Zanker (²2009: bes. 214): „Die Bildwerke und die Aktivitäten [...] wurden von den Benutzern als Einheit erlebt“ und (²2009: 215): „Die Ausstattung der Bild-Räume und die physisch-psychische Disposition der Raumbenutzer potenzierten sich wechselseitig“. Zu den „bukolischen Projektionen“ in den Landschaftsbildern in Augusteischer Zeit s. Zanker (³1997: 284–290).

seine negativen Folgen“ sind.²¹ Die Götter erscheinen darin als „Aven-
ging Gods“, die sich, zu Recht oder zu Unrecht, vom Menschen entehrt
fühlen und grausame Rache üben.²² Das literaturgeschichtlich prominen-
teste Opfer ist der Cadmus-Enkel Actaeon, der aus reinem Zufall (*met.*
3,175 *non certis passibus errans*) und vom Fatum gelenkt (3,176 *fata ferebant*)
die sich entkleidende Diana sieht und von der erzürnten Göttin, ohne
sich je erklären zu können, in einen Hirsch verwandelt und dadurch (die
Jagdhunde erkennen ihren eigenen Herrn nicht mehr) zum Tode verur-
teilt wird: „The Actaeon episode sets the tone of the whole vengeance
series“.²³

Das Moment des Sehens und Gesehen-Werdens begegnet aber be-
reits in der ersten Erzählung der Sequenz.²⁴ Sie handelt vom Heros
Cadmus, dem Bruders Europas, der nach Boiotien kommt, den Drachen
tötet und anschließend die Stadt Theben gründet (*met.* 3,1–137).²⁵ Ihre
Fortsetzung findet die Erzählung nach einer Reihe weiterer Episoden,
die von den Nachkommen des Cadmus handeln, erst im folgenden
Buch: Cadmus und seine Frau Hermione verlassen Theben und werden
am Ende selbst in Schlangen verwandelt (*met.* 4,563–606), womit sich die
alte Prophezeiung erfüllt, die Cadmus gehört hatte, als er den von ihm
erlegten Drachen betrachtete: *„quid, Agenore nate, peremptum / serpentem*

21 Holzberg (2007: 44).

22 Otis (1970: 128); Schmidt (1991: 109–121).

23 Otis (1970: 133).

24 Für den „visual poet“ Ovid (Hinds 2002: 136) hat der Motivkomplex „Sinneswahr-
nehmung und Sinnesäußerung“ zentrale Bedeutung, sowohl auf der Ebene der darge-
stellten Welt als auch im kommunikativen Prozess mit dem Rezipienten; zu Letzterem
s. Fondermann (2008: bes. 17): „Die *Metamorphosen* sind also sicher nicht der erste
Text, der solch ein visuell geprägtes Rezeptionserlebnis bewusst erzeugt. Jedoch sti-
mulieren die *Metamorphosen* die visuelle Imagination ihres Publikums in quantitativ und
qualitativ ganz einzigartigem Maße“; s.a. Rosati (1983: 129–158); Gildenhard / Zissos
(1999: 171); Gauly (2009); Krupp (2009); Natoli (2014); Hardie (2002). Zur „Visuellen
Kultur“ der Moderne, die wesentlich zum aktuellen Interesse an Ovid beiträgt, s.
Frank / Lange (2010: 61–64).

25 Die Ursprünge der Cadmus-Legende in der griechischen Literatur und ihre Anbin-
dung an Phönikiern untersuchen Gomme (1913a) und (1913b); Trumpf (1958); Vian
(1963); Bömer (1969: 443–445. 456–458) (*anguis*); s.a. Hardie (1990), der Ovids Be-
handlung der Gründungslegende von Theben mit dem *ketisis*-Motiv der *Aeneis* ver-
gleicht. Die Rezeption der ovidischen Theben-Episode bei Statius untersucht Keith
(2002a) und (2007).

spectas? et tu spectabere serpens‘ (*met.* 3,97f.).²⁶ Hier, in einem der zentralen Verse der Erzählung, erscheint in geradezu epigrammatischer Pointierung der Begriff des Sehens einmal in aktivischer und einmal in passivischer Form, wodurch zugleich Gegenwart und Zukunft aufeinander bezogen werden (*spectas, spectabere*).²⁷

3.1. Die erste Begegnung mit dem Drachen: Das Cadmus-Gefolge

Nachdem Cadmus seine neue temporäre Heimat erreicht hat (*met.* 3,19–25), küsst er zur Begrüßung die Erde und sendet in Vorbereitung eines Jupiter-Opfers seine Diener aus, um das für die Libation erforderliche Wasser zu holen (*met.* 3,26 *sacra Ioui facturum erat*).²⁸

Zunächst zum Gestimmten Raum (GR): Ohne dass die Bewegung der Figuren im Raum eigens markiert würde,²⁹ geht die Erzählung direkt zur Topothese über. Über den Ort, an dem die Kadmeer das Nass schöpfen möchten, heißt es:

*silva uetus stabat nulla uiolata securi
et specus in medio uirgis ac uimine densus
efficiens humilem lapidum compagibus arcum,
uberibus fecundus aquis, ubi conditus antro
Martius anguis erat, cristis praesignis et auro;
igne micant oculi, corpus tumet omne uenenis,
tres uibrant linguae, triplici stant ordine dentes.*³⁰

26 Das tragische Moment der Erzählung hebt Hardie (1990: 224) hervor: „It tells of a *ketisis* that goes wrong: Cadmus obeys Apollo’s injunction to found a city (3.13 *moenia fac condas*), but in the end the exile who had founded a new home is driven into a second exile: *exiit conditor urbe sua*’ (4.565f.). The episodes that span the distance between foundation and second exile strongly support the idea that Ovid’s fascination with the rural *locus amoenus* is in tension with the idea of the city, for books 3 and 4 contain some of the most haunting of Ovid’s landscapes, in the stories of Actaeon, Narcissus, Pentheus, and Salmacis. There is in fact a typically Ovidian imbalance between the frame, which tells of what is to a degree the archetypical Greek foundation legend, and the infill with its proliferation of wilderness settings“; s.a. Fantham (2004: 36–50); Keith (2002b: 262f.).

