

SQUIRE, WIENAND (EDS.)

MORPHOGRAMMATA / THE LETTERED ART OF OPTATIAN



MORPHOMATA
HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG
BAND 33

EDITED BY MICHAEL SQUIRE AND JOHANNES WIENAND

MORPHOGRAMMATA /

THE LETTERED ART OF OPTATIAN

Figuring Cultural

Transformations in the Age

of Constantine

WILHELM FINK

M E N O
I N
T H N E P
N O N I A
N M E
N I D
A Z E
Y I C
N F L O V O T I S
O O A R R T
M L I M Ö E E E V
A E C P I P T I S
N F O O K M E S S
I A I C M E N O A I S
G V T O N L E A
R I T O N L E A
A T E C L A P
S A I H E P
N V N C T V T V S C O N T E M N A T S V M M E P R O C A P O R
S M A E A R
C O T S M P T A
P V L O T S M E A
S A N V T A
M E N T E M O T S M A H C
A C E T M L C I O
L A M A I V A N E M
N A C O N T E M N A T S V M M I S C V M
O R V
B E Q
A V E
M Q P
O O S

κατεΐδε γάρ, ὅτι πᾶς δημιουργὸς ἢ ἕξωθεν λαμβάνει τὸ παράδειγμα ὧν δημιουργεῖ, ἢ αὐτὸς αὐτὸ τίκτει ἀφ' ἑαυτοῦ· ὥσπερ καὶ τῶν ἐνταῦθα δημιουργῶν οἱ μὲν ἄλλα μιμήσασθαι ἀκριβῶς δύνανται, οἱ δὲ αὐτοὶ δύναμιν ἀναπλαστικὴν ἔχουσι μορφωμάτων θαυμαστῶν <καὶ> ἔργων ἀναγκαίων πρὸς τὰς χρείας, ὡς ὁ πρῶτος ναῦν ποιήσας τὸ παράδειγμα τῆς νεὼς ἐν ἑαυτῷ ἀνέπλασε φανταστικῶς.

For he [Plato] has observed that every craftsman [*demiourgos*] either takes the paradigmatic model he is using for what he fashions from an outside source, or else he himself gives birth to the object from within himself. It is just as in the case of craftsmen down here. Some have the capacity to copy [*mimesasathai*] other things accurately, while others have the power of moulding wonderful configurations [*morphomaton*] and necessary practical devices. So it is that the first man to make a ship moulded the paradigmatic of the ship in himself through his imagination [*phantastikos*].

Greek text after: E. Diehl (ed.) (1903) *Proclus Diadochus: In Platonis Timaeum Commentaria* (Leipzig), vol. 1, 320.3–10 (ad *Tim.* 28c–29a).

Translation adapted after: D.T. Runia and M. Share (ed. and trans.) (2008) *Proclus: Commentary on Plato's Timaeus. Volume II (Book 2: Proclus on the Causes of the Cosmos and its Creation)* (Cambridge), 174.

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2017 Wilhelm Fink, Paderborn

Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Gestaltung und Satz: Kathrin Roussel, Sichtvermerk

Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6127-8

CONTENTS

Acknowledgements	9
Abbreviations	12
List of black and white illustrations (Figures)	13
List of colour illustrations (Plates)	18
A new typographic presentation of Optatian's figurative poems	21
MICHAEL SQUIRE	
Optatian and his lettered art: A kaleidoscopic lens on late antiquity	55
JOHANNES WIENAND	
Publilius Optatianus Porfyrius: The man and his book	121
JAN KWAPISZ	
Optatian and the order of court riddlers	165
ANNA-LENA KÖRFER	
<i>Lector ludens</i> : Spiel und Rätsel in Optatians Panegyrik	191
MEIKE RÜHL	
Vielschichtige Palimpseste: Optatians Gedichte und die Möglichkeiten individueller Lektüren	227
MARIE-ODILE BRUHAT	
The treatment of space in Optatian's poetry	257
PETRA SCHIERL & CÉDRIC SCHEIDEGGER LÄMMLÉ	
Herrscherbilder: Optatian und die Strukturen des Panegyrischen	283
IRMGARD MÄNNLEIN-ROBERT	
<i>Morphogrammata</i> – Klangbilder? Überlegungen zu Poetik und Medialität bei Optatian	319

MARTIN BAŽIL	
<i>Elementorum varius textus: Atomistisches und Anagrammatisches in Optatians Textbegriff</i>	341
AARON PELTTARI	
A lexicographical approach to the poetry of Optatian	369
THOMAS HABINEK	
Optatian and his oeuvre: Explorations in ontology	391
SOPHIE LUNN-ROCKLIFFE	
The power of the jewelled style: Christian signs and names in Optatian's <i>versus intexti</i> and on gems	427
JESÚS HERNÁNDEZ LOBATO	
Conceptual poetry: Rethinking Optatian from contemporary art	461
JASŔ ELSNER & JOHN HENDERSON	
Envoi: A diptych	495
Abstracts	517
Notes on contributors	525
Plates	531

IRMGARD MÄNNLEIN-ROBERT

MORPHOGRAMMATA - KLANGBILDER?

Überlegungen zu Poetik und Medialität bei Optatian

Publius Optatianus Porfyrius schickt Kaiser Konstantin zur Vicennialien-Feier am 25. Juli 326 n. Chr. nach Rom eine Sammlung seiner panegyrischen Figuren-Gedichte, mit denen er die Aufhebung seiner Verbannung (wohl seit 322 oder 323) erwirken möchte.¹ Dem Kaiser sind Optatians eigenwillige Kompositionen im Prinzip bereits bekannt, da dieser ihm einige Jahre zuvor eine Kostprobe seiner Kunst zugesandt und der Kaiser sie ausdrücklich gelobt und den Dichter weiter ermutigt hatte – das alles geht bekanntlich aus den erhaltenen Briefen, dem des Konstantin an Optatian und dem des Optatian an den Kaiser hervor.² Tatsächlich wird Optatian, wie Hieronymus bezeugt, aufgrund seiner panegyrischen

1 Siehe insbes. Hieron. *Chron.* a. 329 (Helm, Euseb. VII 232): *Porfirius misso ad Constantinum insigni volumine exilio liberatur*, sowie *Carm.* 1 und 2 (mit dem poetischen Gnadengesuch) und *Carm.* 22: Dort bittet Optatian einen Repräsentanten der Senatsaristokratie um Fürsprache beim Kaiser. Zur Datierung des Gnadengesuchs siehe jetzt den Beitrag von Johannes Wienand in diesem Band. Welche Gedichte der uns überlieferten 31 *carmina* zu dieser Sammlung gehörten, ist nicht ganz klar; siehe die Überlegungen hierzu in Wienands Beitrag. Neben *Carm.* 1 wird die Sammlung primär Figurengedichte umfasst haben, allerdings ist *Carm.* 31 sicher nicht von Optatian, *Carm.* 17, 22 und 24 sind in ihrer Authentizität umstritten, *Carm.* 8, 10 und 16 sowie evtl. 6 lassen sich auf die Zeit vor der Verbannung datieren; zu Datierung und Authentizität der *carmina* Optatians siehe Kluge 1924, 336–348, Polara 1974, 284–288, Barnes 1975, 177–183 und Bruhat 1999, 36–39 (*Les problèmes d'authenticité*) bzw. 494–501 (*Tableau chronologique*).

2 Ausführlicher siehe Squire 2015, 90–91 und Wienands Beitrag in diesem Band.

*carmina*³ wohl noch 326 vom Kaiser begnadigt, macht danach Karriere als *praeses provinciae Achaiae* (326–329) und bekleidet anschließend mit der zweimaligen Übernahme der römischen Stadtpräfektur (wenn auch jeweils nur für kurze Zeit) eines der höchsten und prestigeträchtigsten senatorischen Ämter, die der Kaiser zu vergeben hatte.⁴ Die *carmina cancellata*, die Optatian 326 im Kontext der Vicennalia Konstantins, genauer deren Abschlussfeier, in Rom überreichen lässt, sind inhaltlich zeremoniell. Immer wieder beschwört der Dichter die Vicennalia, die für ihn inspirative Kraft des Kaisers, an über 40 Stellen thematisiert er formelhaft die *vota imperii* (*vota soluta* für das 20. Herrschaftsjubiläum als auch *vota suscepta* für das nächste Decennium; einmal sogar beschwört er künftige Tricennalia).⁵ Der durchgängig panegyrische Tenor sowie die Positionierung des Optatian in größtmöglicher Übereinstimmung mit der offiziellen kaiserlichen, nunmehr christlichen Selbstrepräsentation machen unmissverständlich deutlich, dass der verbannte Dichter seine Nähe zum Kaiser, zu dessen Politik und Religion zum Ausdruck bringen will.

