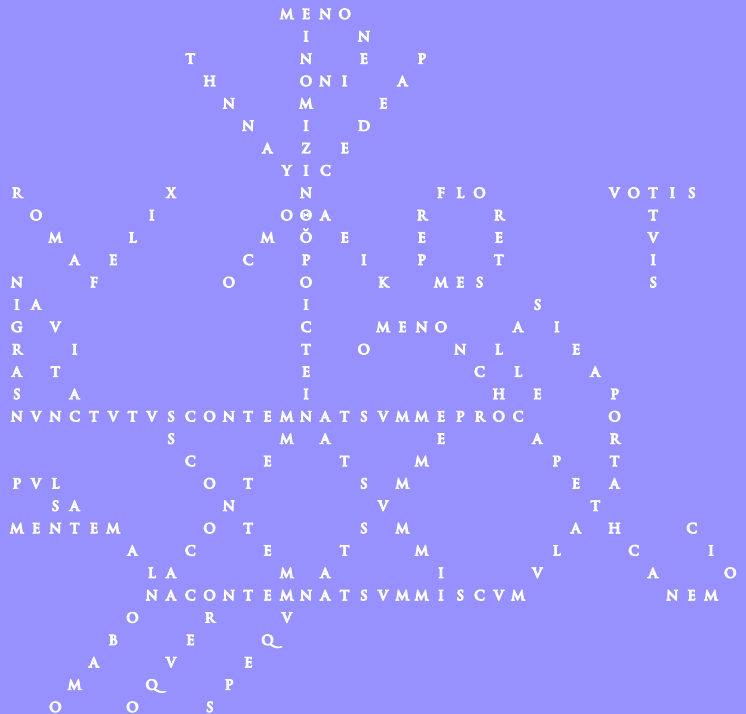


MICHAEL SQUIRE AND JOHANNES WIENAND (EDS.)

***MORPHOGRAMMATA /***  
**THE LETTERED ART OF OPTATIAN**  
Figuring Cultural  
Transformations in the Age  
of Constantine

---



MORPHOMATA

---

This volume explores one of the most complex, multi-faceted and momentous of all western cultural transformations: the refashioning of the Roman principate under the emperor Constantine in the early fourth century AD. It does so through the kaleidoscopic lens of one of antiquity's most fascinating (and maligned) artists, Publilius Optatianus Porfyrius. Optatian's experiments with word and image are little known among classicists. But, as contributors to this volume argue, his 'morphogrammatic' creations uniquely reflect, figure and shape the cultural dynamics of the fourth century.

This is the first edited book dedicated to Optatian's picture-poems and their various historical contexts. By bringing together different disciplinary perspectives (including ancient history, classical philology, art history, theology, philosophy and media studies), the volume demonstrates how Optatian gave form to the various political, intellectual and cultural currents of his age. At the same time, contributors champion Optatian as a uniquely creative artist – and one who anticipated some of our most pressing literary critical, art historical and philosophical concerns today.

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  
R O X N F L O V O T I S  
O I O O A R R T  
M L M Ö E E E V  
A E C P I P M E S I S  
N F O O K M E S S  
I A I C M E N O A I  
G V T O N L E  
R I E C L A  
A T I H E P  
S A I H E A  
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  
P V L C O T S M P E T  
S A O N V T  
M E N T E M O T S M A H C  
A C E T M L C I  
L A M A I V A O  
N A C O N T E M N A T S V M M I S C V M N E 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 νεῶς 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](http://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](http://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 LÄMMLE	
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
JASŮ ELSNER & JOHN HENDERSON	
Envoi: A diptych	495
Abstracts	517
Notes on contributors	525
Plates	531

---

## ACKNOWLEDGEMENTS

The present volume stems from a series of happy coincidences. The idea for an edited project, centred around the corpus of poems ascribed to Optatian, came about in late 2012, when Sonja Grund (librarian at the Wissenschaftskolleg zu Berlin) first put the two editors in touch with one another. After exchanging work and discussing the potential for a larger collaborative venture, different formats were proposed. A foremost aim was to bring together different disciplinary specialists: where one editor was interested in Optatian's work from the perspective of visual-verbal relations (both in antiquity and beyond), the other was primarily concerned with the poet's historical importance (as a largely overlooked source for the reign of Constantine in the early fourth century).

Right from the outset, it was clear that our project would need to encompass other research interests besides: it would have to unite the perspectives of ancient history, classical philology and classical archaeology, while also engaging scholars in (among other subjects) art history, epigraphy, *Medienwissenschaft*, theology and philosophy. To rescue Optatian from his current obscurity – within the field of classics, as within the burgeoning field of 'word and image' studies – we would likewise need to marshal an army of international specialists, and at different stages in their academic careers. No less importantly, we wanted to use this collaboration to spark a wider conversation about the period labelled (rarely without ideological colour) 'late antiquity': if Optatian's works relate to longer traditions of Graeco-Roman art and poetry, they also capture the dynamics of a world reconfiguring its 'classical' heritage.

Perhaps the happiest coincidence of all was our involvement with the Internationales Kolleg Morphomata at the Universität zu Köln (where Michael Squire was Fellow between April 2014 and March 2015). Thanks to the financial and administrative support of the Kolleg (with additional generous funding from King's College London and the Leverhulme Trust), the editors were able to host a three-day international workshop at Cologne on *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian: Figuring*

*Cultural Transformations in the Age of Constantine and Beyond* in July 2015; this event was – so far as we know – the first interdisciplinary conference dedicated to the poet, and involved numerous additional participants from Cologne and further afield.<sup>1</sup> The Kolleg likewise encouraged us to approach the workshop as a springboard for an edited volume, made possible thanks to the generous *Förderung* of the German Bundesministerium für Bildung und Forschung. In particular, we are grateful to Ansgar Wagemann (who managed all practical aspects of the Cologne workshop), Dr Thierry Greub (for his help liaising with the press, Wilhelm Fink) and above all Kathrin Roussel of Sichtvermerk (who laid out the volume with extraordinary care, patience and attention to detail). Last but by no means least, it is a pleasure to thank Prof. Dietrich Boschung (co-director of the Internationales Kolleg Morphomata), without whose encouragement this book might never have materialised.

With the exception of the final envoi by Jaś Elsner and John Henderson, all the chapters in this book began life as papers presented in Cologne. An additional contribution by Ulrich Ernst – dedicated to Optatian’s mediaeval reception (*‘Versus intexti: Optatianus Porfyrius und seine Wirkung auf die mittelalterliche und frühneuzeitliche Gitterdichtung’*) – could not in the end be included.<sup>2</sup> In all other cases, papers have been substantially revised in light of group discussions. Indeed, we owe a special thanks to participants not only for their willingness to join our Optatianic fanclub, but also for working so closely with each other in the preparation of the final manuscript.

We are also indebted to various institutions for their help acquiring pictures. Our foremost thanks go to those libraries who aided us by providing photographs and answering questions about particular manuscripts:

---

**1** For a German Tagungsbericht, see J. Wienand and M.J. Squire *‘Morphogrammata / The lettered art of Optatian: Figuring cultural transformations in the age of Constantine and beyond (Internationale Konferenz: Köln, Internationales Kolleg Morphomata, Universität zu Köln 1.-3. Juli 2015)’*, *Bollettino di Studi Latini* 45 (2015): 708–713.

**2** The paper drew on the author’s 1991 book, which has been an important inspiration for many contributors to this volume (*Carmen figuratum: Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*). Prof. Ernst intends to publish his paper elsewhere (with the provisional title, *‘Diachronic Turn: Zur Rezeption des Optatianus Porfyrius in der europäischen Literatur von der Spätantike bis zu den Avantgarden’*): contributors much look forward to reading it in revised form.

the Bayerische Staatsbibliothek (Munich); Biblioteca Apostolica Vaticana (Rome); Biblioteca nacional de España (Madrid); Biblioteca nationala a României (Bucharest); Bibliothèque nationale de France (Paris); Bibliothèque de Genève (Geneva); Bodleian Library (Oxford); Burgerbibliothek (Bern); Herzog August Bibliothek (Wolfenbüttel); National Library of Russia (St Petersburg); Österreichische Nationalbibliothek (Vienna); and Stiftsbibliothek (St Gallen). Other institutions deserve mention too. We think especially of the British Museum; Cleveland Museum of Art; Deutsches Archäologisches Institut (Rome); Institut für Klassische Archäologie und Museum Klassischer Abgüsse (Ludwig-Maximilians-Universität, Munich); Kunsthistorisches Museum (Vienna); Landesmuseum (Bonn); Musei Capitolini (Rome); Museum of Modern Art (New York); Rheinisches Bildarchiv (Cologne); Römisch-Germanisches Museum (Cologne); and Staatliche Museen zu Berlin.

We hope that this anthology will form part of an ongoing conversation between its contributors, and one that will extend to include a wider scholarly circle. The current volume cannot expect to have the final say on the works of this hugely original – and unfairly maligned – poet. Still, we hope that the book will prompt others to re-examine them with new eyes: as Optatian's purported letter to Constantine put it, *legendum serenis oculis tuis!*

October 2016

Michael Squire (London)  
Johannes Wienand (Düsseldorf)

## ABBREVIATIONS

Contributors have been asked, wherever possible, to refer to ancient authors and texts using the abbreviations of the fourth edition of *The Oxford Classical Dictionary (OCD)*. For our system of referring to corpus of poems attributed to Optatian, see below, p. 23 n. 1. The editors have generally tried to avoid abbreviations to scholarly reference-works, using instead a standard system of names and dates. We have nonetheless made an exception for the following titles:

- AE *L'année épigraphique*. Paris, 1888–.
- ANRW *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. Berlin, 1972–.
- CIL *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Berlin, 1862–.
- CNG *Classical Numismatic Group* ([www.cngcoins.com](http://www.cngcoins.com)).
- DGE F.R. Adrados (ed.), *Diccionario griego-español*. Madrid, 1980–.
- FGE D.L. Page (ed.), *Further Greek Epigrams*. Cambridge, 1981.
- GL H. Keil (ed.), *Grammatici Latini* (8 vols.). Leipzig, 1855–1923.
- IG *Inscriptiones Graecae*. Berlin, 1873–.
- IGUR L. Moretti (ed.), *Inscriptiones Graecae Urbis Romae* (4 vols.). Rome, 1968–1990.
- LSJ H. Liddell, R. Scott and H.S. Jones (eds.), *A Greek-English Lexicon*, 9<sup>th</sup> edn. Oxford, 1940.
- OCD S. Hornblower, A. Spawforth and E. Edinow (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, 4<sup>th</sup> edn. Oxford, 2012.
- OLD *Oxford Latin Dictionary*, 2<sup>nd</sup> edn. Oxford, 2012.
- PG J.-P. Migne (ed.), *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca* (161 vols.). Paris, 1857–1866.
- PGM K. Preisendanz (ed.), *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri*, 2<sup>nd</sup> edn. (2 vols.) Stuttgart, 1973–1974.
- PLRE A.H.M. Jones, J.R. Martindale and J. Morris (eds.), *Prosopography of the Later Roman Empire* (3 vols.). Cambridge, 1971–1992.
- RAC *Reallexikon für Antike und Christentum*. Stuttgart, 1941–.
- RE *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (79 vols.). Stuttgart, 1894–1980.
- RIC *Roman Imperial Coinage* (10 vols.). London, 1923–1994.
- SEG *Supplementum Epigraphicum Graecum*. Leiden, 1923–.
- SH H. Lloyd-Jones and P.J. Parsons (eds.), *Supplementum Hellenisticum*. Berlin, 1983.
- SVF H. von Arnim (ed.), *Stoicorum veterum fragmenta* (4 vols.). Stuttgart, 1903–1924.
- TLL *Thesaurus Linguae Latinae*. Berlin, 1900–.

---

## LIST OF BLACK AND WHITE ILLUSTRATIONS (FIGURES)

- 1.1** Simias, ‘Wings of Eros’ (*Anth. Pal.* 15.24), probably early third century BC. Typeset by Christine Luz (reproduced by kind permission). 62
- 1.2** ‘Palindrome square’ inscription from Ostia, second century AD: the letters can be read across both a horizontal and vertical axis (*Roma | olim | Milo | Amor*: ‘Rome – once – Milo – love’). Drawing by M.J. Squire (after Guarducci 1965, 265, fig. 8). 63
- 1.3** Verso ‘magic square’ inscription of *Tabula Iliaca* 3C, late first century BC / early first century AD. Paris, Cabinet des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale de France: inv. 3318. © La Bibliothèque Nationale de France: Monnaies, Médailles et Antiques. 64
- 1.4** Reconstruction of the ‘magic square’ inscription on the verso of two Iliac tablets: the upper right-hand portion relates to *tabula* 3C (cf. Fig. 1.3); the upper left-hand portion relates to *tabula* 2NY (New York, Metropolitan Museum of Art: inv. 24.97.11). Diagram by M.J. Squire. 65
- 1.5** Reconstruction of the bottom section of the ‘Moschion stele’, probably late second or early third century AD. Berlin, Ägyptische Sammlung: inv. 2135; 86 cm × 81 cm. Photograph reproduced by kind permission of the Archiv, Institut für Klassische Archäologie und Museum Klassischer Abgüsse, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich (after Rouveret 1989, 364, fig. 21). 66
- 1.6** Diagram of the Arch of Constantine dedicated in Rome in AD 315, illustrating the derivation of the arch’s different constituent parts. Photograph reproduced by kind permission of Jaś Elsner (after Elsner 1998, 188, fig. 126). 72
- 1.7** Optatian *Carm.* 26 and schol. 26, as presented in Codex Bernensis 148, fascicule 58, folio 2v (Bern, Burgerbibliothek; labelled ms. F by Giovanni Polara); sixteenth century. © Burgerbibliothek Bern. 75
- 1.8** Typographic presentation of a poem *De signaculo sanctae crucis* by Venantius Fortunatus (sixth century AD), with *versus intextus* in the shape of a cross. Typeset by Aaron Pelttari (using the text of Reydellet 1994, 54). 76

- 1.9** Typographic presentation of a *carmen acrostichum* by Abbo of Fleury, addressing Otto III (c. AD 998); the gridded design and internal *versus intexti* are drawn from Optatian *Carm.* 2. Typeset by Aaron Peltari (using the text of Strecker 1937, 471). 79
- 1.10** Poem by Hrabanus Maurus (*De laudibus sanctae crucis* B22 [Perrin]), with *versus intexti* arranged into Greek letters and collectively comprising a chi-rho. Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 192, folio 27v (twelfth century). © Bodleian Library, University of Oxford. 81
- 1.11** Poem by Hrabanus Maurus (within a commentary on the Books of Judith, Esther and the Maccabees); the *versus intexti* show Queen Judith (the wife of Louis the Pious) being blessed by the hand of God. Geneva, Bibliothèque de Genève, Ms. Lat. 22, folio 3v (ninth century). © Bibliothèque de Genève (Département des manuscrits). 82
- 2.1** Statue base with honorary inscription for Publius Optatianus. Sparta, Archaeological Museum: inv. Wo. III 35/7, n. 58 (AE 1931, 6 = SEG 11 810). Photograph by Athanassios Themis, reproduced by kind permission of the Ephorate of Laconia. 137
- 2.2** Fragment of a monumental list of names mentioning Publius Optatianus. Rome, Musei Capitolini: inv. NCE n. 63 (CIL VI 41314). Photo provided by the Epigraphic Database Heidelberg, reproduced by kind permission of the Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Musei Capitolini, Roma. 142
- 2.3** Fragment of a monumental list of names of late Roman senators. Rome, S. Croce in Gerusalemme (EDR072180; cf. AE 1907, 203 = CIL VI 37118). Photo kindly provided by the Epigraphic Database Heidelberg. 144
- 3.1** Pseudo-Theocritus, ‘Syrinx’ (*Anth. Pal.* 15.21). Text and typography after Kwapisz 2013a, 67. 170
- 3.2** Dosiadas, ‘Altar’ (so-called ‘Doric Altar’: *Anth. Pal.* 15.26). Text and typography after Kwapisz 2013a, 69. 171
- 3.3** Vestinus (‘Besantinos’), ‘Altar’ (so-called ‘Ionic Altar’: *Anth. Pal.* 15.25). Text and typography after Kwapisz 2013a, 71. 175
- 4.1** Umzeichnung einer in Ostia gefundenen Spieletafel für das *duodecim scripta*, angefertigt anhand eines Fotos von Ulrich Schädler. 207



- 4.2** Spielbrett für den *ludus latruncolorum* aus römischer Zeit mit einem Raster von zwölf auf elf Felder, Heraion auf Samos. Foto: Bettina Eisentraut. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung der Hellenic Republic, Ministry of Culture and Sports, General Directorate of Antiquities and Cultural Heritage / Ephorate of Antiquities of Samos and Ikaria, Heraion. 208
- 4.3** Würfelturm aus Vettweiß-Froitzheim (Kreis Düren) mit Siegesinschrift, um 370 n. Chr. LVR – LandesMuseum Bonn: Inv.-Nr. 85.269 © Foto: Axel Thünker DGPh. LVR – LandesMuseum Bonn. 218
- 4.4** Würfelturm aus Vettweiß-Froitzheim (Kreis Düren) mit Siegesinschrift, um 370 n. Chr. LVR – LandesMuseum Bonn, Inv.-Nr. 85.269 © Foto: Axel Thünker DGPh. LVR – LandesMuseum Bonn. 219
- 8.1** Bronzemedaille Konstantins des Großen, geprägt 326 n. Chr. in Rom. Avers: *Constantinus max(imus) aug(ustus)* mit Büste Konstantins; Revers: *gloria saeculi virtus caess(arum)*, dem thronenden Constantin wird von seinem Caesar die Statuette eines Phoenix 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. 329
- 11.1** Bronze follis of Constantine, struck in AD 327 in Constantinople (RIC VII 19; CNG Triton XVI no. 835; 28 mm, 3.11 g, 11 h): it shows a studded *labarum* (with chi-rho christogram above), spearing a serpent. Photograph reproduced by kind permission of the Classical Numismatic Group. 393
- 11.2** Bronze follis of Constantine II as Caesar, struck in AD 334 in Arelate under Constantine I (RIC VII 382; CNG 353 no. 610; 16 mm, 1.77 g, 6 h): it shows a military standard surmounted by a banner with chi-rho. Photograph reproduced by kind permission of the Classical Numismatic Group. 393
- 11.3** Marble grave marker of L. Aebutius Faustus, first century AD. Ivrea, Museo Civico. Photograph reproduced by kind permission of the Deutsches Archäologisches Institut, Rome (D-DAI-ROM-4868). 395
- 11.4** Constantinople under the Constantinian House. The numbers refer to the following sites: 1) ancient acropolis; 2) *Tetrastoon/Augusteion*; 3) Baths of Zeuxippos; 4) Hippodrome; 5) Basilika; 6) *Strategion*; 7) *Mese*; 8) Severan wall; 9) Palace; 10) Basilica of Saint Eirene; 11) 396

Basilica of Saint Sophia; 12) Forum of Constantine; 13) *Tetrapylon*; 14) *Philadelphion*; 15) Capitol; 16) Baths of Constantine; 17) Mausoleum of Constantine (Holy Apostles); 18) Basilica of Saint Mokios; 19) Constantinian wall. Courtesy of Brian Madigan and Cambridge University Press (after Bassett 2004, 23, with modifications).

- 11.5** Detail of the parchment *Tabula Peutingeriana* (early thirteenth century), showing the forum of Constantine at Constantinople with column and statue. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 324 Han. Segm. VIII. Photograph reproduced by kind permission of the Österreichische Nationalbibliothek. 397
- 11.6** Denarius of Augustus, struck in 19–18 BC presumably in Caesaraugusta (RIC 37a; 3.85 g, 6 h): it shows a comet with eight rays. London, British Museum (Department of Coins and Medals): inv. 1860,0330.21. Photograph reproduced by kind permission of British Museum. 399
- 11.7** Detail of the ‘Christ-Helios’ mosaic ceiling in the Tomb of the Julii (Rome, Vatican necropolis), late third to early fourth century AD. After Eastmond 2013, 14, fig. 1. 400
- 11.8** Silver and gold Gospel codex, showing a gilded cross (flanked by two trees) within an architectural frame; from the so-called ‘Sion treasure’, sixth century AD. Washington DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection: inv. 63.36.9. After Kessler 2008, 143, fig. 104). 411
- 11.9** Chronological table from one of the so-called ‘Garima Gospels’ (‘Garima 2’), probably fifth or sixth century AD. Ethiopia, Abba Garima Monastery. After [http://america.pink/garima-gospels\\_1668815.html](http://america.pink/garima-gospels_1668815.html). 412
- 11.10** Mosaic of doves from Hadrian’s villa at Tivoli, second century AD. Rome, Musei Capitolini: inv. Sala dei Colombe, inv. 0738. Photograph supplied by M.J. Squire. 414
- 11.11** Fragment of a mattress cover from Panopolis (Akhmim) in Egypt, mid-third to mid-fourth century AD. London, Victoria and Albert Museum: inv. 899–1886. © V&A Images (after Hartley et al. 2006, 189, fig. 170). 415
- 11.12** Ivory ‘Brescia casket’ with Christian themes, made in northern Italy during the late fourth century. Brescia, Museo di Santa Giulia at San Salvatore. Photograph reproduced by kind permission of the Conway Library, Courtauld Institute of Art. 420

- 12.1** Cornelian inscribed with a chi-rho (positive), set in gold ring, 435  
third century AD. Vienna, Kunsthistorisches Museum: inv. VII. 770.  
Photograph reproduced by kind permission of Jeffrey Spier.
- 12.2** Yellow-brown glass with a chi-rho (negative), probably cast from 435  
a cornelian, third to fourth century AD. Private collection. Photo-  
graph reproduced by kind permission of Jeffrey Spier.
- 12.3** Red jasper inscribed with magical text and chi-rho-tau mono- 445  
gram, third century AD. Private collection. Photograph reproduced  
courtesy of Jeffrey Spier.
- 12.4** Obverse of a green serpentine inscribed with jackal-headed fig- 445  
ure, serpent and symbols (including a chi-rho), fourth century AD.  
Oxford, Ashmolean Museum: inv. 1941.223. Photograph reproduced  
by kind permission of Martin Henig and Arthur MacGregor.
- 12.5** Drawing of an engraving on a bronze ring: it shows a ship over 451  
waves with chi-rho on the sail, *Stefanus* and *Helena* in the field  
(negative); fourth century AD. London, Victoria and Albert Museum:  
inv. 95–1899. Drawing by Sophie Lunn-Rockcliffe (after Garrucci  
1873–1881, vol. 4, table 478).
- 13.1** Joseph Kosuth, ‘One and Three Chairs’, 1965. Wooden folding chair, 469  
mounted photograph of a chair, and mounted photographic enlargement  
of a dictionary definition of ‘chair’. New York, Museum of Modern  
Art. © VG Bild-Kunst, Bonn 2015; photograph by G. Poupeau.
- 13.2** ‘One and Three Palm Leaves’ (based on Optatian, *Carm.* 9). 469  
Designed by J. Hernández Lobato.
- 13.3** ‘The Garden of Forking Paths’: a visual representation of all 475  
possible *versus intexti* hidden in *Carm.* 18. Image designed by J.  
Hernández Lobato and B. Martín Vidal.
- 13.4** Hanne Darboven, ‘00–99 / 100 à 19 × 42 N° / 2K–61K’ (detail), 478  
1970. Ink on paper. Cologne, Museum Ludwig. © Hanne Darboven  
Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2015; photograph after  
Schoofs et al. 2014, 116.
- 13.5** Roman Opałka, ‘1965/1–∞ (Detail 1–35327)’, detail, 1965. Tempera 480  
on canvas. Lodz, Muzeum Sztuki. © VG Bild-Kunst, Bonn 2015;  
photograph by J. Hernández Lobato.

---

## LIST OF COLOUR ILLUSTRATIONS (PLATES)

- 1** Optatian *Carm.* 1, schol. 2 and *Carm.* 2, as presented in Codex Bernensis 212, folio 111r (Bern, Burgerbibliothek; labelled ms. **B** by Giovanni Polara); ninth century. © Burgerbibliothek Bern. 1
- 2** Optatian *Carm.* 3 and schol. 3, as presented in Codex Monacensis Latinus 706<sup>a</sup>, folio 3r (Munich, Bayerische Staatsbibliothek; labelled ms. **M** by Giovanni Polara); sixteenth century. © Bayerische Staatsbibliothek, München. 2
- 3** Optatian *Carm.* 8, as presented in Paul Welsler's 1595 printed edition, with *versus intexti* marked by hand (P. Welsler, *Publilius Optatianus Porphyrii panegyricus dictus Constantino Augusto*, Augsburg, p. 33; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2 A.lat.a 207). © Bayerische Staatsbibliothek, München. 3
- 4** Optatian *Carm.* 10 and schol. 10, as presented in Codex Parisinus 8916, folio 75r (Paris, Bibliothèque nationale de France; not catalogued by Giovanni Polara); fifteenth century. © Bibliothèque nationale de France, Paris. 4
- 5** Optatian *Carm.* 19, as presented in Codex Augustaneus 9 Guelferbytanus, folio 4r (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek; labelled ms. **W** by Giovanni Polara); sixteenth century. © Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel. 5
- 6** Optatian *Carm.* 20a and 20b, with schol., as presented in Codex Bernensis 212, folio 114v (Bern, Burgerbibliothek; labelled ms. **B** by Giovanni Polara); ninth century. © Burgerbibliothek Bern. 6
- 7** Optatian *Carm.* 21 and schol. 21, as presented in Codex Parisinus 8916, folio 72r (Paris, Bibliothèque nationale de France; not catalogued by Giovanni Polara); fifteenth century. © Bibliothèque nationale de France, Paris. 7
- 8** Anonymous Greek poem with *versus intexti* in the form of a chi-rho: Saint Petersburg, Codex Petropolitanus Graecus 216, folio 345v (ninth century). © National Library of Russia, Saint Petersburg. 8
- 9** Tenth-century poem by Vigilán of Albelda, with *versus intexti* in 9

- the shape of a palm-frond, after the model of *Carm.* 9. Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Codex Vigilanus, folio 2r; tenth century. © Patrimonio nacional (Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial).
- 10** Anonymous ninth-century Latin hexameter poem in honour of Saint Gall, imitating *Carm.* 10 (with internal cross-patterns marked in red). Stiftsbibliothek St. Gallen, Codex Sangallensis 187, folio 305r; ninth century. © Stiftsbibliothek St Gallen. 10
- 11** Poem by Hrabanus Maurus (*De laudibus sanctae crucis* B8 [Perrin]), with *versus intexti* imitating the shape of *Carm.* 3. Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Regiensis Latinus 124, folio 15v; ninth century. © Biblioteca Apostolica Vaticana. 11
- 12** Poem by Hrabanus Maurus (*De laudibus sanctae crucis* A5 [Perrin]) with *versus intexti* rendering a portrait of Louis the Pious. Madrid, Biblioteca nacional de España, Codex Vitrinas 20-5, folio 2v; eleventh century. © Biblioteca nacional de España. 12
- 13a** Detail of an illustrated manuscript from the sixth century AD, depicting the arrangement of *cardo* and *decumanus* in an ideal city (*Corpus Agrimensorum Romanorum*): Codex Arcerianus A = Codex Augustaneus 2° Guelferbytanus 36.23, folio 48v; sixth century. © Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel. 13
- 13b** Octagonal gold pendant with Corinthian column spacers and clasp, probably from Sirmium or Nicomedia, AD *c.* 325. Cleveland (Ohio), Cleveland Museum of Art: Leonard C. Hanna, Jr. Fund inv. 1994.98. © Cleveland Museum of Art. 13
- 14a** Silver belt plaque, fourth century AD. Cologne, Römisch-Germanisches Museum: inv. II 785. © Rheinisches Bildarchiv, Cologne. 14
- 14b** Gold bracelet from Tartus (Syria), late fourth century AD. Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin: inv. 30219, 509. Photograph by Ingrid Geske, reproduced by kind permission of the Staatliche Museen zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz). 14
- 15a** Reverse of an *aureus* of the emperor Elagabalus, struck in AD 218–219 in Syrian Antioch (RIC 198; 7.45 g, 11 h): it depicts Sol with radiate diadem. London, British Museum (Department of Coins and Medals): inv. 1896,0608.48. © Trustees of the British Museum. 15

- 15b** Bloodstone inscribed with magical text and image of crucifixion, second to third century AD. London, British Museum: inv. M&LA 1986,5-1,1. © Trustees of the British Museum. 15
- 15c** Joseph Kosuth, 'A Four Color Sentence', 1966. Neon installation. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Marzona Collection. © VG Bild-Kunst, Bonn 2015; photograph by J. Hernández Lobato. 15
- 16** Fictive polychrome reconstruction of Optatian *Carm.* 22, based on a folio of the ninth-century Codex Laureshamensis (Bukarest, Biblioteca națională a României, Ms. R II 1, folio 18v). Designed by Johannes Wienand (using text typeset by Aaron Pelttari), with kind permission of the Biblioteca Nationala a României. 16

**A NEW TYPOGRAPHIC PRESENTATION  
OF OPTATIAN'S FIGURATIVE POEMS**

---





---

## EDITORIAL NOTE ON THE PRESENTATION OF THE TEXT

Rather than duplicate images of Optatian's poems across chapters, we present them here in a single collated section.<sup>1</sup> Other relevant black and white images are contained in individual chapters, while colour images are grouped in a collected plates section at the end of the volume.

After much deliberation, the editors decided to provide new typeset versions of all relevant poems from the Optatianic corpus. Our survey of the manuscript tradition illustrates how certain poems were presented in the mediaeval and early modern world, namely *Carm.* 2 [Plate 1], 3 [Plate 2], 8 [Plate 3], 10 [Plate 4], 19 [Plate 5], 20 [Plate 6], 21 [Plate 7] and 26 [Fig. 1.7]; we have likewise offered a wholly imaginary presentation of *Carm.* 22 [Plate 16]. But we thought it would also be useful to commission typographic presentations of all the *carmina cancellata* ('gridded poems') ascribed to Optatian, as well as his figurative *imagines metrorum* ('metrical images') and other poems with acrostichs, mesostichs and telestichs (*Carm.* 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27 and 31).<sup>2</sup> This labour of love has been carried out by – and in close consultation with – Aaron Pelttari: the editors are hugely grateful to Aaron for gallantly taking on this task.<sup>3</sup>

---

**1** 'Optatian' is our preferred name for Publilius Optatianus Porfyrius throughout this book, with the abbreviations '*Carm.*' used for individual poems, '*Ep. Const.*' and '*Ep. Porf.*' for the two purported letters of Constantine and Optatian, and 'schol.' for the scholia. With Optatian's *carmina*, Arabic numbers refer to the poems and Roman numerals to the *versus intexti*: our numbering follows the edition of Polara 1973.

**2** On the generic titles, see Squire's introduction (pp. 61, 67); for questions of authenticity, see pp. 57–58 n. 12.

**3** The editors also have Aaron Pelttari to thank for the typographic presentations of the poems by Venantius Fortunatus [Fig. 1.8] and Abbo of Fleury [Fig. 1.9], which respond to Optatianic precedent.

Deciding how best to lay out the poems has not been easy.<sup>4</sup> Our presentation was in part dependent upon pragmatic concerns: rather than use a polychromatic range of colours (cf. e.g. Plates 1–7),<sup>5</sup> we needed to print our images in greyscale; we also had to typeset the poems electronically rather than write out their texts by hand (as they would originally have been experienced, with all their calligraphic artistry). At the same time, editorial decisions were made with careful reference to pre-existing printed editions. The earliest of these extend back to the late sixteenth century – namely, to the independent two presentations of Pithou 1590 and Welser 1595 [cf. Plate 3].<sup>6</sup> After a hiatus of almost three hundred years, three editions have been published in the last century and a half (Müller 1877, Kluge 1926 and Polara 1973).<sup>7</sup> Of these, the most recent presentation

---

4 For the different presentations of Optatian's poems in the extant manuscripts, see the brief survey in Squire's introduction to this volume (pp. 71–76). Modern typesetting has often led to disaster – not least in the context of Levitan 1985, in which the boldface used for the *versus intexti* fails to distinguish between the ground-poem and interwoven patterns.

5 For one whimsical attempt to introduce different colours (against a purple ground), however, see Plate 16 – with discussion in Squire's introduction to this volume, p. 73; one might also compare the presentation of Hrabanus Maurus' poems in a ninth-century manuscript (Biblioteca Apostolica Vaticana: Codex Regiensis Latinus 124), in which a number of grid-poems are written in gold and silver letters against a purple-coloured parchment [Plate 11].

6 See Pithou 1590, 215–250, 471–474 and Welser 1595. Although Pithou did sometimes mark out acrostichs (e.g. Pithou 1590: 231: *Carm.* 12), and occasionally also telestichs (e.g. Pithou 1590: 232–233: *Carm.* 13), his edition did not lay out the poems in graphic form (with the exception of Pithou 1590: 243, presenting the text of *Carm.* 20 as a figurative shape). Much more innovative is Welser 1595. Like Pithou's text, Welser's edition also incorporated the scholia. But this time Welser laid out the relevant poems in gridded designs (*Carm.* 26, 19, 3, 2, 12, 11, 24, 16, 21, 27, 23, 5, 14, 8, 22, 18, 9, 10, 6, 7 and 20): all the letters are printed in majuscule, with the *versus intexti* marked by hand [e.g. Plate 3].

7 The editions of Müller 1877 and Kluge 1926 are in fact closely related: see below, n. 8. In addition to these three published presentations, Bruhat 1999, 462–493 offers its own independent versions of Optatian's poems: Bruhat uses boldface for the *versus intexti*, while also marking out the internal grids; the dissertation also contains separate illustrations of the internal graphic designs (as for example in the illustrated 'diagrammes et mosaïques' of Bruhat 1999, 502–505; Helm 1902 had developed a related strategy to illustrate the internal figures). For two other recent attempts to lay out Optatian's poems, see e.g. Squire 2011, 219–222 (with 220, fig. 112 for *Carm.* 8, and 222, fig. 113 for *Carm.* 23 – using boldface and shading for

– that of Polara 1973 – seemed to us the most successful: Polara prints Optatian's *versus intexti* ('intetwoven verses') in enlarged boldface script, marking out the patterns of the page using additional lines.<sup>8</sup>

Polara's presentations are extremely effective – and remain the most commonly reproduced versions of Optatian's poems.<sup>9</sup> While sticking to the text of Polara's 1973 edition,<sup>10</sup> we nonetheless opted for a different presentation. The three most important departures are as follows: first,

---

the *versus intexti*, and interpuncts to separate the words of the ground-poem); and Peltari 2014: 83 (*Carm.* 9 – relying solely on a boldface for differentiation of the *versus intexti*). Although Ernst 2012, 1.21–63 provides a text, German translation and commentary on six poems (*Carm.* 1, 6, 10, 15, 21 and 25), the poems are illustrated through the use of manuscripts rather than typographic reconstructions.