27 Zu Makrostruktur und Komposition dieses Teils der *Metamorphosen* s. Ludwig (1965: 26–31) und Otis (1970: 128–166), bes. 130; s.a.o. S. 213, Anm. 9.

28 Zu *ministri* s. Bömer (1969: 454); Bernbeck (1967: 72); s.u. Abschnitt 3.3 (S. 228).

29 Haupt (2004: 81).

30 *Met.* 3,28–34.

Die den Raum konstituierenden Elemente sind der Wald (*silua*), die in ihr liegende Höhle (*specus, antrum*), sowie, innerhalb der Höhle, Wasserquelle (*uberibus fecundus aquis*) und Ungeheuer (*Martius anguis*). In gerader Linie bewegt sich der Erzähler in *close-up*-Technik³¹ vom Wald über die Höhle und den Wasserquell bis zum Drachen (*silua – specus – aquis – anguis*). Die Eigenschaften ‚alt‘ (*uetus*) und ‚unverletzt‘ (*nulla uiolata securi*) verknüpfen den Raum motivisch mit dem sakralen Ausgangspunkt der aktuellen Handlung, der Suche nach Wasser für die bevorstehende rituelle Opferhandlung.³² Zugleich erfährt der Raum eine initiale atmosphärische Aufladung, indem kontrastiv auf die Gefährlichkeit des Drachen – er ist dem Kriegsgott Mars zugehörig – und das blutige Ende der Geschichte vorausgewiesen wird:

„The phrase *nulla uiolata securi* (28) is an important indication of the ambiguity of this landscape, full of a pastoral peace on the one hand and yet the abode of a dangerous and destructive serpent on the other“.³³

In der unmittelbar folgenden und auch thematisch zugehörigen Erzählung von Actaeon wird in vergleichbarer Weise das Tal, in dem die Grotte der Diana gelegen ist, zu Beginn durch den Tod symbolisierende Zypressen gefärbt: *Vallis erat piceis et acuta densa cupressu* (*met.* 3,155). Wie in zahlreichen anderen Erzählungen der *Metamorphosen* ist der Raum somit von Beginn an Gestimmter Raum (GR), auch im Sinne der von Segal (1969) vorgestellten symbolisierenden Interpretationsrichtung.

Handlungsraum (HR): Die eigentliche Handlung, die während der skizzierten Raumbeschreibung pausiert, setzt in Vers 35 mit dem Betreten der Höhle durch die Kadmeer wieder ein:

*quem postquam Tyria lucum de gente profecti
infausto tetigere gradu demissaque in undas
urna dedit sonitum, longo caput extulit antro
caeruleus serpens horrendaque sibila misit.*³⁴

31 De Jong / Nünlist (2004: 64. 72).

32 Zu den topischen Elementen s. Bömer (1969: 454f.).

33 Segal (1969: 43). Genette (²2010: 45) nennt diese Art von Vorverweisen „Vorhalte (*amorces*)“.

34 *Met.* 3,35–38.

Der liminale Akt der Grenzüberschreitung, der sowohl durch die grandiloquente Wendung *tetigere gradu* als auch durch den Erzählerkommentar *infaustus*, „unheilvoll“, deutlich markiert ist, bewirkt eine Verschiebung der Akzentuierung vom Gestimmten Raum (GR) zum Handlungsraum (HR).

Das anschließende Herablassen des Schöpfgefäßes – das in seiner Bedeutung ambivalente *urna* führt die tödliche Raumatmosphäre (GR) fort – löst das entscheidende Ereignis aus: die Aktivierung des Drachen, der seinen Kopf erhebt (*caput extulit*) und grauenhaft zu zischeln beginnt (*horrenda [...] sibila misit*). Mit diesem Ereignis wandelt sich zugleich die handlungsbestimmende Figurenkonstellation.³⁵ War der Drache gerade noch eher passives Landschaftselement, ist er nun plötzlich selbst Figur und Handlungsträger, wird zum Widerpart erst des Cadmus-Gefolges und anschließend von Cadmus selbst.³⁶ Diese auffällige Dynamisierung füllt ein dynamisches Potential aus, das in der ersten Drachenbeschreibung bereits angelegt ist, die nicht nur aus eigenschaftsbezeichnenden Adjektiven und Substantiven besteht, sondern auch mittels Bewegungsverben erfolgt, sodass die spätere figurale Rolle in retrospektiver Lese-richtung vorweggenommen erscheint (*met.* 3,33f. *micant, tumet, uibrant*, mit *variatio* im Numerus).³⁷ Mit Blick auf die eingangs gestellte Frage nach dem Verhältnis zwischen Landschaft und Figuren in Ovids *Metamorphosen* (Abschnitt 1, S. 209) kann man hier von einer konzeptionellen Inversion des metamorphotischen Effekts sprechen, der die Figuren zu Elementen der Landschaft werden lässt: Statt im Bühnenbild aufzugehen, treten Figuren wie der Cadmus-Drache gerade aus ihm heraus.³⁸ Innerhalb des

35 Zu Narrativität und Ereignis s. Schmid (2008: 11–22); Lotman (1993: 332): „Ein Ereignis ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes.“

36 Zur Überlieferung von *uibrant* s. Anderson (1997: 342f.). Die Plötzlichkeit der Handlung ist durch die Reaktion der Kadmeer ausgedrückt: *et attonitos subitus tremor occupat artus* (*met.* 3,40). Die Verben *effluere* und *relinquere* erzeugen zusätzliche Dynamik.

37 Videau (2000: 23–27) arbeitet in ihrer Analyse des Drachenkampfes die Spannung zwischen den statischen und den dynamischen Elementen eingehend heraus, wobei ihr Interesse mehr der Handlung als der Raumdarstellung gilt („Cette narration est caractérisée par la décomposition minutieuse d’une progression“, 23); Bömer (1969: 455).

38 Der Gedanke der Inversion ist auch sonst allgegenwärtig in den *Metamorphosen*, etwa im Motiv der Jägers, der selbst zum Gejagten wird (Actaeon); s. Fränkel (1956: 98f.) und Parry (1964: 272f.).