In diesem Beitrag geht es nicht vorrangig um die vor allem hellenistische Tradition von Figurengedichten oder um die Modi der Komposition dieser *carmina*,⁶ sondern vor allem darum, wie hier poetisch höchst anspruchsvolle Texturen in ihren medialen Möglichkeiten ausgelotet und interpretiert werden können. Speziell geht es um selbstreflexive Aussagen des Dichters, in denen er seine Poetik thematisiert und hierbei genauer um das Verhältnis von Bild und Text sowie von Text und Mündlichkeit im Kontext der hier so dominanten Textualität. Denn die *carmina* Optatians können in ihrer Komplexität, der multifunktionalen Setzung von Buchstaben, Silben, Wörtern, Namen und Versen nur in ihrem Textbild und

3 Zur Panegyrik im poetischen Gewand siehe den wegweisenden Beitrag von Rühl 2006, 76–78 sowie den Beitrag von Petra Schierl und Cédric Scheidegger Lämmle in diesem Band.

4 Zur Rückberufung: Hier. *chron.* a. 329 (Helm, Euseb. VII 232) (zitiert oben in Anm. 1, Hieronymus hat sich hier offenbar in der Jahresangabe vertan); das Prokonsulat ist inschriftlich bezeugt (AE 1931, 6 = SEG 11 810), von der Stadtpräfektur berichtet *Chron.* 354 (*Chron. min.* 1, ed. Mommsen, p. 68), a. 329 und 333. Zur politischen Karriere Optatians siehe Wienands Beitrag in diesem Band.

5 Wienand 2012, 366.

6 Dazu siehe ausführlich Ernst 1991; mit Blick auf die intermediale Poetik von Figurengedichten auch Männlein-Robert 2007, 140–154; siehe auch den Beitrag von Jan Kwapisz in diesem Band.

somit nur visuell vollständig erfasst werden. War in hellenistischer Zeit der schriftlich auf einem materialen Medium aufgeschriebene und damit zunächst fixierte Text durchaus von seinem materialen Träger ablösbar und konnte als eine Art Archiv der Stimme und der Mündlichkeit fungieren, das sowohl vom Sänger resp. Dichter als auch vom Publikum beliebig abgerufen und hörbar gemacht werden konnte, sind die *carmina* Optatians aufgrund ihrer mehrdimensionalen Komposition auf der Textebene nun definitiv an ihren materialen Schrifträger gebunden. Auf jeden Fall schiene uns eine rein mündliche Produktion und Rezeption des Textes praktisch unmöglich oder würde zumindest nicht alle kunstvoll eingewebenen Bedeutungsebenen erfassen. Wir haben es hier, so die *communis opinio*, mit einer Poetik zu tun, die in extremer Weise auf der Textualität eines Gedichtes basiert, deren Potenzen bis ins Extrem ausgelotet werden. Das Vexierspiel von Text und Bild resp. dem poetischen Text und den im Textbild möglichen Bildfiguren sowie eingewebten Intexten konzentriert sich daher zunächst – und das ist mein erster Abschnitt – auf das Verhältnis von Bild und Text zueinander (I. Die Muse webt und malt). Hier soll nach einigen grundlegenden Bemerkungen (1.) die poetologisch so relevante Sequenz der *carmina* 1–3 näher in den Blick genommen (2.) und vor allem für *Carm.* 3 ein neuer Interpretationsvorschlag für dessen eingeschriebenes Konturenbild gemacht werden (3.). In einem zweiten größeren Abschnitt (II. Die Muse singt) werden die in Optatians *carmina* so dichten und präsenten Bilder der Mündlichkeit analysiert und am Schluss (III.) eine Interpretation aller Beobachtungen formuliert. Das Hauptaugenmerk liegt im Wesentlichen auf *Carm.* 3, das in Fragen einer Poetik der Intermedialität besonders ergiebig ist.

DIE MUSE WEBT UND MALT

Die Figur der Muse resp. der unterschiedlichen Musen, die hier begegnen, (zum Beispiel Thalia, Calliope; aber auch einfach Camena, Musa etc.) erscheint als dichtungsimmanente Akteurin und Stellvertreterin des Dichters selbst. Das Tun der Muse ist das des Dichters resp. der Gehalt seines Gedichts.

1. DIE MUSE WEBT: Die von Optatian intensiv genutzte, poetologisch seit alters etablierte Metaphorik vom Dichten als Weben basiert auf der Vorstellung vom Gedicht als einem teppichähnlichen Gewebe, einer Textur, die gleichsam konkret-handwerklich, freilich mit technischer

Meisterschaft gefertigt wird.⁷ Der Text Optatians spielt geradezu mit der Webmetaphorik, da hier mit den in die *carmina cancellata* eingelegten Intextdichtungen und mit den Konturgedichten zusätzliche Text- und Sinnebenen dem eigentlichen Hauptgedicht ‚eingeschrieben‘ oder ‚eingewebt‘ werden. Dass Optatian diese poetologische Metapher reflektiert und gezielt verwendet, macht seine häufige Verwendung entsprechender Formulierungen deutlich (zum Beispiel *Carm.* 3.15–16: *at mea vix pictis dum textit carmina Phoebi*; 3.28–29: *mentis opus mirum metris intexere carmen | ad varios cursus*; 6.1–2: *... modis ... imitata sonoris | per effigiem ... carmina textit* (sc. *Musa*); 9.xi: *reddat ut intextus Musarum carmine versus*).⁸

2. DIE MUSE MALT: Die visuellen Effekte in den *carmina* Optatians werden immer wieder als ‚malende Muse‘ akzentuiert (*Carm.* 5.7–8: *te tanto in carmine Musa | et tua descriptis pingit vicennia metris*; 5.25–26: *spe pinget carmen ... et versu variata decennia picto*).⁹ Sie funktionieren im Wesentlichen auf zwei Ebenen: a) auf der textuellen Ebene: Wir identifizieren Texte im Text, die etwa mittels Akrosticha, Mesosticha oder Telesticha gebildet werden. Dabei entstehen zusätzliche vertikale und diagonale Verse, welche sich mit den üblichen horizontalen Versen des Hauptgedichtes kreuzen (sog. *versus intexti*).¹⁰ Dadurch entsteht eine neue, zweite Textebene im Text selbst, die Buchstaben als Konstituenten von Wort und Vers im Text erweisen sich als multifunktional.¹¹ Die Intexte bieten meistens eine Art Quintessenz des Anliegens oder begriffliche Verdeutlichung des Themas aus dem Hauptgedicht.¹² Die visuellen Elemente in den *carmina cancellata* entstehen aber auch b) durch grafische Elemente im Textkörper, im Schriftbild, welche sich aus den Intext-Versen über eine Kontur ergeben [vgl. die Tafeln 1 bis 7]. Der Text figuriert also ein Bild. Bei Optatian finden sich etwa grafische Figuren wie Rechtecke, aber

⁷ Ausführlicher Scheid und Svenbro 1994; siehe auch den Beitrag von Martin Bažil in diesem Band.

⁸ Weitere Belege bei Bruhat 2009, 114 und Rühl 2006, 94; siehe zudem Bažils Beitrag in diesem Band.

⁹ Siehe auch *Carm.* 4: *cum sic scripta placent, audent sibi devia Musae | Per varios signare modos devotaque mentis | gaudia, quae pingens loquitur mea, Phoebe, Camena | summe parens, da voce pia tricennia fari*. Dazu auch Bruhat 2009, 114–115.

¹⁰ Zum Begriff vgl. *Carm.* 3.17; 9.v; Ernst 1991, 29, Squire 2015, 100, Squire (Beitrag in diesem Band), S. 70 Anm. 44.

¹¹ So auch Wienand 2012, 362.