**8** On the name '*versus intexti*', taken from *Carm.* 9, see Squire's introduction to this volume (p. 70 n. 44). The presentations in the Teubner editions of Müller 1877 and Kluge 1926 seem markedly less effective. The relevant section of Müller's edition presents the poems in enlarged boldface without additional lines (printing the scholia on each facing page). The size and thickness of that boldface nonetheless varies across the corpus (with the patterns of *Carm.* 2 and 3, for example, presented in markedly smaller script than in the other poems); they also vary within individual poems (e.g. in *Carm.* 18 and 19: the scale of the verses in *Carm.* 18.1, 18, 35 and *Carm.* 19.22, 30 is inexplicably reduced). The same variations recur in the relevant section of Kluge's edition (*Porfyrii carmina quaedam litteris capitalibus expressa*), which essentially repeats Müller's presentation, while this time printing the *versus intexti* at the bottom of each page. Kluge nonetheless introduced some additional innovations: numbers are added across both the horizontal and vertical axes; likewise, interpuncts are used to separate the words of the ground text (but not the *versi intexti*). Polara's edition – rightly in our opinion – dispensed with such interpuncts.

**9** Polara's presentations reappear, for example, in Simonini and Gualdoni 1978, 50, 54, 56 and 60 (reproducing Polara's reconstructions of *Carm.* 20, 26, 27 and 19). They are likewise recycled in Higgins 1987, 25–28, Edwards 2005, Okáčová 2006, Rühl 2006 and Squire 2015 (among numerous other recent publications). The poems go without illustration in Pipitone 2012 (dedicated to the scholia).

**10** The typographic presentations of Polara 1973 are re-published in Polara 2004, albeit with occasional minor alterations: at *Carm.* 23.4, for example, *plexum* is changed to *fluxum*; likewise, Polara changes the text of *Carm.* 18.16 between the two editions. While our presentations stick to the text of the original 1973 edition, we nonetheless make occasional modifications: whereas Polara uses both full stops and semicolons to mark the abbreviations introduced in *Carm.* 22 and 24 (*legib'*, 22.18; *morib'*, 22.19; *treuiscolasq'*, 22.21; *positoq'*, 24.6; *prudensq'*, 24.9; *natalib'*, 24.13; *quaeq'*, 24.20; *hominiaq'*, 24.27; *teq'*, 24.30; *uehitq'*, 24.34), for instance, we use full stops throughout.

we decided not to alter the font or size of individual letters, but instead to present the text of the ground-poem and *versus intexti* in a single script (a ‘Trajan’ *sans-serif* font); second, we opted to mark out the *versus intexti* by shading the individual grids in which they are contained; this allowed us, third, to dispense with the additional lines that Polara used to group together such verses within each grid.

Our presentation is not without its faults, and of course makes no claim to reconstructive ‘authenticity’. In particular, we have not attempted to ‘round’ or ‘shape’ the figures, at times leading to rather ‘pixelated’ forms (recalling, perhaps, the graphics of early computer games).<sup>11</sup> But the presentation did respond to a number of important considerations, which have helped us in turn to appreciate the artistry of Optatian’s original creations. For one thing, we wanted to ensure the complete and independent legibility of both the ground-poems and the *versus intexti* (which is made difficult in Polara’s edition by the additional lines and changes in font and spacing); no less pressing was a concern to maintain the clarity of Optatian’s figurative designs. We likewise thought it important that the poems should be evenly spaced: the gridded poems of equal width and length, for example, should be square rather than rectangular (correcting a feature of Polara’s presentation).

A couple of other aspects are also worth mentioning. In those poems that combine Greek *versus intexti* within their ground-poems (*Carm.* 16, 19 and 23),<sup>12</sup> we have presented all the letters in a Latin script instead of experimenting with more Greek-looking forms (a Greek lambda for the Latin letter ‘A’, for example). For ease of reference, we have also added line numbers across both the horizontal and vertical spans of the poems (following Kluge 1926 and Polara 1973). In light of the considerations above, we nonetheless avoided using interpuncts to mark word-separations.

---

## BIBLIOGRAPHY

**Bruhat, M.-O. (1999)** *Les carmina figurata de Publilius Optatianus Porfyrius. La métamorphose d’un genre et l’invention d’une poésie liturgique impériale sous Constantin*. Unpublished PhD dissertation (Université Paris-Sorbonne, Paris IV).

---

**11** The analogy seemed to us rather fitting: cf. Squire’s introduction to this volume (pp. 93–94), discussing the resonance between Optatian’s works and twentieth-century experiments with computer programming.

**12** On these poems, see pp. 88–89 of Squire’s introduction to this volume.

- Edwards, J.S. (2005)** 'The *carmina* of Publilius Optatianus Porphyrius and the creative process', in *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. 12 (= Collections Latomus 287), ed. C. Deroux. Brussels: 447–466.
- Ernst, U. (2012)** *Visuelle Poesie: Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse. Band I: Von der Antike bis zum Barock*. Berlin.
- Helm, N.W. (1902)** 'The *carmen figuratum* as shown in the works of Publilius Optatianus Porphyrius', *Transactions of the American Philological Association* 32: 43–49.
- Higgins, D. (1987)** *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. Albany, NY.
- Kluge, E. (1926)** *Publilii Optatiani Porfyrii Carmina*. Leipzig.
- Levitan, W. (1985)** 'Dancing at the end of the rope: Optatian Porfyrus and the field of Roman verse', *Transactions of the American Philological Association* 115: 245–269.
- Müller, L. (1877)** *Publilii Optatiani Porfyrii Carmina*. Leipzig.
- 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*, eds. J. Nechutová and I. Radová. Brno: 41–50.
- Pelttari, A.D. (2014)** *The Space that Remains: Reading Latin Poetry in Late Antiquity*. Ithaca, NY.
- Pipitone, G. (2012)** *Dalla figura all'interpretazione. Scoli a Optaziano Porfirio: testo italiano e latino*. Naples.
- Pithou, P. (1590)** *Epigrammata et poemata vetera*. Paris.
- Polara, G. (1973)** *Publilii Optatiani Porfyrii Carmina* (2 vols.). Turin.
- (2004) *Optaziano Porfirio: Carmi*. Turin.
- Rühl, M. (2006)** 'Panegyrik im Quadrat: Optatian und die intermedialen Tendenzen des spätantiken Herrscherbildes', *Millennium* 3: 75–102.
- Simonini, L. and Gualdoni, F. (1978)** *Carmi figurati greci e latini*. Pollenza.
- Squire, M.J. (2011)** *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*. Oxford.
- (2015) 'Patterns of significance: Publilius Optatianus Porfyrius and the figurations of meaning', in *Images and Texts: Papers in Honour of Professor Eric Handley CBE FBA*, eds. R. Green and M. Edwards. London: 87–120.
- Welser, P. (1595)** *Publilii Optatiani Porphyrii Panegyricus dictus Constantino Augusto*. Augsburg.

*Carm. 2*

S A N C T E T V I V A T I S C A E S A R M I S E R E R E S E R E N V S  
 A V G V S T E O M N I P O T E N S A L M O M O R T A L I A C V N C T A  
 N V M I N E L A E T I F I C A N S N O B I S A D G A V D I A N O M E N  
 C O N S T A N T I N E T V V M F E C V N D I C A R M I N I S E X H O C  
 5 T E D V C E D E T M V S A S N A M T R I S T I S C V R A R E C V S A T  
 E G R E G I O S A C T V S I A M S E D E N T C R I M I N A P A R C A E  
 T V N C M E L I V S D O M I N V M T E V O X S E C V R A S O N A B I T  
 V I R T V T V M R E C T O R P O T V I T V I X P A N G E R E V E R S V  
 I S T A M O D O E T M A E S T O S I C S A L T I M D I C E R E V A T I  
 10 V I X M I H I C A L L I O P E P A V I T A N T I C O N S C I A N V T V  
 A D N V I T A V S A P R E C E M V A T I S Q V E E D I C E R E F A T A  
 T R I S T I A S I G N A T O P A R T E S V T L I M I T E C L A V D A T  
 I V R E P A R I C A R M E N M E D I I S V T C O N S O N A I N O M N I  
 S I T N O T A P R I M A S V I E T S I T P A R S E X T I M A T A L I S  
 15 C E V M E D I A E P R I M I S O C C V R R E N S A P T I V S I S T I C  
 A D L A T E R V M F R I N E S E T P A R S Q V A E D I V I D I T O R S A  
 E M E D I O C A P V T E S S E Q V E A T V E R S V Q V E R E F E R R E  
 S A N C T E T V I V A T I S C A E S A R M I S E R E R E S E R E N V S  
 A L M E S A L V S O R B I S R O M A E D E C V S I N C L I T E F A M A  
 20 R E M E L I O R P I E T A T E P A R E N S A D M A R T I A V I C T O R  
 M I T I O R A D V E N I A M P E R M V L C E N S A S P E R A L E G V M  
 I V S T I T I A A E T E R N A E V I R E S E T G L O R I A S A E C L I  
 S P E S D A T A P L E N A B O N I S E T F E L I X C O P I A R E B V S  
 E X I M I V M C O L V M E N V E T E R V M V I R T V T E F I D E Q V E  
 25 R O M A E M A G N E P A R E N S A R M I S C I V I L I B V S V L T O R  
 E T S V M M I L A V S G R A T A D E I M E N S C L A R A S V P E R N E  
 R E B V S M I S S A S A L V S P E R T E P A X O P T I M E D V C T O R  
 E T B E L L I S S E C V R A Q V I E S S A N C T A O M N I A P E R T E  
 S O L I S I V R A S V I S F I D I S S I M A D E X T R A M A R I T I S  
 30 E T S O C I A L E I V G V M P R A E B E T C O N S O R T I A V I T A E  
 R E S P I C E M E F A L S O D E C R I M I N E M A X I M E R E C T O R  
 E X V L I S A F F L I C T V M P O E N A N A M C E T E R A C A V S A E  
 N V N C O B I E C T A M I H I V E N I A V E N E R A B I L E N V M E N  
 V I N C E P I A E T S O L I T O S V P E R A N S F A T A L I A N V T V  
 35 S A N C T E T V I V A T I S C A E S A R M I S E R E R E S E R E N V S

5 10 15 20 25 30 35

*Carm. 3*

F I N G E R E M V S A R V M F L A G R A R E M N V M I N E V V L T V S  
 A L M E P A R E N S O R B I S P E R F E C T A I N M V N I A V E R S V  
 V O T A Q V E S I R A T I O N O N A B N V A T O R D I N E P H O E B I  
 5 G E S T A C A N V N T Q V O S A O N I V M P L A C A B I L E N V M E N  
 V A T I S S O R T E F R V I D A T D O N I S C A R M I N I S E X H O C  
 S V S T O L L E N S E T V E R S V I N S T I G A N S O R A S O N A R E  
 T V M E N T E M I N S P I R A S V A T I S T V G A V D I A S E M P E R  
 I N T E S A N C T E V O C A S T V Q V I V I S D O C T A C A M E N A E  
 10 E D E R E D I C T A F A V E N S T V L A E T V S V O T A S E C V N D A  
 V T R A T A S I N T A V D I S T V A M I T I S R E C T O R O L Y M P I  
 T E M P O R A P R A E C I P V A S E R V A T P I E T A T E S E R E N A  
 A V R E A I A M T O T O V I C T O R T V A S A E C V L A P O L L E N T  
 C O N S T A N T I N E P O L O H A E C N E X V S L E G E S O L V T I S  
 D I C T V R V S M E T R I S M A G N O M O V E T A G M I N E M V S A S  
 15 A T M L E A V I X P I C T I S D V M T E X I T C A R M I N A P H O E B I  
 C A L L I O P E M O D V L I S G A V D E T S I V O T A S E C V N D E T  
 D E L I V S I N T E X T A V T P A R I L I S V B T R A M I T E M V S A  
 O R S A I V V E T V E R S V C O N S I G N A N S A V R E A S A E C L A  
 20 S E D T I B I D E V O T A M R A P I V N T A D G A V D I A M E N T E M  
 A V D E N T E R Q V E L O Q V I S V A D E N T P E R D E V I A V O T O  
 A O N I D E S F R E T A E E T Q V A N T I S S V A V E R B A T V E R I  
 L E G I B V S A D S T R I C T A E T E T O T A M E N T E F I D E Q V E  
 V A T I S V O C E T V I T V A P R I N C E P S I N C L I T E T A N T A  
 B E L L A C A N V N T E T P E G A S E O N O V A C A R M I N A P O T V  
 25 E X E R C E N T N E X V Q V E V O L V N T N V N C R I T E S O N A R E  
 E G R E G I V M I M P E R I V M T A N T O C V R M V N E R E F V N G I  
 E T P R A E C E L S A I V V A T V E R S V P E R S C R V P E A F A R I  
 M E N T I S O P V S M I R V M M E T R I S I N T E X E R E C A R M E N  
 A D V A R I O S C V R S V S V I X A R T O I N L I M I T E C L A V S A  
 30 N O D O S O S V I S V S A R T I S C A T A P R A E F E R A T E X H O C  
 E T T A M E N A V S A L O Q V I T A N T O M E N S A E S T V A T O R E  
 N E C D I G N V M V O T I S C A R M E N S I C R E D D E R E R E T V R  
 T A L I L E G E C A N E N S Q V A E N O S T R V M P A G I N A S O L A  
 E X H E L I C O N E L I C E T C O N P L E B I T M V N V S A M O R I S  
 35 P I C T A E L E M E N T O R V M V A R I O P E R M V S I C A T E X T V

5                      10                      15                      20                      25                      30                      35

## Carm. 5

V I C T O R S I D E R E I S P O L L E N S V I R T V T I B V S I B I S  
 P E R S I C A C V M N A T I S L A T I O C O N F I N I A R E D D E N S  
 I A M N I L I P R I N C E P S L A E T I S O R I E N T E R E C E P T O  
 5 Q V O S T I B I F I D A D I C A T C O N C O R D I A D I V E S E O I S  
 I A M P O P V L I S P A R T H I S M E D I S V N I Q V E D I C A T I S  
 A V G V S T O E T N A T I S T V M A G N A A D G A V D I A S A N C T E  
 C O N S T A N T I N E F A V E T E T A N T O I N C A R M I N E M V S A  
 E T T V A D E S C R I P T I S P I N G I T V I C E N N I A M E T R I S  
 10 A T T V S V P P L I C I B V S O L I M D V X C L A R V S I N A R M I S  
 D A P I E T A T E F I D E M M A I O R M O X G L O R I A H O N O R V M  
 S I T O T O S S E R V A R E Q V E A S P O S T V O T A T R O P A E I S  
 P A R C E R E I A M V E R S I S V I R T V S D E N V N T I A T A L M A  
 I N D V S A R A B S I A M V O T A F E R V N T E T M E D I A D I V E S  
 15 A E T H I O P E S G N A R I R A P I D O C V M L V M I N E S V R G I T  
 T E T H Y O S E X G R E M I O T I T A N S E D E T O M N I A L A E T A  
 C O N S T A N T I N E B O N O N V N C L V D E N T O T I A S A E C L O  
 F E L I X M V S A T V I S P O S S I T Q V A E D I G N A R E F E R R E  
 P R A E M I A V I R T V T V M M E R I T I S V E L V O C E S O N A R E  
 20 Q V I D V A G A P I E R I O S V E R S V S S V B V A L L I S O P A C A  
 I L I C E C O M P O N I S L A V R O Q V I D C A R M I N A C A R P I S  
 C A S T A L I O S T O T A R E S P O N D E T V O C E T R I V M P H O S  
 Q V A M D A T F O N T E S V O C L A R I O T V C A R M I N A P R O M E  
 V A T E D E O D I G N A A V T S I Q V O D P E R F E R E T A V D E N S  
 25 M A I V S O P V S N E C T E N S M E N S T O T A M O L E S V B I B I T  
 S P E P I N G E T C A R M E N P A N G A T S I C O E P T A C A M E N A  
 C O M P L E A T E T V E R S V V A R I A T A D E C E N N I A P I C T O  
 O R E S E C V N D A V O V E N S S V B C E R T O L I M I T E M E T R I  
 O T I A C A E S A R I B V S P A C I S D E D I T A V R E A S A E C L A  
 30 I N D V L G E N S N A T I S P A T R I A E P I E T A T I S H O N O R E  
 M I T I S I V R E D E V S S E D C R I S P I I N F O R T I A V I R E S  
 N O N D V B I A E R I P A R H E N V M R H O D A N V M Q V E T V E R I  
 V L T E R I O R E P A R A N T E T F R A N C I S T R I S T I A I V R A  
 I A M T V S A N C T E P V E R S P E S T A N T A E R I T E Q V I E T I  
 35 M I S S A P O L O S A E C L I S D A C O N S T A N T I N E S E R E N A  
 T E M P O R A S V M M E P I O T R I C E N N I A S V S C I P E V O T O

5

10

15

20

25

30

35



*Carm. 6*

M A R T I A G E S T A M O D I S A V D A X I M I T A T A S O N O R I S  
 M V S A P E R E F F I G I E M T V R M A R V M C A R M I N A T E X I T  
 E T N V N C A G M E N A G I T Q V I N O S V B L I M I T E R E R E C T V M  
 5 M V S I G E N O S P A T I V M S E P T E N O M I L I T E D I S T A N S  
 N V N C E A D E M V E R S O R E L E G E N S V T C V M Q V E M E A T V  
 M I T T I T I N A M F R A C T V S N O N V N A L E G E C A T E R V A S  
 D I S S O N A C O M P O N I D I V E R S O C A R M I N E G A V D E N S  
 G R A T A N I M I S F L E X V D O C I L I D E P E R P E T E M E T R O  
 10 O R S A I T E R V M F I N I S O C I A N S C O N F I N I A C O N T R A  
 P R A E P O N E N S O R S I S N V L L O D I S C R I M I N E M E T R I  
 Q V I N E T I A M P A R T E S M E D I A E S V A M V N I A D O C T A E  
 E X P E D I V N T V E R S I S V I C I B V S N A M F I N E S E D V N O  
 Q V A M V I S A M B I G V O S C V R S V S E T D E V I A C L A V D I T  
 O S T E N T A N S A R T E M V I N C I R I S C R V P E A P P E R A E B E T  
 15 S A R M A T I C A S S V M M E S T R A G E S E T T O T A P E R A C T A  
 V O T A P R E C O R F A V E A S S V B C E R T O C O N D I T A V I S V  
 F A C T O R V M G N A R V M T A M G R A N D I A D I C E R E V A T E M  
 I A M T O T I E N S A V G V S T E L I C E T C A M P O N A C R V O R E  
 20 H O S T I L I P O S T B E L L A M A D E N S A R T I S S I M A T O T O  
 C O R P O R A F V S A S O L O S V B M E R S A S A M N E R E P L E T O  
 V I C T R I X M I R E T V R T V R B A S A C I E M Q V E F E R O C E M  
 P L V R I M A C O N A R E R P H O E B E O C A R M I N E G A V D E N S  
 M A R G E N S I S M E M O R A R E B O N I C A E L E S T I A F A C T A  
 25 I N T R O I T V S E T B E L L A L O Q V I P E R C V L S A R V I N I S  
 Q V I S D E V I C T A I A C E T G E N S D V R O M A R T E C A D V C A  
 T E S T I S M A G N O R V M V I C I N A B O N O N I A P R A E S E N S  
 S I T V O T I C O M P O S E X C I S A Q V E A G M I N A C E R N E N S  
 D E T I V G A C A P T I V I S E T D V C A T C E T E R A P P R A E D A S  
 30 G R A N D I A V I C T O R I M O L I M V R P R O E L I A P L E C T R O  
 D I C E R E N E C S A T I S E S T V O T V M S I C O M P L E A T O R E  
 M V S A S V O Q V A E C V M Q V E P A R A T S V B L E G E S O N A R E  
 S C R V P O S I S I N N E X A M O D I S P E R F E C T A C A M E N I S  
 V V L T R E S O N A R E M E I S E T T E S T I S N O T A T R O P A E A  
 35 D E P I C T I S S I G N A R E M E T R I S C V M M V N E R E S A C R O  
 M E N T I S D E V O T A E P L A C A R I N T F A T A P R O C E L L A S

5 10 15 20 25 30 35

## Carm. 7

A V G V S T V M S P E C I M E N M I T I S C L E M E N T I A M A G N E  
 A V S O N I D V M D V C T O R T V A M A X I M E F O R T I A M V S A E  
 C A S T A L I A E D E F O N T E C A N V N T T V M V N E R A S V M M A  
 V O T O R V M D A P H O E B E M I H I N V N C P L E N A F A V O R I S  
 5 D A M E N T E M S E N S V S Q V E P I O S I N S I G N E S E R E N V S  
 I M P E R I V M N A T I S Q V E P O T E N S A D M A R T I A F E L I X  
 P E R P E T V V M S A E C L I S P I C T O S V B C A R M I N E F A R I  
 A V D E N T E M P R E C O R I P S E I V V A M E G L O R I A V A T V M  
 10 D I C T V R V M C A R M E N Q V A M V I S N V N C C O P I A M V S A E  
 N O N T A L I S P O S S I T Q V E M I N V S S V B L E G E I V V A R I  
 V E R S V A L I V D L I M O A L I V D Q V O P A G I N A I N O M N I S  
 S I G N A T V R M O D V L O S D I S C E R N A T S E M I T A F A N D I  
 V E L L E I V B E T N V M E N L V X A L M A E T G A V D I A M V N D I  
 15 I N S T I T V V S E Q V I T V R C V R A S I N M V S I C A V O T O  
 V I R T V T E S Q V E T V A S E T M O R E S P A N D E R E G E S T I T  
 S A N C T E T V O S C R E V I T N O S T R A E F I D V C I A M E N T I  
 T E D V C E N A M Q V E P I O G A V D E N S S V B M V N E R E N O T A  
 I N I V G A F E S T I N A T M V S I S V B I F R O N D E A S E M P E R  
 20 T E C T A C A N V N T A R T E S E T N O T A E V A T I B V S V N D A E  
 I N D O M I T O S R E G E S S E V P A C I S L V B R I C A V I C T O R  
 A V T B E L L O S T E R N E N S A V T M I T I S F O E D E R E N V T V  
 E S S E T V O S F A C I S A G R O S Q V E E X E R C E R E T V O R V M  
 A V C T I O R A L M A D E I P E R T E P R A E S E N T I A M V N D V M  
 25 R E S P E X I T R E D D E N S M O X A V R E A S A E C V L A R E B V S  
 O S T E N D I T Q V E D E V S R E C T O R I S T E M P O R A I V S T I  
 A E T H E R I O N V T V P L A C I D I S C L E M E N T I A I V S S I S  
 P E R T E P E R Q V E T V O S S V N T O M N I A M I T I A V I C T O R  
 N A T O S R E S P O P V L I F L O R E N T A D G A V D I A M E N T I S  
 30 C A E S A R I B V S Q V E T V I S T O T O V I C T O R I A I N O R B E  
 S E M P E R I V R E C O M E S F E L I X I N S A E C V L A P O L L E T  
 T A N T O R V M M E R I T A S T A T V E S C A P T I V A T R O P A E A  
 V I C T O R S A R M A T I A E T O T I E N S E N A C C I P E C L A R E  
 D V C T O R V B I Q V E T V I S V O T O R V M R E D D I T A F E L I X  
 35 D E B I T A I A M C O N P O S G A V D E T T V A R O M V L E P V B E S  
 R E C T O R R I T E S V V S N O B I S P E R S A E C V L A F L O R E T

5

10

15

20

25

30

35

*Carm. 8*

A C C I P E P I C T A N O V I S E L E G I S L V X A V R E A M V N D I  
 C L E M E N T I S P I A S I G N A D E I V O T V M Q V E P E R E N N E  
 S V M M E F A V E T E T O T A R O G A T P L E B S G A V D I A R I T E  
 E T M E R I T A M C R E D I T C V M S E R V A T I V S S A T I M O R E  
 5 A V G V S T O E T F I D E I C H R I S T I S V B L E G E P R O B A T A  
 G L O R I A I A M S A E C L O P R O C E S S I T C A N D I D A M I T I  
 A D C V M V L A N S C O E T V S E T T O T A O R N A T A S E R E N I S  
 M V N E R I B V S P R A E S T A N S N A T I S V T L A V R E A V O T A  
 V I R T V T V M T I T V L O S P R I M I S I A M D E B E A T A N N I S  
 10 P R O G E N I E T A L I G E N V I T Q V O S N O B I L E S A E C L V M  
 H I S D E C V S A P R O A V O E T V E R A E C O N S C I A P R O L I S  
 R O M A C L V I T P R I N C E P S I N V I C T I M I L I T I S A L M A  
 O T I A P A C I S A M A N S H A E C S V N T M I T I S S I M A D O N A  
 H O C A T A V I M E R I T V M V O T I S P O S T E D I T V S O R B I S  
 15 E R V M P E N S D O C V I T N E N O R I N T F R A N G E R E F I D E I  
 O P T I M A I V R A P A R E S C V R I S S V B M A R T I S I N I Q V I  
 N V L L I S L A E S A F I D E S H I N C I V G I S T A M I N E F A T A  
 V O B I S F I L A L E G V N T P L A C I D A P I E T A T E S E C V T A  
 20 E T R E S C O N S T A N T I N V N C E X E R I T I N C L I T A F A M A  
 A V C T A S T I R P E P I A V O T O A C C V M V L A T A P E R E N N I  
 S A N C T A S V A S S E D E S A D M E N T I S G A V D I A M I G R A T  
 A E T H E R I O R E S I D E N S F E L I X I N C A R D I N E M V N D I  
 I A M P A T R I A E V I R T V T I S O P V S B E L L I N E L A B O R E  
 25 A N I V S T I M E R I T I S D I C A M M E N T I S Q V E S E R E N A E  
 E T P I A D O N A C A N A M F E C V N D A Q V E P E C T O R A N O T O  
 R I T E D E O S I C M E N T E V I G E N T C V I G A V D I A C A S T A  
 C L A V D I V S I N V I C T V S B E L L I S I N S I G N I A M A G N A  
 V I R T V T V M T V L E R I T G O T H I C O D E M I L I T E P A R T A  
 30 E T P I E T A T E P O T E N S C O N S T A N T I V S O M N I A P A C E  
 A C I V S T I S A V C T V S C O M P L E R I T S A E C V L A D O N I S  
 H A E C P O T I O R E F I D E M E R I T I S M A I O R I B V S O R T A  
 O R B I D O N A T V O P R A E S T A S S V P E R A S Q V E P R I O R A  
 P E R Q V E T V O S N A T O S V I N C I S P R A E C O N I A M A G N A  
 35 A C T I B I L E G E D E I V S S I S Q V E P E R E N N I A F I E N T  
 S A E C L A P I I S C E P T R I T E C O N S T A N T I N E S E R E N O

5 10 15 20 25 30 35

## Carm. 9

C A S T A L I D E S D O M I N O V I R T V T V M T R A D I T E P A L M A M  
 C O N S T A N T I N V S H A B E T B E L L O R V M I V R E T R O P A E V M  
 V I N D I C E S V B D E X T R A R E D D E N S F E L I C I T E R O R B E M  
 5 C O N S I L I S I T E R V M S V A D E N S E T C V N C T A R E F E R R E  
 R O M A T I B I B E L L I S C V M S A E V A I N N E C T E R E P O S S I T  
 V I N C L A I V G I V I R T V S M I T I S N O N A R M A T I N H O S T E M  
 S E D M A G N O P A T I E N S D O C V I T C E R T A M I N E P A R C E N S  
 Q V I D P I E T A S D O N E T P O S T P I L A M I N A C I A C L E M E N S  
 N V N C M I H I I A M T O T O D O C I L E S H E L I C O N E C A M E N A E  
 10 M I T T I T E C O N P O S I T A S I N T E M P O R A M I T I A P A L M A S  
 N E C T I T E D E M E T R I S V I R T V T V M C A R M I N A E T O M N E S  
 C O N C I N I T E V T F R V C T V F E L I X E T P R I N C I P E D I G N A  
 D E T S T I R P E S G R A T A S T E X E N S Q V A S P A G I N A V E R S V  
 H I N C V O V E A T T I T V L O V O T O R V M C A R M I N E P O L L E N S  
 15 P I E R I O S M I H I P H O E B E T V O D E N V M I N E P R A E S T E N T  
 F O N T E S C A S T A L I A E T V A S I L I C E T I R E P E R A G R A N S  
 M E N S I V G A C E L S A P E T E T M E C V M S I P A N G E R E V E R S V  
 M V S A V E L I T T A N T O I A M N V N C S V B P R I N C I P E L A E T A  
 20 L A V D I S D O N A F E R E N S R E S O N A N S I N S I G N I A R A M I S  
 V I N C E N T V M I V S S O S A V D A X M I H I F I D A T R I V M P H O S  
 E T M E R I T V M I V S T I S T O T R E D D E R E N O B I L E P A L M A S  
 A O N I D V M Q V A S V A L L E F L V E N S A L I T V N D A R I G A T A S  
 S A N C T E S A L V S M V N D I A R M I S I N S I G N I B V S A R D E N S  
 C R I S P E A V I S M E L I O R T E C A R M I N E L A E T A S E C V N D O  
 25 C L I O M V S A S O N A N S T V A F A T V R P V L C H R A I V V E N T A E  
 N O B I L E T V D E C V S E S P A T R I T V Q V E A L M E Q V I R I T V M  
 E T S P E S V R B I S E R I S N O S M E N T I S C A R M I N A C A E S A R  
 T V V I N C E N S P A C I S G R A T I S S I M A F O E D E R A S E M P E R  
 I N D V L G E E T F A C I L I S G E N T E S A D I V N G E R O G A N T E S  
 30 F A C Q V E T V I V R I S G A V D E N S V I R T V T I B V S A V C T I S  
 C O N S T A N T I N V S I T E M L A V S O R B I S G L O R I A S A E C L I  
 R O M V L E V M S I D V S L V X C L E M E N S I N C L I T A F R A T R V M  
 N O B I L I T A S P R O A V I S V E R V M E T M E M O R A B I L E F A M A  
 R E S T I T V I T V I C T O R C A E S A R N O M E N Q V E D E C V S Q V E  
 35 S A N C T E P A T E R R E C T O R S V P E R V M V I C E N N I A L A E T A  
 A V G V S T O E T D E C I E S C R E S C A N T S O L L E M N I A N A T I S

5

10

15

20

25

30

35

*Carm. 10*

C A L L I O P E C A N E P L V R A P R O C A X E N O R E S E R E N V S  
 F O N T I S C A S T A L I I D E V S A V D I E T I N D E C A N O R O S  
 M E N S F V R I T I N N E X V S E T F E L I X C V R R E R E V O T I S  
 I A M S E C R E D E T O V A N S L I B E T I R E P E R A V I A S O L A  
 5 I M P E T E Q V O G R E S S V S E F F A N D I O P T A T A C V P I D O  
 I N V I T A T A T V L I T M E N S T A N T V M M A X I M E C A E S A R  
 A O N I A E N O D O S A M P L E C T I T V R I N C I T V S A E T H R A  
 F V N D E P A T E R C O E P T I S M V S A S A D M V T V A V E R S V S  
 S C R V P E A F I N G E N T E M T A M D V R O C A R M I N A V E R S V  
 10 L V D E R E F A S N O B I S P R A E S V M E R E D I C E R E M E T R A  
 G A V D I A V E L T E N V I M E A P A N D E R E S I T M I H I M V S A  
 T A N T V S H O N O R M E I V R E S V O P E R S I D E R A S A E C L O  
 O D E C V S A V S O N I A E T V L E R I T S I C P A R V A L O C V T O  
 A M P L I V S E N I V D E X D O M I N V S T O T M V N E R A S V M M A  
 15 T A N T A Q V E C O N C E D I S T V M E N T E M D I C E R E D O N I S  
 I N V I T A S L A V D I S C V M M V N E R E S I C V A G A P R I M I S  
 H A V D A V D I T A L I G A S N E C D I C T I S L A E S A C A M E N A  
 A V D E T M A G N A N I M O V A T I N O V A V I N C V L A M E N T I S  
 I V S S A D A R E C R E V I T Q V E M E O C O R R E P T A F A V O R E  
 20 E N A G E I A M R E D D I T V O T I S P I A P R A E M I A M A G N V S  
 C O N C O R D I S A E C L O R O M A E D E C V S E T S I B I M V N D I  
 I V R A S V I T O T L V X P O P V L I S O R B I Q V E T R O P A E V M  
 S I C D A T A S V N T I S T O M A I O R T V A G L O R I A T E R R I S  
 E N A V G V S T E T V I S P R A E S E N S E T T A N T V S V B I Q V E  
 25 I M P E R I I S F E C V N D E P A R A S N V N C O M I N E C R I S P I  
 O C E A N I I N T A C T A S O R A S Q V I B V S E R V T A F R A N C I  
 D A T R E G I O P R O C V L E C C E D E V M C V I D E V I A L A T I S  
 T O T A P A T E N T C A M P I S V T C A E S O L I M I T E V I C T O R  
 R I T E A T A V O S V M M O M E L I O R C V I C L A V D I V S A C E R  
 30 M A G N A N I M V M S I D V S D A T C L A R V M E N V M I N E D I V O  
 I M P E R I V M V I R T V S Q V E M F E L I X O P T A T A L V M N V M  
 A V G E S F L O R E T V O N O S T R A E T I B I D E D I T A V I T A E  
 O R T A M I C A T F R A T R V M F A T A L I S G L O R I A S A E C L O  
 R E S L A T I A V T V O T I C O M P O S S I C G A V D E A T A V C T A  
 35 A S P I C E P A C A T O P A R T A E S T L V X L A E T A S V B O R B E