Handlungsraumes (HR) verschieben sich die Rollen der Akteure: In dem Maße, in dem der Drache lebendiger wird, erstarren die Kadmeer, sie lassen ihre Gefäße fallen, das Blut entweicht ihnen, und Zittern befällt ihre Glieder.³⁹

Die sich anbahnende Opferrolle spiegelt sich auf der Syntax-Ebene wider: Sie handeln nicht mehr, verlieren darin ihren Subjektcharakter und werden zu Objekten:

*effluxere urnae manibus sanguisque reliquit
corpus et attonitos subitus tremor occupat artus.*⁴⁰

Anschauungsraum (AR): Sehen und Gesehen-Werden spielten bisher noch keine Rolle, die Akzentuierung des Raumes als Anschauungsraum blieb zurückgenommen, Verben der Sinneswahrnehmung und des Sich-Zeigens fehlen.⁴¹ Die ereignishafte Aktivierung des Drachen bewirkt aber nicht nur eine Neukonfiguration des Handlungsraumes (HR), son-

39 Vgl. die soziologische Beschreibung von Zeit und Gewalt bei Sofsky (1996: 71): „Die Gewalt wirkt schon vor der ersten Verwundung. Eine akute, übermächtige Bedrohung zerschlägt die Gestalten des Raum- und Zeitbewusstseins. Jählings verkehrt sich die vertraute Welt ins Ungewisse, das Unterste ist zuoberst gekehrt. Es ist, als tue sich plötzlich ein Abgrund auf. Die Welt bietet keinen sicheren Boden mehr, weder Schutz noch Obdach. Dennoch gibt es kein Entrinnen. Die Angst umklammert ihr Opfer. Nicht der Mensch hat Angst, sie hat ihn. Es ist nicht entscheidend, ob er tatsächlich in eine Zelle gesperrt ist. Wo die Angst grassiert, zieht sich die Welt auf die unmittelbare Nahwelt zusammen. Der Angstgepeinigten ist an den Fleck gebannt, wo er ist. Er will der Gefahr entfliehen, aber er kann es nicht. Der Impuls zur Flucht ist blockiert. Denn die Angst ist ja nichts anderes als dieser Antagonismus von Lähmung und Flucht“ und Sofsky (1997: 119): „Die Zeit der Gewalt weist mehrere Formen auf. Da ist die Plötzlichkeit, der Augenblick, der die Kontinuität der Zeitlinie durchbricht. Da ist die Überraschung des Überfalls und die zügige Stetigkeit der Razzia. [...] Gewaltzeit ist keine gemeinsame Zeit. Was dem Beobachter, der aus dritter Perspektive das Geschehen untersucht, als einheitliche Zeitform erscheint, ist in Wahrheit ein radikaler Antagonismus. Der sozialen Asymmetrie der Gewalt entspricht die Asymmetrie der Zeit. Die Zeit der Tat ist eine ganz andere als die Zeit des Leidens“.

40 *Met.* 3,39f. Die Wendung *effluxere urnae manibus*, „es glitten ihnen die Gefäße aus den Händen“, ist sehr dicht, denn *effluere* gehört eigentlich zum fluiden Inhalt der Gefäße, dem Wasser.

41 In gewisser Weise vorbereitet ist die Wahrnehmung durch das ‚Sehen‘ durch die Wahrnehmung mittels ‚Hören‘, die in der Reaktion des Drachen auf das Plätschern des Wassereimers *demissaque in undas / urna dedit sonitum, longo caput extulit antro* impliziert gegeben ist (V. 36f.).

dern auch eine Verschiebung zum Anschauungsraum (AR). Die bildhaften, visuellen Qualitäten des Raumes sowie seine Wahrnehmung durch die Figuren rücken nun durch Verben der Sinneswahrnehmung (*despicit*, *spectes*) in den Vordergrund, die die spätere Weissagung ‚*quid, Agenore nate, peremptum / serpentem spectas? et tu spectabere serpens*‘ (*met.* 3,97f.) motivisch präludieren:

*ille uolubilibus squamosos nexibus orbes
torquet et immensos saltu sinuatur in arcus
ac media plus parte leues erectus in auras
despicit omne nemus tantoque est corpore, quanto,
si totum spectes, geminas qui separat Arcos.
nec mora, Phoenicas, sine illi tela parabant
sine fugam sine ipse timor prohibebat utrumque,
occupat; hos morsu, longis complexibus illos,
hos necat adflatu funesti tabe nenenī.⁴²*

Der Drache erhebt nicht nur seinen Kopf (so schon *met.* 3,37 *caput extulit*), sondern er reckt sich so weit in die Lüfte (*leues erectus in auras*), dass er auf den Hain (*nemus*) und auf die teils sich zur Verteidigung wappnenden, teils die Flucht ergreifenden, teils vor Schreck handlungsunfähigen „Phöniker“ von oben herabschaut (*despicit*).⁴³ Obwohl er sich nur „zur guten Hälfte“ aufrichtet (*media plus parte*, Bömer 1969: 462), ist seine Aussicht so gut, dass er, wie eigens hervorgehoben wird, den „ganzen“ Hain (*omne nemus*) zu überblicken vermag. Die Vorstellung gewaltiger Größe wird vom Text weniger durch das eher blasse Adjektiv *immensus* als vielmehr und weit wirkungsvoller durch die skizzierte Relationierung der Drachengröße mit den Dimensionen der übrigen Landschaftselemente und Figuren generiert.⁴⁴ Zugleich steht der Umfang der Darstellung in abbildender Korrelation zu den monströsen Maßen des Drachen. Mit dessen Panoramablick (*met.* 3,44–48) erfährt die Cadmus-Erzählung

42 *Met.* 3,41–49.

43 Durch das Ethnikon *Phoenicas* (V. 46) wird im Moment des Todes an die ursprüngliche Herkunft der Kadmeer erinnert und dadurch auf das Schicksal des Sterbens in der Fremde gelenkt. Das Einzelmotiv Gift (*uenenum*) rahmt die Darstellung der ersten Drachenbegegnung (V. 33 u. 49).