¹² *Carm.* 8: Der Intext bildet den zusätzlichen Schriftzug IESVS.

auch Piktogramme mit erheblichem Symbolwert (zum Beispiel *Carm.* 9: Siegespalme; *Carm.* 7: Tropaeum (Schild mit zwei gekreuzten Speeren); *Carm.* 6: Legion in Quincunx-Formation),¹³ es ergeben sich durch Intexte auch Mischfiguren aus textuellen und grafischen Elementen (zum Beispiel *Carm.* 19: Schiff mit drei Rudern und Steuerruder, mit Mast und Segel als Christogramm; vgl. Tafel 5).¹⁴ Die Multifunktionalität der einen Text konstituierenden Buchstaben geht bei Optatian sogar so weit, dass lateinische Schriftzeichen im Intext nur dann Sinn ergeben, wenn sie als griechische Schriftzeichen gelesen werden (zum Beispiel *Carm.* 16, 19). Die lateinischen Buchstaben in den *carmina* Optatians erweisen sich aufgrund ihrer Polyvalenz als ‚Kippfiguren‘ in einem Text-Bild-Vexierspiel.¹⁵

CARM. 1-3, ODER: RAHMUNGEN

Die mediale Selbstreferentialität der *carmina* Optatians durchzieht die ganze Sammlung, zeigt sich aber bereits in den sequenziellen *carmina* des Eingangs der Sammlung sehr deutlich (*Carm.* 1-3). In *Carm.* 1 [siehe Tafel 1] wird sogleich die ‚leichte‘ Muse Thalia¹⁶ in Szene gesetzt¹⁷, die jetzt anders als früher agieren muss: Früher konnte sie ein aufwendiges Buch, mit aufwendiger Farbgestaltung (Purpur, Silber, Gold), mit bemaltem Seitenrand (so wohl *picto limite*) dem Kaiser bringen, jetzt, da der Dichter in der Verbannung ist, kommt sie bleich, mit schwarzer Tinte gefärbt, mit dürrtigem Rot verziert (*Carm.* 1.1-8: ... *decorata libello*, | ... | *ostro tota nitens*, *argento auroque coruscis* | *scripta notis*, *picto limite dicta notans*, | *scriptoris bene compta manu meritoque renidens* | ... | *pallida nunc*, *atro chartam suffusa colore*, | ... *carmina dissocians*).¹⁸ Die hier demonstrierte ‚Ästhetik der Trauer‘ lenkt das Augenmerk auf die Materialität und die Farben des Textes,

¹³ Wienand 2012, 362.

¹⁴ Ausführlicher zur Bildpoetik Optatians und zum Christogramm siehe jetzt Squire und Whitton 2016.

¹⁵ Ausführlich zur Ästhetik und Artistik der *carmina* Optatians siehe jetzt Squire 2016; zur Permutabilität der Buchstaben in den *carmina* Optatians siehe ausführlicher Okáčová 2006.

¹⁶ So Ernst 1991, 31.

¹⁷ In enger Anlehnung an resp. im *aemulatio*-Gestus gegenüber Ov. *Pont.* 1 gestaltet; siehe Bruhat 1999, 16-20.

¹⁸ Wie Ernst 1991, 31 Anm. 24 zu Recht herausstellt, wird hier in jeder Hinsicht ein Überbietungstopos zu Ovid greifbar.

auf die farbliche Absetzung oder Einfassung der Intexte und damit auf ein dezidiert visuelles Element (das der Kaiser bereits in seinem Brief an den Dichter explizit gewürdigt hatte).¹⁹ Basierend auf dieser Leserlenkung aus *Carm.* 1 erhellt die komplexe Textur von *Carm.* 2 [ebenfalls Tafel 1]: Inhaltlich geht es hier um die vom Dichter ersehnte Zurücknahme des *falsum crimen* (*Carm.* 2.31) durch den Kaiser. Was die ‚malende‘ Muse angeht, so ist dieses Gittergedicht derart gestaltet, dass die jeweils äußersten Buchstaben der äußersten vertikalen und horizontalen Linie des Textfeldes zusammen einen geschlossenen Rahmen mit einem Kreuz in der Mitte bilden (also: Akrostichon + Telestichon + Mediotichon; dazu kommen vier in die Mitte gesetzte vertikale Lese-Wörter). Was also mit Farbe und überhaupt Bemalung nun aktuell für den verbannten Dichter nicht zu leisten ist – eine ansprechende Rahmung – wird durch das Gedicht selbst, durch die äußersten Schriftzeichen auf den vier Seiten des Gedichtes, auf dem Blatt geleistet (*Carm.* 2.12: *signato ... limite*, vgl. 1.4: *picto limite*). Der Rahmen, der das Gedicht wie ein Bild einfasst, ist also keine Bemalung im herkömmlichen Sinne, sondern ein grafisches Design: Das eigentlich Kunstvolle an diesem Gedicht erweist sich vor dem Hintergrund von *Carm.* 1 und dem dort beklagten Mangel an optischen Dekorationsmöglichkeiten als intelligente ‚Notlösung‘.

CARM. 3

Im Grundtext des *Carm.* 3 [siehe Tafel 2] thematisiert der Dichter seinen leider *in poeticis* nicht erfüllbaren Wunsch, das Antlitz des Kaisers in seinem Gedicht abzubilden (*Carm.* 3.1–3: *ingere Musarum flagrarem*²⁰ *numine vultus* | ... | ... *si ratio non abnuat ordine Phoebi*). Stattdessen preist er die Taten des Kaisers und die durch ihn bedingten *aurea saecula* in seinen *nova carmina* (*Carm.* 3.24). Hier ist auch die Rede davon, dass die epische Muse, Kalliope, Gedichte webt, die zugleich ‚gemalte‘ Melodien Apollons sind (*Carm.* 3.15–16: *at mea vix pictis dum textit carmina Phoebi* | *Calliope modulis*

19 Pro *pagina* findet sich ein Gedicht; tatsächlich weisen die Handschriften von Optatians *carmina* farbliche Abhebung und Einfassung auf; dazu Squires Einleitung zu diesem Band. Kaiser Konstantin spricht selbst (*Ep. Const.* 11) von den ‚unterschiedlichen Farbtönen‘, welche die Sinne der Augen erfreuen (*ut oculorum sensus interstincta colorum pigmenta delectent*) – hier wohl in Bezug auf die eingewebten Intexte.

20 Bei *flagrarem* handelt es sich um einen Irrealis der Gegenwart.

*gaudet, ...; 3.35: picta elementorum vario per musica textu; siehe auch unten II. Die Muse singt).*²¹ Auch in *Carm.* 3 bilden zum größten Teil die vertikalen und horizontalen äußersten Buchstaben einen Rahmen, allerdings etwas nach innen gezogen, und ergeben einen noch zu diskutierenden, nicht eindeutigen gestalthaften Umriss. Die Umrisslinien selbst bilden eigene, neue metrische Verse, die so nicht im Hauptgedicht vorkommen (Intext) und die den im Haupttext als unmöglich bezeichneten Wunsch, den *vultus* des Kaisers darzustellen, nun optimistischer formulieren:

*Fingere Musa queat tali si carmine vultus | Augusti, et metri et versus lege
manente | picta elementorum vario per musica textu | vincere Apelles
audebit pagina ceras | grandia quaerentur, si vatis laeta Camena | orsa
iuvet versu consignans aurea saecla (Carm. 3.iii–xiii).*²²

Sicherlich schwingt hier mit, dass Optatian für sein ‚literales‘ Porträt Konstantins dieselbe Nähe zum Herrscher bräuchte, wie sie der Maler Apelles zu Alexander d. Gr. hatte, den er porträtierte.²³ Vor allem aber nimmt der Intext noch mehr als der Grundtext von *Carm.* 3 die alte Diskussion um das Verhältnis der Schwesterkünste zueinander auf, denn wir können hier eine *aemulatio* des römischen Dichters mit Blick auf den berühmten griechischen Maler Apelles hinsichtlich der jeweiligen medialen Möglichkeiten der Herrscherdarstellung identifizieren.²⁴ Auf den ersten Blick

21 Zu den visuellen Möglichkeiten des Gedichtes, die der Dichter hier geltend macht, kommen noch akustische, wie in *Carm.* 3.35 die Wendung *musica elementorum* nahelegt (vgl. die Polyvalenz von *musica* als ‚zur Muse gehörig, musisch, poetisch‘, aber auch als ‚musikalisch, rhythmisch‘). Siehe *Carm.* 5.vii: *gaudia, quae pingens loquitur mea, Phoebe, Camena.*

22 „Wenn die Muse imstande sein sollte, mit einem solchen Gedicht das Antlitz des Kaisers darzustellen (*queat* steht im Modus des Potentialis) – und zwar unter Beibehaltung von Metrum und Vers –, dann wird die Seite, bemalt mit einem durch musische Elemente bunten Text, es wagen, die Bilder des Apelles zu besiegen. Sie (sc. die Muse) unterstützt das (begonnene) Vorhaben, indem sie mit dem Vers goldene Zeiten besiegelt.“ Die Interpunktion von Polara wurde hier nicht übernommen. Zum Potentialis siehe auch den Beitrag von Schierl und Scheidegger Lämmle in diesem Band.