5 10 15 20 25 30 35

## Carm. 11

F O R T I A F A C T A D V C I S T O T O D O M I N A N T I A I A M N V N C  
 O R B E C A N A M Q V I S L A E T A S V O S V B P R I N C I P E T A N T O  
 R V R S V M R O M A T E N E T M V N D I C A P V T I N C L I T A C A R M E N  
 5 I M P E R I I S P A R S F E S S A P O L I D I V I S A G E M E B A T  
 T V V A T E M T V D I V A M O N E L A C E R A T A C R V E N T I S  
 S C E P T R A E T A V S O N I A E M A E R E B A T P E R D I T A I V R A  
 S I Q V A F I D E S T A N T I S R O M A N V M G L O R I A N O M E N  
 I N S I G N I T T I T V L I S D O M I N O S E T L I B E R A Q V A E R V N T  
 10 M A E S T A Q V E I V R E S V O T R E P I D A T P L A G A M A X I M A M V N D I  
 V N D E I V B A R L V C I S P R I M V M R A D I A N S H Y P E R I O N  
 S I D E R I B V S P V L S I S R V T I L O D I F F V N D I T A B O R T V  
 I N D E T V M N O M E N M V L T V M V E N E R A B I L E C V N C T I S  
 M A X I M E B E L L A N T V M D O M I T O R L V X V N I C A M V N D I  
 P E R P E T V I S V O T I S C V P I V N T M E M O R A B I L E N V M E N  
 15 E X O P T A N T S E R V I R E V O L V N T M I R A B I L E D I C T V  
 R E M Q V E L A R E M Q V E S V V M T A N T A E S T T I B I G L O R I A I V S T I  
 A V G V S T E I V V A T E C C E T V O S V B F O E D E R E I A M N V N C  
 T O T V M O R B E M P O S T T O T C A E D E S Q V A S F E S S A G E M E B A N T  
 20 O M N I A N V N C N V L L O T A N D E M T R E P I D A N T I A M O T V  
 R O M V L E I S S E R V I R E P I I S P A T E R I N C L I T E I V S S I S

5

10

15

20

25

30

35

40

*Carm. 12*

C O N S T A N T I N E P A T E R T V M V N D I G L O R I A C O N S V L  
 E C C E T V O R E N O V A T A D A B I S T O T A P E R T A L A B O R E  
 R E G N A P E R I N N V M E R A S G E N T E S M O X C A R V S E O I S  
 T O T P O P V L I S P I A I V R A F E R E S E T S O L V S I N O M N I  
 5 A V G V S T V S M V N D O S P A R G E S E T I N V L T I M A N V M E N  
 S O L T I B I F E L I C E S F A C I E T S P E S P E R P E T E N V T V  
 A R S B O N A I V S T I T I A E E T D I V V M V I C I N A D E C O R I  
 L A R G I D O N A B O N I C A E L O C A P I T I N F L V I T I L L V C  
 10 V O T A Q V O D O P T A R I N T P I E T A T I S C A N A S V B I B I T  
 S A N C T A C E R E S T E L L V S R E D D I T B A C H E I A L A P S A  
 R I V I S D O N A S V I S N O N E V R I E F L A M I N E T V R B A N T  
 E N O R M E S P E L A G V S S T A T M I T I S P R I N C I P E N O T O  
 R E S P E R I V S T A V I G E N S O R I S Q V A S I G N A B O O T E N  
 15 V L T I M A C O N S O C I A T O L L V N T I N S I D E R A D E X T R A  
 M A X I M E I V S T I T I A E L V M E N C O N C O R D I A E T O M E N  
 P A C I F I C V M T E T O T A C V P I T I A M S A V C I A E T O R A T  
 R E S F E S S A S C I T O P A C E L E V E S T V I V N G E S E R E N I  
 O R B I S V O T A T V I G E N T E S S I B I I V N G E V O L E N T E S

5                      10                      15                      20                      25                      30                      35

*Carm. 13*

P R I N C E P S B E A T E P L A C I D O S V B A X E I A M N V N C  
 I V S T I S S E R E N E P O P V L I S F A V E N T E M V N D O  
 V I C T O R T R I V M P H A T R I B V E N S S A L V B R E N V M E N  
 5 S A E C L I S A M O R E D O M I N A N S P E R E N N E F A V S T I S  
 A V C T O R S A L V T I S O R I E N S Q V I E T V S I B I T  
 V O T I S F A V E N T E D O M I N I S V P E R N E D E X T R A  
 G A V D E T S V B I R E P L A C I D V M R E G E N T I S O M E N  
 V I R T V S V I G O R E R A D I A N S S E R E N A P R A E S T A T  
 10 S A N C T I S V I D E R E S V P E R I S R E M O T A M V N D I  
 T O T V M S V B O R B E M O D E R A N S S A L V B R E N V M E N  
 V I N C E N S V B I Q V E S V P E R O F A V E N T E N V T V  
 S A E C L V M P E R O M N E D O M I N A N S B E A T E S O L V S  
 5 10 15 20 25 30



*Carm. 14*

S A N C T E D E C V S M V N D I A C R E R V M S V M M A S A L V T I S  
 L V X P I A T E R R A R V M T E S O L O P R I N C I P E S A E C L I S  
 I N M E N S V M G A V D E R E B O N I S D A T V R A V R E A V E N I T  
 S V M M O M I S S A D E O F V S I S P A T E R A L M E T Y R A N N I S  
 5 I V S T I T I A I N T E R R A S E T G L O R I A C A N D I D A V E R I  
 T E Q V E D V C E M A G E G R A T A F I D E S E T I V R A R E N A T A  
 T O T A Q V E P E R C V L S I S I N G E N T I M O L E T Y R A N N I S  
 A S P E R A V I S P O S I T A E S T B E L L I R E S I T A L A I V R E  
 10 S C E P T R A D A B I T P O P V L I S V O T O P I V S O R B I S E O I  
 A V G V S T E I N V I C T V S M V N D I T R A N S I B I S I N O R A S  
 T E Q V E S V P L E X T O T I S D V C I B V S S T I P A T A S Y E N E  
 O R A T I V R A C V P I T L V C I S S I B I G A V D I A N O S T R A E  
 O P T A T A M A T F A L L A X E N P E R F I D A T E L A F V G A R V M  
 P A R T H V S D E P O S V I T R V I T O R I S V N D I Q V E R V B R I  
 15 L I T O R I S A E T H E R I O E N V T V C E R T A M I N E A M O R I S  
 M E D V S A R A B S M O X O M N I S O V A T L A V D A R E S E R E N I  
 O R I S L V S T R A T V I D A T V E R I S S A N C T E T R O P A E I S  
 H A E C M A G E F E L I C E S T I T V L O S V T V I N C A S A M O R E  
 A V R E A P E R P E T V O R E S T A V R A N S S A E C V L A M V N D O  
 20 I N D V S E T A V R O R A E M I L E S Q V O S F L V M I N E N I L V S  
 T A N G I T F E C V N D I S V E N T V R V S F R V G I F E R V N D I S  
 O R A N T E S P I A I V R A P E T E N T G E N S N O B I L I S O R T V  
 A E T H I O P E S C V N C T I P A R E N T O P T A T A Q V E M V N D O  
 T E M P O R A L A E T A D E D I T N O B I S F E L I C I T A S A E V I  
 25 E N S V P L I C E S P E R S A E I V R A S I B I R E G I A N O L V N T  
 T E D O M I N V M M A L V N T F V S I T V A S E M P E R A D O R A N T  
 O R A S V I S C V P I V N T T O T I S S I B I C E D E R E R E G N I S  
 T V P I V S E T I V S T I V E R E M E M O R I N C L I T E L A E T I S  
 D A R E S P O N S A B O N O S E M P E R M I T I S S I M V S O R B I S  
 30 I M P E R T I R E T V M C L E M E N T E R E T A D D I T O N V M E N  
 S I N T M A G E F E L I C E S P A R I T E R Q V O S A L M E T V E R E  
 E T R E P A R A T A I V G A N S M A E S T I D I V O R T I A M V N D I  
 O R B E S I V N G E P A R E S D E T L E G E S R O M A V O L E N T I S  
 P R I N C I P E T E I N P O P V L O R S M I T I F E L I C I V S A E V O  
 35 O M N I A L A E T E N T V R F L O R E N T I B V S A V R E A R E B V S

5 10 15 20 25 30 35

## Carm. 16

D I S S O N A C O N E X I S A V D E T C O M P O N E R E V E R B I S  
 O M I N E M E N S E L A T A B O N O I V V A T I N C L Y T A L I N G V A E  
 M V N E R A G R A I O R V M M V S A M O D V L A N T E N O V A R E  
 I N Q V E V I C E M V E R S V C E C I N I T Q V A E F O R T E L A T I N O  
 5 N V N C A L I O T E X T V G R A E C O R V M I N C A R M I N A D V C I  
 O R D I N E V T I N D V P L I C E M N E C T A T V R L I T T E R A V O C E M  
 N V N C A G E F E C V N D A E R E S E R E N T P V L C H E R R I M A M V S A E  
 O R E S O N E T D O C I L I C H E L Y S I N C L Y T A C A R M I N A P H O E B I  
 S P E M R E R V M I V S T V M Q V E C A N A M S V M M A M Q V E S A L V T I S  
 10 T E D O M I N V M B O N A D O N A D E I T E M A G N E P A R E N T E M  
 R O M A N V M G R A T V M Q V E O R B E M T I B I M A X I M E S E M P E R  
 O M N I A Q V O D C E R T A R E S P I R A N T M E N T E Q V I E T E M  
 C V M P L A C I D I S P E C T E N T H O S T I L E S M I L L E T R I V M P H O S  
 O M N I A P L E N A B O N I S T V A C O N S T A N T I N E Q V I R I T E S  
 15 N I L S I B I C R E D I D E R I N T K A R V M M A G E T E D E C V S O R B I S  
 S E R V A T O S T Y R I I S E S E M P E R V I N D I C E D E X T R A  
 T E D O M I N O E X V L T A N T T R A N Q V I L L I S K A R I O R V R B I  
 A F R I C A T E M P O R I B V S P O T I T V R S E R V A T A Q V I E T E  
 20 N V N C S E F E L I C E M N V N C S E S V B N V M I N I S A R C E  
 T V T A M Q V O D C A R T H A G O D E C V S V E N E R A B I L E G E S T A T  
 I V R E P V T A T T A N T V M F A T I S L V X I N C L Y T A P R A E S T A T  
 N O B I L E T E D O M I N O N O M E N S P E S E T D E C V S A L M V M E S T  
 O M N I S A B A R C T O I S P L A G A F I N I B V S H O R R I D A C A V R O  
 P A C I S A M A T K A N A E T C O M P E R T A P E R E N N I A I V R A  
 25 E T T I B I F I D A T V I S S E M P E R B E N E M I L I T A T A R M I S  
 R E S Q V E G E R I T V I R T V T E T V A S P O P V L O S Q V E F E R O C E S  
 P R O P E L L I T C A E D I T Q V E H A B E N S T I B I D E B I T A R A T A  
 E T T V A V I C T O R E S S O R S A C C I P I T H I N C T I B I F O R T E S  
 T E Q V E D V C E I N V I C T A E A T T O L L V N T S I G N A C O H O R T E S  
 30 V N D I Q V E T E C O M I T A T A D E I P I A N V M I N A S V M M I  
 O M N I B V S V L T O R E M P R A E B E N T E T I V R A F I D E M Q V E  
 A L M E T V A S P E C T A N T R E S P O N D E N T O M N I A V O T I S  
 V N D I Q V E P A K A T I S S A L V A T O R M A X I M A R E B V S  
 G A V D I A P R A E S T A B I S D A B I S O T I A V I C T O R I N O R B E  
 35 V I R T V T V M M E R I T I S V I C E N N I A P R A E C I P E V O T A  
 S A E C L O R V M C R E V I T G E M I N O S P E S C A E S A R E C E R T A  
 T V Q V E O S A N C T E P A R E N S O L I M P O S T M I L L E T R O P A E A  
 O L V X A V S O N I D V M D I S P O N E S C E P T R A N E P O T V M

5                    10                    15                    20                    25                    30                    35                    40

*Carm. 18*

A L M E T V A S L A V R V S A E T A S S V S T O L L E T I N A S T R A  
 L V C E T V A S I G N E S F A S T V S S I N E L I M I T E C O N S V L  
 M A R T E S E R E N V S H A B E S R E I E C T O M V N I A G R A I V M  
 E T M E D I P R A E S T A S I N C E N S V M S C E P T R A R E D I R E  
 5 T O R V A G E T A S C A M P O C L A R V S V T L V M I N A P E R D I T  
 V V L T C V R V O T V R M A E F E L I X S V A C O M M I N V S I C T V  
 A R M E N I I D V X F E R R E L E V I S S O L T E Q V O Q V E P I L A  
 S I C E T V I C T A R E F E R T E X O R T O S D A C I A F R A N C O S  
 10 L E G E T V V S T O N S O R H E N V S T I B I G E R M I N A T E X V L  
 A G M I N A T E L O R V M S V B E A N T Q V I M V R M V R E B E L L A  
 V I N C E R E F L O R E N T I L A T I A L E S S A R M A T A D V C T V  
 R E X T I B I P O S S E G E T A S V I S O D A T L I M I T E V L T O R  
 V I D I T T E S V M M V M C O L V M E N Q V A V E L I F E R A E S T V  
 S E R V S I N O C E A N I P R E S S I T I V G A N Y S I A P O N T V S  
 15 A T Q V E R V D I S R A D I I S C I T L V X E X O R T A T R O P A E A  
 E N G A V D E N T P I E T A T E A L T I S P A R S P E R P E T E A G E  
 T V V A T E M F I R M E S D I C T V S T E N V N C L Y R A C A N T E T  
 A V C T A D E O V I R T V S M V S A S M A G I S O R N A T A P E R T A  
 S O L V M V O T A N O T I S L A T E S V A R O M V L A D A T P L E B S  
 20 S A N C T A T V I S C L I O P E R M I S C E T V O T A T R O P A E I S  
 V I S I T V R E T C R E S C I T P I C T O R V M G R A T I A C A N T V  
 S I T V I S V I C I N I S P E R T H Y L E N G R A T I A P O L L E N S  
 T A L I S F I X A S V I S S I G N I S L Y R A M V N E R A G E S T A T  
 O R S A P A R I V A T E S Q V A E P E R F E R T D E L I E R Y T H M O  
 25 L V M I N E M V R I C E O V E N E R A N D V S D V X E R I T V T S O L  
 L E G I B V S V T I A N I T E N E A S A V V S O R B E T R I B V N A L  
 E G R E G I O S T I T V L O S P I E T A T I S H A B E B I S A M O R E  
 T O T F R E T A P A C I S A P E X M V T A R I M V N E R E G A V D E T  
 I N D I A C L A V I G E R I L A T I V M V V L T T A N G E R E N A V I  
 30 N I L E V S M E S S O R S V A T R A D I T C A S T R A V E L A G M E N  
 A R C T O S Q V A M C A R P I N O S C E T V I X H A E M V S I N O R A  
 S I C I S T I S C V L T V S I N R E M C V R V A N T I B V S E N S E S  
 T E N I V E A I V V A T A R C E F R V I P O N T I D E C V S A V G E T  
 R O M A S O R O R V E T E R E S T V S C O S Q V O S O R E T V E M V R  
 35 A L M E T V A S L A V R V S A E T A S S V S T O L L E T I N A S T R A

5                      10                      15                      20                      25                      30                      35

## Carm. 19

P R O D E N T V R M I N I O C A E L E S T I A S I G N A L E G E N T I  
 C O N S T A N T I N E D E C V S M V N D I L V X A V R E A S A E C L I  
 Q V I S T V A M I X T A C A N A T M I R A P I E T A T E T R O P A E A  
 E X V L T A N S D V X S V M M E N O V I S M E A P A G I N A V O T I S  
 5 A E M V L A Q V A M C L A R I I G E N I T O R I S C A L L I O P E A E  
 C O M P O S V I T T A L I N V N C M E N S P E R F V S A L I Q V O R E  
 V E R S I F I C A S H E L I C O N I N G A V D I A P R O L V A T V N D A S  
 C L E M E N T I Q V E N O V V M N V M E N D E P E C T O R E V E R S E T  
 N A M Q V E E G O M A G N A N I M I D I C A M N V M E R O S A C A N E N D O  
 10 S C E P T R A D V C I S G A Z Z A E N O B I S D A T G R A E C I A D O N A  
 S A E C L A Q V E B L E M M Y I C O S O C I A L I L I M I T E F I R M A S  
 R O M V L A L V X C O N D I G N A N O V I S F L O R E N T I A V O T I S  
 V O T O S C R I P T A C A N O A L I M A R S C A R D I N E T E C T O  
 I A M B E L L I S T O T V M M B S E V M P E R P L E C T E R E C I V E M  
 15 V T P A T E A T R V B I C O N P A R I L I P E T I T A E T H E R A I V R E  
 N V N C F E L I X P R O P R I O S P A K I S M E S C R V P E A V I S V S  
 I A M S T I M V L A T S I G N I S E X V L T A N S M V S A N O T A R E  
 G A V D I A L A E T V S N V N C P E R M E N O T A T A V I A P H O E B V S  
 R E T I T O Q V O Q V E T E X T A N O V O C A N E L A V R E A P L E C T R O  
 20 A R T E N O T I S P I C T A F E L I C I A S A E C V L A P L A V D E N S  
 S I C A E S T V S V A T E S F I D O D V C E P Y T H I E C A R P E N S  
 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 X E G O V E R O  
 N V N C M A R E S I G A E V M V A L E A M B E N E F R A N G E R E R E M O  
 C A R B A S A N O C T I F E R V M T O T V M S I S C R V P E A T E N D O  
 25 P V L P I T A D E P O R T A N S V I S A M C O N T E X E R E N A V E M  
 M V S A S I N I T C O N I V N C T A T V O S P E S I N C L I T A V O T O  
 M E N T E M P E R T O R T V M F E S S A M N O N F R A N G A T H I V L C O  
 L A V S M E A F I C T A P E D E S T A N S M A G N A M O L E D O C E N D I  
 S I G N A P A L A M D I C A M L A E T I S S I M A F L V M I N E S A N C T O  
 30 M E N T E B O N A C O N T E M N A T S V M M I S C V M S I B I A G O N E M  
 V O T I S P O S T F R A C T V M M A R T E M C L E M E N T I A R E D D E T  
 S I C N O B I S L E C T O Q V O C R E S C V N T A V R E A S A E C L A  
 M O X L A T I O V I N C E N S I A M B I S V I C E N N I A R E D D E S  
 C A R M I N E Q V A E P I E T A S M I R O D E N O M I N E F O R M E T  
 35 F L O R E N O T A N S V O T V M V A R I O D A T P A G I N A F E L I X  
 A V G V S T A E S O B O L I S M E M O R A N S I N S I G N I A F A T A  
 I V D I C E T E V E L T E S T E P I O C O N D I G N A P A R E N T I S  
 I V N G E N T V R T I T V L I S F E L I C I A F A C T A N E P O T V M

5

10

15

20

25

30

35

Carm. 20

5    P O S T M A R T I O S L A B O R E S    A V G V S T O    O S I D I V I S O M E T I R I L I M I T E C L I O    50  
 E T C A E S A R V M P E R E N N E S    A V G V S T O    V N A L E G E S V I V N O M A N A N T I A F O N T E    45  
 V I R T I B V S P E R O R B E M    A V G V S T O    A O N I O V E R S V S H E R O I I V R E M A N E N T E    40  
 T O T L A V R E A S V I R E N T E S    A V G V S T O    A V S V R O D O N E T M E T R I F E L I C I A T E X T A    35  
 E T P R I N C I P I S T R O P A E A    A V G E R I L O N G O P A T I E N S E X O R D I A F I N E    30  
 F E L I C I B V S T R I V M P H I S O    E X I G V O C V R S P A R V O C R E S C E N T I A M O T V    25  
 A V G V S T A R I T E S A E C L I S    V L T I M A P O S T R E M O D O N E C F A S T I G I A T O T A    20  
 E X S V L T A T O M N I S A E T A S    A S C E N S V I G I C V M Y L A T O L I M E N T E C L A V D A T    15  
 V R B E S Q V E F L O R E G R A T O    V N O B I S S P A T I O V E R S V S E L E M E N T A P R I O R I S    10  
 E T F R O N D I B V S D E C O R I S    D I N V M E R A N S C O G E N S A E Q V A R I L E G E R E T E N T A    5  
 T O T I S V I R E N T P L A T E I S    P A R V A N I M I S L O N G I S E T V I S D I S S O N A M V L T V M    50  
 H A E C O R D O V E S T E C L A R A    T E M P O R E S V B P A R I L I M E T R I A T I O N I B V S I S D E M    45  
 C V M P V R P V I S H O N O R V M    D I M I D I V M N V M E R O M S I S T A M E N A E Q V I P E R A N T E M    40  
 F A V S T O P R E C A N T V R O R E    H A E C E R I T I N V A R I O S S P E C I E S A P T I S S I M A C A N T V S    35  
 F E R V N T Q V E D O N A L A E T I    P E R Q V E M O D O S G R A D I B V S S V R G E T F E C V N D A S O N O R I S    30  
 I A M R O M A C V L M E N O R B I S    A E R E C A V O E T T E R E T I C A L A M I S C R E S C E N T I B V S A V C T A    25  
 D A T M V N E R A E T C O R O N A S    Q V I S B E N E S V B P O S I T I S Q V A A D R A T I S O R D I N E P L E C T R I S    20  
 A V R O F E R E N S C O R V S C A S    A R T I F I C I S M A N V S I N N V M E R O S C L A V D I T Q V E A P E R I T Q V E    15  
 V I C T O R I A S T R I V M P H I S    S P I R A M E N T A P R O B A N S P L A C I T I S B E N E C O N S O N A R Y T H M I S    10  
 V O T A Q V E I A M T H E A T R I S    S V B Q V I B V S V N D A L A T E N S P R O P E R A N T I B V S I N C I T A V E N T I S    5  
 R E D D V N T V R E T C H O R E I S    Q V O S V I C I B V S C R E B R I S I V V E N V M L A B O R H A V D S I B I D I S C O R S    50  
 M E S O R S I N I Q V A L A E T I S    H I N C A T Q V E H I N C A N I M A T Q V E A G I T A N S A V G E T Q V E R E L V C T A N S    45  
 S O L L E M N I B V S R E M O T V M    C O M P O S I T V M A D N V M E R O S P R O P R I V M Q V E A D C A R M I N A P R A E S T A T    40  
 V I X H A E C S O N A R E S I V I T    Q V O D Q V E Q V E A T I M I N I M V M A D M O T V M I N T R E M E F A C T A F R E Q V E N T E R    35  
 T O T V O T A F O N T E P H O E B I    P L E C T R A A D A P E R T A S E Q V I A V T P L A C I D O S B E N E C L A V D E R E C A N T V S    30  
 V E R S V Q V E C O M P T A S O L O    I A M Q V E M E T R O E T R Y T H M I S P R A E S T R I N G E R E Q V I C Q V I D V B I Q V E E S T    25

*Carm. 21*

P A V C A Q V I D E M C E C I N I F O R S F R I V O L A H I S Q V O Q V E I V N G A M  
 L V D I C R A S I C N O S T R A P A N G E T T V A I V S S A C A M E N A  
 A M B I E T H A E C C L A V D E N S F E L I C I S N V M I N E P H O E B I  
 C A L L I O P E P A R T I T A N O V I S S I B I V I N C V L A C V R I S  
 5 F L E X I B V S V T P R I M I S D I S C O R D I R E G V L A C V L T V  
 H I N C A L I A S O N E T A R T E S V P E R P Y T H O I A F L E X V S  
 S I C F A C I E S T O T I E N S C V M C O N F I R M A V E R I T A E S T V S  
 S I C A N I M V S N E C V I C T V S I N E R S S I T S A V C I V S I R I M  
 I M P L E R I V A R I A S M E T R I C A E G R A V I O R I S O B A R T E S  
 10 T A N D E M N O S S E D E I M E D I T A N T E M V I X L I C E T A E S T V S  
 R I T E V E L I T M E T R O D V M I N A G M I N E C O L O C A T A S T R I  
 E F F I G I E M T R E P I D O Q V E P A R A N S S E R M O N E L A T E N T E R  
 D I C E R E N E C M E T V E N S V I N C T O S I C O M N I A A B O R T V  
 P A N G E R E S E D R V R S V M B A S S V S N V N C P R O D E R E C A R M E N  
 15 I M P E R A T H I C D O C I L I S M V S A E D E F O N T E M E A B V N T  
 O R D I N E C A S T A L I O T E X T I P E R N O M I N A V E R S V S

5

10

15

20

25

30

35

40

*Carm. 22*

M I R V M O P V S E S T C V N C T O S E T T A L E S E D E R E V E R S V S  
 S I C Q V E L O C A R E H E D E R I S P A V L V M T V D I E R O G A T V S  
 M O X A D E S E N Q V O R S V M R A P I E S Q V I P R A E B E O F I X A S  
 S V M T V V S E T P R I M I S T V A D I S C I M V S V T T R I A F E L I X  
 5 N E C F A L L A X T R I B V E N S A V D A C I I N M V N E R E C L A R V M  
 A E Q V I P E R E S A N I M V M N V N C C L I O C A R M I N A F I R M E T  
 Q V I P O T E R V N T P A N G I P O N A M C E V S T A M I N A N O R M A S  
 Q V A E V E R R A N T S E S E Q V A E V I N C V L A M I T I A C V R E N T  
 T V D A B I S H A S V I R E S T V A R V R S V M C Ö S E R E P R A E M I A  
 10 A V S I B V S I N M A G N I S L A E T A A D C O N T R A R I A C V R R A S  
 A O N I D V M N A M F O N T E G R A V I M I C A T A R S N O V A V E N I S  
 I M M A N E S T P R O R S V M A M P L E X V A V T T O T O C I V S O R A S  
 P R O S P I C E R E P L A N T A R E M O D O S I N M I T T A T V T I T V M  
 E T P R O I I E C T A N E C E T C O N S V M T O I N G L O R I A L I B R O  
 15 S I S A P I V N T E T N O S T R A C V I S V C C R E S C E R E A C V M E N  
 P R A E S O L I D V M D E N S V M Q V E A N I M I D E D V C E R E V I L A S  
 C O N G R V E R E C E R N A N T S T V D I O S E Q V I B O N A C A L L E S  
 L E G I B A B S T R V S I S Q V O D C A R M I N A C O N S P I C O R A T E  
 20 B L A N D E A N I M I V D E X Q V I M O R I B O M N I A G I S A V C T V  
 P R A E M I R O O S T E N D I S S T V D I A I N R E C T O R E P O L I T A  
 T R E V S I C O L A S Q T V O S A V C T V S L A E T A B I L E S V M E N S  
 I N T V I T V M Q V O P R O S P E R A F A C T A A C G A V D I A D O N E S  
 P V B L I C A N I L P R I V S E S T Q V O D V I E T N O M I N E C V R A S  
 F A S S I T S I D O N I I S E N S V M I N P E N E T R A L E P A T R O N I  
 25 N O S C E R E Q V A E P O S S I S I L L I C N I T O R O C I T E R E I V S  
 C O N D I T V R A B S T R V S A G E N E R O S V M C O G E R E C E N S V M  
 P A V P E R I E F L A G R A N T G E M I N I S N O V A G A V D I A V O T I S  
 D I V E S A P O L L I N E I S D E A V R A T F O E D E R A P L E C T R I S  
 H I C N O V I T L A V D E S D O C T V S Q V A E Q V E O M I N E T A N T O  
 30 S V N T P R A E V I S A B O N I S T V D E X T E R P R O T I N V S E S T O  
 C V M S A N C T I S I N S I S T E F I D E F E S T I N V S I N A M P L V M  
 C L E M E N T I H A E C N V T V A V G V S T V S T I B I D O N A B E A T A  
 L A V D A T O T R I B V E T T E C O N S V L E P R A E M I A C O M P L E T  
 H I N C T V A T V N C F E S T I S N O T I S E X N O M I N A P L A V S V S  
 35 P L V R I M V S A C P R V D E N S R E R V M Q V I S T O R P E A T V S V S  
 D E G E N E R I A B S P E M O L I T A P L V S I N G R V I T H I N C I A M  
 S V S C I P E V O T O A L A C R I H O C M V N V S V I R B O N E C L A R E

5 10 15 20 25 30 35

*Carm. 22 versus intexti*

M I X T A P E R A M F R A C T V S D I D V C V N T C A R M I N A M V S A E  
 S E V C A N C E L L A T O S S P A T I A I N C O N T R A R I A F L E X V S  
 S E R I E M P A R A M V S O R D I N A R E A C R I V S  
 5 A M O R P O E S I S S P I S S A G A V D E T E X I G I  
 P O S S I T C O I R E D O C T A R E R V M L I M I T E  
 O P V S T V E T V R N O N N E C A T A P A R C I T A S  
 S P E C I O S A S A N C T A C V L T V  
 B E N E P I C T A M V S A M E T R I S  
 10 B R E V I T E R F L V A S V T I S T O  
 O P V S E S T P E R A R T A C O E T V  
 A V D E O P L E N A S  
 E D E R E F O R M A S  
 P I C T A N O T A B O  
 I V R A C A M E N I S

5

10

15

20

25

30

35



*Carm. 23*

I N G E M V I G R A V I T E R G R A E C V M M I S E R A T V S A M I C V M  
 C V I M E A M E N S A D M I S S A D O L E N S C V P I T O M N I A F A R I  
 S O L V S V T H A E C O C C V L T A L E G E N S S E C O N C I T E T I R A  
 V N D E Q V E A T P L E X V M V I N C L I S S O N T E M Q V E T E N E R E  
 5 S E D V I T A N S M V L T O S Q V O S F O E D A A D I V R G I A C O I V X  
 N O L V E R I T T E S T E S N E V C A N D I D A F E M I N A G R A E C V M  
 M O X K A R I S H E B E T E T T E L I S N I H I L I M P R O B A C Y G N I  
 D E P O S V I S S E V I D E N S H E L E N A M C V I G R A T I A B I N I S  
 10 M A I O R A D V L T E R I I S D O N O M I N A C V N C T A L I B E N T E R  
 M V S A S O N A T G R A E C I S F R Y X C O I V X C R E D E C A N E N T I  
 5 10 15 20 25 30 35

## Carm. 24

O Q V I T A R T A R E A S P E D E F A V C E S P R O T E R I S A L M O  
 O M I S E R A T E T V O S Q V I S I G N E A T E M P L A S V P R E M I  
 A N N V I S E S S E P O L I P I A L V C I S R E G N A P A T E R N A E  
 T V V I R T V S A E T E R N A D E I T E C V M O M N I A C H R I S T E  
 5 T V N C P A T E R E X O R S V S C V M M O L E S O B S I T A P I G R O  
 S Q V A L O R E E M E R S I T P O S I T O Q A D R I S I T O P E R T O  
 A N T E O R T V S H O M I N V M S A N C T O T V D I V E T O N A N T I  
 S E C R E T A E V I R E S Q V E M T V T V M M E N S G E N I T O R I S  
 10 S O L A T E N E N S P R V D E N S Q D E I D E V S I N T E R I O R I S  
 P R I N C I P I I S O B O L E M N V L L I V S V A S T A C R V E N T O  
 Q V O D M O R S R E G N A B A T L E T O R A T A G A V D I A F V D I T  
 O R E M E D E L L I F E R O N E C P O E N A P E R P E T E F R A N G I  
 D E P V L S O S H O M I N E S P L A C V I T N A T A L I B A S T R I S  
 T V M T V P R O S T R A T I S V I T A E V I A S E D T A M E N O L I M  
 15 P R A E S A G O A D M O N I T V T E V A T V M F A T A C A N E B A N T  
 T E Q V I A F E C V N D V S P O R R O O R T V S E R R O R A G E B A T  
 C O N S I L I I V T S V M M A M R E R V M S A T O R E D I D I T O R E  
 O V E R E P A T R I S S A P I E N T I A C H R I S T E O P V L E N T O  
 E X E R T V S V E R B O D E T R V S V M I N V I N C V L A M O R T I S  
 20 M O X H O M I N E M S V M I S Q V A E Q E S T V I S V N A S A L V T I  
 I N F I M A D I G N A R E Q V O D N A T V R A E O R D I N E R E C T O  
 V T P E R C V L S A L E V E S I N C L I N E R E I P S E I A C E N T I  
 N O N E T E R R E N O C O R P V S T I B I P O N D E R E T R A C T V M  
 P R A E C E L S O S E D V I R G O V T E R V M D E S E M I N E F E T A  
 25 N E C S E G N I C O I T V N A T V S S E D C O N I V G E C A E L O E S  
 C O R P O R E V S V V L T V D E V S A C T V C A S V S V T R V M Q V E  
 I N V I T A N S I V S S A E X E M P L I S H O M I N I Q D I C A T V S  
 A E Q V A L I S D O M I N V S Q V I A L I S O N E R O S A C A D V C O  
 D I C T A S I T H V M A N O S P E R E M V T D I V I N A I M I T A T V  
 30 I P S E H O M I N I S T I T V L O I N C E D I S T E Q P R O F A N I S  
 M A X I M E I V D A E I S P L E C T E N D V M P O S T P I A M I L L E  
 M V N I A P E R M I T T I S L E T V M Q V E S A L V B R E L V I S T I  
 M O X N E C A T H V M A N A S I N S E C A R O P E N D V L A N O X A S  
 A T P A T E R I N S E D E S N A T V M R E C I P I T Q V E V E H I T Q  
 35 A E T E R N V M S A L V I S S I G N V M D A T M A C H I N A S A C R A

5

10

15

20

25

30

35

*Carm. 26*

V I D E S V T A R A S T E M D I C A T A P Y T H I O  
 F A B R E P O L I T A V A T I S A R T E M V S I C A  
 S I C P V L C H R A S A C R I S S I M A G E N S P H O E B O D E C E N S  
 H I S A P T A T E M P L I S Q V I S L I T A N T V A T V M C H O R I  
 5 T O T C O M P T A S E R T I S E T C A M E N A E F L O R I B V S  
 H E L I C O N I I S L O C A N D A L V C I S C A R M I N V M  
 N O N C A V T E D V R A M E P O L I V I T A R T I F E X  
 E X C I S A N O N S V M R V P E M O N T I S A L B I D I  
 10 L V N A E N I T E N T E N E C P A R I D E V E R T I C E  
 N O N C A E S A D V R O N E C C O A C T A S P I C V L O  
 A R T A R E P R I M O S E M I N E N T E S A N G V L O S  
 E T M O X S E C V N D O S P R O P A G A R E L A T I V S  
 E O S Q V E C A V T E S I N G V L O S S V B D V C E R E  
 15 G R A D V M I N V T O P E R R E C V R V A S L I N E A S  
 N O R M A T A V B I Q V E S I C D E I N D E R E G V L A  
 V T O R A Q V A D R A E S I T R I G E N T E L I M I T E  
 V E L I N D E A D I M V M F V S A R V R S V M L I N E A  
 T E N D A T V R A R T E L A T I O R P E R O R D I N E M  
 M E M E T R A P A N G V N T D E C A M E N A R V M M O D I S  
 20 M V T A T O N V M Q V A M N V M E R O D V M T A X A T P E D V M  
 Q V A E D O C T A S E R V A T D V M P R A E C E P T I S R E G V L A  
 E L E M E N T A C R E S C V N T E T D E C R E S C V N T C A R M I N V M  
 H A S P H O E B E S V P P L E X D A N S M E T R O R V M I M A G I N E S  
 T E M P L I S C H O R I S Q V E L A E T V S I N T E R S I T S A C R I S  
 5 10 15 20 25 30 35

*Carm. 27*

P R A E C E L S A E Q V E R C V S F R O N D E N T I I N V E R T I C E P E N D E N S  
 T E S T O R T E M P L A L O C I F A V N O S C E L E B R A R E F R E Q V E N T E S  
 D I S P A R I B V S C O M P A C T A M O D I S T O T I D E M Q V E C I C V T I S  
 5 N A I A D V M D R Y A D V M Q V E C H O R O S A R C A N A Q V E B A C C H I  
 O R G I A E T H E V V A N T I S S A T Y R O S P E R M V S I C A T E M P E  
 M E P A N A D T H I A S O S D O C V I T M O D V L A M I N A C A N T V S  
 E T V A R I A T A S O N I S V I N X I T C O N S O R T I A P R I M V S  
 A T T I S A L M V S A M A N S T V A M A X I M A C V R A C Y B E L E  
 10 E R O S E O T E R I T O R E D E V S M O L L I Q V E L A B E L L O  
 A C C E N D I T Q V E T V O S I D A E O S M A T E R A M O R E S  
 I N M E F E L I C E S A N I M A V I T C A R M I N E M V S A S  
 M E I V D E X F O R M A E A L T A G E S T A V I T I N I D A  
 M E L A E T I S O C I A M V O T I V I C I N A M A R I T O  
 15 E O O L V C I S C A N I T I N V I T A T A S V B O R T V

5

10

15

20

25

30

35

40

*Carm. 31*

C O N S T A N T I N A D E V M V E N E R A N S C H R I S T O Q V E D I C A T A  
 O M N I B V S I M P E N S I S D E V O T A M E N T E P A R A T I S  
 N V M I N E D I V I N O M V L T V M C H R I S T O Q V E I V V A N T E  
 5 S A C R A V I T E M P L V M V I C T R I C I S V I R G I N I S A G N E S  
 T E M P L O R V M Q V O D V I N C I T O P V S T E R R E N A Q V E C V N C T A  
 A V R E A Q V A E R V T I L A N T S V M M I F A S T I G I A T E C T I  
 N O M E N E N I M C H R I S T I C E L E B R A T V R S E D I B V S I S T I S  
 10 T A R T A R E A M S O L V S P O T V I T Q V I V I N C E R E M O R T E M  
 I N V E C T V S C A E L O S O L V S Q V E I N F E R R E T R I V M P H V M  
 N O M E N A D A E R E F E R E N S E T C O R P V S E T O M N I A M E M B R A  
 A M O R T I S T E N E B R I S E T C A E C A N O C T E L E V A T A  
 D I G N V M I G I T V R M V N V S M A R T Y R D E V O T A Q V E C H R I S T O  
 E X O P I B V S N O S T R I S P E R S A E C V L A L O N G A T E N E B I S  
 O F E L I X V I R G O M E M O R A N D I N O M I N I S A G N E S

5 10 15 20 25 30 35



***MORPHOGRAMMATA /***  
**THE LETTERED ART OF OPTATIAN**

---





---

MICHAEL SQUIRE

## OPTATIAN AND HIS LETTERED ART

### A kaleidoscopic lens on late antiquity

Mention the name ‘Optatian’ – never mind ‘Publilius Optatianus Porfyrius’ (to give the poet his full title) – and you will most likely be met with a blank expression.<sup>1</sup> Even among the most erudite classicist circles, few people have heard of our book’s honorand. Still fewer, it seems, have read the 31 Latin poems ascribed to him, written in the first decades of the fourth century AD, and frequently addressing the emperor Constantine himself.<sup>2</sup>

If Optatian is a little-known poet, his poetry has commanded still less respect. During the late nineteenth and twentieth centuries, the small number of people who turned to Optatian’s works saw in them little of interest or value. According to *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Optatian is ‘the author of hare-brained frivolities in verse’ (‘der Verfasser hirnerbrannter Versspielereien’); his poems leave the reader astonished, the entry continues – ‘that a man wanted to squander his days in such laboriously contrived affectations (and pass them off as poetry),

---

**1** The name (and spelling of ‘Porfyrius’) is attested in the figurative pattern of *Carm.* 21: see below, n. 122. In the chapters that follow ‘Optatian’ is our preferred form for referring to the poet, with ‘*Carm.*’ used for individual poems, ‘*Ep. Const.*’ and ‘*Ep. Porf.*’ for the two purported letters, and ‘schol.’ for the scholia.