44 *Pave Videau* (2000: 24).

eine erste (buchstäbliche) Klimax, mit der zugleich das für den Fortgang zentrale Motiv des Sehens und Gesehen-Werdens eingeflochten wird.⁴⁵

Unter dem Aspekt des triadischen Raummodells von Haupt (2004) erweist sich der Raum als zunehmend komplexer gestaltet. Denn mit *despicit omne nemus* wird ein Anschauungsraum (AR) aus der Perspektive des Drachen geschaffen. Dessen (Teil-)Raum ist vor allem ‚Beuteraum‘; das Erblicken der Kadmeer führt im Folgenden zu ihrer Tötung durch Biss, Würgen und Gift (V. 48f.), wodurch sich der Anschauungsraum (AR) zugleich für den Drachen zum Handlungsraum (HR) ausweitet.⁴⁶

3.2. Der sehende Drache

Zugleich vollzieht sich mit V. 34 *despicit omne nemus* ein bemerkenswerter Wechsel derjenigen Instanz, die ‚sieht‘: War zunächst keine von der Erzählstimme zu unterscheidende Wahrnehmungsinstanz festzustellen, ist es jetzt der Drache, durch den gesehen wird – vergleichbar der Hermaphroditus-Figur, durch deren Blick die Quelle der Salmacis geschildert ist (*met.* 4,296–298 *uidet hic stagnum lucentis*). Um die Eigenart der Raumdarstellung genauer analysieren zu können, muss hier noch eine weitere Kategorisierung eingeführt werden, die auf Genette zurückgeht und die zwischen Erzählinstanz (Stimme) und Wahrnehmungsinstanz unterscheidet. Die ihr zugrundeliegende Frage lautet: *Wer spricht?* und *Wer sieht?*⁴⁷ Genette spricht dabei von „Fokalisierung“, womit, obwohl dem Bildbereich des Optischen entnommen, weit mehr als nur Wahrnehmung im engeren visuellen Sinne gemeint ist. Die fokalisierende Instanz kann das gesamte Wissen der erzählten Welt umfassen wie im Fall eines

45 Zur „grotesken Übertreibung“ des Vergleichs mit der Himmelsschlange s. Bömer (1969: 462) und Anderson (1997: 343f.).

46 Drei Todesarten: Die Dreizahl ist auch sonst ein wiederkehrendes Motiv in der Cadmus-Erzählung, vgl. z.B. *met.* 3,34 *triplici stant ordine dentes*, Videau (2000: 28); s.a. Anderson (1997: 344) zu V. 46–49.

47 Genette (1972) und (1982) bezeichnet die beiden Kategorien als Stimme und Modus. Der zur Diskursebene gehörende Modus stellt dabei die Frage nach der Instanz, die optisch, akustisch, taktil etc. wahrnimmt. Eine Diskussion der unterschiedlichen Konzepte gibt Schmid (2008: 115–128), hier bes. 118–122 zu Genette und Bal; zu den sich teils überschneidenden Konzepten von Fokalisierung, *Point-of-view* und Erzählperspektive (Stanzel 1995) s.a. Antor (2013); weiter Kablitz (1988); de Jong (2004: 29–40); Schmitz (2006: 73f.); Fludernik (2010: 116–118).

„allwissenden Erzählers“ (Nullfokalisierung), sie kann aber auch mit dem Wissensstand genau einer Figur zusammenfallen (Interne Fokalisierung) oder weniger Wissen als das einer jeden einzelnen Figur enthalten (Externe Fokalisierung). Da ausschließlich in fiktionalen Texten Erzähl- und Wahrnehmungsinstanz verschieden sein können, ist ihr Auseinandertreten zugleich ein möglicher Fiktionalitätsmarker.⁴⁸ Nimmt die übergeordnete Erzählinstanz wahr, spricht de Jong (2004: 31–40) von einem „primary narrator-focalizer“ (NF₁), erfolgt die Wahrnehmung dagegen auf Figurenebene, von einem „embedded focalizer“ (NF₁[F₂]):

„The external narrator-focalizer embeds in his narrator text the focalization of one of the characters, who, thus, functions as an internal secondary focalizer“.⁴⁹

Der in V. 34 erfolgte Wechsel lässt sich demnach als eine Verschiebung von NF₁ nach NF₁[F₂] beschreiben.

Genettes Modell der Fokalisation, das sich als eine präzisierende Fortentwicklung älterer *Point-of-view*-Theorien versteht, verbindet „Aspekte der visuellen Darstellung [...] mit der Frage nach dem Zugang zum Bewusstsein von Figuren“.⁵⁰ Der schon in der Begrifflichkeit liegende Aspekt des Visuellen und die Frage, inwieweit eine solche Metapher des ‚Sehens‘ etwa das Phänomen der Nullfokalisierung (Allwissender Erzähler) hinreichend beschreiben kann, gehören zu den am meisten diskutierten Fragen des Fokalisationsmodells. De Jong / Nünlist (2004: 63) konstatieren eine aus der Konzentration auf das ‚Wissen‘ von Erzähler und Figuren („mental point of view“) resultierende Vernachlässigung der Frage, wie innerhalb einer erzählten Welt spatiale Punkte konstruiert werden, von denen aus der Raum gesehen und perspektiviert wird („spatial perspective“), etwa vertikal aus einer erhobenen *birds-eye*-Perspektive („panoramic viewpoint“) oder horizontal im Blick von ‚Figur zu Figur‘ („scenic viewpoint“). Nach dem von de Jong / Nünlist für Homer entwickelten Modell kann man diesen Teil der Drachenkampfszene zunächst unter Kategorie „B-4“ einordnen:

48 Martinez / Scheffel (2009: 63f.); Ronen (1994: 175–196).

49 De Jong (2004: 37); (2004: 102) zu den homerischen Verben des Sehens, die typisch eine „embedded focalization“ einleiten.

50 Fludernik (2010: 172).

„*Scenic standpoint, fixed on one character, alternating between non-actorial and actorial.* In this situation, the narrator singles out one character, whom he ‚accompanies‘, and looks both at the character himself or herself and at objects and other characters from that character’s position (which may, but need not, entail the embedding of focalization)“.⁵¹

Indem sich der Drache auf Überbaumwipfelhöhe aufrichtet, ist die Szene zugleich der Kategorie „panoramic standpoint“ angenähert, denn zumindest in den Grenzen der aktuellen Handlung entspricht sein Gesichtsfeld jetzt eher einem Allwissenden Erzähler, der mit *birds-eye-view* auf das Geschehen herabblickt, als einer Figur. Ovid macht sich hier die ‚phantastische‘ Größe des Drachen zunutze, um nicht nur durch Einbettung die Fokalisierung von der übergeordneten Erzählinstanz zu einer Figur zu verschieben (NF₁ zu NF₁[F₂]), sondern auch, um den spatialen Punkt, von dem aus das Geschehen gesehen wird, mit dramatischem Effekt von der Horizontalen in die Vertikale (*de-spicit*) zu heben.