23 Zu einer möglichen Anspielung auf resp. Einschreibung in den panegyrischen Diskurs anhand der Apelles-Nennung siehe den Beitrag von Schierl und Scheidegger Lämmle in diesem Band.

24 Vgl. Squire 2016, 33 Anm. 34, der hier eine „different (and superior?) configuration of what images are“ vermutet.

(siehe *Carm.* 3 selbst) scheint die mit Schriftzeichen (Text) ‚bemalte‘ Seite des Dichters natürlich nicht das Antlitz des Kaisers darstellen zu können. Auf den zweiten Blick jedoch (siehe den Intext) wird nun die Möglichkeit, ein Porträt des Kaisers mit dem Gedicht selbst anzufertigen, als grundsätzlich möglich angedeutet.²⁵ Vor allem aber lanciert Optatian hier einen paragonalen Zug, da sein Gedicht als vielschichtiges Gesamtkunstwerk zu verstehen sei, das aufgrund seiner Multimodalität und Polydimensionalität – das Gedicht ist ein materielles Bild sowie metrisch komponiertes, also poetisches Klangbild zugleich – die monomodale Kunst eines Apelles (der nur ein Bild malt) übertrifft.²⁶ Zudem bescheinigt oder besser ‚besiegelt‘ sein Gedicht die mit Konstantin präsenten, auch sonst vielfach²⁷ gerühmten ‚goldenen Zeiten‘ (*Carm.* 3.xiii: [sc. *Musa*] *versu consignans aurea saecla*). Diese letzte Aussage (identisch mit v. 18 des Haupttextes von *Carm.* 3) erweist sich mit Blick auf das poetisch verschlüsselte poetologische Programm Optatians erhellend: Das Bedeutungsspektrum von *consignare* reicht von ‚besiegeln, beglaubigen, bestätigen, bescheinigen‘ über ‚aufzeichnen‘ bis hin zu ‚einzeichnen‘. Es ist nun eben genau das, was Optatian (resp. seine Muse) macht: Er ‚siegelt‘ sein Gedicht nach Art einer Sphragis (s. u.), indem er ein Bild, eine Figur in seinen Text einzeichnet, freilich eine textuelle, aus Buchstaben bestehende und in Versen komponierte, sich abzeichnende Figur oder Zeichen. Dieses *signum* nun (vgl. *consignare*), das den medialen Möglichkeiten entsprechend den *vultus* des Kaisers ersetzt und abstrahiert oder besser: überhöht, verweist, so der Dichter explizit, auf die mit Konstantin gefeierten *aurea saecla*, die wohl nicht zuletzt im historischen Kontext der politischen Propaganda Konstantins gerade nach dem Sieg über Licinius zu sehen sind.²⁸ Johannes Wienand²⁹ erkennt hier in der durch die Intextverse gezeichneten Kontur den im Hauptgedicht thematisierten *vultus Augusti*, während Meike Rühl³⁰ in dieser Umrissszeichnung ein vierblättriges Kleeblatt

25 Möglicherweise verweist darauf auch der spielerische, letztlich tautologische Wechsel des Subjekts von *flagrarem*, das im Gedicht der Dichter selbst, im Intext (*fingere Musa queat*) die Muse ist. Was der Dichter selbst nicht kann, das schafft die Muse.

26 Mit ähnlichem Tenor Bruhat 2009, 119–120.

27 Siehe zum Beispiel *Carm.* 2.xii; 5.28; 7.24; 14.19; vgl. 14.35; 15.6; 19.32.

28 Ausführlicher zu Konstantins Politik und Funktionalisierung von *aurea saecula* ist Wienand 2012, 373–380 (bes. 375).

29 Wienand 2012, 362.

30 Rühl 2006, 82.

vermutet, Marie-Odile Bruhat³¹ hingegen die Balken zweier aufeinander liegender Kreuze als Signum der *pietas* Konstantins erkennt. Während Petra Schierl und Cédric Scheidegger Lämmle hier vor allem eine Einschreibung Optatians in einen mit dem *vultus* des Kaisers konnotierten panegyrischen Diskurs akzentuieren,³² sei an dieser Stelle eine andere spekulative Lesart und Interpretation skizziert, welche die multimodale Poetik Optatians erhellt. Grundsätzlich könnte man m. E. in dieser Kontur die piktogrammatische zweidimensionale Frontalansicht auf ein Tier mit Flügeln sehen. In Frage kommen dabei

1) der Adler: Der Adler gilt im Mythos als Königsvogel, als Bote des Zeus (zum Beispiel Hom. *Il.* 8.247; 8.315; Call. *Jov.* 67–68). Bei Ovid (*Met.* 6.108; 10.255) verwandelt sich Zeus selbst in einen Adler, seit hellenistischer Zeit und vor allem seit Octavian Augustus wird der Adler zum herrscherlichen Münz- und Wappentier.³³ Optatian könnte daher in *Carm.* 3 auf eine Identifizierung des Kaisers Konstantin mit Zeus anspielen, wenn er diesen als *rector Olympi* tituliert (*Carm.* 3.10).³⁴ Zugleich ist der Adler unter den römischen Feldzeichen (*signa*) das Wichtigste und Bedeutendste; er dient als Legionsadler,³⁵ als wichtiges Identifikationssymbol für die Römer im Feld. Wenn Optatian hier an Stelle des Kaiserporträts den Umriss eines Adlers intendierte, würde dieses königliche Symboltier eine gleichsam mythische Überhöhung Konstantins als ‚Zeus‘ signalisieren, zumindest aber den für Konstantins Machterhalt so bedeutenden militärischen Kontext anklingen lassen, da das *signum* des Kampfes (Adler) nun als *signum* (Adler-Umriss-Bild) und Inbegriff der siegreichen kaiserlichen *gesta* in Optatians Gedicht eingelegt wären.

2) In Frage käme ebenso ein Schmetterling oder etwas Ähnliches: a) Der Schmetterling, lat. *papilio*, ist der terminologische Begriff für ein (schmetterlingsförmiges) Zelt, genauer Militärzelt,³⁶ vor allem aber b) ist der Schmetterling ein frühchristliches ikonografisches Symbol der

31 Bruhat 1999, 501, 2008, 64–65 sowie vor allem 2009, 117–118.

32 Siehe den Beitrag von Schierl und Scheidegger Lämmle in diesem Band.

33 Richter 1979.

34 Es handelt sich hierbei um eine poetische Adaptation von ähnlichen Vergilversen (*Verg. Aen.* 2.779; 7.558; 10.437); siehe auch Wienand 2012, 390.

35 Junkelmann 1991, Stoll 2001, Connolly 1998, Domaszewski 1895 und Töpfer 2011.

36 Hier. *in Is.* 40.21–26 l. 47; *Itin. Theod.* 12; *Edict. Diocl.* 19.4. Den Hinweis auf diese Passagen verdanke ich Eberhard Heck, Tübingen.