**2** Throughout this book, authors primarily rely on Giovanni Polara’s landmark edition (Polara 1973), turning to the two earlier Teubner editions only where relevant (Müller 1877; Kluge 1926); Arabic numerals refer to the poems, Roman numerals to the *versus intexti* (in both cases following Polara 1973). There is still no English translation of Optatian’s poems, but there are a handful of other modern versions: Ernst 2012, 21–63 provides a text, German translation and commentary of *Carm.* 1, 6, 10, 15, 21 and 25; Polara 2004a (first published in 1976) gives a complete Latin text with Italian translation; and Bruhat 1999, 462–493 translates all but *Carm.* 22, 24, and 31 into French. A critical edition and German translation is being prepared by Johannes Wienand and John Noël Dillon on Mohr Siebeck’s ‘Studien und Texte zu Antike und Christentum’ series.

no less than that he should thereby have won approval from an emperor'.<sup>3</sup> It is a judgement that has been widely shared.<sup>4</sup> 'The text itself is devoid of all interest save its curiosity, paying witness to the decadence of an art and a culture,' one assessment concludes;<sup>5</sup> these 'ridiculous verses', to quote another, are testimony to the 'poet's futility', revealing how deeply 'the corruption of triviality had eaten into poetry'.<sup>6</sup> 'Contrived', 'tasteless', 'decadent', 'trifling', 'risible', even downright 'bad':<sup>7</sup> that is the scholarly verdict on the poetry of Optatian, and it has prevailed, by and large, to this day.

The aim of our volume is to tender a different perspective. Taking our cue from a recent resurgence of interest in Optatian's works – and above all, a revisionist assessment of their 'value'<sup>8</sup> – our overriding objective is

**3** For the entry, see Helm 1959, 1928: 'Publilius Optatianus Porfyrius ... ist der Verfasser hirnverbrannter Versspielereien, bei denen man ebenso staunen muß, dass ein Mensch auf derartige mühselig ausgetüftelte Künsteleien seine Zeit vergeuden und sie für Poesie halten konnte, wie daß er damit bei einem Kaiser Beifall zu finden vermochte'. Slightly less damning is Baldwin 1989, 50–51: 'Porphyrius is ultimately silly, but harmless, and one has to admire his dexterity' (51).

**4** Cf. e.g. Schanz 1914, 13 (which seems to have provided the model for both Helm's judgement and phrasing): 'Verwunderlich ist es nur, dass ein Mann so unendlichen Fleiss auf solche Abgeschmacktheiten und Nichtigkeiten verwenden wollte; noch verwunderlicher aber ist, dass solche Torheiten am Hofe beifällige Aufnahmen fanden'.

**5** Bardon 1957, 453: 'Le texte même est dépourvu de tout intérêt qui ne soit de curiosité: il témoigne de la décadence d'un art et d'une culture'. Although Optatian himself is not mentioned there, such ideas of 'decadence' ultimately go back to the view of late antiquity enshrined in Edward Gibbon's monumental *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* in the last quarter of the eighteenth century: for the influence of the thinking, see now the provocative essays in Formisano and Fuhrer (eds.) 2014. The low regard for Optatian is already reflected in Lalanne 1845: 18–19: 'Publius [*sic*] Optatianus Porphyrius, qui vivait sous Constantin, est l'auteur d'un recueil de vers tourmentées dans tous les sens, contournés de toutes les manières'; 'au contraire des Grecs qui s'occupèrent de ces futilités à l'époque florissante de leur littérature, ce ne fut que dans les temps de décadence que les poètes latins s'y livrèrent' (17).

**6** Raby 1957, 1.45.

**7** For overviews of the scholarly historiography, see Smolak 1989, along with the earlier surveys of Polara 1974a, 1974b and 1975. 'Seen as acutely experimental and idiosyncratic,' as Rees 2012: 46 puts it, 'Optatianus is hardly accommodated in broad schemes of Latin panegyric or even Latin poetry generally'.

**8** Cf. below, pp. 84–86.

two-fold: first, to re-assess the thinking behind his games with poetic and pictorial form; and second, to re-evaluate the various literary, artistic and intellectual backdrops. If this corpus of poems uniquely mediates, figures and shapes the cultural dynamics of Constantine's principate,<sup>9</sup> it also offers a new perspective on the first decades of the fourth century – a time of momentous cultural and intellectual change, thanks not least to the emergence of Christianity as a newly sanctioned Roman imperial cult. To re-think Optatian's poetry, it follows, is to re-imagine the cultural landscapes of late antiquity. Like his kaleidoscopic creations, perpetually poised between different regimes of signification, Optatian gives form to a world in political, intellectual and theological flux. As such, his poetry provides a fascinating case study for exploring how intellectual ideas take on combined literary and material forms – for probing, in the terms of the Internationales Kolleg Morphomata in Cologne, the 'genesis, dynamics and mediality of cultural figurations' ('Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen').<sup>10</sup>

#### THE MATTER OF THE PAGE<sup>11</sup>

Before saying more about our project, and its relationship to a broader revisionist bibliography, let me begin by introducing Optatian and the corpus of 31 extant poems ascribed to him.<sup>12</sup> As we have already noted,

---

**9** Despite a burgeoning bibliography on Constantine and his imperial rule between AD 306 and 337 (best represented among other recent monographs by e.g. Girardet 2010; Barnes 2011; Van Dam 2011; Bardill 2012; Wallraff 2013), few scholars have seriously reckoned with the important evidence of Optatian's poems: the exceptions are Van Dam 2011, 158–170 and above all Wienand 2012a, 355–420. There is only fleeting and superficial reference to Optatian in the essays collected in Lenski (ed.) 2006 (pp. 4, 24–25, 75, 389). Likewise Bardill 2012 barely mentions this important testimony for approaching the 'divine emperor of the Christian golden age' (brief references on 104, 275, 302); in discussing the Constantinian significance of the chi-rho motif (Bardill 2012, 159–202, 220–222), Bardill likewise omits the crucial evidence of *Carm.* 8, 14, 19 and 24 (for a corrective, see Squire and Whitton 2016).

**10** For an introduction to the conceptual 'morphomatic' framework of the Kolleg, see above all the essays in Blamberger and Boschung (eds.) 2011.

**11** The title for this section takes its cue from Butler 2011, arguing that 'any serious effort to make ancient poetry legible ... must reconstruct, at least in part, its material habit as written text' (5).

**12** A brief note about the authenticity of certain poems (cf. Polara 1973, 1.xxviii–xxxiii): of the 31 poems, *Carm.* 21–28 are frequently considered independent

Optatian was writing in the first decades of the fourth century; where we are able to date particular poems, everything points to the 310s and 320s.<sup>13</sup> Although we have only limited external information about his life and career,<sup>14</sup> Optatian seems to have enjoyed a relatively close relationship with the emperor: a pair of purported letters are preserved,<sup>15</sup> and many of his poems are addressed to Constantine himself.<sup>16</sup> At some

---

from the others (whether written by Optatian, or in some cases perhaps by a subsequent imitator, with *Carm.* 28 attested just once – in the eighth-century Codex Salmasianus; cf. below, n. 101); poems 29–31 are of separate provenance (*Carm.* 29–30 are fragments from Fulgentius, and *Carm.* 31 was first tentatively associated with the corpus in the nineteenth century). This tradition is already enshrined in the edition of Müller 1877 (which gives *Carm.* 1–20 as the *Panegyricus Constantini* on pp. 5–23, and poems 21–28 as *carmina reliqua* on pp. 23–30). Cf. below, nn. 33 and 34 on *Carm.* 22 and 24, as well as nn. 57 and 99 on *Carm.* 17, and n. 35 on *Carm.* 31.

**13** For the best overview of dates, with references to the relevant scholarly bibliography, see the ‘tableau chronologique’ of Bruhat 1999, 495–501 (with *ibid.* 273–274): Bruhat only makes reference here to *Carm.* 1–20, and omits *Carm.* 17 (deeming it a likely posthumous insertion); cf. e.g. Barnes 1975, 177–183; Edwards 2005; Wienand 2012a, 371–373.

**14** For the available evidence – and a new timeline of the poet’s biography – see Wienand’s chapter in this volume. The 21 most relevant *testimonia* are catalogued in Polara 1973, 2.1–6, and an additional summary can be found in the ‘nota biografica’ of Polara 2004a, 25–26.

**15** For a revised attempt to date these two letters – and situate them within a larger epistolary exchange – see Wienand’s chapter in this volume (esp. pp. 148–155); for the text, see Polara 1973, 1.1–6 (with commentary in *ibid.* 2.19–27), along with the respective French and annotated German translations of Bruhat 1999, 463–464 and Ernst 2012, 22–29. Many scholars have deemed the two extant letters posthumous mediaeval forgeries (cf. Polara 1973, 1.xxxi–xxxii, 2.19–20). But there are good contextual and above all linguistic reasons for thinking them genuine (cf. Bruhat 1999, 23–31 on the problems of style and content, albeit without detailed analysis of the clausulation in the two letters, which in my view rules against a mediaeval dating: discussions include Müller 1877, viii; Dörries 1954, 127–128; Barnes 1975, 174 n. 4, 185–186 (suggesting a date in the winter of AD 312–313, as restated in 2011, 84, 209–210 n. 34); Millar 1977, 472 n. 46; Bruhat 2009, 106–107 n. 12; Green 2010, esp. 69–71; Van Dam 2011, 159–162; Pipitone 2012a; Wienand 2012a, 358 n. 6.

**16** On the ‘panegyric’ aspects of Optatian’s works, see the important intervention of Rühl 2006 – along with the chapters in this volume by e.g. Kwapisz, Körfer, Schierl and Scheidegger Lämmle, Rühl and Habinek; Pipitone 2015 was published while this book was in production..

stage in his career, Optatian nevertheless fell foul of the emperor: he was exiled from Rome on the grounds of a ‘false accusation’ (*falso ... crimine*, *Carm.* 2.31), and numerous poems allude to that ‘sad destiny’ (*fata | tristia*, *Carm.* 2.11–12) and ‘unjust lot’ (*sors iniqua*, *Carm.* 20a.22).<sup>17</sup>

It was this banishment that seems to have motivated a defining collection of poems. According to Jerome in his version of Eusebius’ *Chronicle*, Optatian ‘Porphyrius was released from exile after sending a remarkable volume to Constantine’ (*Porphyrius misso ad Constantinum insigni volumine exilio liberatur*). The *Chronicle* situates this release (and presumably therefore return to Rome) in AD 329 – not uncontroversially, since Optatian is elsewhere recorded as *Praefectus Urbis* for the same year, and for a second time in 333.<sup>18</sup> Although we cannot establish with any certainty the precise anthology dispatched to Constantine, the notion of a special collection of poems – an *insigne volumen* written from exile in praise of the emperor – neatly aligns with the surviving manuscript tradition: it is significant that most codices preserve a single title for their anthologies, labelling Optatian’s collected works a *Panegyricus*.<sup>19</sup>

Optatian’s exile and the panegyric function of his writings help us to understand one of the most important aspects of his poetry: namely, its concern with material presentation. The theme comes to the fore in *Carm.* 1. There are good reasons for thinking that this poem once ‘sealed’ the anthology dispatched from exile to the emperor in Rome: on the one hand, Optatian alludes to Roman antiquity’s most famous exile poetry (Ovid’s *Tristia*); on the other, the poem, written in elegiac couplets, opens the sequence preserved in the majority of extant manuscripts.<sup>20</sup>

**17** Wienand (this volume) dates Optatian’s exile to between AD 322/333 and 326 (cf. e.g. Bruhat 1999, 9–16; Wienand 2012a, 355–356); on the exile motif in Optatian’s poems, see Bruhat 1999, 16–20 – as well as Bruhat’s chapter in this volume.

**18** On Jerome’s testimony (= Helm 1956, 232) – and its inherent problems – see Wienand’s chapter in this volume. Wienand also discusses Optatian’s appointment as *Praefectus Urbis Romae* – a hugely important position that seems to acknowledge his contribution to the Constantinian regime.

**19** On the significance of that title, see Polara 1973, 1.viii–xvi, along with Bruhat 1999, 31–43, and Wienand 2012a, 365–373 (albeit noting that the ‘panegyric’ title ‘möglichlicherweise nicht aus constantinischer Zeit stammt’, 371; cf. Wienand’s discussion in this volume, p. 133 n. 46).

**20** On the text’s allusive texture and programmatic opening, see Bruhat (this volume); for the Latin literary backdrop of the ‘sealing’ *sphragis*, see Peirano 2014. On the manuscript tradition, see below, n. 51: Polara 1973, 1.xix usefully lays out the contents and sequence of Optatian’s poems in the different manuscripts.

Whatever we make of its date and relationship to a larger anthology, the poem begins by painting a vivid picture of earlier works, ‘all shining in purple, written with letters that glitter in silver and gold ... well adorned by the hand of the writer’ (*ostro tota nitens, argente auroque coruscis | scripta notis ... | scriptoris bene compta manu*, 1.3–5); Optatian also contrasts the present gift from exile – whose page is ‘now pale, with each leaf tinted in a black colour, scarcely distinguishing its poems with impoverished cinnabar’ (*pallida nunc, atro chartam suffusa colore, | paupere vix minio carmina dissocians* 1.7–8).<sup>21</sup>

A more detailed reading of this leading poem is offered by Marie-Odile Bruhat in the sixth chapter. For now, though, it is the concern with physical form that I want to emphasise. As Bruhat demonstrates, this whole poem amounts to a self-conscious reworking of the opening verses with which Ovid began his first book of *Tristia* (1.1–14): Optatian’s opening is predicated on the model of Ovid’s address to his poetry book – commenting, for example, on its ‘unadorned’ appearance (*incultus*, *Tr.* 1.3), the lack of ‘a cover dyed with the juice of berries’ (*purpureo ... vaccinia fuco*, *Tr.* 1.5), and an absence of ‘title tinged with cinnabar’ (*titulus minio ... notetur*, *Tr.* 1.7). Yet there are also important differences. The Ovidian concern with physical appearance is here transformed into the defining topos of Optatian’s œuvre: for all the proclaimed modesty of the current anthology, the collection is introduced as something to be *seen* rather than simply read – ‘suitable for the holy looks of the lord’ (*domini visibus apta sacris*, *Carm.* 1.6).

That underlying idea of *visual* poetry lies at the core of Optatian’s poetic project. Again and again, Optatian draws attention to the ‘painterly’ and ‘polychrome’ qualities of his works.<sup>22</sup> A related theme recurs in the

**21** For discussions, see e.g. Polara 1973, 2.27–28; along with Garzya 1984, esp. 36–40; Rühl 2006, 90–91; and Pipitone 2012b, 100–103.

**22** For references to Optatian’s ‘painterly’ creations, see e.g. *Carm.* 1.4 (*picto limite dicta notans*); 3.15–16 (*pictis ... Phoebi | ... modulis*); 3.35 ([*pagina*] *picta elementorum vario per musica textu*, repeated in 3.iii); 4.7 (*vicennia picta*); 5.7–8 (*Musa | ... pingit*); 5.25 (*spe pinget carmen*); 5.26 (*versu ... picto*); 5.iii (*pingens ... mea Camena*); 6.34 (*depictis ... metris*); 7.7 (*picto sub carmine*); 8.1–2 (*picta novis elegis ... | clementis pia signa dei votumque perenne*); 10.9 (*pingentem* – although the reading is debated, cf. Polara 1973, 73–74); 18.21 (*pictorum*); 19.20 (*arte notis picta*); 22.9 (*pingit*, repeated in 22.12); 22.viii (*bene picta Musa metris*); 22.xiii–xiv (*picta notabo | iura Camenis*). For the image of Optatian as *artifex*, cf. *Carm.* 26.7 and 20b.18, and for Optatian’s talk of *ars*, cf. *Carm.* 3.30, 6.14, 7.19, 19.20, 21.6, 21.9, 26.2 and 26.18 (along with *Ep. Const.* 10). On the particular (and hugely symbolic) significance of colour in Optatian’s poems, see Habinek’s chapter in this volume.

two letters supposedly exchanged between the poet and the emperor: the letter from Optatian to Constantine suggests that his work is ‘to be read by your serene eyes’ (*legendum serenīs oculis tuis*, *Ep. Porf.* 2); moreover, in the words of Constantine’s reply, ‘the variegated pigments of colours will delight the sensations of the eyes’ (*oculorum sensus interstincta colorum pigmenta delectent*, *Ep. Const.* 11). As the letters make clear, we are dealing not just with a literary collection, but also with a literal artwork; so much so, in fact, that one poem even boasts to rival Apelles, promising to outstrip antiquity’s most celebrated painter (‘the painted page will dare surpass Apellean waxes’, *picta ... | vincere Apelleas audebit pagina ceras: Carm.* 3.iii–iv).<sup>23</sup>

As we work our way through the corpus of extant poems, we find Optatian experimenting with different strategies to tease out the latent visuality of writing. By no means all of the poems celebrate their physical presentation: throughout, the play with visual form is coupled with all manner of other metrical games (which are sometimes thrust to the fore so as to comprise poems in their own right – as with *Carm.* 13, 15, 25 and 28).<sup>24</sup> Yet over and above all other literary and metaliterary themes, it is a concern with the physical form of writing that predominates: as Optatian repeatedly reminds us – often adding self-reflective commentaries that draw out the difficulties of literary composition and interpretative exegesis – to make sense of these poems is to try out different modes or *both* visual and readerly response.

The rationale is perhaps clearest to see in the three extant ‘figure-poems’. With these self-declared ‘images of verses’ (*imagines metrorum: Carm.* 26.23), Optatian exploits the figurative frame of each poem to figure the mimetic outline of the objects evoked.<sup>25</sup> The resulting artefacts

---

**23** On these lines, see above all the chapters by Schierl and Scheidegger Lämmle and Männlein-Robert in this volume. The controversy of the boast lies in the purported promise of crafting the countenance of Augustus (*ingere ... vultus | Augusti*, *Carm.* 3.i–ii) – a claim that has been understood as an elaborate *praeteritio* or a reference to a poem subsequently lost (see above all Polara 1973, 2.39; Polara 1978, 345–348; Polara 2004a, 68); cf. e.g. Gualandri 1977, 185; Bruhat 1999, 141–146; Pozzi 2002, 155–156 (noting later imitations); Rühl 2006, 82, 93–94; Bruhat 2009, 117; Pipitone 2012a, 37–39; Squire 2016c.

**24** On *Carm.* 15 and 25, see the chapters in this volume by Hernández Lobato and Pelttari; on *Carm.* 13, 15, 25 and 28, see below, pp. 91–92, as well as Squire 2016a, 82–98 in the context of ‘poetry in pieces’.

**25** On Optatian’s *imagines metrorum*, and their relations to earlier Greek picture-poems, see the introductory overviews of e.g. Helm 1902, 43–44; Levitan 1985,

λεῦσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄνακτ' Ἀκμονίδαν τ' ἄλλυδις ἐδράσαντα·  
 μηδὲ τρέσης, εἰ τόσος ὢν δάσκια βέβριθα λάχλαι γένεια.  
 τᾶμος ἐγὼ γὰρ γενόμεν, ἀνίκ' ἔκραιν' Ἀνάγκα,  
 πάντα δὲ Γᾶς εἶκε φραδαῖσι λυγραῖς  
 ἔρπετά, πάνθ' ὅσ' ἔρπει  
 δι' αἰθρας.

Χάους δέ,  
 οὔτι γε Κύπριδος παῖς  
 ὠκυπέτας οὐδ' Ἄρεος καλεῦμαι·  
 οὔτι γὰρ ἔκρανα βίαι, πραῦνόωι δὲ πειθαῖ·  
 εἶκε δέ μοι Γαῖα Θαλάσσας τε μυχοὶ χάλκεος Οὐρανός τε·  
 τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ὠγῶγιον σκάπτρον, ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας.

**1.1** Simias, 'Wings of Eros' (*Anth. Pal.* 15.24), probably early third century BC. Typeset by Christine Luz (reproduced by kind permission).

– representing a water-organ (*Carm.* 20 [Plate 6]), altar (*Carm.* 26 [cf. Fig. 1.7]) and a set of panpipes (*Carm.* 27) – respond to earlier Greek models (*Anth. Pal.* 15.21–22, 24–27) [e.g. Fig. 1.1; cf. Figs. 3.1–3.3]; indeed, as Jan Kwapisz explores in this volume, there can be no doubt that Optatian had these Greek examples within his sights. While adopting the working principle of Hellenistic and Imperial Greek predecessors, these poems nonetheless adapt their models. Where Greek poets had used metrical variations to draw out their pictorial forms – lengthening and shortening the number of metrical units in each verse – Optatian uses the quantity of letters.<sup>26</sup> So it is, for example, that the isometric hexameter verses of *Carm.* 27 reduce the number of alphabetic units as they proceed down

255; Polara 1987, 163–165, 1991, 295–301; Ernst 1991, 98–108; Rühl 2006, 76–77; Bruhat 2009, 102–103; Wienand 2012a, 361–362; Pelttari 2014, 76–77; Squire 2015a, 92–98. For the burgeoning bibliography on the Greek figure-poems by Simas, pseudo-Theocritus, Dosiadas and 'Besantinos', see Kwapisz's chapter in this volume. One might also compare a known neoteric Latin imitation of the first-century BC (Laevius' poem on a *Pterygium Phoenicis*: cf. Ernst 1991, 95–96, along with Courtney 1993, 119 and 136–137).

**26** Cf. Luz 2010, 329–330 (with 330 n. 13). Optatian comments on the feat explicitly, not least in the declaration – in the context of his 'altar' – that, while the number of metrical feet stands on a steady isometrical footing, 'the elements/ letters of their poems increase and decrease' (*elementa crescunt et decrescunt carminum*, *Carm.* 26.22).





**1.2** ‘Palindrome square’ inscription from Ostia, second century AD: the letters can be read across both a horizontal and vertical axis (*Roma | olim | Milo | Amor*: ‘Rome – once – Milo – love’). Drawing by M.J. Squire (after Guarducci 1965, 265, fig. 8).

the page (from 42 letters in the first verse to 28 in the last), thereby summoning up the image of panpipes. A similar variation renders the more complex shape of an ‘organ’ in *Carm.* 20 – this time comprised from two poems, each of 26 verses, sandwiched either side of a single hexameter [cf. Plate 6]:<sup>27</sup> where the left-hand poem (*Carm.* 20a) is written in catalectic iambic dimeters, with eighteen letters in each verse, the right-hand hexameter poem (*Carm.* 20b) rises from 25 letters in v. 1 to 50 letters in v. 26, thereby inverting the declining numerical scale of *Carm.* 27.<sup>28</sup>

**27** The central hexameter consequently doubles up as the ‘valves’ of the organ, modulating the poem’s pivotal praise of the emperor: ‘it is pleasing to pay certain vows with Augustus as victor’, *Augusto victore iuvat rata reddere vota*.

**28** On *Carm.* 20, see especially Bruhat 2009, 120–122. It is worth noting the parallel between the variation in the number of letters (within isometric verses) and the capacity of the depicted instrument to vary its musical pitch. At the same time, the very form of the poem – evoking (like *Carm.* 27) a musical instrument

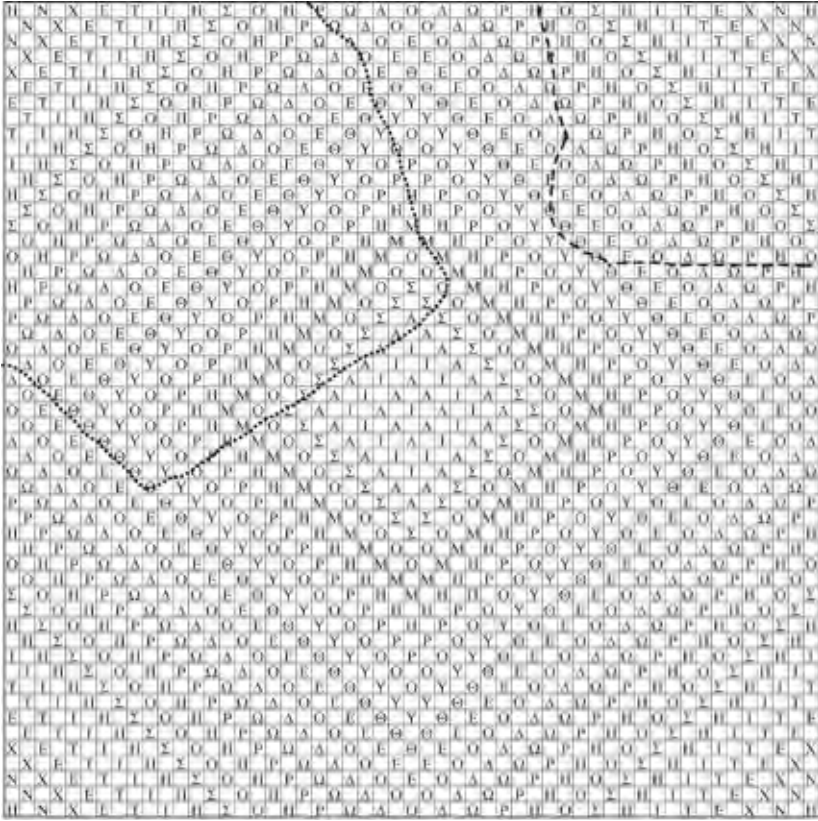


**1.3** Verso 'magic square' inscription of *Tabula Iliaca* 3C, late first century BC / early first century AD. Paris, Cabinet des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale de France: inv. 3318. © La Bibliothèque Nationale de France: Monnaies, Médailles et Antiques.

Such *imagines metrorum* offered one way of crafting pictures from words, and words from pictures. But a different approach was to exploit the space within each self-standing poem, transforming the gridded arrangement of letters into a sort of two-dimensional ground against which to figure internal patterns. The idea for such arrangements was perhaps not

---

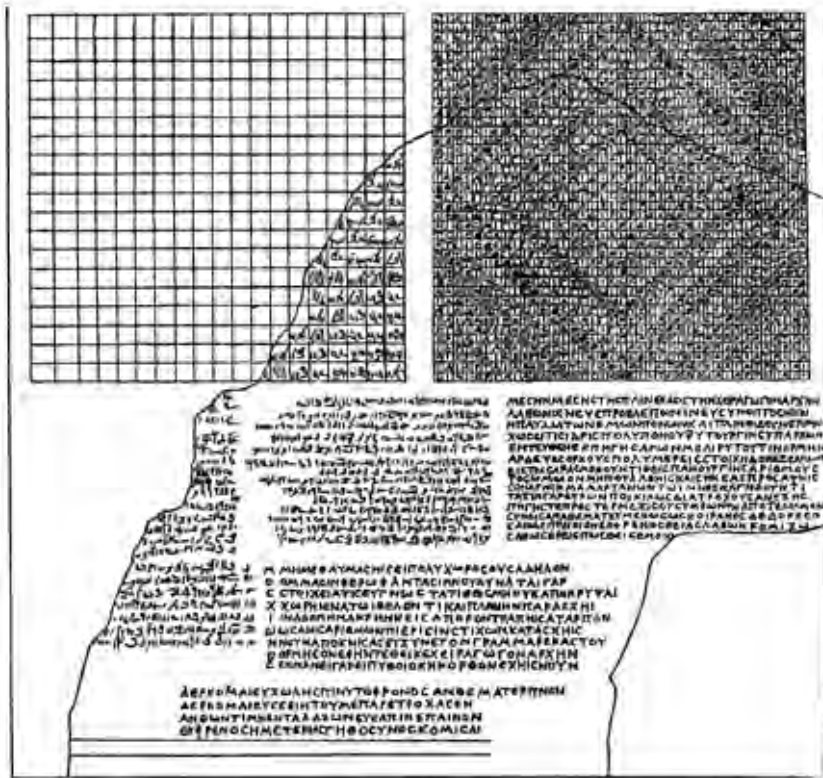
– draws attention to the potential for sound: as Männlein-Robert discusses at greater length in this volume, Optatian's works explore the interface not just between visual and verbal forms, but also between words, images and live aural performance (cf. e.g. Bruhat 1999, esp. 66–67; Okáčová 2006, 44; Bruhat 2009, 110–113).



**1.4** Reconstruction of the ‘magic square’ inscription on the verso of two Iliac tablets: the upper right-hand portion relates to *tabula* 3C (cf. Fig. 1.3); the upper left-hand portion relates to *tabula* 2NY (New York, Metropolitan Museum of Art: inv. 24.97.11). Reading from the central iota, and proceeding to any of the four corners, one finds the hexameter Ἰλιάς Ὀμήρου Θεοδώρηος ἡ{ι} τέχνη (‘Seize the middle letter [*gramma*] and go wherever you choose!’). Diagram by M.J. Squire.

entirely new, indebted above all to epigraphic modes of textual display:<sup>29</sup> one thinks, for example, of those ‘palindrome square’ inscriptions which laid out their letters simultaneously along both a horizontal and vertical

**29** Particularly important here is the model of so-called *stoichedon* inscriptions, in which letters were evenly distributed across the space of the epigraphic field: on the history of this type of inscription, see Austin 1938, along with e.g. Osborne 1973; McLean 2002, 45–48; and Butz 2010. The ‘epigraphic’ quality of these written texts – presumably laid out in ‘Roman square capital’ script



1.5 Reconstruction of the bottom section of the 'Moschion stele', probably late second or early third century AD. Berlin, Ägyptische Sammlung: inv. 2135; 86 cm × 81 cm. Photograph reproduced by kind permission of the Archiv, Institut für Klassische Archäologie und Museum Klassischer Abgüsse, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich (after Rouveret 1989, 364, fig. 21).

axis [e.g. Fig. 1.2],<sup>30</sup> likewise, we might compare the so-called 'magic-square' diagrams of letters found on the reverse of seven early Imperial *Tabulae*

(so-called *capitalis quadrata*) – is important: it bestows on them a certain monumental appearance, presenting the texts as 'official' sorts of honorary imperial dedication (cf. Rühl 2006, 91).