3.3. Die zweite Begegnung mit dem Drachen: Cadmus

Nach Tötung der Mannschaft durch den Drachen schwenkt die Erzählung wieder zu Cadmus zurück, der sich über das Ausbleiben seiner Leute wundert (*miratur*). Dass diese jetzt in seinen Überlegungen (*quae mora sit sociis*) nicht mehr Diener (*serui*), sondern Gefährten (*socii*) heißen, ist wohl weniger einem Streben nach *variatio* geschuldet als einer Anpassung an die neue, ereignishafte Situation, in der sich Cadmus angesichts drohender Gefahr – eine solche ahnend greift er, der doch eigentlich ein Opfer hatte vollziehen wollen, zu den Waffen – seinen Leuten enger verbunden fühlt:

*Fecerat exiguas iam sol altissimus umbras:
quae mora sit sociis, miratur Agenore natus
uestigatque uiros. tegumen derepta leoni
pellis erat, telum splendenti lancea ferro
et iaculum teloque animus praestantior omni.*⁵²

51 De Jong / Nünlist (2004: 66).

52 *Met.* 3,50–54.

Auf das handlungsmotivierende Staunen (*miratur*) folgt direkt das Aufspüren der vermissten Gefährten (*uestigatque uiros*). Die Figurenbewegung im Raum wird, anders als bei der Mannschaft (Abschnitt 3.1, S. 221), im Fall des Cadmus eigens mithilfe eines raumstrukturierenden Bewegungsverbs (*uestigat*) indiziert.⁵³ Die Umkehrung der erzähllogisch korrekten Reihenfolge – *erst* die Waffenrüstung als „heroic build-up“⁵⁴ und *dann* das Aufspüren – durch ein Hysteron-Proteron verleiht der Cadmus-Figur eine Dynamik, die sich im Folgenden fortsetzt: Der Held betritt den Schauplatz, sieht die Toten sowie das gewaltige Ungeheuer, schwört Rache und unternimmt eine erste Attacke, indem er unter großem Krafteinsatz einen großen Stein schleudert:

*ut nemus intrauit letataque corpora uidit
uictoremque supra spatiosi tergoris hostem
tristia sanguinea lambentem uulnera lingua,
,aut ultor uestrae, fidissima pectora, mortis,
aut comes‘ inquit ,ero‘. dixit dextraque molarem
sustulit et magnum magno conamine misit.⁵⁵*

Cadmus' Initiative spiegelt sich in einer geradlinigen Aufeinanderfolge von Verben wider (*miratur* – *uestigat* – *intrauit* – *uidit* – *inquit* – *dixit* – *sustulit*), die nur durch die deskriptiv (*erat*) gehaltene Rüstungsszene spannungssteigernd unterbrochen wird (V. 52b-54). In V. 55 *ut nemus intrauit letataque corpora uidit* ist der Raum in dichter Weise zugleich als Handlungs- wie als Anschauungsraum akzentuiert (HR und AR), die beiden zugehörigen Verben *intrauit* und *uidit* folgen unmittelbar aufeinander. Die reziproke Dynamik zwischen Handlungs- und Anschauungsraum (Abschnitt 2.2, S. 217) tritt an dieser Stelle besonders deutlich hervor: Das Eintreten löst das Sehen der toten Leiber aus, und dies führt zu Racheschwur und Angriff.

Die erste und die zweite Begegnung mit dem Drachen sind durch das Motiv der Liminalität eng aufeinander bezogen: Das bei Ovid auch sonst verwendete *intrare* (V. 55; vgl. *met.* 3,177 in Bezug auf Actaeon) greift die frühere Wendung *infausto tetigere gradu* (V. 36) wieder auf. In der

53 Bömer (1969: 464).

54 Anderson (1997: 344).

55 *Met.* 3,55–60.

Parallele tritt zugleich die grundlegende Differenz hervor. Denn das Eintreten des Gefolges hat den Raum in Hinsicht auf seine Gestimmtheit verändert (GR), der Umschwung des *locus amoenus* zum *locus terribilis* ist bereits vollzogen, als Cadmus selbst eintrifft.⁵⁶ Diese Interpretation steht zunächst in Gegensatz zu der Segals, der den Frieden erst mit Cadmus' eigenem Auftritt gebrochen sieht:

„Cadmus in entering this inviolate grove is invading and violating the primal peace and stillness of nature“.⁵⁷

Allerdings enthält Segals Deutung einen Hinweis auf den elementaren Unterschied zwischen Nebenfiguren und Haupthelden. Die eigentlichen Antagonisten sind der Drache und Cadmus, dessen Heldenrolle im angelegten Löwenfell ihren sinnfälligen Ausdruck findet (V. 52f.).⁵⁸ Cadmus' Mannschaft und ihr Verlust bilden nur die Motivierung für den mit V. 59 einsetzenden Drachenkampf.⁵⁹ Vergleicht man die erste und die zweite Begegnung, fällt auf, dass ein Anschauungsraum (AR) jeweils nur aus Perspektive erst des Drachen und dann des Cadmus geschaffen werden, also der beiden Zentralfiguren, während das Cadmus-Gefolge nicht als den Raum visuell wahrnehmend dargestellt wird.

Diese Profilierung von Haupt- und Nebenfiguren findet eine Entsprechung in der Lenkung der Fokalisierungsinstanzen. Nach der Verschiebung der Fokalisierung von der übergeordneten Erzählinstanz NF_1 zum Drachen $NF_1[F_{2(a)}]$ in der ersten Begegnung (Abschnitt 3.1–2, S. 221ff.) wandert die Fokalisierung zunächst zurück zu NF_1 und wird jetzt, im zweiten *encounter*, wiederum auf eine der Figuren übertragen, diesmal auf Cadmus, den ‚ebenbürtigen‘ Gegner des Ungeheuers, so dass man den Gesamtverlauf bis hier mit der Formel $NF_1 - NF_1[F_{2(a)}] - NF_1 - NF_1[F_{2(b)}]$ beschreiben kann. Diese Multifokalisierung bewirkt somit

56 Anderson (1997: 341f.): „The place has religious taboos on it, and the companions of Cadmus, then Cadmus himself, are unwitting violators of its sanctity [...] Regardless of their pious purpose, they disturb a sacred area and its apparent guardian“.