Auferstehung, der *renovatio* überhaupt, wie das auf frühchristlichen, auch Sarkophagen aus konstantinischer Zeit ersichtlich wird.³⁷

3) Darüber hinaus könnte man bei der Umrissgestalt von *Carm.* 3 auch an den Vogel Phönix denken: Bei Ovid (*Met.* 15.373–374: *tineae ... mutant cum papilione figuram*) findet sich nicht nur die Beschreibung, wie der Schmetterling seine Wiedergeburt aus einem Wurm zu neuer Gestalt erlebt, sondern auch (in der großen Rede des Pythagoras über die menschliche Wiedergeburt) eine erste Narrative über den Vogel Phönix, der sich selbst verbrennt und aus dem Wurm in der Asche wieder zu Gestalt und neuem Leben kommt (*Met.* 15.391–407, vor allem 15.392: *una est, quae reparat seque ipsa reseminet, ales*). Im Gedicht des spätantiken christlichen Dichters Laktanz mit dem Titel *De ave Phoenice*, das wohl gegen 303/304 in Nikomedien in Bithynien entstanden ist,³⁸ wird explizit ein Vergleich zwischen Schmetterling und Phönix als den beiden sich selbst erneuernden Tieren formuliert (*Phoen.* 107–109: *ac velut agrestes ... | mutari tineae papilione solent | inde reformatur qualis fuit ante figura*). Dieses Gedicht darf als Signal dafür gelten, dass der Phönix, das Symbol der Erneuerung aus sich selbst, als christliches Symbol der Auferstehung im Kontext der konstantinischen Literatur funktionalisiert wird.³⁹ Der Phönix dient freilich in der kaiserzeitlichen und spätantiken zeitgenössischen Sepulchrkunst als religiöses Symbol für die Unsterblichkeit der Seele sowie für die Auferstehung im christlichen Sinne (etwa in der Priscilla-Katakombe), in der zeitgenössischen frühchristlichen Literatur lässt sich ebenfalls genau dieser Symbolwert des Phönix belegen.⁴⁰

Zugleich ist der Phönix aber auch ein bereits seit der römischen Kaiserzeit beliebtes politisches Symbol, etwa für die Regierungsära oder

37 Dazu siehe Gerke 1940, 27–29, 193, Dierauer 1977, Koch und Sichter mann 1982, 183, Davies und Kathirithamby 1986, 106–107 (mit Abb.), Koch 2000; zum *papilio* als Auferstehungssymbol bei Basilios und Kirchenvätern siehe Reitzenstein 1917 und Rohde 1942, 30 Anm. 77.

38 Wlosok 1990, 258.

39 Der Text enthält nur Signale für eine christlich interpretierende Leseweise; ausführlicher dazu Wlosok 1990, 250–251 (siehe auch Euseb. *vit. Const.* 72, der Konstantin, der sich durch seine Söhne/Nachfolger ‚erneuert‘, mit Phönix vergleicht).

40 Zuerst wohl im 1. Clemensbrief 25.1–26.1; dann Tert. *resurr.* 13, dort Zitat von Psalm 92, 13: *et florebit enim ... velut phoenix* etc.), vgl. auch die älteste Fassung des *Physiologus*, dazu Wlosok 1990, 257; Walla 1969, 116–118.

das Imperium des Kaisers, und dient seit Kaiser Tiberius und besonders Hadrian⁴¹ auf Münzen als Symbol für die Wiederkehr oder Erneuerung des goldenen Zeitalters (*saeculum aureum*).⁴² Hier sei daran erinnert, dass auch in Optatians *Carm.* 3 die durch Konstantin heraufziehenden *aurea saecla* explizit im Text genannt werden (*Carm.* 3.12, 3.18) und dass eben dieses *carmen* sicher auf 326 datiert und somit in engsten Kontext mit den aktuellen Vicennalia-Feiern gestellt werden kann.⁴³ Dass hier in *Carm.* 3 das Bild des nach Art eines Piktogramms dargestellten Schmetterlings/Phönix den *vultus* des Kaisers ersetzen könnte, legt zudem ein Bronzemedallion aus eben genau dem Jahr 326 n. Chr. nahe, das auf dem Revers zur Legende *gloria saeculi virtus caess(arum)* das Bild des sitzenden Kaisers mit einem Phönix⁴⁴ trägt [Abb. 8.1].⁴⁵



8.1 Bronzemedallion Konstantins des Großen, geprägt 326 n. Chr. in Rom. Avers: *Constantinus max(imus) aug(ustus)* mit Büste Constantins; Revers: *gloria saeculi virtus caess(arum)*, dem thronenden Constantin wird von seinem Caesar die Statuette eines Phönix auf dem Globus überreicht, zu den Füßen ein Panther (RIC VII Roma 328, no. 279). © Paris, Cabinet des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale de France Cabinet des Médailles.

41 Goldmünze Hadrians mit Phoinix und Legende SAEC AVR (RIC 136).

42 Siehe Broek 1972, 117.417 und Belege bei Walla 1969, 109.

43 So Wienand 2012, 390.

44 Ausführlicher dazu ist Broek 1972, 243 Anm. 2.

45 RIC VII Roma 279, Abb. bei Broek 1972, 434 und Tafel VIII, 2; siehe auch Wlosok 1990, 257.

Optatian ist, wie wir wissen, in höchsten senatorischen und aristokratischen Kreisen sozialisiert.⁴⁶ Daher könnte er durchaus auch über das symbolhaltige Münzprägeprogramm Konstantins anlässlich der Vicennalia informiert gewesen sein. Insgesamt würde auf jeden Fall die politische wie religiöse Semantik des Phoinix-Symbols zur (Selbst-)Inszenierung Konstantins als christlich motivierten Erneuerers in der Phase nach seinem Sieg über Licinius und gerade 326 im Kontext der aktuellen Vicennalia-Feierlichkeiten passen.⁴⁷ Der Phönix ist ein Bildsymbol, das die ‚webende und malende‘ Muse des Dichters Optatian sehr wohl zum Ausdruck bringen kann. Man kann das poetologisch freilich noch weiter denken: Denn dem Phönix wird in der Literatur eine purpurrote Farbe bescheinigt, die ihn natürlich als kaiserliches Symboltier ausweist.⁴⁸ Wir dürfen vermuten, dass das Phönix-Bild resp. die den Umriss konstituierenden Buchstaben in *Carm.* 3 mit roter Farbe eingefasst waren (siehe *Carm.* 1.8).⁴⁹ Hinzu kommt jedoch, dass Publilius Optatianus PORFYRIUS, der das phönizische (!) Purpurrot selbst als Cognomen trägt, als selbstbewusster Autor sein Werk hier mit einer entsprechenden Sphragis⁵⁰ gesiegelt haben könnte, die auch auf ihn verweist: Das eigentlich intendierte Bild des Kaisers, das durch die (christliche) piktogrammartig abstrahierte Symbolfigur des Phönix ersetzt wird, ist also auch ein Symbolbild, ein Signet des *poeta doctus* selbst.

46 Der wichtigste Beleg ist eine stadtrömische Inschrift aus der Zeit vor 315, in der Optatian in einer Liste mit ranghohen Senatoren erscheint (CIL VI 41314); ferner ist *Carm.* 22 an einen Consul gerichtet, evtl. der in *Carm.* 21 genannte Bassus; zudem haben offenbar ranghohe Vertraute seine Gedichte 326 nach Rom gebracht. Zur sozialen Stellung Optatians siehe Wienands Beitrag in diesem Band.

47 Zum Münzprogramm Konstantins, in dem er sich als christlich motivierter Erneuerer (gerade nach dem Sieg über Licinius) inszeniert, siehe Wienand 2012, 379 und vor allem 390 mit weiterer Literatur; zum Phoinix als mythischem Sonnenvogel resp. zur Sonnensymbolik in konstantinischer Münzprägung siehe Wlosok 1990, 254.

48 Die Etymologie von ‚Phoinix – phönizisch – Purpur‘ als königlich-kaiserliche Farbe passt auch zu Konstantin; so nimmt zum Beispiel in zahlreichen Versen der beim Konstantinverehrer Eusebios zitierte Tragiker Ezechiel in seinem Mosesdrama Bezug auf die intensive purpurne Farbe resp. die prächtigen Farben des Phoenix (Euseb. *praep. ev.* 9.29.16).

49 Dazu Ernst 1991, 31 mit Anm. 26 sowie Rühl 2006, 90–91, 97 mit Anm. 49; siehe auch den Beitrag von Thomas Habinek in diesem Band.