<sup>30</sup> As Habinek 2009, 133 argues of such Latin 'palindrome square' inscriptions, 'it is hard to see what function the palindromes have other than that of calling attention to writing's insistence on arbitrary patterns of visual perception'. For an excellent introduction, see Ernst 1991, 429–459; further bibliography is surveyed

*Iliacae* [e.g. Figs. 1.3–4] or the later ‘Moschion stele’ [Fig. 1.5].<sup>31</sup> There were evidently earlier precedents for Optatian’s innovative textual displays. Yet by laying out whole poems in grid-formation, Optatian struck upon a trademark compositional form: he effectively invented the genre of the so-called *carmen cancellatum*, or ‘gridded poem’.<sup>32</sup>

In all, sixteen such grid-poems have been ascribed to Optatian (*Carm.* 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 18, 19, 21, 22, 23, 24).<sup>33</sup> The poet clearly experimented with grids of different shapes and sizes: while most are formed from a symmetrical square of 35 letters along/across their vertical and horizontal axes (*Carm.* 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 14, 18, 24), some examples vary that size, whether sticking to a ‘squared’ grid, or else adducing an unequal number of letters in the horizontal and vertical spans.<sup>34</sup> The idea for such ‘gridded’ designs probably evolved gradually. But it was rooted in other sorts of metrical and spatial games – not least a penchant for acrostichs,

---

in Squire 2011, 216–219. For a parallel Greek inscription – a (?) third-century AD example from under the Basilica of Santa Maria Maggiore in Rome, set alongside Latin word-games (including Sator and Milo palindrome squares: nos. 18, 40) – see Castrén 1972, 71–72 (with *ibid.* 79 no. 24: σῦκα | ὕδωρ | κῶπη | Ἄρης).

**31** On the ‘magic squares’ or ‘Kreuzwortlabyrinth’ found on the verso of seven *Tabulae Iliacae* (2NY, 3C, 4N, 5O, 7Ti, 15Ber and 20Par), see Squire 2011, 197–246, with discussion of numerous other parallels (including Optatian’s own poems at 219–222); cf. Petrain 2014, 62–68. For the ‘magic square’ inscription on the so-called ‘Moschion stele’ (SEG 8 464), see Squire 2011, 211–214, and most recently Christian 2014, 101–107.

**32** Although not directly attested, the name is adapted from poem 22.i–ii: ‘the muses disperse verses that are intermingled either with circuitous windings or else with gridded bends that proceed in the opposite track’ (*mixta per amfractus diducunt carmina Musae, | seu cancellatos spatia in contraria flexus*).

**33** Some of these poems are of contested authenticity – above all *Carm.* 22 and 24: for a more detailed discussion, with further bibliography, see Squire and Whitton 2016, tackling the doubts expressed by Polara 1973, 1.xxix–xxxi and Polara 1983.

**34** For the non-symmetrical grids, see *Carm.* 9 [36 letters down: 37 letters across], 12 [18: 35], 19 [38: up to 38], 21 [16: up to 43], 23 [10: 36]). *Carm.* 22 is trickier: in v. 27, the line seems to break the symmetrical arrangement of 37 letters across both the horizontal and vertical axis, so that 38 alphabetic units have instead been squeezed into the space of 37. This aspect, taken alongside others (e.g. the abbreviations found only here and in *Carm.* 24, the form *proiecta* in v. 14 and the supposedly ‘mediaeval’ word *treviscolas* in v. 21), led Polara to doubt the the authenticity of *Carm.* 22 (Polara 1973, 1.xxix–xxxi, 2.140–141, 145–146); but there are nonetheless some voices of dissent (cf. e.g. Müller 1877, xlii; Barnes 1975, 174 n. 4; Levitan 1985, 260; Edwards 2005, 457; Squire and Whitton 2016).

mesostichs and telestichs, in which horizontal lines hide vertical messages and addresses, inviting audiences to read (quite literally) between the lines.<sup>35</sup>

Whatever the precise chronological relationship between the surviving grid-poems,<sup>36</sup> the underlying rationale goes hand in hand with the thinking behind the three extant *imagines metrorum*. Just as Optatian's 'organ', 'altar' and 'pipes' are formed by varying the number of lettered alphabetic units in any given verse, so too his grid-poems are indebted to a mathematical approach to language.<sup>37</sup> Rather than use an outer frame to summon up an image, however, the *carmina cancellata* instead look to the internal space of each grid. By marking out letters in different colours, or else using lines to draw designs within the grid, the poet redeploys alphabetical units from one context to another: apparitions are figured inside the frame of each text. But those apparitions are not just optical adornments. They also add up to words, phrases and verses in their own written right: while furnishing graphic forms, the internal patterns can be read as self-standing poems; in each case, the designs are at once integrated within the ground-poem and yet adorn it with external (one might perhaps say 'parergonal', or indeed 'paratextual') critical commentaries.<sup>38</sup>

---

**35** A simple example of the game comes in *Carm.* 31, which contains a single acrostich (*Constantino Deo*) – and which seems certainly of Constantinian date, even though there are good reasons for doubting any association with Optatian (cf. Polara 1973, 2.168–169). In *Carm.* 13, 11 and 16, we find poems featuring two, three and four such vertically readable lines respectively, each tumbling down the horizontal march of the verses; compare also *Carm.* 12, which binds an acrostich and telestich with a central double lattice pattern (cf. Hose 2007, 549–551). On the history of Greek and Roman acrostichs, cf. Vogt 1966; Courtney 1990 (concluding that Optatian's poems are 'unspeakable', riddled with 'unending flow of tasteless platitudes and trifles' – and hence that they 'do not merit discussion', p. 5); Luz 2010, esp. 1–77; Squire 2011, 224–226 (with references to recent discussions).

**36** Cf. above, n. 13: particularly important is the 'tableau chronologique' of Bruhat 1999, 495–501.

**37** On the significance of Optatian's talk of *elementa*, and the underlying analogy between the 'elements' of language and those of nature (indebted above all to Lucretius), see Bažil's chapter in this volume.

**38** On Optatian's frame-games here (read in light of Derrida 1987, esp. 15–147, translating *idem* 1978, 44–168), see the brief introduction of Squire 2016b (in the context of *Carm.* 22). For 'paratexts', see Genette 1997, esp. 1–15 (defining them, after Philippe Lejeune, as 'the fringe of the printed text which in reality controls one's whole reading of the text': 2); on Roman paratexts specifically, see the provocative essays in Jansen (ed.) 2014.

Optatian harnessed the internal designs of his grid-poems to various semantic ends.<sup>39</sup> Sometimes the patterns add up to geometric or floral ornaments (*Carm.* 2, 3, 7, 12, 18, 21, 22 and 23); elsewhere, Optatian paints mimetic or schematic images – a palm-frond (*Carm.* 9), a ship (*Carm.* 19), the schematic outline of an army in *quincunx* formation (*Carm.* 6), and perhaps a shield (*Carm.* 7).<sup>40</sup> At other times again, the marked patterns yield still more letters (and by extension numerals), now arranged as gigantic graphic forms: where *Carm.* 5 reveals the letters *AVG. XX CAES. X* (celebrating the twenty- and ten-year anniversaries of Constantine and his sons), for example, *Carm.* 23 can be understood to yield the letter ‘M’ (emblazoning the initial of a certain ‘Marcus’ addressed in the zig-zagging verse within); by the same logic, *Carm.* 8 spells out the name *IESVS*, circling around a central chi-rho.

If the grid-poems oscillate between figurative, ornamental and alphabetic forms, they also blur the distinctions between such signficatory modes. Quite apart from the chi-rho ‘christograms’ of *Carm.* 8, 14, 19 and 24 (which integrate a combined symbolic and alphabetic design, and one that unites both verbal and visual patterns of significance),<sup>41</sup> one thinks of Optatian’s penchant for criss-crossing ‘X’-shapes (perhaps nowhere more spectacularly than in *Carm.* 10 [cf. Plate 4]). Still more complex is *Carm.* 19 [cf. Plate 5]. Here we find multiple visual and verbal forms combined on a single ‘page’: on the one hand the coloured internal letters present a ship complete with tiller, rudder, oars, ramming spike and a mast and sail in the shape of a chi-rho; on the other hand, the letters *VOT* are made to float above the sea (echoing the ‘written’ vow of vv. 16–17: *condigna novis florentia votis | voto scripta cano*), and the ship’s hull is crafted from a numerical *XX*-formation (alluding once again to Constantine’s *vicennalia* in 326).<sup>42</sup> As

**39** For the different rationales – ‘geometrische Gittergedichte’, ‘literale *carmina cancellata*’, and ‘gegenstandsmimetische Gittergedichte’ – see Ernst 1991, 108–135; cf. Bruhat 1999, 134–170; Rühl 2006, 81–82 (talking of ‘graphische Muster’, “Bilder” and ‘neue Buchstaben’); and Squire 2015a, 101–104.

**40** For discussion of *Carm.* 6, see the chapters by Körfer and Rühl in this volume; on *Carm.* 9, see Rühl (this volume); and on *Carm.* 19, see especially Lunn-Rockliffe and Hernández Lobato (this volume).

**41** On Optatian’s chi-rho forms, see Squire and Whitton 2016 and Lunn-Rockliffe’s chapter in this volume; cf. also the chapters by Rühl (on *Carm.* 8 and 14), Habinek (on *Carm.* 14) and Hernández Lobato (esp. on *Carm.* 19).

**42** For a first attempt at an English translation of *Carm.* 19 – and analysis of its visual/verbal games – see Squire 2015a, 104–121, listing further bibliography on 106–107 n. 40; there is also an additional Italian translation and brief discussion

ever, Optatian delights in the multiple signifying work that his signs (*signa*) perform: ‘the cinnabar will reveal the heavenly signs to the reader’, as the poem’s opening verse puts it (*prodentur minio caelestia signa legenti, Carm. 19.1*).

One of the most remarkable things about these *carmina cancellata* is their simultaneously deconstructive and reconstructive attitude to written language. With each poem, Optatian proceeds on the level of individual word, phrase, clause and sentence (also paying attention, of course, to the metrical prescriptions). At the same time, his alphabetic building-blocks are used within multiple verbal creations: the *elementa* of the poem are recycled between the ground-text, the visual patterns and the words figured within each pictorial design. Optatian could look to concrete material parallels for such artistry. For one thing, his works are formed after the manner of elaborate mosaics, each made up from the polychrome *tesserae* of individual letters.<sup>43</sup> For another, these artefacts are woven like a tapestry, literalising a long-standing analogy between the weaving of poetry and the spinning of textured fabric: the patterns embroidered within the grid consequently amount to a sort of cross-stitch – ‘interwoven verses’ (*versus intexti*), as Optatian himself labels them.<sup>44</sup>

---

in Simonini and Gualdoni 1978, 58–62. Cf. Bruhat 2008 (with important analysis of parallels on Constantinian coinage), along with the discussions in this volume by Lunn-Rockliffe and Hernández Lobato. For the hidden Greek text, see below, n. 95.

**43** For the analogy, see Bruhat 1999, 136–141 (with particular reference to the geometric shapes of *Carm. 7, 12, 18, 21, 22* and 23); cf. Squire 2016a, 85–86, 92–95 and Körfer’s chapter in this volume (both invoking the preface of Ausonius’ *Cento Nuptialis*). More generally on the parallels between late-antique poetry and mosaics, see Roberts 1989, 57, 70–73.

**44** The term *intextus versus* is itself embroidered into the ‘interwoven verses’ of the ninth poem (*Carm. 9.v*): cf. *Carm. 21.16* (*texti ... versus*). The language of ‘weaving’ (*texere*) – and of the manufactured ‘fabric’ of the text (*textus*) – recurs throughout the corpus: *Carm. 3.15* (*texti*); 3.17–18 (*intexta ... orsa*); 3.28 (*intexere*); 3.35 (*vario ... textu*, repeated in 3.iii); 4.9 (*textu*); 6.2 (*texti*); 9.13 (*texens*); 9.v (*intextus versus*); 16.5 (*alio textu*); 17.8 (*verbum textum*); 19.19 (*texta*); 19.25 (*visam contexere navem*); 20b.4 (*texta*); 21.16 (*texti ... versus*). On the metapoetic metaphor, see Bruhat 1999, 107–114; Bruhat 2009, esp. 116–117, 124–125; on the importance of the image for Optatian’s conception of his text, see Scheidegger Lämmle 2015, esp. 176–83, along with Bazil’s chapter in this volume. Fundamental on this general thematic are the essays in Harich-Schwarzbauer (ed.) 2015, along with e.g. Harich-Schwarzbauer 2011.



This figure of weaving provided Optatian with a favourite metaphor for discussing his distinctive ‘new art’.<sup>45</sup> Like so many of his poetic images, the figure works on a variety of levels. Just as the *versus intexti* recycle lettered elements from the ground-text, so too the fabric of Optatian’s poetry is sewn from the appropriated textures of the literary past: it is ‘stitched’ together from literary precedent – embroidered with words, phrases and ideas drawn from a library of canonical texts. If the resulting poems might remind us of contemporary *centones* (poetic ‘patchworks’ seamed from multiple isolated literary fragments, above all from Virgil),<sup>46</sup> they also parallel artistic practices of spoliation: they form a literary counterpart to monuments like the arch that Constantine dedicated in Rome in AD 315, pieced together from the *spolia* of multiple earlier Imperial contexts [Fig. 1.6].<sup>47</sup>

As for the original presentation of Optatian’s poems, we have relatively little evidence to go on. Although beyond empirical proof, Optatian’s talk of the individual ‘leaf’ (*charta*) and ‘page’ (*pagina*) seems to point to a particular conception of the material manuscript:<sup>48</sup> we are dealing not with an unfolding scroll, I think, but with a bound codex,

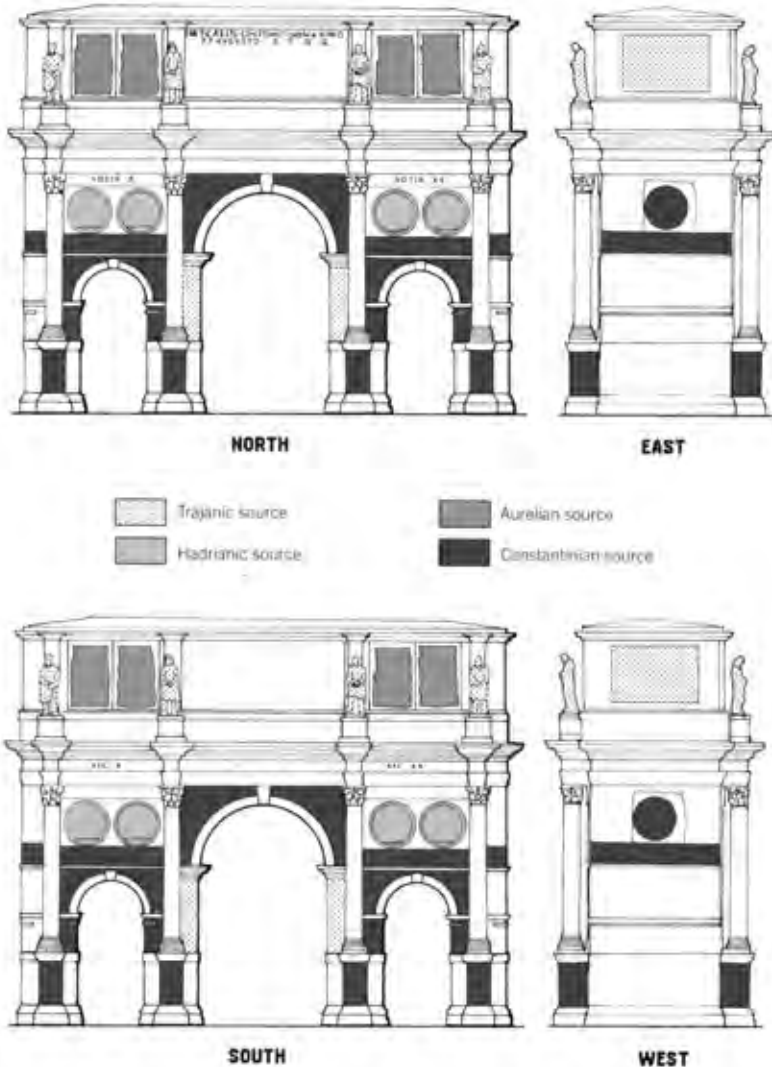
---

**45** The themes of ‘novelty’ and ‘innovation’ are a mainstay within the corpus: they emerge in Constantine’s purported letter to Optatian (e.g. *nova iura*, *Ep. Const.* 9), but also recur in numerous poems (cf. Squire 2016a, 49 n. 75, 84–85): e.g. *nova carmina* (*Carm.* 3.24); *picta novis elegis ... | clementis pia signa dei* (8.1–2); *novas metris leges* (9.iii); *nova vincula mentis* (10.18); *novare* (16.3); *novis ... curis* (21.4); *novis mea pagina votis* (19.4); *novum numen* (19.8); *novo ... plectro* (19.19); *ars nova* (22.11); *nova gaudia* (22.27), etc.

**46** Among the most important recent discussions of the Latin *cento* (a genre which stretches back to at least the second century, but which reaches its climax in the fourth and early fifth) are Polara 1989; Salanitro 1997; McGill 2005; Bažil 2009; Formisano and Sogno 2010; Hernández Lobato 2012, 262–317; Pelttari 2014, 96–112.

**47** For the comparison between the Arch of Constantine and Optatian’s works, see e.g. Doria 1979, 67; Levitan 1985, 269; Elsner 2000, 175; Rühl 2006, 91–92; Squire 2016a, 95–99. The most important discussion of the monument – and its aesthetics of spoliation – remains Elsner 2000. More generally on the ‘aesthetics of fragmentation’ in late antiquity, see the stimulating analysis of Hernández Lobato 2012, 257–317. One might also compare the programmatic ‘re-cutting’ of earlier imperial models to forge so many portraits of Constantine: cf. Hannestad 2001 and Varner 2014.

**48** For references to the *pagina*, see *Carm.* 3.33, 3.iv, 4.2, 4.9, 7.11, 8.i, 9.13, 19.4, 19.35; for *charta*, see 1.7. Cf. Ernst 1991, 141; Ernst 2012, 59–60; Rühl 2006, 90–91; Wienand 2012a, 364–365.



**1.6** Diagram of the Arch of Constantine dedicated in Rome in AD 315, illustrating the derivation of the arch's different constituent parts. Photograph reproduced by kind permission of Jaś Elsner (after Elsner 1998, 188, fig. 126).

with each luxurious page carefully delineated from the one that precedes or follows it.<sup>49</sup>

But how were Optatian's poems actually laid out on the page? As we have said, the poems themselves talk of multiple colours, with *Carm.* 1 contrasting the display of works written from exile against those penned earlier: where the pages were once said to have been purple – their letters written in gold and silver (as with our imaginary reconstruction in Plate 16)<sup>50</sup> – Optatian tells how the 'pale' page is now adorned with letters written in black and cinnabar-red (*Carm.* 1.7–8). When we look to the extant manuscript tradition, we find later scribes adopting various strategies for marking out Optatian's *versus intexti*. In all, Giovanni Polara has surveyed twenty extant manuscripts preserving Optatian's works, dating from between the eighth and seventeenth centuries.<sup>51</sup> But not only do these manuscripts vary in the

---

**49** On the rise of the codex form, see especially Roberts and Skeat 1983; Blanck 1992, 75–101; Mazal 1999, 125–151; Stanton 2004; and Schipke 2013, esp. 143–152; cf. Engels and Hofman 1997, 67–76. On the luxury codices of late antiquity, see Mazal 1999, 95–98 (mentioning Optatian on p. 96); Mratschek 2000; and Zimmerman 2001. Schipke 2013 now provides the most detailed overview of 'das Buch in der Spätantike' (albeit without reference to Optatian).

**50** One might also compare the most lavish extant presentation of Hrabanus Maurus' ninth-century poems, which emulate Optatian's designs (cf. below, pp. 80–83): in a ninth-century manuscript housed in the Biblioteca Apostolica Vaticana (Codex Regiensis Latinus 124), a number of poems are written in gold and silver against a purple parchment [e.g. Plate 11]; indeed, such presentations might even reflect earlier (and now lost) manuscripts of Optatian.

**51** On the manuscripts, see Polara 1971, 7–35 and Polara 1973, 1.vii–xxxvi (albeit both without illustrations), with additional discussions by Gualandri 1977, esp. 179–184 and Wienand 2012a, 371–373; compare also Ernst 1991, 209–211, with brief summaries of all 20 extant and 3 lost manuscripts discussed by Polara, while also noting three additional manuscripts (the most important of which is Codex Parisinus 8916 [cf. Plates 4 and 7]). Michael Reeve points out to me two additional manuscripts which have so far been neglected: the first, a tenth-century manuscript in Durham Cathedral (B.IV.9); the second, a ninth-century manuscript in the Vatican (Codex Palatinus Latinus 1713; cf. [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav\\_pal\\_lat\\_1713/0001](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1713/0001)). This second manuscript is particularly important, since it contains all of *Carm.* 1–27 except 19, 22 and 24 (complete with scholia): despite the common '*Panegyricus* ζωγραφόμενος' title that it shares with mss. **B**<sup>1</sup> and **B**<sup>2</sup>, the arrangement of poems does not correspond straightforwardly with that of any other manuscript (*Carm.* 1, 2, 17, 18, 4, 5, 6, 8, 7, 9, 3, 27, 20, 13, 26, 21, 14, 16, 12, 23, 11, 15, 25, 10, *Ep. Porf.*, *Ep. Const.*). Throughout this volume, contributors refer to the manuscripts according to Polara's *conspectus siglorum* (for a key, see Polara

number and sequence of anthologised poems,<sup>52</sup> they also mark out the *versus intexti* in different ways. Sometimes the letters of the *carmina cancellata* are written in black, with a separate colour used for the *versus intexti* (as in a sixteenth-century manuscript in the Herzog-August Bibliothek at Wolfenbüttel, which uses a red colour for the internal verses, while also shading the boxes of those letters in a golden yellow tint [Plate 5]).<sup>53</sup> At other times manuscripts replace the monumental capitals with a lower-case script – dispensing with the gridded arrangement and using a single black colour [e.g. Fig. 1.7], or else exploiting other modes of polychrome differentiation: in a ninth-century codex in Bern, for instance, a bright orange colour is used to highlight the outer frame of the grid and the letters of its *versus intexti*, and to bind together the internal patterns with schematic lines [Plates 1 and 6].<sup>54</sup> Another mode of presenting the poems does not rely on tinting internal squares or their letters, but instead draws lines within the poetic grid: among the most spectacular examples is a sixteenth-century codex in Munich, which mark out the patterns of the *versus intexti* in precious gold [Plate 2].<sup>55</sup> No less impressive is a manuscript in Paris dating from the late fifteenth century, which introduces a varied palette of blue, green, red, yellow and mauve colours [Plates 4 and 7]: if the gridded poems are set within colourful frames (sometimes presented in two-tone polychrome), the red letters of the *versus intexti* are here set apart from the black letters of the ground-text; additional highlighting and lines in red, yellow and green (including sometimes all three) are used to offset the internal patterns.<sup>56</sup>

---

1973, 1.xxxv). The *editio princeps* was printed in Paris in 1590 as part of Pierre Pithou's *Epigrammata et poemata vetera* (pp. 215–250, 471–474); it was followed by Paul Welsler's independent 1595 Augsburg edition (*Publilius Optatianus Porphyrii Panegyricus dictus Constantino Augusto*), in which the *versus intexti* were marked by hand [e.g. Plate 3] (cf. the note on our new typographic presentation of Optatian's poems, p. 24 n. 6).

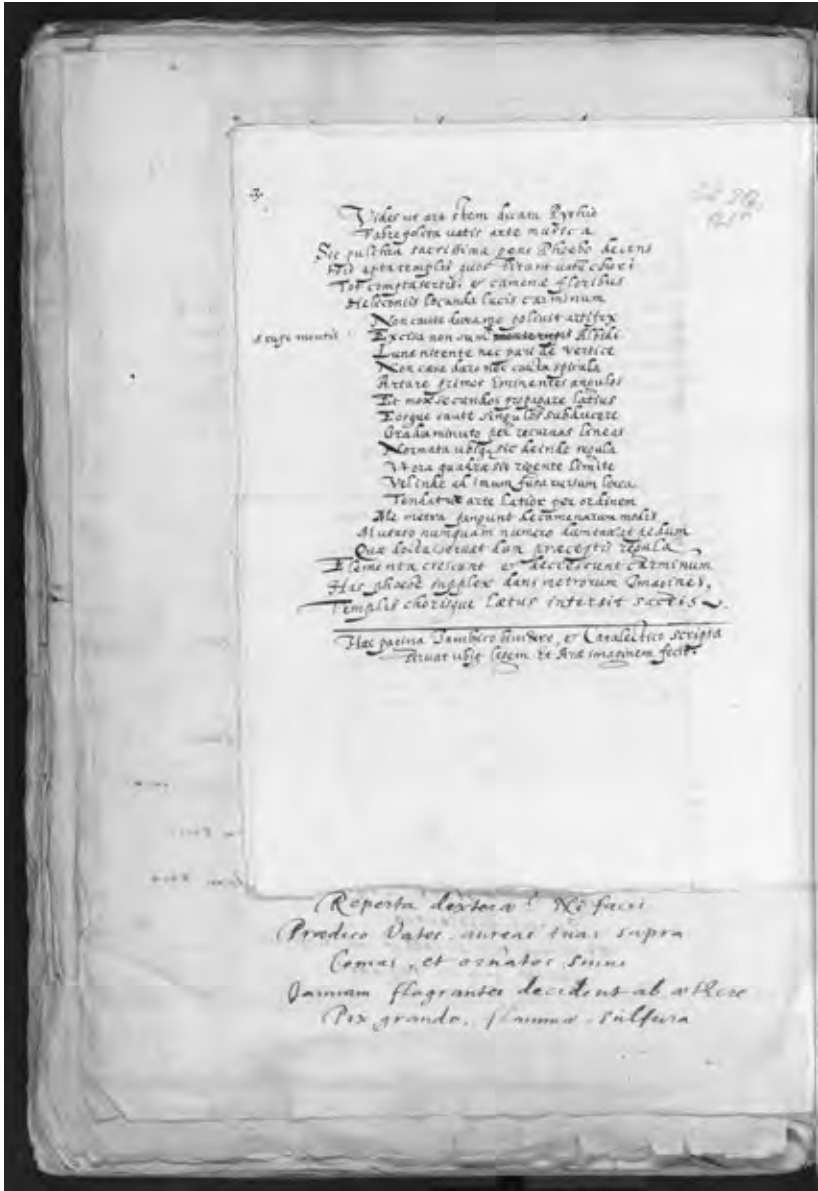
**52** Poems 1–3, 5–16 and 20 recur most frequently, and in the most important manuscripts. On the history of the manuscript tradition, see also Wienand's chapter in this volume.

**53** Codex Augustaneus 9 Guelferbytanus (which once belonged to Jacobus de Bannissis): cf. Polara 1971, 18–19 (ms. **W**). For digital scans, see <http://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=9-aug-4f&catalog=Heinemann>.

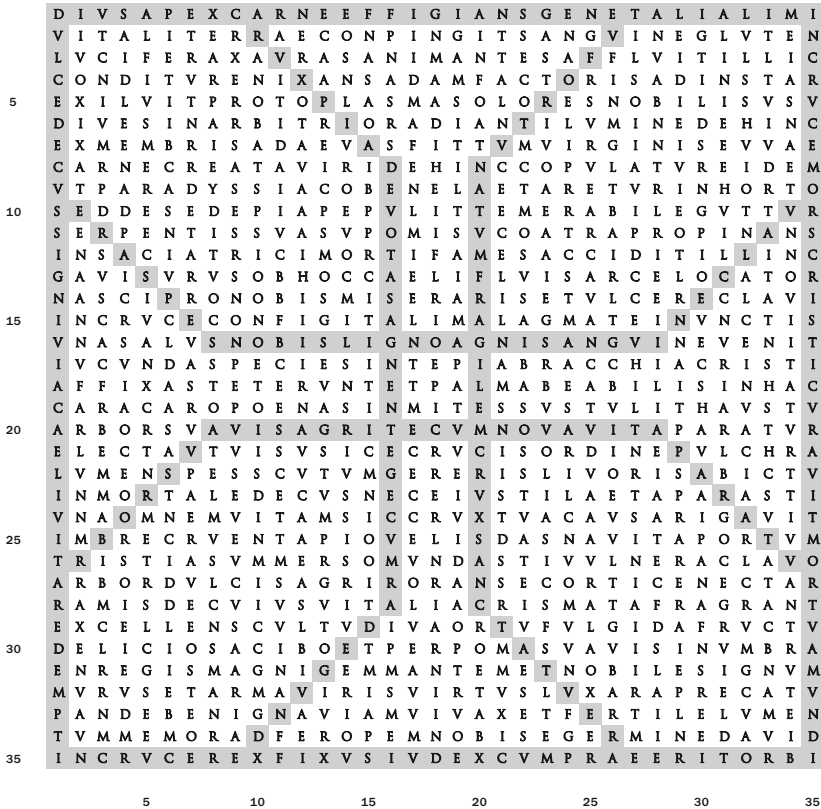
**54** Codex Bernensis 212: cf. Polara 1971, 20 (ms. **F**).

**55** Codex Monacensis Latinus 706<sup>a</sup>: cf. Polara 1971, 19 (ms. **M**).

**56** Codex Parisinus 8916: the codex goes without mention in Polara 1971 and 1973, 1.vii–xxxvi, but was brought to our attention via the brief reference of Ernst 1991, 211; cf. <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc62444h>.



1.7 Optatian *Carm.* 26 and schol. 26, as presented in Codex Bernensis 148, fascicule 58, folio 2v (Bern, Burgerbibliothek; labelled ms. F by Giovanni Polara); sixteenth century. © Burgerbibliothek Bern.



1.8 Typographic presentation of a poem *De signaculo sanctae crucis* by Venantius Fortunatus (sixth century AD), with *versus intextus* in the shape of a cross. Typeset by Aaron Peltari (using the text of Reydellet 1994, 54).

While the extant mediaeval manuscripts do not offer any straightforward indication as to the original presentation of Optatian's poems, they do yield valuable evidence about earlier literary responses. Often, these codices furnish their texts with erudite exegetic commentaries that tease out both the metrical games and the visual forms of their compositions. The dates of the scholia vary, and their precise derivation has been debated. Still, there are good reasons to think that the tradition stems all the way back to late antiquity – and in certain cases, the commentaries might perhaps derive from fourth century itself.<sup>57</sup>

57 On the history of the scholia, see Polara 2004b and Pipitone 2012b

The manuscripts also testify to something else: namely, the abiding influence of our poet in the mediaeval world.<sup>58</sup> During the late nineteenth and early twentieth centuries, the works of Optatian (like their calligraphic Greek predecessors) helped shape symbolist and *avant-garde* experiments with concrete poetry – above all, in the work of Stéphane Mallarmé and Guillaume Apollinaire.<sup>59</sup> Yet at no time was Optatian more celebrated than in the early mediaeval period.<sup>60</sup> Although Saint Bede, writing at the beginning of the eighth century, dismissed Optatian as ‘pagan’, declaring his poems unsuitable for monastic reading,<sup>61</sup> there can

---

(classifying the extant scholia into three dominant chronological groups: pp. 25–94). For the earliest scholia, see Pipitone 2012b, 28–30, 91–93 (on the scholia accompanying *Carm.* 2–3, 5–8, 10, 12–16, 20–21 and 25). Whatever we make of their dates, it is worth noting how such scholiasts elaborate upon a tradition of metaliterary commentary already inscribed within the Optatianic corpus: so it is, for example, that *Carm.* 4 introduces *Carm.* 5 (Polara 1973, 2.39–41), commenting on both its context and *versus intexti*; likewise *Carm.* 17 functions as a preface to *Carm.* 18, and one that cites in full seven of the verses hidden in the following poem (*Carm.* 17.14–20: note, though, the arguments about the poem’s authenticity summarised in Polara 1973, 2.100–101).

**58** For an attempt to chart the shifting popularity of Optatian from the dates of surviving manuscripts, see Ernst 1991, 209–221; Ernst argues that ‘das Werk des Porfyrius als hochbedeutsames Ferment bei der Evolution der mittelalterlichen visuellen Poesie gewirkt hat’, and suggests that the ‘Schwerpunkt der Rezeption im 9. Jahrhundert liegt’ (209).

**59** For brief introductions, see Adler and Ernst 1987, 233–253 (for more detailed bibliography, see below, n. 77).

**60** Some extant manuscripts preserve Optatian’s poems alongside other post-humous imitations (cf. Ferrari 1996, 514 n. 50): the most important example is a ninth-century manuscript in Bern (Codex Bernensis 212; cf. Plates 1 and 6), which presents a number of Optatianic poems (fol. 111r–122r) before seven additional poems by Alcuin, Josephus Scottus and Theodulf of Orléans (fol. 123r–126r); likewise a fifteenth-century manuscript in Paris (Codex Parisinus 8916; cf. Plates 4 and 7) presents Optatian’s poems after a collection of grid-poems by Hrabanus Maurus and a thirteenth-century imitator (poems from Berthold of Nuremberg’s *De mysteriis et laudibus sanctae Crucis*). More generally on the transmission of classical texts, see Reynolds and Wilson 2013, esp. 80–122 on the pre-Renaissance ‘Latin west’ (albeit without reference to Optatian), and Reynolds 1983 (with reference to Optatian at pp. xxi and xxvi).

**61** The comments come in the *De arte metrica* (= Keil 1855–1880, 7.258.22–23): Bede repeats Jerome’s comments about Optatian’s exile and *insigne volumen*, introducing the poet’s work as an example of *metra alia perpura* that are deemed unsuitable for monastic reading (*reperiuntur quaedam et in insigni illo volumine Porphyrii poetae,*

be no doubt that contemporary poets *did* read Optatian – moreover, that they imitated both the content and graphic forms of his works.