57 Segal (1969: 43).

58 Bömer (1969: 464).

59 Nach dem Drachenkampf kehrt Cadmus nicht mehr zu dem Juppiter-Opfer zurück, das den Anlaß für die Begegnung mit dem Drachen gegeben hatte; s. Anderson (1997: 341).

nicht nur den allgemeinen Effekt einer Belebung der Darstellung durch Perspektivenwechsel, sondern sie übt zugleich eine Ordnungs- und Hierarchisierungsfunktion im Hinblick auf die Figuren aus.

Zusammen mit dem Wechsel der fokalisierenden Instanz vom übergeordneten Erzähler zur Cadmus-Figur in Vers 55f. (*ut nemus intrauit letataque corpora uidit / nictoremque supra spatiosi tergoris hostem*) ändert sich auch der spatiale Raumpunkt, von dem aus gesehen wird. Nach dem Panoramablick des aufgerichteten Drachen schwenkt die Blickrichtung nun wieder zurück auf die ‚normale‘ Figurenebene. Der Hinweis auf die gewaltige Größe des Ungeheuers (*spatiosi tergoris*) lässt den Blick in gleichsam umgekehrter Richtung von Cadmus' Bodenperspektive wieder nach oben wandern: „it sounds as though Cadmus is looking at a gigantic human warrior towering over the corpses“.⁶⁰

4. Schluss

Anstelle eines Fazits soll abschließend noch eine weitere Technik narrativer Raumdarstellung in den *Metamorphosen* vorgestellt werden, um die These zu stützen, dass sich auf der Darstellungsebene eine weit größere Varianz verbirgt, als die auf der Ebene des Dargestellten konstatierte „homogeneous spatial reality“ vermuten lässt.⁶¹

Nach dem ersten Steinwurf des Cadmus heißt es, dieser Stein hätte sogar eine mit Türmen hoch bewehrte Stadt zum Einstürzen gebracht, während er dem Drachenungeheuer nichts anzuhaben vermag:

*illius impulsu cum turribus ardua celsis
moenia mota forent; serpens sine uulnere mansit,*

60 Anderson (1997: 344). Zur auffälligen Verwendung des *genetivus qualitatis* in V. 56 *spatiosi tergoris hostem* s. Maurach (1995: 48) und Bömer (1969: 465).

61 Segal (1969: 7). Weitere Beobachtungen zur Varianz in Ovids Landschaftsdarstellungen bei Hinds (1987: 25–48) – hier bes. 26f., „combination of distinctiveness and conventionality“ – zu *met.* 5,385–391 und Hinds (2002: 129) über die ‚Rhetorisierung‘ der Darstellung in *met.* 2,455–458. – Ovids poetische Thematisierung von Landschaft als vom Menschen wahrgenommenem Raum verweist auf die grundsätzliche Konstruiertheit und Geschichtlichkeit von Landschaft; vgl. Frank / Lobsien (2001: 619f.) mit Verweis auf Bourdieu (1967: 152): „Landschaft gehört zu dem système des schèmes intérieurs, die es erst ermöglichen, die typischen Wahrnehmungen einer Kultur zu erzeugen“.

*loricaeque modo squamis defensus et atrae
durezza pellis ualidos cute reppulit ictus.*⁶²

Der epische Vergleich zwischen Drachen und turmbewehrter Stadtmauer, wobei der Vergleichspunkt in der Höhe liegt (*ardua [...] moenia*), ruft einerseits motivisch den Stadtgründungskontext der Theben-Erzählung in Erinnerung (s.o. S. 221, Anm. 26); zum anderen bewirkt er aber auch ein momentanes *zoom-out*, lässt gewissermaßen ein im Hintergrund liegendes, zusätzliches Bühnenbild aufblitzen. Dieses Hintergrundbild ist mit dem Vordergrundbild der ‚eentlichen‘ Szene zwar nicht direkt (durch Handlung) verbunden, beide zusammen erzeugen jedoch beim Rezipienten einen fluiden Gesamteindruck. Uspenskij hat diese narrative Technik mit dem Funktionieren von Filmen verglichen:

„Der beschreibende Beobachter wechselt seinen Standort im Raum, er bewegt sich sozusagen auf der Szenerie seiner Beschreibung. Dabei zerfällt [...] die Darstellung in eine Serie von Einzelszenen, von denen jede aus einem jeweils anderen räumlichen Blickwinkel aufgenommen wird; erst alle Szenen zusammen vermitteln einen Eindruck von Bewegung – ebenso wie beim Film die Bewegung erst durch die Gesamtheit der *laufenden Bilder* erzeugt wird, während jedes einzelne für sich genommen unbewegt ist“⁶³

Im Laufe der Actaeon-Erzählung findet sich dieselbe Technik der Horzionterweiterung durch epischen Vergleich: Nachdem der Held die Grotte der Göttin betreten hat (*met.* 3,177) und Diana sich in ihrer Blöße (*sine ueste*) erblickt fühlt (*uisae*), wird ihr Gesicht, das als körperliche Reaktion auf ihre Emotionen rot anläuft, mit dem Rot der Sonne verglichen:

*qui color infectis aduersi solis ab ictu
nubibus esse solet aut purpureae Aurorae,
is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae.*⁶⁴

62 *Met.* 3,61–64.

63 Uspenskij (1975: 75). Zu Film und Literatur s. Chatman (1978); Fondermann (2008); Robert (2014: 133–140).

64 *Met.* 3,183–185. Zum Problem des Sehens an dieser Stelle s. Krupp (2009: 67–84), bes. 77.