50 Kranz 1961; siehe auch Peirano 2014, 224–227.

Was können wir nun aus all diesen Deutungsmöglichkeiten für das piktogrammatisch gestaltete Umrissbild des Adlers/*papilio*/Phoinix in *Carm.* 3 gewinnen? M. E. wäre es denkbar, dass der verbannte Optatian durch das ‚implizite‘, eingewebte ‚Kaiserbild‘ das für das Jahr 326 und die Vicennalia passende, vermutlich polyvalente Symbol des Adlers/*papilio*/Phönix auf die ihm mögliche Weise – als textuell überreichtes Gedicht – dem Kaiser kommunizieren und diesen, so gut das jetzt eben geht, beeindrucken und überraschen will.⁵¹ Die in den Haupttext eingewobenen Bilder oder Symbolzeichen (*signa*) – erinnert sei hier nur an das Chi-Rho-Zeichen (*Carm.* 8, 14, 19, 24), oder XX als Signum für die Vicennalia des Kaisers (*Carm.* 5) –, aber eben möglicherweise auch der Adler/*papilio*/Phoinix, knüpfen offensichtlich gezielt an die offizielle aktuelle Programmatik der kaiserlichen Selbstrepräsentation an. Sie dokumentieren somit über die poetische Ebene hinausgehende Modi einer auch visuell komponierten Panegyrik.⁵² Freilich wäre mit der Symbolfacette des Phönix in erster Linie auf Kaiser Konstantin angespielt, doch möglicherweise schwingt mit, dass auch der verbannte Dichter selbst eine phönixgleiche Erneuerung erleben, dass er aus der dem Tod ähnlichen Verbannung wiederkehren und sich ‚erneuern‘ möchte. Ebenso denkbar ist, dass der spätantike Dichter Optatian, der sich in seinen intertextuell komponierten *carmina* auf zahllose, längst verstorbene poetische Vorgänger bezieht, wie bereits Laktanz eine ‚Wiedergeburt der lateinischen Dichtung und Poetik‘ beschwört und zwar in einer der konstantinischen Zeit angemessenen Form und Repräsentation: als Spolien-Ästhetik und – Poetik, die – wie das Figurengedicht auch – vor allem in der intertextuell basierten hellenistischen Literatur wurzelt.⁵³

An dieser Stelle ist festzuhalten, dass eine klare Abgrenzung oder Entscheidung für die eine oder die andere Deutungsvariante für *Carm.* 3 kaum möglich ist, dass wir vielmehr mit einer gezielt komplexen Strategie der Verrätselung rechnen müssen. Diese kann durchaus als „Reflex auf

51 Optatian treibt hier ein subtiles Spiel: Da er die ‚Vorderseite‘ der Münze, den *vultus* des Kaisers, textuell nicht gestalten kann, drückt er die Revers-Seite in seinem Text über ein durch Intexte umrissenes Bild (Adler/*papilio*/Phönix) aus. Wie man die Rückseite der Münze nicht gleich sieht, so sieht man auch das Bildsymbol nicht sofort, das in diesem *carmen* steckt.

52 Dazu Rühl 2006, 81–90.

53 Dazu mit Blick auf hellenistische Literatur Männlein-Robert 2009; für Optatians Spolienpoetik siehe Elsner 2000, 149, 184 und Rühl 2006, 78, 90–93.

bilderfeindliche Tendenzen im frühen Christentum⁵⁴ verstanden werden. Gerade Optatians *Carm.* 3, das die (Un-)Möglichkeiten des Textmediums im Vergleich zum Bild auslotet, signalisiert in besonderem Maße die Ambiguität oder besser: die fluide und zugleich dynamische Polyvalenz des Textes und seiner Zeichen im hermeneutischen wie im medialen Sinne.⁵⁵

DIE MUSE SINGT

In Optatians multimodaler ‚Poetik des Nexus‘⁵⁶ spielt aber neben den vorgängigen Text- und Bildvarianzen *auch* die akustische Dimension eine Rolle – die webende und malende Muse *singt* nämlich auch.⁵⁷ Man kann beobachten, dass, je schriftlicher, textueller und visueller die poetischen Texturen sind und je reflektierter der Dichter Optatian operiert, er umso mehr sein Selbstverständnis als ‚Sänger‘ betont und zahlreiche akustische Termini und Metaphern der Mündlichkeit und des Klanges einstreut (zum Beispiel *canere* in *Carm.* 3.4: *canunt*; 3.6: *ora sonare*; 3.23–24: *vatis voce tui ... | bella canunt*; siehe auch 3.25: *sonare*; 3.27: *fari*; *Carm.* 5.vii–ix: *pingens loquitur mea, Phoebe, Camena | summe parens, da voce pia tricennia fari*; 19.13, 15.15, 8.25, 21.1: *cecini*; 3.35: *musica*; 7.14: *in musica*). Dieses Phänomen ist m. E. auf den kaiserzeitlich-spätantiken, zu Optatians Zeit wohl bereits gerade vollzogenen Medienwechsel von der Papyrusrolle zum Pergamentkodex zurückzuführen resp. verweist implizit auf diesen. Wir finden die innerliterarische Reflexion auf einen ebenfalls folgenreichen Medienwechsel bereits im 3. Jahrhundert v. Chr. im Kontext der hellenistischen Kultur (Alexandria), wo die systematische Übertragung, Einschreibung und Sammlung von etwa inschriftlichen Gedichten und Texten in Papyrusrollen – also ein klarer Medienwechsel – zu einer poetologischen Reflexion über die kommunikativen Bedingungen im neuen Medium führte. Die zeitgenössischen hellenistischen Dichter inszenieren dabei sich selbst als ‚Sänger‘, ihre natürlich längst schriftlich konzipierten und auch rezipierten Gedichte als ‚Lieder‘. Indem sie also eine *archaische* Mündlichkeit ihrer Dichtung behaupten, wird deutlich, dass sich die lebensweltlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen

⁵⁴ Ernst 1991, 138.

⁵⁵ Ausführlich und sehr erhellend zu diesem Phänomen ist Squire 2016, 53–82 sowie Squire und Whitton 2016 zur Ianusköpfigkeit der *signa*.

⁵⁶ Zu den vielfältigen Belegen und Komposita von *nectere* siehe Bruhat 2009, 114.

⁵⁷ So mit Wienand 2012, 366.

medial gerade zur Textualität und Literarizität gewandelt hatten.⁵⁸ Einen durchaus vergleichbaren historischen Medienwechsel wie den für den Hellenismus skizzierten sowie die damit einhergehende Reflexion über denselben können wir auch für Optatians und Konstantins Lebenszeit konstatieren: Hier geht es nun um die Transponierung von Texten (zum Beispiel aus Papyrusrollen oder *codicilli*) in Kodizes, in denen zunächst einzelne Seiten⁵⁹ in Folge aufeinander gelegt und gruppiert werden.⁶⁰ Im Vergleich zur Papyrusrolle bietet der paginierte Kodex die Möglichkeit neuer Arrangements und Bezugsgeflechte von Gedichten, bietet zudem bessere Möglichkeiten der (Seiten-)Bemalung und Dekoration aufgrund der haltbareren materialen Textur des Pergaments. Zugleich handelt es sich aber beim Kodex um ein neues Medium des Erinnerns, der Speicherung und Tradierung nicht zuletzt von Schrift und Text und Bild. Mit Blick auf Optatians anspruchsvoll komponierte Gitter- resp. Konturen-gedichte oder seine eingewebten Intexte, die ausschließlich beim Lesen erkennbar werden und ein eigenes Gedicht ergeben und überhaupt nur beim Lesen vollständig goutiert werden können, wirken die zahlreichen Wendungen der Mündlichkeit und Akustik daher zunächst merkwürdig.⁶¹ Optatians Fiktion der Mündlichkeit hat hier m. E. zwei Facetten:

a) Sie ist zum einen zu verstehen als geballte Projektion der seit alters etablierten poetischen Topik der Mündlichkeit, die vor allem in der hellenistischen Literatur vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Medien- und Kulturwandels neu reflektiert und poetologisch genutzt wurde.⁶² Eine solche erkennbare Intensivierung des Topischen und der poetologisch etablierten Semantik und Metaphorik der Mündlichkeit dient nicht nur als Marker für eine neue Textualität, sondern erweist den Dichter Optatian einmal mehr als intertextuell versierten *poeta doctus*.

b) Zum anderen könnte es Optatians Anliegen sein, die Aufmerksamkeit seines primären Rezipienten – des Kaisers – auf sich zu ziehen. Optatian wendet im Grunde eine Art psychagogischer Technik an, da

58 Männlein-Robert 2007.

59 Siehe auch die häufige Setzung des Terminus *pagina* bei Optatian, zum Beispiel *Carm.* 3.33; 4.2; 4.9; 7.11; 9.13 u. ö.; dazu auch Squire 2016, 32–35, mit Anm. 36.