The afterlife of Optatian, especially in the early Carolingian world, could be the topic of an edited volume in its own right: it has been extensively traced by Ulrich Ernst – most notably, in his 1991 monograph, *Carmen Figuratum: Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*.<sup>62</sup> Already in the sixth century, we find Venantius Fortunatus imitating Optatian's 35 × 35 letter-grids, all the while turning them into overt Christian hymns: to cite just one example, Venantius Fortunatus could refashion Optatian's cruciform *versus intexti* into a framed *croix pattée* pattern, explicitly heralding the *crux pia* and *crux sancta* within [Fig. 1.8].<sup>63</sup> Optatian's influence can be seen among still earlier poets, and among those writing in Greek and Latin alike. Consider a ninth-century codex in Saint Petersburg, which preserves an anonymous grid-poem perhaps composed as early as during the fourth century: if the chi-rho monogram within the grid brings to mind the *versus intexti* of *Carm.* 8, 14, 19 and 24, the apparition is nonetheless incorporated within a Greek rather than Latin ground-text [Plate 8].<sup>64</sup> Imitations like these had their own particular contexts – intellectual, political, cultural and (not least) theological. But they nonetheless attest to a multifaceted *Nachleben*: the works of Optatian provided the paradigm for a type of composition that obsessed mediaeval writers, and across the length and breadth of the western Roman empire.

---

*quod ad Constantinum Augustum missum meruit de exilio liberari, quae quia pagana erant, nos tangere non libuit*). The reference has been a cause of fruitless debate about the 'paganism' or 'Christianity' of Optatian: see below, pp. 96–97.

**62** See Ernst 1991, esp. 143–842 (with overview on pp. 838–841), along with most recently Ernst 2012, 111–370 (with introduction at pp. 111–115). Other treatments include Kluge 1924, 328–336; Düchting 1968 (on Sedulius Scottus in ninth-century Ireland); Ernst 1984; Higgins 1987, 28–36; Polara 1987, 1987/1988, 1991, 2004a, 19–24; Adler and Ernst 1987, 33–43; Ferrari 1996 (with useful bibliographic review at pp. 507–517); Chazelle 2001, esp. 14–131; Pozzi 2002; Pipitone 2011.

**63** For the poem, see Reydellet 1994, 54–5, with commentary at pp. 182–4 (Fig. 1.7 = Venantius Fortunatus 2.4); for further discussion, see Higgins 1987, 35–36, Ernst 1991, 149–157 and Ernst 2012, 87–107.

**64** Cf. Ernst 1991, 756, noting the close parallels in figurative form and content with *Carm.* 24 ('das dem unbekanntem Textproduzenten zum Vorwurf diene'). The key analysis is Follieri 1974, esp. 152–154; cf. Ernstedt 1884, with transcription in plate 1. I am grateful to Valeria Dvoretzkova at the National Library of Russia for her help in acquiring photographs.



	O	T	T	O	V	A	L	E	N	S	C	A	E	S	A	R	N	O	S	T	R	O	T	V	C	E	D	E	C	O	T	V	R	N	O	
	T	O	T	F	E	L	I	X	A	T	A	V	I	S	Q	V	O	T	C	A	E	L	O	S	I	D	E	R	A	L	V	C	E	N	T	
	T	E	D	O	M	I	N	V	M	S	I	B	I	S	A	X	O	T	V	L	I	T	T	E	R	O	M	A	N	O	T	A	V	I	T	
5	O	R	B	I	S	E	T	I	P	S	E	C	V	P	I	T	S	O	L	O	C	O	N	T	E	N	T	V	S	A	L	V	M	N	O	
	V	I	R	T	V	T	V	M	T	I	T	V	L	I	S	E	T	V	I	R	C	O	G	N	O	S	C	E	R	I	S	A	C	T	V	
	A	C	D	O	M	I	T	O	R	P	A	T	R	I	A	E	P	A	C	I	S	S	E	C	T	A	T	O	R	I	N	A	V	L	A	
	L	V	M	E	N	V	B	I	Q	M	I	C	A	N	S	S	O	L	V	S	L	V	C	E	N	D	O	V	E	L	V	T	S	O	L	
	E	R	G	O	D	E	I	S	O	L	I	T	A	R	E	D	D	E	N	T	V	R	S	A	N	C	T	A	B	E	N	I	G	N	E	
10	N	E	C	D	E	E	R	I	T	V	I	R	T	V	S	O	M	N	I	S	Q	V	A	G	R	A	T	I	A	C	V	L	M	E	N	
	S	C	A	N	D	I	T	E	T	O	C	C	V	L	T	I	S	S	E	C	E	D	I	T	N	E	N	I	A	C	A	V	S	I	S	
	C	E	R	T	E	N	O	S	O	M	N	E	S	T	I	B	I	C	A	E	S	A	R	D	E	S	E	R	I	S	I	S	T	I	C	
	A	V	S	T	R	A	S	I	O	S	Q	V	A	T	E	R	R	A	M	A	N	E	T	F	E	R	A	L	I	S	O	P	I	M	A	
	E	T	F	E	C	V	N	D	A	S	I	T	V	P	O	L	L	E	T	S	A	T	I	S	V	B	E	R	E	G	L	E	B	A	E	
	S	V	M	M	I	S	C	A	R	A	V	I	R	I	S	A	C	S	A	E	V	I	S	P	L	E	N	A	C	O	L	O	N	I	S	
15	A	P	A	T	R	I	S	I	M	P	E	R	I	O	N	O	N	A	B	S	T	I	T	I	S	M	A	H	E	L	I	T	A			
	R	E	X	I	T	E	V	M	S	O	L	L	E	R	S	E	T	R	E	G	N	A	N	S	I	N	D	V	P	E	R	A	T	O	R	
	N	V	N	C	A	V	G	V	S	T	E	T	V	M	P	O	N	A	M	V	E	N	E	R	A	B	I	L	E	N	O	M	E	N		
	O	T	T	O	V	A	L	E	N	S	C	A	E	S	A	R	N	O	S	T	R	O	T	V	C	E	D	E	C	O	T	V	R	N	O	
20	S	O	L	V	S	E	N	I	M	R	E	G	N	A	S	A	B	S	E	N	S	O	C	A	E	S	A	R	I	S	H	E	R	E	S	
	T	O	T	V	S	A	V	O	S	I	M	I	L	I	S	S	I	T	E	N	O	V	A	V	I	T	A	R	E	S	I	G	N	A	T	
	R	E	X	F	V	I	T	I	L	L	E	P	O	T	E	N	S	R	O	M	A	N	A	E	L	E	G	I	S	A	M	A	T	O	R	
	O	M	N	E	D	E	C	V	S	P	A	T	R	I	A	E	S	O	L	I	O	P	R	O	G	N	A	T	V	S	A	V	I	T	O	
	T	E	M	P	O	R	A	P	A	C	I	S	E	R	A	N	T	T	A	L	I	D	V	M	I	V	R	E	V	I	G	E	R	E	T	
25	V	I	R	T	A	N	T	V	S	Q	V	E	M	S	I	C	D	V	X	I	D	E	S	C	R	I	B	E	R	E	V	E	R	S	V	
	C	V	R	E	R	G	O	N	A	T	A	L	E	T	V	M	C	V	R	C	O	N	T	R	A	H	I	S	E	T	N	V	N	C		
	E	X	V	L	I	S	I	N	B	E	L	L	I	S	D	E	F	E	R	S	P	I	A	D	E	B	I	T	A	P	O	M	P	A	E	
	D	V	M	V	A	T	E	S	B	O	N	V	S	O	P	T	O	D	A	R	I	M	I	R	A	B	I	L	I	S	I	S	T	V	D	
	E	X	P	A	N	D	E	S	O	P	V	S	I	P	S	E	M	E	V	M	T	R	A	C	T	A	B	I	L	I	S	I	N	D	E	
	C	A	E	S	A	R	V	T	I	N	V	I	C	T	V	S	S	C	V	T	O	M	V	N	I	T	V	S	E	T	E	X	H	O	C	
30	O	M	N	I	B	V	S	V	T	I	L	I	O	R	M	I	R	O	D	A	T	V	S	A	N	T	E	T	R	I	V	M	P	H	O	
	T	E	R	R	I	B	I	L	I	S	C	L	E	M	E	N	S	T	V	T	O	D	I	A	D	E	M	A	T	E	R	I	S	I	T	
	V	E	R	L	T	V	S	A	V	I	P	A	T	R	I	S	Q	T	V	I	P	R	A	E	C	L	A	R	V	S	A	M	I	C	T	V
	R	V	R	S	V	S	V	T	E	R	Q	F	V	I	T	D	I	R	O	S	V	B	T	E	M	P	O	R	E	V	I	C	T	O	R	
	N	V	N	C	V	N	V	M	V	I	V	E	N	S	D	I	G	N	V	M	C	V	M	P	A	T	R	E	V	O	C	A	M	E	N	
35	O	T	T	O	V	A	L	E	N	S	C	A	E	S	A	R	N	O	S	T	R	O	T	V	C	E	D	E	C	O	T	V	R	N	O	

**1.9** Typographic presentation of a *carmen acrostichum* by Abbo of Fleury, addressing Otto III (c. AD 998); the gridded design and internal *versus intexti* are drawn from Optatian *Carm. 2*. Typeset by Aaron Pelttari (using the text of Strecker 1937, 471).

The heyday of this popularity seems to have been during the ninth and tenth centuries. In a poem addressed to Otto III in the late tenth century, for example, Abbo of Fleury drew upon *Carm. 2* so as to present the Holy Roman Emperor in Constantinian guise [Fig. 1.9].<sup>65</sup> During

<sup>65</sup> On Abbo of Fleury, see Ernst 1991, 460–474; cf. also Dachowski 2008, esp. 198–200, 226–231. For the text of the poem, see Strecker 1937, 469–471. Ernst discusses Fig. 1.9 at pp. 466–472, noting the precise resonance with *Carm. 2* (‘das in der Zahl der Buchstaben und Verszeilen sowie in der quadratisch umlaufenden und im Innern kreuzförmigen Anordnung der Intextbahnen mit der Formgestalt des ottonischen *carmen quadratum* identisch ist’).

the same century, but writing this time in Albelda (in northern Spain), Vigilán likewise reconfigured the palm-frond of *Carm.* 9 [Plate 9], just as an anonymous ninth-century poem in honour of Saint Gall renders its *versus intexti* into a series of ‘x’-letter formations that recall *Carm.* 10 [Plate 10].<sup>66</sup>

Still more revealing are the imitations of Hrabanus Maurus in ninth-century Germany. Hrabanus was born in Mainz, and studied in Fulda and Tours (learning above all from Alcuin – known, among countless other works, for two grid-poems imitating those of Optatian); from 847 until his death in 856, he also served as Archbishop of Mainz.<sup>67</sup> Hrabanus was one of the most prodigious and influential writers of the Carolingian renaissance. But particularly relevant for our purposes are the 28 grid-poems grouped together in Hrabanus’ stunning collection ‘in praise of the holy cross’ (*De laudibus sanctae crucis*).<sup>68</sup>

Hrabanus’ poems showcase a Carolingian scholarly *milieu* enthralled by the works of our poet. Like Abbo of Fleury and Vigilán, Hrabanus drew upon Optatian, as well as the subsequent imitations of Venantius Fortunatus, Alcuin and others: readers were asked not just to contemplate the *versus intexti* against the ground-text of each poem (and vice versa), but also to compare the overarching compositions with Optatianic precedent.

---

**66** Ernst 1991, 474–491 examines ‘Vigilán und Sarracino von Albelda’, discussing our illustrated poem [Plate 10] at 482–484; cf. Castillo 1980, esp. 144–145.

**67** On Hrabanus’ life, poems and other scholarly tracts, see the stimulating essays in Felten and Nichtweiß (eds.) 2006 (published, like Kotzur (ed.) 2006 and Haarländer 2006, to mark the 1150<sup>th</sup> anniversary of Hrabanus’ death): Hrabanus’ poems are even less known among English-speaking scholars than in Germanophone circles.

**68** The precise title is disputed. For an edition of the poems (with French translations at pp. 291–321) and their accompanying commentaries, see Perrin 1997; for discursive analysis, and the most stimulating discussion of the iconographic motifs (complete with useful ‘guide des figures’ at pp. 119–174), see Perrin 2009; Kotzur 2006, 47–81 provides brief introduction to 15 examples from the *De laudibus sanctae crucis*, while Haarländer 2006, 112–119 provides a German translation of five poems (cf. Ernst 2012, 118–218 for text and commentaries of seven poems). My references to the *De laudibus sanctae crucis* follow Perrin’s 1997 Brepols edition, and in I illustrate the poems using a variety of manuscripts (on which, see Spilling 1992, 53–82; Perrin 1997, xxx–lv; Perrin 2009, 297–99). For in-depth analysis, see Ernst 1991, 222–332 and Ernst 2012, 117–234, esp. 220–233; cf. Ferrari 1999, esp. 58–62, 83–86 (discussing Hrabanus and Optatian). Other helpful introductions include Higgins 1987, 31–35; Ferrari 1996; Kössinger 2008; Perrin 2010 (on Hrabanus’ allusions to Optatian and other authors); Ganz 2013 (surveying the more recent bibliography).



1.10 Poem by Hrabanus Maurus (*De laudibus sanctae crucis* B22 [Perrin]), with *versus intexti* arranged into Greek letters and collectively comprising a chi-rho. Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 192, folio 27v (twelfth century). © Bodleian Library, University of Oxford.



1.11 Poem by Hrabanus Maurus (within a commentary on the Books of Judith, Esther and the Maccabees); the *versus intexti* show Queen Judith (the wife of Louis the Pious) being blessed by the hand of God. Geneva, Bibliothèque de Genève, Ms. Lat. 22, folio 3v (ninth century). © Bibliothèque de Genève (Département des manuscrits).

As the title of Hrabanus' collection makes clear, the various cruciform schemes of Optatian's poems (*Carm.* 2, 3, 8, 10, 14, 18, 19, 22, 24) subsequently came to be re-inscribed with overt Christian significance. Sometimes we find Hrabanus taking up the chi-rho monogram that so intrigued Optatian (*Carm.* 8, 14, 19, 24): just as Optatian sometimes hid Greek verses in his Latin poem, so too does his successor exploit the arrangement of Latin *versus intexti* to spell out a Greek text in honour of his Christian subject [Fig. 1.10 = Perrin 1997, 170–172, B22)].<sup>69</sup> Few Optatianic poems seem to have captivated Hrabanus more than *Carm.* 3. In one example, Hrabanus re-traced the geometric pattern of the original text [Plate 11 = Perrin 1997, 74–76, B8];<sup>70</sup> in others, he took up Optatian's idea of showing the 'countenances of the emperor' (*vultus | Augusti, Carm.* 3.1–ii) – whether by painting a facial portrait within the grid [Fig. 1.11],<sup>71</sup> or else by showing Louis the Pious as a fully-fledged Roman emperor [Plate 12 = Perrin 1997, 10–12, A5].<sup>72</sup>

**69** For a Latin text and German translation (with commentary), see Ernst 2012, 180–191; cf. Ernst 1991, 274–277.

**70** Although clearly inspired by *Carm.* 3, the design of Hrabanus' poem operates differently – within a composition dedicated to the cryptic significance of the number twelve. The central lines along the vertical and horizontal axis yield two hexameters (as in Optatian's poem). But the other *versus intexti* do not meet at the edges of the page (for the rationale, see Perrin 2009, 72, 138–9, along with Ernst 1991, 228–232): instead, the *versus intextus* at the top has to be connected with the one at the bottom to form a hexameter, just as the half-line at the left has to be joined with the one at the right (*sunt quoque consocia hic stips, plaga et orbis opus | sancta valet celebri ast crux dare calle bonum hoc*). In the relevant folio of Codex Regiensis Latinus 124 [Plate 11], an additional lilac border is used to frame the design.

**71** For analysis, see Ernst 1991, 297–300.

**72** For German translations, see Haarländer 2006, 102–106 and Ernst 2012, 130–135. One might also mention the author's final *sphragis*-poem, in which the *versus intexti* are arranged to furnish an image of Hrabanus himself ('the first self-portrait in Western post-classical art': Ganz 2013, 183): Hrabanus is shown kneeling before the cross, and sealing the book with a personal prayer in the first person (*Hrabanum memet clemens rogo, Christe, tuere, o pie iudicio*); for the poem (B28), see Ernst 1991, 289–292, with text and German translations in Haarländer 2006, 107–109 and Ernst 2012, 204–215. 'In der Technik des *carmen cancellatum*, in einen Buchstabenteppeich eine Figur einzuwirken,' Ernst 1991, 225 concludes, 'der wiederum *versus intexti* einbeschrieben sind, ahmt Hrabanus den Optatianus Porphyrius und seinen Lehrer Alkuin nach, allerdings arbeitet er nicht nur mit abstrakten linearen Intextgebilden, sondern verwendet auch flächig ausgemalte Bilder'. On Hrabanus' various debts to *Carm.* 3, cf. also Ernst 1991, 109; Bruhat 1999, 143–144; Squire 2016c, 226 n. 121.

Examples like these could be multiplied. Collectively, however, they showcase an attitude to Optatian very different from the one that has predominated over the last two centuries. While most modern audiences have found little to admire in Optatian, Carolingian readers evidently held him in considerably higher esteem.

### *MORPHOGRAMMATA?*

Contributors to this volume are not alone in thinking Optatian's work ripe for reappraisal. One collective debt is to the work of Giovanni Polara: over the last half-century, Polara has not only provided the most important edition of Optatian's works (together with a Latin commentary), but also produced the most important study of the manuscript tradition. We have Polara to thank, too, for the first comprehensive attempt to translate Optatian's poems (into Italian), not to mention a long list of groundbreaking articles and book-chapters.<sup>73</sup> Interest has come from other quarters besides. Already in 1979 – in the context of a book little known among classicists – Charles Doria pointed to the historical importance of Optatian's work for approaching 'visual literature criticism' in the early fourth century and beyond;<sup>74</sup> a little later, in a landmark article of 1985, William Levitan drew attention to the 'artefactual' nature of these poems, above all their presentation of poetic space as mathematical 'field'.<sup>75</sup>

---

**73** See Polara 1971, 1973 and 2004. Key contributions include Flores and Polara 1969, Polara 1987, Polara 1987/1988 and Polara 1991.

**74** Doria 1979. The essay is particularly strong on Optatian's relationship with longer Roman traditions of conceptualising language and poetry. But Doria also draws out the particular Constantinian stakes: 'Optatian, by wedding the new and untried to the old in such a way that new signs and forms take root, in-forming the old verse forms and meters, without doing violence to traditional ways, to traditional language and art, (i.e., culture), both reveals and reflects the exact nature of Constantine's imperium, which attempted to bridge and unify both classical past and oncoming Judaeochristian universalism with its attendant, imperial-theological rhetoric' (67).

**75** Levitan 1985, 249. Levitan was ultimately ambivalent about Optatian's merits, associating his poetry with a cultural and literary 'impasse' in the early fourth century (269): 'Frankly, the poems make unremarkable, even banal reading – competent verse for the most part but repetitive and very tired ... Optatian is not a good poet; he is not even a bad poet. His poems are prodigies, monsters in the literal sense' (246).

Over the last decade in particular, there have been numerous scholarly calls to re-evaluate our poet, and from multiple disciplinary corners (albeit most often outside the sphere of anglophone scholarship): the revisionist agenda has coincided on the one hand with a broader reassessment of ‘late-antique’ poetry,<sup>76</sup> and on the other with a resurgence of interest in ‘picture-poetry’ (fuelled above all by postmodern interests in visual-verbal relations).<sup>77</sup> In addition to Ulrich Ernst’s landmark study of Optatian within the context of ancient and mediaeval western *carmina figurata*,<sup>78</sup> one thinks for example of Marie-Odile Bruhat’s discussions of Optatian’s ‘spectacle du pouvoir’ and ‘écriture ‘à contraintes’ (drawing on the important work of her unpublished 1999 doctoral dissertation),<sup>79</sup> Meike Rühl’s analysis of the ‘panegyric’ nature of such knowingly intermedial play,<sup>80</sup> and Martin Hose’s comparisons between Optatian, Proba and Iuvenicus (exploring the category of ‘Constantinian literature’ at large).<sup>81</sup> Numerous other studies

---

**76** For an introduction, see Elsner and Hernández Lobato 2016, along with the timely interventions of Hernández Lobato 2012 and Pelttari 2014; other important works include Malamud 1989 (with brief reference to Optatian at pp. 39–41), Nugent 1990, Alan Cameron 2004, Formisano 2007, McGill 2012 and McGill and Pucci (eds.) 2016.

**77** For a scholarly overview here, see now Bateman 2014. On Optatian’s place within a longer western tradition of ‘optical poetry’, Ernst 1991 and 2012 provide the best analysis anthology; cf. d’Ors 1977; Adler and Ernst 1987; Higgins 1987 (discussing Greek and Latin examples at 19–24 and 25–53 respectively, with reference to Optatian on 25–28); Grimm 1989; Pozzi 2002; Ernst 2002, esp. 8–10, 28–32; Dencker 2011; Hamburger 2011; Milewska-Ważbińska 2013; Ross 2014 (with discussion of Optatian and his mediaeval influence at pp. 64–67).

**78** See above all Ernst 1991, esp. 95–142 (with further comments in Ernst 2012, 58–61).

**79** Bruhat 2009: ‘En inventant un langage poétique visuel dans lequel les contraintes formelles reflètent au plus près la contrainte de l’idéologie constantinienne, la poésie porphyrienne à la fois produit son propre spectacle et reproduit le spectacle de pouvoir’ (125). Cf. also Bruhat 1999, esp. 439–451, along with Bruhat 2008.

**80** Rühl 2006: ‘Die Materialität der Zeichen, die normalerweise beim Lesen zurückgedrängt wird, ist hier gerade Verständnisprinzip und tritt gleichberechtigt neben die Signifikationsfunktion’ (84).

**81** Hose 2007: esp. 548–551 (‘eine exegetische Operation [wird] durch den Leser verlangt, der einen neuen “Sinn” aus dem Text ermitteln kann’, 551). No less important are the chapters on Optatian within two recent landmark books on later Latin poetics by Jesús Hernández Lobato and Aaron Pelttari: Hernández Lobato 2012, esp. 307–311, 471–479; Pelttari 2014, 75–84.

could be cited here,<sup>82</sup> not least recent re-evaluations of this evidence as a historical source for approaching the principate of Constantine.<sup>83</sup> Indeed, in preparing for the workshop from which the present volume derives, contributors were presented with a varied ‘reader’ of recent scholarly reassessments – each approaching this poetry from different perspectives, but all nonetheless challenging the condemnation of Optatian as a ‘hare-brained’ poet.<sup>84</sup>

The current volume takes its lead from this new and burgeoning bibliography. Yet in bringing together different research specialists, our objective was to go beyond the existing scholarly framework: to interrogate not just the forms of Optatian’s poems, but also the thinking behind them. Contributors were invited to tackle a large array of interrelated questions. What inspired such innovative attitudes to figurative language and lettered pictures? How does Optatian nuance or reinvent pre-existing ideas of literary space, fabricated ‘text’ and poetic performance? What do these works assume about the workings of both language and figurative art? In what ways do they respond to (and in turn transform) earlier traditions of figurative writing? What sorts of material comparanda might they bring to mind? And why should such questions come to the fore at this particular moment in the early fourth century?

---

**82** e.g. Cox Miller 1998, 122–126 (re-articulated in 2009, 48–52); González Iglesias 2000; Okáčová 2006 and 2007; Scanzo 2006; Letrouit 2007; Green 2010; Pipitone 2012b, esp. 95–146; Squire 2015a; Squire 2016a. I have not been able to consult Perono Cacciafoco 2011.

**83** The most significant historicist reading of Optatian’s poems – as a commentary on Constantine’s political exploits – is now Wienand 2012a, 355–420; cf. also Wienand 2012b and 2012c. Van Dam 2011, 158–170 was the first – so far as I know – to include a subchapter on Optatian within the context of a biography dedicated to Constantine (‘Porfyrius the poet’, part of a chapter on ‘Rome after battle’).

**84** The reader comprised a Latin text with critical apparatus of both the poems and the *versus intexti* (taken from Polara 1973); a ‘tableau chronologique’ outlining the suggested dates of individual poems (from Bruhat 1999, 495–501); selected French, Italian and German translations (from Bruhat 1999, 463–493; Polara 2004a; Ernst 2012, 22–57); and a selection of articles and chapters (Levitan 1985; Ernst 1991, 95–152; Rühl 2006; Bruhat 2008; Wienand 2012a, 355–420; Squire 2016a). A broader selection of texts and relevant materials was made available to participants and contributors through a website portal at <http://www.morphogrammata.de>.



The decision to bracket all of these questions under the title *morphogrammata* requires an additional brief explanation. The neologism is of course coined by the editors (not by Optatian himself). But it points to a particular intersection between our our concerns in this volume and the research agenda of the Internationales Kolleg Morphomata, under whose auspices our project took shape. Although his Latin poems never make explicit reference to the ancient Greek words *graphein* or *gramma*, Optatian nonetheless played on their semantic ambivalence: just as the verb *graphein* could refer simultaneously to the acts of both drawing and writing – so that the ‘strokes’ of *grammata* amount to alphabetic letters and figurative pictures alike<sup>85</sup> – so the works of Optatian blur the boundaries between texts for reading and pictures for visual delight. At the same time, this oscillation between text and image literalises other sorts of semantic indeterminacy. Again and again, Optatian talks of his works in terms of signs or *signa*.<sup>86</sup> Wherever we turn within the corpus, however, we find the poet delighting in forms that morph and mutate – with ‘multistable’ media that constantly reform themselves, whether figuratively or literally, before the gaze of the reader-viewer.<sup>87</sup>

By the time Optatian was writing, the idea of poetry morphing into pictures (and indeed of pictures morphing into poems) had a long and established history. It was Simonides, in the early fifth century BC, who is said first to have likened the two mimetic modes, declaring that ‘a picture is a silent poem, and a poem a speaking picture’.<sup>88</sup> By giving material form

---

**85** On the history of that word-play, cf. e.g. Lissarrague 1992, Squire 2011, 235–243 and Squire and Grethlein 2014, esp. 316–319; cf. Männlein-Robert 2007a, 123–127 and Tueller 2008, esp. 141–154 (both discussing Hellenistic epigrams on artworks). No extant ancient writer delighted in the pun more than the Elder Philostratus in the early third century AD, exploiting the verb and noun some 130 times to refer to the collaborative ‘writings/paintings’ in *Imagines* (cf. e.g. Squire 2013b, esp. 106–107, 109–110, 114–116).

**86** The language of ‘signs’ crops up frequently within the corpus: e.g. *Carm.* 4.1 (*vicennia signa*); 5.2 (*signare*); 6.34 (*signare*); 7.12 (*signatur*); 8.2 (*pia signa*); 8.27 (*insignia magna*); 8.i–ii (*salutari nunc haec tibi pagina signo | scripta micat*); 11.8 (*insignit*); 13.iii (*aurea ... insignia*); 16.29 (*signa*); 18.23 (*suis signis*); 19.1 (*caelestia signa*); 19.17 (*signis ... notare*); 19.29 (*signa ... laetissima*); 24.35 (*aeternum ... signum*). On the ‘dynamic’ nature of Optatian’s *signa*, see Squire 2016a, 53–82.

**87** On the ‘multistable’ image, see Mitchell 1994, 5–82, esp. 45–57: the classic discussion, of course, is Wittgenstein’s analysis of the ‘duck-rabbit’ (Wittgenstein 1972, 193–229).

**88** Plut. *Mor.* (*De glor. Ath.*) 346F (= Simon. frg. 190b Bergk): ‘Simonides relates that a picture is a silent poem, and a poem a speaking picture’ ( ... ὁ Σίμωνίδης

to Horace's related notion of *ut pictura poesis* ('as is painting, so is poetry': *AP* 361), Optatian crafts pictures which quite literally speak: he turns the Horatian sentiment into literal poetic-pictorial creation.<sup>89</sup> Optatian's poems also respond to a standard topos of Roman and Imperial Greek rhetoric, one that – through the very act of verbally evoking it – aimed at summoning up an 'image' of the thing described.<sup>90</sup> 'Ecphrasis', literally a 'speaking out', was how rhetoricians labelled that trope ('a descriptive speech which vividly [*enargōs*] brings the thing shown before the eyes').<sup>91</sup> With Optatian's works, the associated idea of oratorical *enargeia* ('vividness') is rendered a material apparition: verbal discourse metamorphoses into actual ocular spectacle.

But it is not just between visual and verbal *signa* that Optatian's works oscillate. The morphing from words to pictures – and back again – in fact figures numerous other sorts of fluctuation. Foremost among these is a vacillation in language. Throughout this introduction, I have referred to Optatian as a Latin poet. And yet figured within three of his poems are letters, words and phrases that do double duty in Greek, containing hidden messages that break the linguistic code structuring their arrangement (*Carm.* 16, 19 and 23).<sup>92</sup> In each case the poems call for a slight alphabetic

---

τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν); see e.g. Carson 1992; Sprigath 2004; and Squire 2013a (on Simonides' debt to Homeric ecphrasis).

**89** On the Horatian maxim, see e.g. Hardie 1993 and Benediktson 2000, 127–139. For the rich subsequent western reception of the expression, see e.g. Hagstrum 1955 and Barkan 2013.

**90** There are numerous echoes of the Simonidean analogy in Roman rhetoric: compare, for example, *Rhet. Her.* 4.39 (*poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse*) and Quint. 11.3.67. On Roman rhetorical 'visualisation', see especially Webb 2009, 93–96, along with e.g. Henderson 1991; Vasaly 1993; Chinn 2007; Sheppard 2014, esp. 19–46.

**91** Theon, *Prog.* 118.7 (= Patillon and Bolognesi 1997, 66): ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. The most insightful recent discussion of ancient ecphrasis is Webb 2009 (complete with appendix of the most important passages on pp. 197–211); for some attempts to read the prescriptions of the *Progymnasmata* against a larger set of literary and literary critical traditions, however, see Elsner 2002 and Squire 2015b.

**92** Optatian's intermingling of Greek with Latin finds intriguing contemporary parallels: among the most spectacular is Ausonius' 'macaronic' 45-verse epistle to Paulus, written a little later in the fourth century, and playfully mixing Latin and Greek words in its 'two-tongued conversation' (*sermone ... bilingui: Epist.* 6.2; cf. Pastorino 1971, 119–121; Green 1991, 614).

recalibration: where the Latin ‘C’ performs the duty of a Greek sigma (and likewise ‘H’ as eta, ‘P’ as rho and ‘X’ as chi), other letters depend on context for their appropriate Greek conversion (so that the Latin ‘T’ serves as both theta and tau, just as ‘A’ can signify the letters alpha, delta and lambda). Proceed on this basis, and the alphabetic *elementa* of Optatian’s text now bear Greek registers of meaning – whether yielding a single hexameter (in the zig-zagging ‘M’-formation of *Carm.* 23),<sup>93</sup> three hexameters (in the three mesostichs of *Carm.* 16),<sup>94</sup> or an elegiac couplet (figured in the rudder and tiller of *Carm.* 19).<sup>95</sup> Just as Optatian moves back and forth between visual and verbal forms, in other words, so too do his poems here fluctuate between different verbal systems (predicated on at once similar but different responses to their scripts): in both their imagery *and* language, the lettered *signa* of Optatian’s poems metamorphose before our eyes.

The same concern with shifting signs takes on numerous other figurative forms. A recurring feature of Optatian’s *versus intexti*, after all, is their capacity to be read in multiple directions. While in one sense framing, bounding and containing the verses within, these grids also give audiences free reign to ‘choose their own readerly adventure’: in both the literal and metaphorical sense, Optatian invites audiences to think outside the box.<sup>96</sup>

---

**93** Μάρκε, τεῖν ἄλοχον τὴν Ὑμνίδα Νεῖλος ἐλαύνει (‘Marcus, Neilos is banging your wife Hymnis’): the Greek hexameter delivers on the hint that the reader will find hidden meaning in the poem (*haec occulta legens, Carm.* 23.3) – no less than the promise that the ‘muse sounds to the Greeks’ (*Musa sonat Graecis, 23.10*).

**94** After a Latin acrostich addressed to Constantine (*domino nostro Constantino perpetuo Augusto*, ‘to our Lord Constantine, the perpetually August’), the poem shifts in both language and semantic register, introducing a Christian centre of gravity: ‘To you and your sons, o king, has Christ granted – in honour of your piety and as a gift for your virtue – the power of command: to rule over good governance, and to be sovereign over the Ausonians’ (νεῖμέν σοι, βασιλεῦ, Χριστὸς καὶ σοῖς τεκέεσσι | τίμιον εὐσεβίης κρατέειν ἀρετῆς τε βραβεῖον | εὐνομίης ἄρχειν τε καὶ Αὐσονίοισιν ἀνάσσειν).

**95** The Greek elegiac couplet, derived from the letters of the picture drawn from Optatian’s text, invites viewers to ‘un-’see its naval imagery, and thereby to imagine the meaning of this mimetic form along wholly more symbolic or allegorical lines (τὴν ναῦν δεῖ κόσμον, σὲ δὲ ἄρμενον εἰνὶ νομίζιν | θούροις τεινόμενον σῆς ἀρετῆς ἀνέμοις, ‘One must think that the ship is the world, and that you are the hoisted rigging within, tautened by the raging winds of your virtue). For discussions of the poem, see above, n. 42.

**96** In this sense, Optatian’s combined visual and verbal games can be compared with those of numerous other ancient objects – not least early Imperial

Any number of case studies could be cited here. In the case of the ship figured within *Carm.* 19, for example, two of the five Latin hexameter verses that make up the figurative shape of the ship can be traced in various lettered configurations (thanks to the ship's criss-crossing hull). With *Carm.* 18, Optatian likewise enshrines the 'protean' principle within a poem bordered on all four sides with the same single hexameter (*alme, tuas laurus aetas sustollet in astra*, 'o propitious one, the age will lift up your laurels to the stars').<sup>97</sup> Just as the patterns within the grid of *Carm.* 18 flit between different semantic configurations (for should we view them as a single design, as a *mise-en-abyme* in which the overarching arrangement is mirrored in the four internal designs, or perhaps even as a wheel spinning around the poem's central axis?), so too the *versus intexti* can be re-combined to form a multitude of intersecting verses: in addition to the non-intelligible semantic tracks,<sup>98</sup> the various intersections of *Carm.* 18 yield some 45 sensible hexameter verses, which can be rearranged to form an incalculable number of further poems in turn. The preceding poem comments on the trope: 'if you were thoroughly to explore the woven word [*verbum textum*] with a Latin mouth, connecting the verses in an order that is other than their own, you will be able to fill a long volume sounding out its vows' (*si verbum textum pertemptes ore Latino | in sese alterno conectens ordine versus, | vota sonans longum poteris implere volumen, 17.8–10*).<sup>99</sup>

---

materials like the *Tabulae Iliacae*, which likewise combine images and texts (often in closely related gridded form: cf. Squire 2011, 197–246), invite viewers to 'choose their own adventure' (ibid. 165–196), and probe the limits of their own hermeneutic containment in related ways (e.g. ibid. 371–384). My 'choose your own adventure' description is not accidental: cf. below, n. 108.