Segal (1969: 44f.) deutet die Stelle überzeugend als symbolischen Verweis auf die Verletzung der Virginität durch das Eindringen der männlichen Actaeon-Figur. Das Moment der Verletzung sieht er insbesondere in dem Verb *inficere* (V. 183) ausgedrückt, das etwa auch im Eingangsvers (*met.* 3,143 *mons erat infectus uariarum caede ferarum*) und zuvor in der Cadmus-Erzählung an markanter Stelle vorkommt (von der verwundeten Schlange: *met.* 3,76 *ore niger Stygio, uitiatas inficit auras*).⁶⁵ Durch den Vergleich mit den Wolken, die (am Abend) von der Sonne gerötet werden, sowie mit der Purpurfarbe der Morgenröte erfährt die Stelle wieder ein *zoom-out*, wird der Blick für einen kurzen Moment aus der Grotte mit ihrem aktuellen Geschehen gehoben und vor ein weiteres Landschaftsbild gesetzt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Tarrant, Richard J. (2004), *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit R.J. Tarrant*. Oxford: Oxford University Press.

Sekundärliteratur

Albrecht, Michael von (1963), *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion*. Würzburg: Triltsch.

Anderson, William S. (1997), *Ovid's Metamorphoses. Books 1–5*. Ed. with Introduction and Commentary by W.S. Anderson. Norman: University of Oklahoma Press.

Antor, Heinz (²2013), „Erzählsituation“, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 185–186.

Assmann, Aleida (²2008), *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt.

Bachmann-Medick, Doris (⁴2010), *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt.

Bachtin, Michail M. (2008), *Chronotopos*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bal, Mieke (²2009), *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press.

65 Weitere Belege für *inficere* in Verbindung mit Gewalt gibt Segal (1969: 44, Anm. 73). Anderson (1997: 356) interpretiert ebenfalls erotisch: „Since red sunsets and colorful dawns strike us as beautiful, we may be lulled by this simile into eroticism and then be shocked, by Ovid's intention, at the drastic actions of Diana“; s.a. Krupp (2009: 77).

- Barchiesi, Alessandro (2002), „Narrative Technique and Narratology in the Metamorphoses“, in: Hardie, Philip (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 180–199.
- Barchiesi, Alessandro (2006), „Voices and Narrative ‚Instances‘ in the Metamorphoses“, in: Knox, Peter E. (Hrsg.), *Oxford Readings in Ovid*. Oxford: Oxford University Press, 274–319.
- Bernbeck, Ernst Jürgen (1967), *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*. München: Beck.
- Bernsdorff, Hans (1997), „Q. Sulpicius Maximus, Apollonios von Rhodos und Ovid“, in: *ZPE* 118, 105–112.
- Böhme, Hartmut (2005), „Einleitung. Raum – Bewegung – Topographie“, in: ders. (Hrsg.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart: Metzler, IX–XXIII.
- Bömer, Franz (1969), *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Kommentar. Buch I–III*. Heidelberg: Winter.
- Bourdieu, Pierre (1967), „Preface“, in: Panofsky, Erwin, *Architectur gothique et pensée scolastique*. Paris: Editions de Minuit.
- Chatman, Seymour (1978), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Coleman, Robert (1971), „Structure and Intention in the Metamorphoses“, *CQ* 21, 461–477.
- De Jong, Irene J.F. (2004), *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*. London: Bristol Classical Press.
- De Jong, Irene J.F. (Hrsg.) (2012), *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*. Leiden: Brill.
- De Jong, Irene J.F. / Nünlist, René (2004), „From Bird’s Eye View to Close-up. The Standpoint of the Narrator in the Homeric Epics“, in: Bierl, Anton / Schmitt, Arbogast / Willi, Andreas (Hrsg.), *Antike Literatur in neuer Deutung. Festschrift für Joachim Latacz anlässlich seines 70. Geburtstages*. München: Saur, 63–83.
- Dennerlein, Katrin (2009), *Narratologie des Raumes*, Berlin / New York: de Gruyter.
- Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hrsg.) (2012), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Fantham, Elaine (2004), *Ovid’s Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press.
- Fondermann, Philipp (2008), *Kino im Kopf. Zur Visualisierung des Mythos in den Metamorphosen Ovids*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Foucault, Michel (1980), „Questions on Geography“, in: Gordon, Colin (Hrsg.), *Power / Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. New York: Pantheon Books, 63–77.
- Fludernik, Monika (2010), *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Fowler, Don (2000), *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*. Oxford: Oxford University Press.
- Frank, Gustav / Lange, Barbara (2010), *Einführung in die Bildwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Frank, Hilmar / Lobsien, Eckhard (2001), „Landschaft“, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*. Bd. 3. Stuttgart: Metzler, 617–665.

- Frank, Michael u.a. (2008), „Räume. Zur Einführung“, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2, 7–16.
- Frank, Susi K. u.a. (Hrsg.) (2012), *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: transcript.
- Fränkel, Hermann (1956), *Ovid. A Poet between Two Worlds*, Berkeley: University of California Press.
- Gauly, Bardo Maria (2009), „Verba imperfecta. Reden, Erzählen und Verstummen in Ovids Metamorphosen“, in: *A&A* 55, 62–79.
- Genette, Gérard (1972), *Discours du récit*, in: ders., *Figures I-III*. Paris: Seuil, 67–282.
- Genette, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (2010), *Die Erzählung*. Übersetzt von Andreas Knop. Mit einem Nachwort von Jochen Vogt. Überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Gildenhard, Ingo / Zissos, Andrew (1999), „Somatic Economies: Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's Metamorphoses“, in: Hardie, Philip / Barchiesi, Alessandro / Hinds, Stephen (Hrsg.), *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*. Cambridge: Cambridge Philological Society, 162–181.
- Gomme, Arnold W. (1913a), „The Legend of Cadmus and the Logographi – I“, in: *JHS* 33, 53–72.
- Gomme, Arnold W. (1913b), „The Legend of Cadmus and the Logographi – II“, in: *JHS* 33, 223–245.
- Günzel, Stephan (Hrsg.) (2010), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- Günzel, Stephan (Hrsg.) (2013), *Texte zur Theorie des Raums*. Stuttgart: Reclam.
- Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hrsg.) (2009), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript.
- Hardie, Philip (1990), „Ovid's Theban History. The First ‚Anti-Aeneid?‘“, in: *CQ*, n.s. 40, 224–235.
- Hardie, Philip (Hrsg.) (2002), *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haupt, Birgit (2004), „Zur Analyse des Raums“, in: Wenzel, Peter (Hrsg.), *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 69–87.
- Herman, David (2002), *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln / London: University of Nebraska Press.
- Hinds, Stephen (1987), *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-conscious Muse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hinds, Stephen (2002), „Landscape with Figures. Aesthetics of Place in the Metamorphoses and its Tradition“, in: Hardie, Philip (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 122–149.
- Hoffmann, Gerhard (1978), *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart: Metzler.
- Hölscher, Tonio (1987), *Römische Bildsprache als semantisches System*. Heidelberg: Winter.
- Hölscher, Tonio (2007), *The Language of Images in Roman Art*. Translated by Anthony Snodgrass and Annemarie Künzl-Snodgrass. Foreword by John Elsner. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holzberg, Niklas (2007), *Ovids Metamorphosen*. München: Beck.