60 Cavallo 1989, 326–329.

61 Beim mündlichen Vortrag oder Lesen ist allein lineares Lesen oder sequenzielles Sprechen möglich; sämtliche vertikalen oder diagonalen Textebenen, die Bildebenen sowieso, gehen verloren, siehe auch Wienand 2012, 370.

62 Männlein-Robert 2007.

das Lesen solcher extrem artistischer *carmina* den Rezipienten komplett absorbiert und seine ganze Konzentration erfordert, d. h., der Kaiser muss sich beim Lesen ganz auf den Dichter und sein Gedicht mitsamt seinem Anliegen einlassen. Zu Optatians Zeit war wohl das laute Lesen eines Textes noch resp. weiterhin der Regelfall der Rezeption von Gedichten,⁶³ d. h. der Leser bringt mit seiner Stimme selbst die textimmanenten Akustika zum Klingen, er wird selbst in die Performanz involviert.⁶⁴ Entgegen der Behauptung Levitans, wir hätten es im Falle der *carmina* Optatians mit einem unrezitierbaren ‚voiceless text‘ zu tun,⁶⁵ wird man vielmehr von multimodaler, also akustischer und visueller Rezeption dieser Gedichte ausgehen dürfen. Dazu kommt der ausgesprochen intentionale Charakter der Verbannungsgedichte Optatians, deren Anliegen die Aufhebung der Verbannung dieses kaisertreuen Dichters ist. Sie sind also allein für Kaiser Konstantin zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt komponiert, sind somit extrem person- und situationsgebunden. Da der verbannte Dichter nicht persönlich mit dem Kaiser interagieren kann, wird das Medium seiner Stimme (seine *carmina*) in einen textuellen Bildteppich gewickelt und dem Kaiser überbracht (siehe *Carm.* 5.17–18: *felix Musa, tuis possit quae digna referre | praemia virtutum meritis vel voce sonare*). Damit wird deutlich, dass Optatian in seine modernen poetischen Elaborate gezielt archaisches Substrat, genauer: das alte Substrat einer ihm unmöglich gewordenen Dichtungskultur einwebt: Ein verbannter Dichter wie Optatian kann sich dem Kaiser gegenüber nicht (mehr) stimmlich artikulieren, sondern muss seine Brillanz und Kaisertreue in seinen Gedichten, also in materiellen Texten zum Ausdruck bringen (wie bereits der verbannte römische Dichter Ovid). Im Prinzip erinnert das auch an die Situation der mythischen Figur der verbannten Philomela, die, wie Ovid in seinen *Metamorphosen* erzählt (*Met.* 6.412–674, vor allem 6.575–576), aus der Ferne allein über gewebte Zeichen (*notae*) kommunizieren und ihrem Anliegen ‚Stimme verleihen‘ kann⁶⁶ – hier kommt zum Kriterium der Ferne und Distanz noch hinzu, dass Tereus ihr gewaltsam die Zunge herausgeschnitten hat, sie also die poetische Figur der Stimmlosigkeit *par excellence* ist.

63 So Balogh 1927; zur Relevanz der (literarischen oder nicht-literarischen) Textsorte in dieser Frage siehe Busch 2002.

64 Eine performative Lektüre postuliert für Optatian ebenfalls Anna-Lena Körfer in ihrem Beitrag zu diesem Band.

65 Levitan 1985, 263.

66 Ov. *Met.* 6.577–578: *purpureasque notas filii intexuit albis, indicium sceleris; Procne ‚liest‘ das dann (legit).*

Optatians Versuch, seinen *carmina* auch eine stimmlich-akustische Dimension einzuschreiben, geht aber über die Konvention dieser archaischen Topik sowie über das Anliegen, aufzufallen und den Kaiser als aktiven Leser zu involvieren, hinaus.⁶⁷ Das wird daran ersichtlich, dass Optatian immer wieder deutlich zu machen versucht, wie man das jeweilige Gedicht ‚lesen‘, verstehen und sehen soll. Vermutlich lässt er damit die ursprüngliche und konkrete *performance* von *carmina* als Ideal durchscheinen: *carmina* sind ‚Lieder‘, ursprünglich also von jeher natürlich ‚gesungen‘ oder vorgetragen und zwar vor einem real anwesenden Publikum.⁶⁸ Johannes Wienand⁶⁹ hat vermutet, dass wir von einer gemeinschaftlichen Lektüre und Erklärung solcher Texte wie den *carmina* Optatians als idealer Rezeptionssituation zumindest in zeremoniellen Kontexten bei Hof ausgehen dürfen. Denn die semantisch wie medial komplex komponierten *carmina* Optatians sind nicht ohne Weiteres aus sich selbst verständlich und (siehe *Carm.* 3) auch bewusst polyvalent und verrätselt gestaltet. Ein Exeget ist also nötig, wie nicht zuletzt die zu Optatians *carmina* überlieferten, zum Teil wohl zeitgenössischen Scholien beweisen.⁷⁰ Geht man diese Überlegung noch einen Schritt weiter, dann brauchen gerade die höchst artifiziellen, polyvalent komponierten und gestalteten Gedichte Optatians den Autor und Dichter selbst. Denkbar wäre m. E. eine situative Deutung im historischen Kontext, die den Ansatz von Johannes Wienand weiter konkretisiert: Dann könnten Optatians *carmina* als Versuch des Dichters gewertet werden, (wieder) in persönlichen, direkten Kontakt zum Kaiser zu kommen. Solange das aber nicht geht, also im Zustand der Verbannung, agiert der (aktuell) ‚stimmlose‘ Dichter über Valenzen des Textmediums. Hier kann er nur Signale geben, wie seine Gedichte zu lesen, zu sehen, vorzutragen sind oder auf besonders kunstvolle Passagen und eingelegte Bilder und deren (zum

67 Siehe Körfers Beitrag in diesem Band sowie Rühl 2006, 92–93.

68 Siehe zum Beispiel auch *Ep. Const.* 2 und 3 mit Anspielungen darauf, dass in früheren Zeiten Dichtung gesprochen/vorgetragen wurde (*locutus est; cantata sunt* etc.). Jetzt aber (*Ep. Const.* 6) geht es um Leute, die schreiben und reden (*scribentes dicentesque*). Darunter sind diejenigen, die in Versen/Metren sprechen, besonders reglementiert (*Ep. Const.* 8): *eos vero qui versibus dicerent certis finibus lex metris ...*

69 So mit Wienand 2012, 370.

70 Zum exegetischen Literaturverständnis seit konstantinischer Zeit siehe Hose 2007. Zu den Optatian-Scholien siehe Pipitone 2012, 25–30; auch Wienand 2012, 371–372.

Teil – siehe *Carm. 3* – polyvalente) Semantik verweisen. Dem Dichter fehlen in der Verbannung alle Möglichkeiten der direkten, als ideal vorgestellten Kommunikation mit dem Kaiser und somit der persönlichen Exegese (der *poeta doctus* als Exeget seiner *carmina*). Demnach wäre die multimodale Komplexität dieser Verbannungs*carmina* (mitsamt aller mündlichen Implikationen) als eine besonders anspruchsvolle Form der Kompensation mangelnder Kommunikationsmöglichkeiten zu erklären, in der freilich implizit auf das basale Problem der Ferne des Dichters zum Kaiser verwiesen wäre. Die dezidierte, zunächst irritierende Poetik der Stimmlichkeit und Mündlichkeit für den Dichter als Sänger ebenso wie für den Kaiser und andere als Leser und Rezipienten bedeutet m. E. nicht, dass diese Gedichte unbedingt so präsentiert werden müssten. Aber mit Blick auf *Carm. 3* und die eindeutige Mehrdeutigkeit der literalen *signa* wird deutlich, dass die Polyvalenz dieser Texte, die Multimodalität der *carmina* nicht nur sämtliche textualen und visuellen Verknüpfungen umfasst, sondern dass auch das ursprünglich mit dem schriftlichen Text noch verbundene Medium der Stimme von Optatian stets in Erinnerung gerufen und evoziert wird: Erst so wird das Fehlen dieser eigentlich ja primären Dimension von Dichtung markiert. Zwar würden seine Gedichte, würden sie rein akustisch rezipiert, viel von ihren Finessen verlieren, aber umgekehrt werden auf der bloßen Textebene (von Text und Bild) eben nicht alle *signa* entschlüsselt oder verständlich, ginge überdies die musikalische Dimension der metrischen Verse verloren. Da die persönliche Präsenz Optatians beim Kaiser gerade nicht möglich ist, bedient er sich für die Kommunikation mit Konstantin seiner vielstimmigen Texturen (das letzte Wort in *Carm. 3* ist *textu*), stellt das auf *signa* reduzierte Lied seiner Muse, wie eine bloße, noch zu interpretierende und performativ umzusetzende Notenpartitur, als Text und Bild zugleich, dar. Seine *Morphogrammata* aus der Verbannung erweisen sich somit als nur potenzielle Klangbilder oder als solche, die nurmehr die Illusion einer grundständigen Mündlichkeit von Dichtung beschwören. In jedem Falle erweisen sich Optatians *carmina* als spätantike ‚Signaturen‘ einer poetologischen Medienreflexion: Diese umfasst den zeitgenössisch-spätantiken Medienwechsel von der Papyrusrolle zum Kodex ebenso wie die situativ durch die Verbannung bedingte Ferne, aber poetisch inszenierte Nähe des Dichters zum Kaiser.