**97** On such 'protean' compositions, as approached from within the rubric of Ausonius' *technopaegnia*: cf. Flores and Polara 1969, along with e.g. Alan Cameron 1980, 133–135; Pozzi 1984, 147–151; Roberts 1989, esp. 58–59; Rühl 2006, 77–78.

**98** Not all the forking intersections in *Carm.* 18 would be grammatical, metrical or indeed sensical. To express the point differently, each attempt at finding 'sense' means trekking across all manner of nonsensical alternatives. For Optatian, as for Susan Stewart, 'nonsense' plays a key role in interrogating the construction of 'sensible' meanings: it 'not only exaggerates features of common-sense reasoning to make them problematic, it also exaggerates aspects of the language in which that common sense is constructed, pointing to the arbitrary and potentially "treacherous" nature of language as pure form' (Stewart 1978, 201).

**99** On *Carm.* 18, see Levitan 1985, 261–263, Bruhat 2009, 109–110, Squire 2016a, 54–59 and Hernández Lobato's chapter in this volume. Although the Optatianic

Such ‘permutative verse-artistry’ (as one scholar has nicely labelled it) takes on a profound programmatic importance.<sup>100</sup> Not only does Optatian experiment with the representational dynamics of his poetic and pictorial medium, he also transforms the relationship between text and audience, extending the task of literary composition from author to reader. Sometimes the poems themselves play out the compositional re-spinnings: the 32 verses of *Carm.* 28, for instance, are formed from eight quatrains; each quatrain begins with a single elegiac couplet, but the following couplet then reverses the word-order – yielding a mirror inversion, while nonetheless maintaining the metrical measure.<sup>101</sup> At other times, Optatian leaves the games for his audience to figure out and expand. Where the metrical structure of *Carm.* 28 remains consistent, for example, other poems revel in varying metre between their verses (perhaps nowhere more spectacularly than in *Carm.* 15).<sup>102</sup> No less revealing is *Carm.* 13.<sup>103</sup> As text laid out on the page, the twelve lines of the poem yield an acrostich and varied telestich honouring the emperor (*Pius Augustus Constantinus*). But just as the poem’s individual letters operate across two verbal fields – along

---

attribution of *Carm.* 17 has been doubted, it nonetheless resonates with other prefatory and highly metadiscursive parallels in the corpus (see above, n. 57).

**100** See Ernst 1991, 131 (‘permutative Versartistik’); cf. idem 1992 more generally on ‘Permutation als Prinzip in der Lyrik’, with particular discussion of Optatian.

**101** *Carm.* 28.1–2 is consequently reworked in vv. 3–4, etc.: for the rationale, see especially Polara 1973, 2.165–167 and Levitan 1985, 252–253. The poem survives in a single eighth-century manuscript (the so-called Codex Salmasianus: Codex Parisinus Latinus 10318), where it is said to be the work of ‘Iorfiri’.

**102** On *Carm.* 15, see Hernández Lobato’s chapter (comparing it with Dan Graham’s ‘Poem Schema’: pp. 465–468); cf. Ernst 2012, 46–48 (also providing a German translation), along with e.g. Polara 1973, 2.92–94; Levitan 1985, 246–250; Consolino 1997; Okáčová 2006, 60–61; Bruhat 2009, 104–106; Pipitone 2012b, 59–63 (on the ancient scholia). The first four verses of the poem ascend in a series of disyllabic, trisyllabic, tetrasyllabic and pentasyllabic words, culminating with a fifth verse with words proceeding from one syllable to five. Optatian then offers lines for reading in multiple sequences: because of its symmetrical arrangement of dactyl and molossus, for example, the words of v. 6 can be re-jumbled to offer four different permutations of the same line. Similar ‘permutative’ conceits bring the poem to its conclusion: whether one reads the individual words of vv. 12–13 forwards or backwards, the elegiac couplet holds fast (with hexameter turning into pentameter, and vice versa); by contrast, when their words are approached in reverse sequence, the hexameters of vv. 14–15 deliver two sotadaeans (comprising three Ionic feet and a final catalectic foot).

**103** Cf. Polara 1973, 2.86–87; Levitan 1985, 253–255.

both horizontal and vertical axis – so too the individual words can be read from right to left as well as from left to right within each line.

A still more programmatic example can be found in *Carm.* 25, which passes the metaphorical baton of poetic composition from poet to readers. In the same way that *Carm.* 15.15 talks of its ‘difficult verses’ (*ardua metra*, 15.15), so too *Carm.* 25 emphasises its ‘difficult poems’ (*ardua ... carmina*, 25.1). Yet the ‘difficulty’ lies precisely in the reference not to a single ‘poem’, but rather to multiple *carmina*: in this case, readers are free to reshuffle the 20 words of the poem into a seemingly infinite gambit of alternative configurations.<sup>104</sup> Although the rationale of a poem like *Carm.* 25 differs from that of the *carmina cancellata*, it shares a similar concern with the dynamics of response: as in his grid-poems, Optatian delights in the figurative lines between the open and the closed. In such games with the frame of mediating language, words become not only the vehicle of poetry, but also its self-referential subject: literally and metaphorically, questions of significance are placed in the hands of the reading audience.

How, then, should we make sense of such transformational poetic games? It is this question – variously framed, defined and interpreted – that lies at the heart of the book. Fundamental to our approach is the idea that the ‘morphogrammatic’ verses of Optatian encapsulate a particular way of seeing and reading the world in the early fourth century. Optatian’s works, we might say, are (literally!) literal ‘morphomes’: through their semantic slippages, they at once reflect and construct a particular *Weltanschauung*, one rooted in the cultural outlooks of the Constantinian age itself.

---

**104** According to the extant scholia, there are ‘84’ available versions, so long as we keep the final word in place (Pipitone 2012b, 72–75); likewise, extant manuscripts play out the conceit, lengthening the poem from the four hexameters cited above to 72 variants (in the longest manuscript version), whether by shuffling words within the same line (e.g. *carmina felices componunt ardua Musae*, presented as v. 5), or else by rearranging words and hence metrical units between verses (e.g. *ardua constabunt torquentes carmina Musae*, presented as v. 9, stealing a participle and verb from the third and fourth verses respectively). Although the precise metrical rules have been much debated, more recent counts put the figure considerably higher: cf. Pelttari’s discussion in this volume (referring in particular to González Iglesias 2000), along with the chapter by Hernández Lobato (drawing attention to Optatian’s ‘play with the notions of time, eternity, infinity and everlasting variation’, and comparing Jorge Luis Borges’ short story, *La biblioteca de Babel*). Other analyses include Levitan 1985, 250–252; Bruhat 1999, 152–170; Letrouit 2007; Ernst 2012, 50–52; Pelttari 2014, 77–79; Squire 2015a, 98–100.

As numerous contributors to this volume show, Optatian's works can seem inherently 'contemporary' in their thematics. In both their forms and themes, they foreshadow some of the foremost intellectual concerns of 'poststructuralist', 'postmodern' and 'deconstructionist' theory in the late twentieth and early twenty-first centuries: just as these hybrid 'iconotexts' probe the mediating language of written 'script',<sup>105</sup> as indeed ideas of 'Schriftbildlichkeit',<sup>106</sup> so they draw out the active role of the reader (bringing to mind Roland Barthes' not only diagnosis of the 'death of the author', but also his insights on the dynamics of readerly reception).<sup>107</sup> The

---

**105** On the 'iconotext', see Wagner 1995, 12 and 1996, 15–17, along with e.g. Squire 2009, esp. 300–301. The most important discussion of 'script' as language – that is, as a mode of textual organisation that reveals significance at once distinct *and* indistinguishable from the structures of linguistic convention – is Kristeva 1989, esp. pp. 18–40; cf. more recently Hamburger 2011. Needless to say, Optatian's graphic creations also resonant with Jacques Derrida's diagnosis of writing's 'aphoristic energy' (Derrida 1976, 18) – its intrinsic mode of not just 'communicating' meaning, but also 'supplementing' it.

**106** Perhaps unsurprisingly, the eloquent compound noun 'Schriftbildlichkeit' ('writing-picture-ness') is more familiar among German-speaking circles than in Anglophone quarters: it was introduced by Krämer 2005, 24, and developed by the essays in Krämer, Cancik-Kirschbaum and Totzke (eds.) 2012; it is also the subject of an ongoing DFG-funded Graduiertenkolleg at the Freie Universität Berlin ("Schriftbildlichkeit": Über Materialität, Wahrnehmbarkeit und Operativität von Notationen'; cf. <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/schriftbildlichkeit/>). One might also compare the related DFG-funded Sonderforschungsbereich on 'Materielle Textkulturen: Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften' at the Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg (<http://www.materiale-textkulturen.de/index.php>) – also with a corresponding series of pertinent publications (e.g. Ott, Sauer and Meier (eds.) 2015).

**107** For the 'death of the author' see Barthes 1977, 142–148 (first published in 1967) – a text of particular relevance to Optatian's works, as Hernández Lobato notes in this volume. Optatian's lisible/visible poems might also be read in light of Barthes' distinction between 'textes scriptibles' and 'textes lisibles' (Barthes 1974, especially pp. 3–4): they are 'writable' rather than 'readable' because they demand that their audiences take an active role in their (re-)narration. Numerous other Barthesian soundbites could be introduced: e.g. Barthes 1990, 11–12 ('Thus, what I enjoy in a narrative is not directly its content or even its structure, but rather the abrasions I impose upon the fine surface: I read on, I skip, I look up, I dip in again'); Barthes 1974, 4: ('Our literature is characterised by the pitiless divorce which the literary institution maintains between the producer of the text and its user, between its owner and its consumer, between its author

inherent ‘graphics’ of these fourth-century poems – with their embedded ‘hypertexts’ (as we might label them) – also bring to mind recent experiments with the interface between literary form, computer-programming and mathematics. By treating his works as a spatial field – something to be navigated – Optatian might be said to anticipate movements like those of the so-called Oulipo writers of 1960s France (as well as their commercially marketed counterparts – in the guise of ‘interactive fiction’, ‘game-books’, ‘visual novels’, etc.): this *ouvroir de littérature potentielle*, we might say, advances an idea of ‘potential literature’ *avant la lettre*.<sup>108</sup>

But there is also something very particular about this lettered art. For all his anticipation of contemporary concerns, Optatian nonetheless gives form to some of the most pressing intellectual concerns of his day, at once expressing and interrogating a number of specific fourth-century cultural preoccupations: a self-conscious re-thinking of the relationship between past and present, an explosion of new and revived philosophical paradigms, and not least novel frameworks for approaching sight, insight and imagination (themselves instantiated in the stylistic reconfigurations of Constantinian visual culture).<sup>109</sup> Some of the chapters that follow tackle

---

and its reader. This reader is therefore plunged into a kind of idleness – he is intransitive; he is, in short, *serious*; instead of functioning himself, instead of gaining access to the magic of the signifier, to the pleasure of writing, he is left with no more than the poor freedom either to accept or reject the text: reading is nothing more than a *referendum*).

**108** One of the most influential volumes to showcase the movement was the 1970 edited anthology, *La littérature potentielle: créations, re-crétions, récrétions* (Paris). For introductions and further bibliography, cf. Levin Becker 2012 and Bloomfield and Lesage (eds.) 2014. More generally on ‘interactive fiction’ – including the tomes with which the present author whiled away much of his childhood in the early 1990s (above all thanks to Bantam Books ‘Choose Your Own Adventure’ series, but also through those in Puffin Books ‘Fighting Fantasy’ titles) – see Montfort 2005 and the essays in Meifert-Menhard (ed.) 2013; one might also compare, more generally, the work of the ‘Narrating Futures’ project at the Ludwig-Maximilians-Universität in Munich (<http://www.anglistik.uni-muenchen.de/forschung/nafu.html>); I am grateful to Anna-Lena Körfer for the reference).

**109** Fundamental here are the studies of Jaś Elsner – above all Elsner 1995; the classic account of the ‘Kunstwollen’ of late-antique art remains that of Riegl (Riegl 1901, esp. 209–217, translated as Riegl 1985, 223–234). As Onians 1980, 12 puts it, the early fourth century witnessed the rise of a new ‘visual sensibility which enabled the late-antique spectator to make more and more out of the same or less information’: ‘not only was it inherent in this visual imagination



this fourth-century backdrop head-on. Just as Thomas Habinek examines the status of Optatian's poems as 'ontological' experiments responding to contemporary intellectual concerns,<sup>110</sup> for instance, Jesús Hernández Lobato relates them to new and incipient modes of semiotics.<sup>111</sup> But the thematic could be expanded almost exponentially: after all, the visual-verbal forms of Optatian's works, flitting between different realms of scripted (as indeed unscripted) hermeneutic possibility, brilliantly parallel the syncretic visual cultural forms of the early fourth century;<sup>112</sup> likewise, Optatian's abiding concern with the active visual and verbal involvement of his audience might take us to renewed cultural debates about the limits of mimetic representation (and not least the relationship between *mimesis* and *phantasia* as modes for theorising responses to sensory stimuli).<sup>113</sup>

---

that it did not need to be limited by the reality of what was presented to the eyes, it was actually desirable for one to be able to imagine the exaggerated and the false' (Onians 1999, 261). Cf. also Boeder 1996, framing the late-antique cultural imaginary around the poles of 'Sprache' and 'Bild' specifically.

**110** Those intellectual concerns come to the fore of numerous poems, not least the assertion in *Carm.* 3 that 'it is a wondrous work of the mind to weave a poem into metre along various paths' (*mentis opus mirum metris intexere carmen | ad varios cursus*, *Carm.* 3.28–29). On Optatian's prefiguring of Neoplatonic thinking in particular, cf. Levitan 1985, esp. 263–266 and Moreschini 2013, 597–617 – as well as Habinek's chapter in this volume.

**111** Cf. also Squire 2016a, 75–76, comparing Augustine's distinction between *res* and *signa*: 'A picture is looked at in one way', as Augustine puts it, 'and letters are looked at in another' (*aliter enim videtur pictura, aliter videntur litterae*); for 'when you have seen the letters, the action is not complete, for you are reminded also to read', (*litteras cum videris, non hoc est totum; quoniam commoneris et legere: In Evang. Iohan. 2*).

**112** There is a large bibliography on late-antique and early Christian syncretic forms: cf. Grabar 1968; Engemann 1997; Kitzinger 1977; Mathews 1993; Elsner 1998 (with further comments in 2004 and 2006); Jensen 2000; Hannestad 2001; Jefferson and Jensen (eds.) 2015.

**113** Cf. Moreschini 2013, 597–617. The bibliography here is too large to be summarised in a single footnote. On the whole history of conceptualising 'imagination' in antiquity (and late antiquity in particular), however, see Sheppard 2014; cf. also the excellent discussion of *mimesis* in Halliwell 2002. One of the most relevant discussions of *phantasia* and *mimesis* is that of Philostratus: on *VA* 2.22 and 6.19, see especially Birmelin 1933, 153–180, 392–414; Miles 2009, 147–156; Squire 2013b, 99–105 (with further references, within an introduction to the imaginative games of Philostratus' *Imagines*); cf. also Koortbojian 2005 on *mimesis* and *phantasia* as 'representational modes' in Roman commemorative art.

Perhaps the greatest cultural shift figured in Optatian's poems has to do with the rise of new Christian perspectives, brought about by Constantine's effective endorsement of this strange eastern cult (most notably in the Edict of Milan of AD 313), and in time by his strategic promotion of it as unifying imperial religion (not least through his active role in the Council of Nicaea of 325). Much ink has been spilt on the question whether Optatian should be labelled a 'pagan' or 'Christian' poet – a debate fuelled in part by controversies over the authenticity of *Carm.* 24 (the most explicitly 'Christian' in content).<sup>114</sup> But this scholarly dispute starts off on the wrong foot, presupposing as it does too neat and anachronistic a dichotomy between 'paganism' and 'Christianity'. For all the classical cultic trappings of these poems, there can be no doubting their potential resonance with 'Christian' themes and subjects (dependent, of course, on the perspective of the audience), mediated through both their textual and iconographic fabric.<sup>115</sup> The multiple modes of

---

**114** For an overview and an attempt to revise the framework of the debate, see Squire and Whitton 2016, also providing a text and preliminary discussion of *Carm.* 24. Alan Cameron 2011, 181 declares that 'Publilius Optatianus Porphyrius undoubtedly became a Christian' (cf. e.g. Bardill 2012, 104, deeming Optatian a 'Christian poet'); by contrast, Polara adduces a later passage of Bede to insist *Optatianum paganum fuisse sine controversia* (Polara 1973, 1.xxx, in the context of discussing the crucial evidence of the contested *Carm.* 24). As Green 2010, 67 reminds us, to approach Optatian as either a 'Christian' or a 'pagan' would be to frame the cultural dynamics in the wrong terms: such polar categorisations are woefully simplistic for approaching works of the 310s and even 320s, a time marked by a 'high degree of fluidity, of uncertainty, and of intermediate positioning between the poles' (cf. Wienand 2012a, esp. 396–420). On the historical background, see the excellent discussion of Bleckmann 2015, along with the other essays in the third section of Wienand (ed.) 2015.

**115** Cf. in particular the chapters by Habinek, Lunn-Rockliffe and Hernández Lobato in this volume. As Lunn-Rockliffe reminds us of the imagery in Optatian's grid-poems, many motifs – like the ship (*Carm.* 19), palm-frond (*Carm.* 9) and not least the multiple cross-formations (including the chi-rho forms of *Carm.* 8, 14, 19 and 24, but also in many other configurations) – were pregnant with potential Christian significance. Likewise Optatian's very delineation of the chi-rho as 'saving sign' (*salutari ... signo*, *Carm.* 8.i) or 'heavenly signs' (*caelestia signa*, *Carm.* 19.1) resonates with theologically charged approaches to the motif: for Lactantius' delineation of the 'heavenly sign' (*caeleste signum*) witnessed by Constantine before the battle of Milvian Bridge, see Lactant. *De mort. pers.* 44.5; for Eusebius' discussions of the chi-rho as 'saving sign' (σωτήριον σημεῖον), see not only his account of the same vision (Euseb.

code-switching encapsulated in Optatian's poems – between visual and verbal forms, between Latin and Greek, between the 'fixed' and 'finite' on the one hand and the 'open' and 'infinite' on the other – might in turn be related to larger pendulations in exegetic perspective. The very fluidity of Optatian's poetry, we might say, figures an indeterminacy in outlook: it gives expressive form to a conceptual motion back and forth between classical ways of viewing the world and the radical new recalibrations brought about by Judaeo-Christian theology, at once appropriating and challenging the cultural hegemony of the classical past.<sup>116</sup>

### THE *ELEMENTA* OF THE BOOK

In its re-evaluation of the multifaceted social, cultural and political contexts of Optatian's work, this volume brings together – for the first time in an edited anthology – a symphonic range of critical voices. One aim has been to combine different disciplinary perspectives, including not only classical philologists, ancient historians and archaeologists, but also specialists in art history, patristics and philosophy: it was an aim closely bound up with the framework of the Internationales Kolleg Morphomata and its fellow 'Käte Hamburger Kollegs für Geisteswissenschaftliche Forschung' (sponsored by the German Bundesministerium für Bildung und Forschung since 2008); if such institutions are oriented around 'Freiraum für Geisteswissenschaften' – a space for conversing across conventional disciplinary lines in the humanities – that promise has proved wholly germane to the project in hand. A second objective was to offer an international reappraisal. Just as the book brings together different specialists, its contributors come from Britain, the Czech Republic, France, Germany, Poland, Spain, Switzerland and the United States. Needless to say, there was a challenge in finding a shared working language. But since our project started life as a British-German collaboration – and not least given our 'morphogrammatic' subject – it seemed fitting that

---

*Vit. Con.* 1.28–32; cf. e.g. *ibid.* 3.2–3), but also the ninth and tenth chapters of his AD 335 *Tricennial Oration* extolling the emperor (= Heikel 1902, 217–223; cf. e.g. Euseb. *Hist. eccl.* 9.9.10–11); for discussions of Eusebius' language, see e.g. Averil Cameron and Hall 1999, 204–13, along with Drake 1976, 72–74 and Leeb 1992, 112 (albeit without reference to Optatian's important parallel).

**116** For the point, see above all Hernández Lobato (in this volume), along with e.g. Squire 2016a, Squire 2016c and Squire and Whitton 2016.

the language of the book should also oscillate, switching back and forth between English and German.

Although all contributions are oriented around specific aspects of Optatian's poems and their cultural contexts, we make no apology for our breadth of reference. The intention was not to impose some 'party-line', squeezing chapters into a prefabricated interpretative schema. Rather, as our title reflects, we set out to celebrate the multiple and shifting semantic registers. A similar breadth applies to our line-up of contributors. Some of the book's contributors are already well versed in Optatian (as indeed in Constantinian art, literature and history). Others have not previously worked on this material: precisely for this reason, we felt, they could raise new questions and stimulate new sorts of discussion.

We begin, in Johannes Wienand's chapter, with the 'the man and his book'. There have been numerous previous attempts to establish a chronological framework for the political career of the poet;<sup>117</sup> likewise, some scholars have attempted to date individual poems on the grounds of their subjects and formal complexity.<sup>118</sup> But by laying out the available *testimonia*, and above all by re-dating some of the key epigraphic evidence, Wienand provides the most detailed overview to date. His new *cursus honorum* has important repercussions for some of the more cultural historical themes developed in subsequent chapters: on the one hand, Wienand argues for the poet's sudden rise to political power in the second half of the AD 320s (this in spite of Optatian's relative obscurity before his exile between c. 322 and 326); on the other, he revisits the *insigne volumen* sent by Optatian to Constantine, as well as its elaboration in posthumous editions. Along the way, Wienand also suggests a new chronology for the two surviving letters between Optatian and Constantine (most likely between 319 and 322). As the chapter reminds us, the authenticity of these two texts has been much debated.<sup>119</sup> Yet Wienand's attempt to situate the extant letters within a larger epistolary exchange can only add to the growing consensus that the works are genuine – and hence a hugely important source for

---

**117** Among the most important are Seeck 1908, Kluge 1924 and Barnes 1975; cf. Bruhat 1999, 2–31 and Wienand 2012a, esp. 355–361.

**118** Cf. Edwards 2005, proposing – unhelpfully, in my opinion – that 'a sequential chronology for the poems can be established when evidence of relative complexity is considered' (448). For attempts to date individual poems, see above, n. 13.

**119** Cf. Wienand (this volume), p. 148, along with above n. 15.

fourth-century literary criticism, patterns of imperial patronage and indeed the self-presentation of the *princeps*.

While Wienand focuses on Optatian's historical context in the first decades of the fourth century, Jan Kwapisz looks back earlier in time, examining the Greek and Latin prehistory of such 'picture-poetry'. The calligrammatic forms found in this 'morphogrammatic' corpus, Kwapisz reminds us, hark back to Hellenistic traditions of (what modern scholars label) *technopaegnia*:<sup>120</sup> alongside the 'Egg', 'Wings of Eros' [Fig. 1.1] and 'Axe' associated with Simias of Rhodes (probably composed in the early third century BC), the fifteenth book of the *Palatine Anthology* also preserves a 'Syrinx' ascribed to Theocritus, and two 'Altars' by 'Besantinos' and Dosiadas (*Anth. Pal.* 15.21–22, 24–27; cf. Figs. 3.1–3.3). These Hellenistic and Imperial Greek texts are the subject of the author's own ground-breaking analysis of extant Greek figure-poems in 2013.<sup>121</sup> In his chapter here, however, Kwapisz compares Optatian's 'Altar' and 'Syrinx' (*Carm.* 26, 27) with earlier Greek models in order to tease out a shared political rationale. It can be all too tempting to consider such works capricious literary fancies. Yet Kwapisz argues that both the Greek and Latin examples grow from a tradition of 'courtly' riddles, addressing royal and imperial honorands. Seen from this perspective, Optatian's self-declared *imagines metrorum* connect their audiences with a larger community of readers – a diachronic 'fellowship' that encompasses an imagined Ptolemaic past, certainly, but that also includes the likes of Leonides of Alexandria. Indeed, Kwapisz concludes, the first-century AD 'isopsephic' works of Leonides prefigure Optatian's own interest in the lettered *elementa* of language.

The fourth and fifth chapters likewise take their lead from the 'riddling' aspects of the corpus. Anna-Lena Körfer begins by flagging the explicitly 'ludic' quality of Optatian's poetry – a theme most spectacularly played out in the *versus intexti* of *Carm.* 21 (with its boast that 'I, Publilius Optatianus Porfyrius, have played these things', *Publilius Optatianus*

---

**120** For the name (derived from Ausonius, but never used to refer to these poems in antiquity), see e.g. Strodel 2002, 1, 275, Guichard 2006, 83–84 and Kwapisz 2013, 9–11; cf. also Luz 2010, xiii–xviii (with further discussion of the Greek 'Figurengedichte' at pp. 327–353).

**121** Kwapisz 2013 (with brief mention of Optatian in the introduction at pp. 10, 19, 31, 35, 48; cf. p. 178). Compare too the essays in the edited volume of Kwapisz, Petrain and Szymański (eds.) 2013, dedicated to 'riddles and wordplay' in ancient literature more generally.

*Porfyrius haec lusi*, 21.i [Plate 7]).<sup>122</sup> The underlying analogy here between poetry and ‘play’ finds numerous fourth-century comparanda – in the works of Ausonius, for example, and indeed in the anonymous *cento* ‘on the die’ (*De Alea*). But what does it mean, Körfer asks, for a poet to cast the reader in the role of ‘player’ – the *lector ludens*? Introducing a plethora of archaeological parallels (foremost among them the extant *tabulae lusoriae* and so-called *ludus latruncolorum*), Körfer approaches Optatian’s gridded poems as related sorts of ‘board-games’. Focusing on *Carm.* 6, she also shows how such ‘play’ is oriented towards Optatian’s imperial honorand. In the case of *Carm.* 6, the *versus intexti* portray a *quincunx* army-formation (alluding to the tactical device victoriously deployed against the Sarmatians in AD 322): if war is rendered a ‘game’, Optatian’s make-believe battle-grid also provides an opportunity for the emperor to re-enact his military acumen.

*Carm.* 6 is also one of the poems discussed by Meike Rühl. Although still oriented around ‘riddles’ and ‘games’, the focus of Rühl’s chapter

---

**122** The interwoven boast of this poem develops a longer-standing tradition of name-acrostichs in Hellenistic Greek and Latin poetry. These include Nic. *Ther.* 343–353, Nic. *Alex.* 266–274 and Dionys. *Per.* 112–134, 513–532 (on which see now Lightfoot 2014, esp. 287–8, 378–9); other comparanda include Cic. *Div.* 2.111–1123 (on a purported Ennian acrostich: *Q. Ennius fecit*), the extant *Ialicus ... scripsit* acrostich that book-ends the *Ilias Latina* and the ‘Eudoxus’ acrostich of *P. Par.* 1 (for the latter two examples, see Squire 2011, 93, 116–119, along more generally with *ibid.* 224–228). In *Carm.* 21, however, one wonders whether the three *versus intexti* exploit the material script to develop an additional name-game (*Publilius Optatianus Porfyrius haec lusi* | *omne genus metri tibi pangens optume Basse*. | *hic versus vario colore dispar*). There can be no doubt that this poem, like others in the corpus, emphasised its integration of different colours: presumably at least two (and quite possibly three) different shades were used to delineate the outer and inner lozenge-shapes [cf. Plate 7]; indeed part of the puzzle lies in following that colour-coding (in order to read the text of the lozenge-shapes, after all, readers must proceed in horizontal sequence back and forth across the monochrome patterns, rather than treat the interwoven shapes in isolation). Yet given the latent ‘purpleness’ of Optatian Porfyry’s name, and given the frequent reference to that colour elsewhere in the corpus (*purpura/purpureus*: *Carm.* 1.17, 20a.13, 28.9 = 28.12), it seems worth asking: did *Carm.* 21 exploit a porphyry-tint to visualise the hand of ‘Mr Purple’? One might also remember that the very trope of ‘purpleness’ had long carried a metaliterary hue for Roman poets (cf. Hor. *AP* 14–23, with e.g. Quint. 8.5.28, Sid. App. *Carm.* 22.6 – and the detailed discussion of Quadlbauer 1980): the joke, I suspect, would not have been lost on our most purple of Latin poets!

shifts from the individual ‘gaming-board’ to the multileveled anthology. While in one sense self-contained – bound within its autonomous grid – each *carmen cancellatum* layers its games across space and time; throughout the corpus, Optatian likewise invites his audiences to devise their own readerly passage, traversing a trail through the collection as a whole.<sup>123</sup> With *Carm.* 6, for example, the poem’s military contests are knowingly framed by the surrounding texts (above all the seventh and eighth poems). Even when one squares a reading of the individual text with the anthology that circumscribes it, the frames of reference continue to extend beyond the book-ended collection. As Rühl argues of *Carm.* 6, 11 and 14, Optatian’s allusive fabric can lead the reader across multiple ‘palimpsestical’ layers: the ‘riddling’ game, in short, lies not only in putting the poems together, but also in reconciling a reading with the multiple texts evoked *en route*.

The next three chapters are centred around the opening poems of the extant collection, especially *Carm.* 1–3. Marie-Odile Bruhat begins by developing the metaphor of ‘space’ already inherent in Rühl’s metaphor of the ‘palimpsest’; by focusing on the first poem – and in particular its relation to the beginning of Ovid’s *Tristia* – Bruhat returns once more to the allusive weave of the corpus. Intrinsic to Optatian’s works, Bruhat argues, is a particular dynamic of space.<sup>124</sup> The physical layout of each gridded poem (as demonstrated here with reference to *Carm.* 2) gives figurative form to – indeed, quite literally literalises – a host of more figurative spatial metaphors: the relationship between exiled poet and imperial centre, for example; the dynamic intertextual relations between the present text and a library of canonical models; and not least Constantine’s conquests across the geographical span of empire.

Chapters seven (by Petra Schierl and Cédric Scheidegger Lämmle) and eight (by Irmgard Männlein-Robert) also return to *Carm.* 1–2. At the centre of both articles is an interest in *Carm.* 3 – a poem which purports,

---

**123** For a related idea literalised in the context of a single poem, cf. Squire 2016a, 54–59 and Hernández Lobato (this volume) on *Carm.* 18.

**124** The theme of ‘space’ in Greek and Latin literature has come in for much discussion in recent years (cf. e.g. the essays in de Jong (ed.) 2012), returning to the classic dichotomy between ‘temporal’ poetry and ‘spatial’ painting that underscores the *Grenzen* of Lessing’s 1766 essay on the *Laokoon* (as briefly introduced in this book by Hernández Lobato); on space in Latin literature specifically – and in particular the ‘paradox of enclosure’ (p. 7) – see now the stimulating analysis of Riméll 2015.

through its *versus intexti*, to visualise the ‘countenances of Augustus’ (*vultus* | *Augusti*, *Carm.* 3.i–ii). For Schierl and Scheidegger Lämmle, what intrigues about this poem is the underlying paradox of imperial Latin panegyric.<sup>125</sup> Reading *Carm.* 3 against the backdrop of contemporary prose encomia, they draw out the uneasy compromise upon which all imperial panegyric is staked: on the one hand, the recourse to conventional formulae (situating the individual emperor against set-piece encomiastic tropes); on the other, the need for innovation (praising the exceptional qualities of the honorand). This generic tension between convention and innovation is duly related to the puzzling iconic schema of *Carm.* 3: while resonating against a generic recourse to the topos of portraiture in imperial panegyric, the poem nonetheless exploits its geometric pattern to emblazon the figurative limits of the genre *tout court*.

But what should we make of the actual image of this third poem, arranged – as a surviving scholium puts it – in a series of ‘hexagonal’ and ‘triangular’ shapes [cf. Plate 2]?<sup>126</sup> Developing the argument advanced by Schierl and Scheidegger Lämmle, Männlein-Robert postulates a number of tentative suggestions: might we be looking at a schematic rendition of an ‘eagle’, for example, or else a ‘butterfly’, perhaps even a ‘phoenix’? Ultimately, the chapter shies away from any final interpretative solution, returning instead to the notion of an ‘open’ riddle (‘wir [müssen] vielmehr mit einer gezielt komplexen Strategie der Verrätselung rechnen’, p. 331). Männlein-Robert relates the iconic ambiguities to the (inter)medial indeterminacy of the poem – a concern, repeated throughout the corpus, not only with the mutually implicative spheres of words and pictures, but also with speech, sound and song. What is so remarkable about these *morphogrammata*, the chapter concludes, is the intersection between the image of things ‘written’, ‘woven’ and ‘painted’ on the one hand, and a spoken promise of aural performance on the other.<sup>127</sup>

---

**125** Schierl and Scheidegger Lämmle take their lead here, of course, from Bartsch 1994.

**126** For the scholia on *Carm.* 3 (which perhaps extend back to the fourth century), see Pipitone 2012b, 35–39: *in hac pagina quattuor hexagona sunt pari numero litterarum, et octo orthogona adaeque pari numero litterarum per singulas litteras crescentia vel decrescentia* (‘On this page there are four hexagons with an equal number of letters, and eight orthogonal triangles with equal numbers of letters which increase or decrease in turn by way of single letters’); cf. Squire 2016c, 202.

**127** As such, Optatian’s poems develop a recurrent trope of Hellenistic Greek epigram (cf. Männlein-Robert 2007a and 2007b, along with e.g. Tueller 2008



*Carm.* 3 – or, more specifically, the ‘varied weave of elements’ (*elementorum vario ... textu*, 3.35, 3.iii) that the poem heralds – forges a link with the following chapter by Martin Bažil. At the crux of this chapter is a semantic question about the term *textus* (cf. *Carm.* 3.35, 4.9, 16.5). For what exactly is the relationship between this concept and the recurrent metaphor of ‘weaving’?<sup>128</sup> And how does Optatian’s notion of ‘textual’ fabric relate to a longer Graeco-Roman tradition of conceptualising ‘texts’? Bažil offers a two-fold response to these questions. First, he relates Optatian’s notion of *textus* to earlier Latin poetic tradition (with particular reference to Lucretius and Manilius, both likewise concerned with the shared *elementa* of language and nature). Second, he situates Optatian’s talk of *textus* against a profound shift in the semantic range of the term between the late third and fourth centuries AD: whether one thinks of Christian hermeneutic and scriptural debates (authors like Tertullian, Irenaeus, Arnobius, Victorinus of Pettau and Lactantius), or else about the rise of the *cento* (a genre premised upon poetic ‘text’ being understood as written ‘fabric’), Optatian was working in a period when the very semantics of ‘textuality’ were being radically rethought.