- Kablitz, Andreas (1988), „Erzählperspektive – Point of View – Focalisation. Überlegungen zu einem Konzept der Erzähltheorie“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 98, 237–255.
- Keith, Alison (2002a), „Ovidian Personae in Statius' Thebaid“, in: *Arethusa* 35, 381–402.
- Keith, Alison (2002b), „Sources and Genres in Ovid's Metamorphoses“, in: Boyd, Barbara W. (Hrsg.), *Brill's Companion to Ovid*. Leiden / Boston: Brill, 235–269.
- Keith, Alison (2007), „Imperial Building Projects and Architectural Epithets in Ovid's Metamorphoses and Statius' Thebaid“, in: *Museion* 7, 1–26.
- Keith, Alison (2009), „Sexuality and Gender“, in: Knox, Peter E. (Hrsg.), *A Companion to Ovid*. Chichester: Wiley-Blackwell, 355–369.
- Koschorke, Albrecht (2012), *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt/M.: Fischer.
- Krupp, József (2009), *Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*. Heidelberg: Winter.
- Lämmert, Eberhard (1993), *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler (zuerst 1955).
- Lotman, Jurij M. (1993), *Die Struktur literarischer Texte*. Aus dem Russischen übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München: Fink.
- Löser, Freimut (2011), „Postmodernes Mittelalter? (Un)arten des Erzählens und ihre Theorie(n)“, in: Butzer, Günter / Zapf, Hubert (Hrsg.), *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*. Bd. 5. Tübingen: Francke, 253–286.
- Löw, Martina (2012), *Raumsociologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Ludwig, Walther (1965), *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*. Berlin: de Gruyter.
- Maatje, Frank (1975), „Versuch einer Poetik des Raumes. Der lyrische, epische und dramatische Raum“, in: Ritter, Alexander (Hrsg.), *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 392–416.
- Marquard, Odo (1984), *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*. Stuttgart: Reclam.
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael (2009), *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck.
- Maurach, Gregor (1995), *Lateinische Dichtersprache*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Natoli, Bart A. (2014), *Speech, Community, and the Formation of Memory in the Ovidian Exilic Corpus*. Diss. Austin, Texas.
- Nünning, Ansgar (2013), „Raum/Raumdarstellung, literarische(r)“, in: ders. (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 634–637.
- Otis, Brooks (1970), *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Parry, Hugh (1964), „Ovid's Metamorphoses. Violence in a Pastoral Landscape“, in: *TAPhA* 95, 268–282.
- Piatti, Barbara (2009), *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasie*. Göttingen: Wallstein.
- Purves, Alex C. (2010), *Space and Time in Ancient Greek Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Robert, Jörg (2014), *Einführung in die Intermedialität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Ronen, Ruth (1994), *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Rosati, Gianpiero (1983), *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*. Florenz: Sansoni.
- Rosati, Gianpiero (2002), „Narrative Techniques and Narrative Structures in the Metamorphoses“, in: Boyd, Barbara W. (Hrsg.), *Brill's Companion to Ovid*. Leiden / Boston: Brill, 271–304.
- Schmid, Wolf (2008), *Elemente der Narratologie*. Berlin / New York: de Gruyter.
- Schmidt, Ernst A. (1991), *Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*. Heidelberg: Winter.
- Schmidt-Hofner, Sebastian (2014), „Politik räumlich denken. Herodots drei Parteien in Attika und das politische Imaginaire der Griechen“, in: *HZ* 299, 624–668.
- Schmitz, Thomas A. (2006), *Moderne Literaturtheorie und antike Texte. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Segal, Charles (1969), *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden: Steiner.
- Sofsky, Wolfgang (1996), *Traktat über die Gewalt*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Sofsky, Wolfgang (1997), „Gewaltzeit“, in: Trotha, Trutz von (Hrsg.), *Soziologie der Gewalt*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 102–121.
- Stanzel, Franz Karl (1995), *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ströker, Elisabeth (1965), *Philosophische Untersuchungen zum Raum*. Frankfurt/M.: Klostermann.
- Tola, Eleonora (2007), „Cadmio y los peligros de la mirada de Ovidio, Metamorfosis III“, in: *Circe* 11, 225–232.
- Tsitsiou-Chelidoni, Chrysanthé (2003), *Ovid, Metamorphosen, Buch VIII. Narrative Technik und literarischer Kontext*. Frankfurt/M.: Lang.
- Trumpf, Jürgen (1958), „Stadtgründung und Drachenkampf“, in: *Hermes* 86, 129–157.
- Uspenskij, Boris A. (1975), *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (zuerst russ. 1970).
- Vian, Francis (1963), *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*. Paris: Klincksieck.
- Videau, Anne (2000), „Deux descriptions épiques à l'époque augustéenne: le combat avec le serpent: Virgile, *Énéide* II, 199–225 et Ovide, *Métamorphoses* III, 28–98“, in: *Vita Latina* 157, 19–29.
- Welsch, Wolfgang (2008), *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Wheeler, Stephen M. (1999), *A Discourse of Wonders: Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Wiseman, Timothy P. (2002), *Classics in Progress. Essays on Ancient Greece and Rome*. Oxford: Oxford University Press.
- Zanker, Paul (1997), *Augustus und die Macht der Bilder*. München: Beck.
- Zanker, Paul (2009), „Bild-Räume und Betrachter im kaiserzeitlichen Rom“, in: Borbein, Adolf H. / Hölscher, Tonio / Zanker, Paul (Hrsg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 205–226.
- Zgoll, Christian (2004), *Phänomenologie der Metamorphose. Verwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung*. Tübingen: Narr.

Anhang: Raummodell nach Haupt (2004: 72)