BIBLIOGRAFIE

- Balogh, J. (1927)** ‚*Voces Paginarum*: Beiträge zur Geschichte des lauten Lesens und Schreibens‘, *Philologus* 82: 84–109, 202–240.
- Barnes, T. D. (1975)** ‚Publilius Optatianus Porfyrius‘, *American Journal of Philology* 96: 173–186.
- Broek, R. van den (1972)** *The Myth of the Phoenix according to Classical and Early Christian Traditions*. Leiden.
- Bruhat, M.-O. (1999)** *Les carmina figurata de Publius Optatianus Porfyrius. La métamorphose d'un genre et l'invention d'une poésie liturgique impériale sous Constantin*. Unpubl. Diss. (Université Paris-Sorbonne, Paris IV).
- (2008) ‚Une poétique du vœu: inspiration poétique et mystique impériale dans le poème XIX (et quelques autres) d'Optatianus Porfyrius‘, *Dictynna* 5: 57–108.
- (2009) ‚Les poèmes figurés d'Optatianus Porfyrius: une écriture à contraintes, une écriture de la contrainte‘, in *Formes de l'écriture, figures de la pensée dans la culture gréco-romaine*, hrsg. F. Toulze-Morisset. Villeneuve d'Ascq: 101–125.
- Busch, S. (2002)** ‚Lautes und leises Lesen in der Antike‘, *Rheinisches Museum* 145: 1–45.
- Cavallo, G. (1989)** ‚Testo, Libro, Lettura‘, in *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*, hrsg. G. Cavallon, P. Fedeli und A. Giardina. Rom: 307–341.
- Connolly, P. (1998)** *Greece and Rome at War*. London.
- Davies, M. und Kathirithamby, J. (1986)** *Greek Insects*. London.
- Dierauer, U. (1977)** *Tier und Mensch im Denken der Antike. Studien zur Tierpsychologie, Anthropologie und Ethik*. Amsterdam.
- Domaszewski, A. von (1895)** ‚Aquila 11‘, *RE* 2.1: 317–318.
- Elsner, J. (2000)** ‚From the Culture of *spolia* to the Cult of Relics: The Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms‘, *Papers of the British School at Rome* 68: 149–184.
- Ernst, U. (1991)** *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln.
- Gerke, F. (1940)** *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*. Berlin.
- Hose, M. (2007)** ‚Konstantin und die Literatur – oder: Gibt es eine Konstantinische Literatur?‘, *Gymnasium* 114: 535–558.
- Junkelmann, M. (1991)** *Die Legionen des Augustus. Der römische Soldat im archäologischen Experiment*, 5. Aufl. Mainz.
- Kluge, E. (1924)** ‚Studien zu Publilius Optatianus Porfyrius‘, *Münchener Museum für Philologie des Mittelalters und der Renaissance* 4: 323–348.
- Koch, G. (2000)** *Frühchristliche Sarkophage*. München.

- Koch, G. und Sichtermann, H. (1982)** *Römische Sarkophag*. München.
- Kranz, W. (1961)** ‚Sphragis: Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlußmotiv antiker Dichtung‘, *Rheinisches Museum* 104: 3–46, 97–124.
- Levitan, W. (1985)** ‚Dancing at the End of the Rope: Optatian Porfiry and the Field of Roman Verse‘, *Transactions of the American Philological Association* 115: 245–269.
- Männlein-Robert, I. (2007)** *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*. Heidelberg.
- (2009) ‚Klage im Kontext oder Allegorie hellenistischer Spolienpoetik: Überlegungen zu Kallimachos’ Sepulchrum Simonidis (frg. 64 Pf.)‘, *Antike und Abendland* 55: 45–61.
- Okáčová, M. (2006)** ‚The Aural-Visual „Symbiosis“ in the Poetry of Publilius Optatianus Porfyrius (Towards the Disentanglement of the Mystery of Late-Ancient Expansive Grid-Verse)‘, in *Laetae segetes. Griechische und lateinische Studien an der Masaryk Universität und Universität Wien*, hrsg. J. Nechutová und I. Radová. Brno: 41–50.
- Peirano, I. (2014)** ‚„Sealing“ the Book: The Sphragis as Paratext‘, in *The Roman Paratext: Frames, Texts, Readers*, hrsg. L. Jansen. Cambridge: 224–242.
- Pipitone, G. (2012)** *Dalla figura all’interpretazione. Scoli a Optaziano Porfirio*. Neapel.
- Polara, G. (1974)** ‚Cinquant’anni di studi su Optaziano (1922–1973)‘ *Vichiana* 3: 110–124, 282–301.
- Reitzenstein, R. (1917)** ‚Die Göttin Psyche in der hellenistischen und frühchristlichen Literatur‘, *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften (Philosophisch-Historische Klasse)* 10: 1–111.
- Richter, W. (1979)** ‚Adler‘, *Der kleine Pauly* 1: 66–67.
- Rohde, E. (1942)** *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Stuttgart.
- Rühl, M. (2006)** ‚Panegyrik im Quadrat: Optatian und die intermedialen Tendenzen des spätantiken Herrscherbildes‘, *Millennium* 3: 75–101.
- Scheid, J. und Svenbro, J. (1994)** *Le métier de Zeus: mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*. Paris.
- Squire, M. J. (2015)** ‚Patterns of Significance: Publilius Optatianus Porfyrius and the Figurations of Meaning‘, in *Images and Texts: Papers in Honor of Professor Eric Handley CBE FBA*, hrsg. R. Green und M. Edwards. London: 87–120.
- (2016) ‚POP Art: The Optical Poetics of Publilius Optatianus Porfyrius‘, in *The Poetics of Late Latin Literature*, hrsg. J. Hernández Lobato und J. Elsner. Oxford: 25–99.
- Squire, M. J. und Whitton, C. L. (2016 [im Druck])** ‚Machina sacra: Optatian and the Lettered Art of the Christogram‘, in *Graphic Signs of Identity, Faith and Power in Late Antiquity and the Early Middle Ages: Essays in Early Graphicality*, hrsg. I. Garipzanov, C. Goodson und H. Maguire. Turnhout.

Stoll, O. (2001) ‚Der Adler im „Käfig“: Zu einer Aquilifer-Grabstele aus Apamea in Syrien‘, in *Römisches Heer und Gesellschaft. Gesammelte Beiträge 1991–1999*, hrsg. O. Stoll. Stuttgart: 13–46.

Töpfer, K. M. (2011) *Signa Militaria. Die römischen Feldzeichen in Republik und Prinzipat*. Mainz.

Walla, M. (1969) *Der Vogel Phoenix in der antiken Literatur und der Dichtung des Laktanz*. Wien.

Wienand, J. (2012) *Der Kaiser als Sieger. Metamorphosen triumphaler Herrschaft unter Constantin I.* Berlin.

Wlosok, A. (1990) ‚Die Anfänge christlicher Poesie lateinischer Sprache: Laktanzens Gedicht über den Vogel Phoenix‘, in *Res humanae – res divinae. Kleine Schriften*, hrsg. E. Heck und E. A. Schmidt. Heidelberg: 250–278.