From Bažil’s concern with the ‘Wortschatz’ of *textus* it is a relatively short step to Aaron Pelttari’s ‘lexicographic approach to the poetry of Optatian’. The case study with which his chapter begins is *Carm.* 25 – a poem that consists of just 20 words, but which invites the reader to shuffle its individual verbal units into a myriad of alternative ‘textual’ arrangements (the possibilities run into the many billions).<sup>129</sup> With texts as inherently ‘morphogrammatic’ as Optatian’s – allowing readers to reform works into new compositions (as with *Carm.* 25), or else inviting audience to deconstruct their constituent *elementa* into new compound variants (as in the case of Optatian’s *carmina cancellata*) – a rich way of proceeding, Pelttari suggests, is to champion the semantic unit of the individual word. Such ‘lexicographies’ have a long history in classical philological scholarship (enjoying a heyday in the late nineteenth century). But, as Pelttari shows, this vocabulary-oriented approach has

---

and Christian 2014, 28–107); they also resonate with themes of ‘vision’ and ‘voice’ in Greek ‘Second Sophistic’ and later Latin texts (for an excellent introduction, see Boeder 1996). More generally on the ‘phonographic’ quality of writing in antiquity, see Butler 2015.

**128** For examples see above, n. 44.

**129** 39,016,857,600, according to González Iglesias 2000 (as discussed by Pelttari, p. 370); cf. above, n. 104.

much to offer in the context of Optatian's writings, as indeed within the study of late-antique Latin poetry at large. To demonstrate the point, the chapter offers a series of lexicographic entries on *Carm.* 25 (associating each of the 20 words with related uses in the corpus, as well as beyond it); at the same time, Pelttari shows how lexicography gets to the heart of Optatian's hermeneutic interests, not least the underlying thematic of 'surface' and 'depth'.

Where Bažil and Pelttari both hone in on individual words, the following two chapters by Thomas Habinek and Sophie Lunn-Rockliffe zoom out, exploring the cultural, intellectual and theological *milieux* in which Optatian was operating. For Habinek, Optatian's works amount to 'ontological' puzzles. Despite the literary and visual cultural *comparanda* introduced in the chapter, Habinek argues that the *carmina cancellata* do not just amount to works of 'literature' or 'art', but also figure more profound philosophical questions; they engage with a host of intellectual positions about how to make sense of the world and our place within it (discussed here with reference to Aristotelian, Neoplatonic and Stoic schools).

Habinek unpicks all manner of discursive threads within the corpus – the concern with 'colours', for example, the repeated metaphors of 'light', 'glimmer' and 'shine', and not least the slippage between 'classical' and 'Judaeo-Christian' frames of reference. But he also lays the ground for Lunn-Rockliffe's chapter, which proceeds to tackle the 'jewelled style' of the Optatianic corpus. The allusion is of course to Michael Roberts' famous metaphor for 'poetry and poetics in late antiquity'.<sup>130</sup> Yet what interests Lunn-Rockliffe is the literal analogy between Optatian's poems and late-antique gemstones and amulets – on the level of form, certainly, but also with a view to agency (that is, their capacity actively to identify, heal and protect). The underlying themes of Lunn-Rockliffe's chapter, centred around the 'materiality of magic', have long occupied scholars at the Morphomata-Kolleg.<sup>131</sup> In its discussions of *Carm.* 8, 14, 19 and

---

**130** Roberts 1989; Roberts makes only fleeting reference to Optatian (noting the 'physical presence of words' that makes up the 'structural matrix' in the 'ingenious verbal patterns of Optatianus Porfyrius and the *Technopaegnon* of Ausonius', 58).

**131** Cf. the essays in Boschung and Bremmer (eds.) 2015 (in particular the chapters on Imperial and late-antique materials by Richard L. Gordon, Árpád M. Nagy, Jitse Dijkstra; note too the essay by Annewies van den Hoek, Denis Feissel and John R. Herrmann Jr. on the 'magic of portable inscriptions'); fundamental now is Faraone 2015.

24, however, her chapter is primarily interested in the ‘sealed’ and ‘sealing’ quality of Optatian’s grid-poems: both these texts, and the magical ‘jewelled’ gems with which they are compared, belong to a profoundly syncretic culture, slipping and sliding across our categories of the ‘pagan’ and ‘Christian’.

Jesús Hernández Lobato revisits that religious backdrop from a different perspective. Much has been written in recent years about the legacy of Optatian’s poetry (a topic revisited in our original Cologne workshop by Ulrich Ernst, with a lecture dedicated to the ‘Optatianus Porfyrius und seine Wirkung auf die mittelalterliche und frühneuzeitliche Gitterdichtung’).<sup>132</sup> But where most treatments of Optatian’s ‘Nachleben’ follow a strict chronological timeline, Hernández Lobato provocatively breaks with temporal sequence, moving back and forth between the fourth-century and the modern-day. What is so remarkable about Optatian, he argues, is the way in which the poet anticipates the wholly more (post)modern creations of the twentieth and twenty-first centuries. One recurring anchor in this chapter is the work of the twentieth-century novelist, Jorge Luis Borges,<sup>133</sup> another comes in the likes of Dan Graham, Hanne Darboven, Joseph Kosuth, Roman Opałka and Robert Smithson – that is, contemporary artists whose ‘conceptual’, literary-visual works experiment with themes of time, form and representation. While so many contributors concentrate on the formal innovations of Optatian’s poems, Hernández Lobato reminds us not to overlook their underlying content. More than that, he uses modern parallels to situate Optatian’s ‘meta-discursive’ currents within a broader late-antique context.<sup>134</sup> The point returns us to the themes explored by Habinek and Lunn-Rockliffe

---

**132** The author’s important contributions here are best represented by Ernst 1991, 2002 and 2012 (with detailed bibliographic references to other articles, chapters and lexicon entries); cf. above, pp. 71–84. Although Prof. Ernst prepared a presentation for the Cologne workshop, he was ultimately unable to join us in person; his lecture was delivered by an assistant (Oliver Ehlen). Prof. Ernst intends to publish a related paper elsewhere (with the provisional title, ‘Diachronic Turn: Zur Rezeption des Optatianus Porfyrius in der europäischen Literatur von der Spätantike bis zu den Avantgarden’).

**133** One of the most influential discussions here – showcasing the labyrinthine ‘ultimacy’ of Borges’ narratives, and thereby effectively scripting a manifesto for postmodernism – is Barth 1967 (reprinted as Barth 1984: 62–76); for a broader bibliographic overview, cf. Cascardi 2002.

**134** Cf. Hernández Lobato 2012, 91–107 on late antiquity as an ‘era of interpretation’; compare e.g. Peltari 2014, 45–72 on the importance of the framing preface.

(among others): for fundamental to this corpus, Hernández Lobato concludes, are the cosmological ramifications of a newly sanctioned Judaeo-Christian outlook.

With the penultimate chapter we move from antiquity to the modern-day, and back again. But in the concluding envoi – written as a ‘diptych’ by Jaś Elsner and John Henderson – the book gives the last word to two stalwarts of interdisciplinary classics. Unlike other contributors, Elsner and Henderson did not take part in the Cologne workshop from which the volume ultimately derives. We are therefore all the more grateful to them for tying together the book’s themes – and from a combined historiographic, literary and cultural historical perspective.

It seems appropriate to round off the present introduction on a different note. As this brief overview makes clear, the volume moves across themes historical and transhistorical alike: on the one hand, contributors are interested in the historicist contexts in which Optatian was working (no less than the ways in which his poems themselves reflect, figure and construct those social, political and cultural frameworks); on the other, Optatian’s experiments with linguistic, poetic and pictorial representation speak diachronically across time – they probe altogether more essential and essentialist questions about how to see, read and understand *signa*. As Hernández Lobato reminds us (and as Elsner likewise concludes), Optatian’s works have perhaps never before seemed more timely than they do today. Indeed, the present resurgence of interest in Optatian can be no coincidence: Optatian’s poetry speaks to a (post-)postmodern age when the internet, digital hypertexts and social media have all conspired to revolutionise thinking about representation and mediation; to an age, moreover, when all such innovations ultimately stem from the mathematical magic of digital code. For us, as for Optatian, the old certainties – of belief, knowledge and not least academic scholarship itself – are being rethought, and perhaps more intensively than ever before.<sup>135</sup>

It is in this connection that Optatian poses his most enduring riddle. After all, the self-consciousness with which his works dissect the

---

**135** On those postmodern themes, cf. above pp. 93–94 (with references to the likes of Kristeva, Derrida and Barthes, etc.); on the latent ‘postmodernity’ of late-antique literature more generally, see also Hernández Lobato 2012 (e.g. 253–317 on an incipient ‘aesthetics of the fragment’, or 466–518 on the ‘aesthetics of hybridisation’); note too the masterful overview of Elsner and Hernández Lobato 2016 (with more detailed bibliographic survey), along with e.g. Peltari 2014 and the earlier analysis of Nugent 1990 (focussed on the works of Ausonius).

relationship between form and meaning – the overriding obsession with ‘meta-discursiveness’ (to quote Hernández Lobato once again) – poses a challenge to our conventional grand narratives about western cultural history. One might think here of the monumental *Geistesgeschichte* of Georg Friedrich Hegel, who posited a tripartite framework of the ‘Symbolic’, the ‘Classical’ and the ‘Romantic’. As is well known, Hegel went so far as to predict the ‘dissolution’ (*Auflösung*) of art altogether: ‘outer’ form would give way to subjective philosophical introspection, Hegel argued; indeed, Hegel associated this prognosis with his own cultural context in the 1820s ([art] invites us to intellectual consideration, and that not for the purpose of creating art again, but for knowing philosophically what art is).<sup>136</sup>

Whatever we make of his works, and however we situate them historically, Optatian casts a question-mark over such intellectual, philosophical and cultural narratives. Writing some fifteen centuries before Hegel, yet probing related notions of the ‘dematerialised’ (and indeed ‘re-materialised’) artwork, these creations might in one sense be said to anticipate the ‘modern’ condition that Hegel anticipated. The medial complexity that underscores these poems – framed around the poet’s self-conscious ‘games’ with signification – consequently bend our linear timelines. For to label this poet (‘philosopher?’) ‘modern’, or for that matter ‘postmodern’, is to pose a challenge to our views of past and present alike: the very paradox of so seemingly ‘modern’ an ‘ancient’ must necessarily have us question what ‘antiquity’ (however ‘late’ ...) is, not to mention its relationships to some antithetical ‘modernity’ or ‘postmodernity’.<sup>137</sup>

That may seem a grand claim for so focussed a book. I nonetheless conclude with it in a final bid to take Optatian’s games seriously – both in the context of the poet’s own times, and within broader critical frames. The idea returns us, of course, to the research agenda of the Morphomata-Kolleg, above all its defining concern with ‘Genese, Dynamik und

---

**136** My translation is taken from Hegel 1975, 1.11. For a brief overview of Hegelian aesthetics – with bibliographic survey – see Squire 2009, 58–71. There is a substantial bibliography on the theme of art’s supposed *Auflösung*, but see especially Houlgate 1997, Weibel 2002, Pippin 2005, 296–302 and Geulen 2006; the most stimulating recent discussion is Pippin 2014.

**137** For the classic articulation of the point, see Eco 1994, 66, on how ‘post-modernism is not a trend to be chronologically defined’, but the ‘modern name for mannerism as a metahistorical category’: ‘every period has its own post-modernism, just as every period would have its own mannerism’. For further discussion, albeit in a different context, cf. Squire 2011, 377 n. 21.

Medialität kultureller Figurationen'. For Optatian's *morphogrammata* raise 'morphomatic' questions that reach far beyond the fourth century, as indeed beyond the fields of 'classics' and *Altertumswissenschaft*. However small this corpus, it has the potential to reconfigure our views of western cultural, intellectual and philosophical history – and on the largest possible scale.<sup>138</sup>

---

## BIBLIOGRAPHY

- Adler, J. and Ernst, U. (1987)** *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim.
- Austin, R.P. (1938)** *The Stoichedon Style in Greek Inscriptions*. Oxford.
- Baldwin, B. (1989)** 'Some pleasures of later Roman literature: the African contribution', *Acta Classica* 32: 37–57.
- Bardill, J. (2012)** *Constantine: Divine Emperor of the Christian Golden Age*. Cambridge.
- Bardon, H. (1975)** [Review of Polara 1973,] *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 53: 453.
- Barkan, L. (2013)** *Mute Poetry, Speaking Pictures*. Princeton.
- Barnes, T.D. (1975)** 'Publius Optatianus Porfyrius', *American Journal of Philology* 96: 173–86.
- (2011) *Constantine: Dynasty, Religion, and Power in the Later Roman Empire*. Chichester.
- Barth, J. (1967)** 'The literature of exhaustion', *The Atlantic* 220: 29–34.
- (1984) *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. Baltimore.
- Barthes, R. (1974)** *S/Z*, trans. R. Miller. New York.
- (1977) *Image – Music – Text*, trans. S. Heath. New York.
- (1990) *The Pleasure of the Text*, trans. R. Miller. Oxford.
- Bartsch, S. (1994)** *Actors in the Audience: Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian*. Cambridge, MA.
- Bateman, J. (2014)** *Text and Image: A Critical Introduction to the Visual/Verbal Divide*. London.

---

**138** The research for this chapter – and indeed my work on the book as a whole – was made possible thanks to the generous support of the Leverhulme Trust (during the tenure of a Philip Leverhulme prize between 2013–2016). I am grateful for critical feedback from a number of friends and colleagues: in addition to all the participants at the original Cologne workshop, it is a pleasure to thank Jaś Elsner, John Henderson, Michael Reeve, Christopher Whitton and Johannes Wienand in particular.

- Bažil, M. (2009)** *Centones Christiani. Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'antiquité tardive*. Paris.
- Benediktson, D.T. (2000)** *Literature and the Visual Arts in Ancient Greece and Rome*. Norman, OK.
- Birmelin, E. (1933)** 'Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonios', *Philologus* 88: 149–80, 392–414.
- Blamberger, G. and Boschung, D. (eds.) (2011)** *Morphomata. Kulturelle Figurentionen: Genese, Dynamik und Medialität*. Paderborn.
- Blanck, H. (1992)** *Das Buch in der Antike*. Munich.
- Bleckmann, B. (2015)** 'Constantine, Rome, and the Christians', in J. Wienand (ed.), 309–339.
- Bloomfield, C. and Lesage, C. (eds.) (2014)** *Oulipo. Ouvroir de littérature potentielle*. Paris.
- Boeder, M. (1996)** *Visa est Vox. Sprache und Bild in der spätantiken Literatur*. Frankfurt.
- Boschung, D. and Bremmer, J.N. (eds.) (2015)** *The Materiality of Magic*. Paderborn.
- Bruhat, M.-O. (1999)** *Les carmina figurata de Publilius Optatianus Porfyrius. La métamorphose d'un genre et l'invention d'une poésie liturgique impériale sous Constantin*. Unpublished PhD dissertation (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*, ed. F. Toulze-Morisset. Lille: 101–125.
- Butler, S. (2011)** *The Matter of the Page: Essays in Search of Ancient and Medieval Authors*. Madison, WI.
- (2015) *The Ancient Phonograph*. New York.
- Butz, P.A. (2010)** *The Art of the Hekatompedon Inscription and the Birth of the Stoikhedon Style*. Leiden.
- Cameron, Alan (1980)** 'Poetae novelli', *Harvard Studies in Classical Philology* 84: 127–175.
- (2004) 'Poetry and literary culture in late antiquity', in S. Swain and M. Edwards (eds.), pp. 327–354.
- (2011) *The Last Pagans of Rome*. Oxford.
- Cameron, Averil and Hall, S.G. (eds.) (1999)** *Eusebius: Life of Constantine*. Oxford.
- Carson, A. (1992)** 'Simonides painter', in *Innovations of Antiquity*, eds. R. Hexter and D. Selden. New York: 51–64.
- Cascardi, A.J. (2002)** 'Mimesis and modernism: the case of Jorge Luis Borges', in *Literary Philosophers: Borges, Calvino, Eco*, eds. J.J.E. Gracia, C. Korsmeyer and R. Gasché. New York: 109–27.
- Castillo, J.R. (1980)** 'Poesía figurativa medieval: Vigilán, monje hispanolatino del siglo X, precursor de la poesía concreto-visual', *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 3: 138–155.

- Castrén, P. (1972)** 'Il calendario dipinto sotto Santa Maria Maggiore. Appendice: i graffiti del vano XVI', *Memorie della Pontifica Accademia Romana di Archeologia* 11: 69–87.
- Chazelle, C. (2001)** *The Crucified God in the Carolingian Era: Theology and Art of Christ's Passion*. Cambridge.
- Chinn, C.M. (2007)** 'Before your very eyes: Pliny *Epistulae* 5.6 and the ancient theory of ekphrasis', *Classical Philology* 102: 265–280.
- Christian, T. (2014)** *Gebildete Steine. Zur Rezeption literarischer Techniken in den Versinschriften seit dem Hellenismus*. Göttingen.
- Consolino, F.E. (1997)** 'Optaziano Porfirio su Constantino: il caso del *Carme 15*', in *Synodia. Studia humanitatis Antonio Garzya septuagenario ab amicis atque discipulis dicata*, eds. U. Criscuolo and R. Maisano. Naples: 181–190.
- Courtney, E. (1990)** 'Greek and Latin acrostics', *Philologus* 134: 1–13.
- (ed.) (1993) *The Fragmentary Latin Poets*. Oxford.
- Cox Miller, P. (1998)** 'Differential networks: relics and other fragments in Late Antiquity', *Journal of Early Christian Studies* 6: 113–138.
- (2009) *The Corporeal Imagination: Signifying the Holy in Late Ancient Christianity*. Philadelphia.
- Dachowski, E. (2008)** *First Among the Abbots: The Career of Abbo of Fleury*. Washington DC.
- de Jong, I.J.F. (ed.) (2012)** *Space in Ancient Greek Literature*. Leiden.
- Dencker, K.P. (2011)** *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin.
- Derrida, J. (1976)** *Of Grammatology*, trans. G. Chakravorty. Baltimore.
- (1978) *La vérité en peinture*. Paris.
- (1987) *The Truth in Painting*, trans. G. Bennington and I. McLeod. Chicago.
- Doria, C. (1979)** 'Visual writing forms in antiquity: the *versus intexti*', in *Visual Literature Criticism: A New Collection*, ed. R. Kostelanetz. Carbondale, IL: 63–92.
- Dörries, H. (1954)** *Das Selbstzeugnis Kaiser Konstantins*. Göttingen.
- d'Ors, M. (1977)** *El caligrama de Simmias a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica*. Pamplona.
- Drake, H.A. (1976)** *In Praise of Constantine: A Historical Study and New Translation of Eusebius' Tricennial Orations*. Berkeley, CA.
- Düchting, R. (1968)** 'Sedulius Scottus und P. Optatianus Porphyrius', *Mittel-lateinisches Jahrbuch* 5: 24–28.
- Eco, U. (1994)** *Reflections on the Name of the Rose*, trans. W. Weaver, 2<sup>nd</sup> edn. Reading.
- Edwards, J.S. (2005)** 'The *carmina* of Publilius Optatianus Porphyrius and the creative process', in *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. 12 (= Collections Latomus 287), ed. C. Deroux. Brussels: 447–466.
- Elsner, J. (1995)** *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge.



- (1998) *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire A.D. 100–450*. Oxford.
- (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.
- (2002) ‘Introduction: the genres of ekphrasis’, *Ramus* 31: 1–18.
- (2004) ‘Late antique art: the problem of the concept and the cumulative aesthetic’, in S. Swain and M. Edwards (eds.), 271–309.
- (2006) ‘Perspectives in art’, in N.E. Lenski (ed.), 255–277.
- Elsner, J. and Hernández Lobato, J. (2016)** ‘Introduction: notes towards a poetics of late antique literature’, in J. Elsner and J. Hernández Lobato (eds.), 1–22.
- (eds.) (2016) *The Poetics of Late Latin Literature*. Oxford.
- Engels, L.J. and Hofmann, H. (1997)** ‘Literatur und Gesellschaft in der Spätantike: Texte, Kommunikation und Überlieferung’, in *Spätantike, mit einem Panorama der byzantinischen Literatur. Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Band 4*, eds. L.J. Engels and H. Hofmann. Wiesbaden: 29–99.
- Engemann, J. (1997)** *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke*. Darmstadt.
- Ernst, U. (1984)** ‘Zahl und Maß in den Figurengedichten der Antike und des Frühmittelalters: Beobachtungen zur Entwicklung tektonischer Bauformen’, in *Mensura: Maß, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalter*, ed. A. Zimmermann. Berlin: 310–332.
- (1991) *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Cologne.
- (1992) ‘Permutation als Prinzip in der Lyrik’, *Poetica* 24: 225–269.
- (2002) *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*. Berlin.
- (2012) *Visuelle Poesie: Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse. Band I: Von der Antike bis zum Barock*. Berlin.
- Ernštedt, V.K. (1884)** ‘Iz Porfirievskoj Psaltiri 862 goda’, *Žurnal Ministerstva Narodnago Prosveščeniya* 236.3: 23–35.
- Faraone, C.A. (2015)** *Vanishing Acts: On Ancient Greek Amulets; From Oral Performance to Visual Design*. London.
- Felten, F.J. and Nichtweiß, B. (eds.) (2006)** *Hrabanus Maurus. Gelehrter, Abt von Fulda und Erzbischof von Mainz*. Mainz.
- Ferrari, M.C. (1996)** ‘Hrabanica: Hrabans *De laubibus sanctae crucis* im spiegel der neueren Forschung’, in *Kloster Fulda in der Welt der Karolinger und Ottonen*, ed. G. Schrimpf. Frankfurt: 593–526.
- (1999) *Il ‘Liber sanctae crucis’ di Rabano Mauro. Testo, immagine, contesto*. Bern.
- Flores, E. and Polara, G. (1969)** ‘Specimina di analisi applicate a strutture di “Versspielerei” latina’, *Rendiconti dell’Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 44: 111–126.
- Follieri, E. (1974)** ‘Tommaso di Damasco e l’antica minuscola libraria greca’, *Rendiconti dell’Accademia nazionale dei Lincei (Classe di scienze morali, storiche e filologiche)* 8.29: 145–163.

- Formisano, M. (2007)** 'Toward an aesthetic paradigm of late antiquity', *Antiquité Tardive* 15: 277–284.
- Formisano, M. and Sogno, C. (2010)** 'Petite poésie portable: the Latin cento in its late antique context', in *Condensing Texts – Condensed Texts*, eds. M. Horster and C. Reitz. Stuttgart: 375–392.
- Formisano, M. and Fuhrer, T. (eds.) (2014)** *Décadence: 'Decline and Fall' or 'Other Antiquity'?* Heidelberg.
- Ganz, D. (2013)** 'Individual and universal salvation in the *In honorem sanctae crucis*', *Florilegium* 30: 167–189.
- Garzya, A. (1984)** 'Retorica e realtà nella poesia tardoantica', in *La poesia tardoantica. Tra retorica, teleologia e politica*, ed. S. Costanza. Messina: 11–49.
- Genette, G. (1997)** *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trans. J.E. Lewin. Cambridge.
- Geulen, E. (2006)** *The End of Art: Readings in a Rumor After Hegel*, trans. J. McFarland. Stanford, CA.
- Girardet, K.M. (2010)** *Der Kaiser und sein Gott. Das Christentum im Denken und in der Religionspolitik Konstantins des Großen*. Berlin.
- González Iglesias, J.A. (2000)** 'El intertexto absoluto: Optaciano Porfirio, entre Virgilio y Mallarmé', in *Intertextualidad en las literaturas griega y latina*, eds. V. Bécades, F. Pordomingo, M. Cortés Tovar and J.C. Fernández Corte. Madrid: 337–366.
- Grabar, A. (1968)** *Christian Iconography: A Study of its Origins*. Princeton.
- Green, R.P.H. (ed.) (1991)** *The Works of Ausonius*. Oxford.
- (2010) 'Constantine as patron of Christian Latin poetry', *Studia Patristica* 46: 65–76.
- Grimm, R. (1989)** 'Poems and/as pictures: a quick look at two and a half millennia of ongoing aesthetic discourse', in *From Ode to Anthem: Problems of Lyric Poetry*, eds. R. Grimm and J. Hermand. Madison, WI: 3–85.
- Gualandri, I. (1977)** [Review of Polara 1971 et al.,] *Studi medievali* 18: 178–188.
- Guarducci, M. (1965)** 'Il misterioso "quadrato magico": l'interpretazione di Jérôme Carcopino e documenti nuovi', *Archeologia Classica* 17: 219–270.
- (1978) 'Dal gioco letterale alla crittografia mistica', *ANRW* 2.16.2: 1736–1773.
- Guichard, L.A. (2006)** 'Simias' pattern poems', in *Beyond the Canon*, eds. M.A. Harder, R.F. Regtuit and G.C. Wakker. Leuven: 83–103.
- Haarländer, S. (2006)** *Rabanus Maurus zum Kennenlernen. Ein Lesebuch mit einer Einführung in sein Leben und Werk*. Mainz.
- Habinek, T. (2009)** 'Situating literacy in Rome', in *Ancient Literacies: The Culture of Reading in Greece and Rome*, eds. W.A. Johnson and H.N. Parker. Oxford: 114–141.
- Hagstrum, J. (1955)** *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago.
- Halliwell, S. (2002)** *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton.
- Hamburger, J. (2011)** 'The iconicity of script', *Word & Image* 27: 249–261.

- Hannestad, N. (2001)** 'The ruler image of the fourth century: innovation or tradition?', in *Imperial Art as Christian Art – Christian Art as Imperial Art: Expression and Meaning in Art and Architecture from Constantine to Justinian*, eds. J.R. Brandt and O. Steen. Rome: 93–107.
- Hardie, P. (1993)** 'Ut *pictura poesis*? Horace and the visual arts', in *Horace 2000, A Celebration: Essays for the Bimillennium*, ed. N. Rudd. Ann Arbor, MI: 120–139.
- Harich-Schwarzbauer, H. (2011)** 'Gewebte Bilder – Textilekphrasen in Claudians Raub der Proserpina (*Rapt.* 1,246–275)', in *Bild und Text – Text und Bild im Mittelalter*, eds. B. Schellewald and K. Krause. Cologne: 29–39.
- (ed.) (2015) *Weben und Gewebe in der Antike: Materialität – Repräsentation – Episteme*. Oxford.
- Hegel, G.W.F. (1975)** *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, trans. T.M. Knox (2 vols.) Oxford.
- Helm, N.W. (1902)** 'The *carmen figuratum* as shown in the works of Publilius Optatianus Porfyrius', *Transactions of the American Philological Association* 33: 43–49.
- Helm, R. (ed.) (1956)** *Eusebius Werke. Siebter Band: Die Chronik des Hieronymus (Hieronymi Chronicon)*. Berlin.
- (1959) '29: Publilius Optatianus Porfyrius', *RE* 23.2: 1928–1936.
- Henderson, I. (1991)** 'Quintilian and the Progymnasmata', *Antike & Abendland* 37: 82–99.
- Hernández Lobato, J. (2012)** *Vel Apolline muto. Estética y poética de la antigüedad tardía*. Bern.
- Higgins, D. (1987)** *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. Albany, NY.
- Hose, M. (2007)** 'Konstantin und die Literatur – oder: Gibt es eine Konstantinische Literatur?', *Gymnasium* 114: 535–558.
- Houlgate, S. (1997)** 'Hegel and the end of art', *Owl of Minerva* 29.1: 1–19.
- Jansen, L. (ed.) (2014)** *The Roman Paratext: Frame, Texts, Readers*. Cambridge.
- Jefferson, L.M. and Jensen, R.M. (eds.) (2015)** *The Art of Empire: Christian Art in its Imperial Context*. Minneapolis, MN.
- Jensen, R.M. (2000)** *Understanding Early Christian Art*. London.
- Keil, H. (ed.) (1855–1880)** *Grammatici Latini* (8 vols.). Leipzig.
- Kitzinger, E. (1977)** *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3<sup>rd</sup>–7<sup>th</sup> Century*. Cambridge, MA.
- Kluge, E. (1924)** 'Studien zu Publilius Optatianus Porfyrius', *Münchener Museum für Philologie des Mittelalters und der Renaissance* 4: 323–348.
- (1926) *Publilii Optatiani Porfyrii Carmina*. Leipzig.
- Koortbojian, M. (2005)** 'Mimesis or phantasia? Two representational modes in Roman commemorative art', *Classical Antiquity* 24: 285–306.
- Kössinger, N. (ed.) (2008)** *Hrabanus Maurus. Profil eines europäischen Gelehrten*. St Ottilien.
- Kotzur, H.-J. (ed.) (2006)** *Rabanus Maurus. Auf den Spuren eines karolingischen Gelehrten*. Mainz.

- Krämer, S. (2005)** ‘“Operationsraum Schrift”: Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift’, in *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, eds. G. Grube, W. Kogge and S. Krämer. Munich: 23–61.
- Krämer, S., Cancik-Kirschbaum, E. and Totzke, R. (eds.) (2012)** *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin.
- Kristeva, J. (1989)** *Language – the Unknown: An Initiation into Linguistics*, trans. A.M. Menke. New York.
- Kwapisz, J. (2013)** *The Greek Figure Poems*. Leuven.
- Kwapisz, J., Petrain, D. and Szymański, M. (eds.) (2013)** *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*. Berlin.
- Lalanne, L. (1845)** *Curiosités littéraires*. Paris.
- Leeb, R. (1992)** *Konstantin und Christus. Die Verchristlichung der imperialen Repräsentation unter Konstantin dem Großen als Spiegel seiner Kirchenpolitik und seines Selbstverständnisses als christlicher Kaiser*. Berlin.
- Lenski, N.E. (ed.) (2006)** *The Cambridge Companion to the Age of Constantine*. Cambridge.
- Letrouit, J. (2007)** ‘Pour une approche du *Carmen XXV* de P. Optatianus Porphyrius en terme de dénombrement’, *Maia* 49: 73–76.
- Levin Becker, D. (2012)** *Many Subtle Channels: In Praise of Potential Literature*. Cambridge, MA.
- Levitan, W. (1985)** ‘Dancing at the end of the rope: Optatian Porphyry and the field of Roman verse’, *Transactions of the American Philological Association* 115: 245–269.
- Lightfoot, J. (ed.) (2014)** *Dionysius Periegetes: Description of the Known World; With Introduction, Text, Translation, and Commentary*. Oxford.
- Lissarrague, F. (1992)** ‘*Graphein*: écrire et dessiner’, in *Limage en jeu. De l’antiquité à Paul Klee*, eds. C. Bron and E. Kassapoglou. Yens-sur-Morge: 189–203.
- Luz, C. (2010)** *Technopaignia. Formspiele in der griechischen Dichtung*. Leiden.
- Malamud, M. (1989)** *A Poetics of Transformation: Prudentius and Classical Mythology*. Ithaca, NY.
- Männlein-Robert (2007a)** *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*. Heidelberg.
- (2007b) ‘Epigrams on art: voice and voicelessness in Hellenistic epigram’, in *Brill’s Companion to Hellenistic Epigram*, eds. P. Bing and J.S. Bruss. Leiden: 251–271.
- Mathews, T. (1993)** *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*. Princeton.
- Mazal, O. (1999)** *Geschichte der Buchkultur. Band I: Griechisch-römische Antike*. Graz.
- McGill, S. (2005)** *Virgil Recomposed: The Mythological and Secular Centos in Antiquity*. Oxford.
- (2012) ‘Latin poetry’, in *The Oxford Handbook of Late Antiquity*, ed. S.F. Johnson. Oxford: 335–360.

- McGill, S. and Pucci, J. (eds.) (2016)** *Classics Renewed: Reception and Innovation in the Latin Poetry of Late Antiquity*. Heidelberg.
- McLean, B.H. (2002)** *An Introduction to Greek Epigraphy of the Hellenistic and Roman Periods from Alexander the Great down to the Reign of Constantine (323 BC–AD 337)*. Ann Arbor, MI.
- Meifert-Menhard, F. (ed.) (2013)** *Playing the Text, Performing the Future: Future Narratives in Print and Digitare*. Berlin.
- Miles, G. (2009)** ‘Reforming the eyes: interpreters and interpretation in the *Vita Apollonii*’, in *Theios Sophistes: Essays on Flavius Philostratus’ Vita Apollonii*, eds. K. Demoen and D. Praet. Leiden: 129–160.
- Milewska-Ważbińska, B. (2013)** ‘Waste of time or artistic expression? Notes on *poesis artificiosa* of the modern era’, in J. Kwapisz, D. Petrain and M. Szymański (eds.), 379–399.
- Millar, F. (1977)** *The Emperor in the Roman World (31 B.C.–A.D. 337)*. Ithaca, NY.
- Mitchell, W.J.T. (1994)** *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago.
- Montfort, N. (2005)** *Twisty Little Passages: An Approach to Interactive Fiction*, 2<sup>nd</sup> edn. Cambridge, MA.
- Moreschini, C. (2013)** *Storia del pensiero cristiano tardo-antico*. Milan.
- Mratschek, S. (2000)** ‘*Codices vestri nos sumus*: Bücherkult und Bücherpreise in der christlichen Spätantike’, in *Hortus litterarum antiquarum. Festschrift für Hans Armin Gärtner zum 70. Geburtstag*, eds. A. Haltenhoff and F.-H. Mutschler. Heidelberg: 369–380.
- Müller, L. (1877)** *Publili Optatiani Porfyrii Carmina*. Leipzig.
- Nugent, S.G. (1990)** ‘Ausonius’ “late-antique” poetics and “post-modern” literary theory’, *Ramus* 19: 26–50
- 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*, eds. J. Nechutová and I. Radová. Brno: 41–50.
- (2007) ‘Publilius Optatianus Porfyrius: characteristic features of late ancient figurative poetics’, *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity* 12: 57–71.
- Onians, J. (1980)** ‘Abstraction and imagination in late antiquity’, *Art History* 3: 1–24.
- (1999) *Classical Art and the Cultures of Greece and Rome*. New Haven.
- Osborne, M.J. (1973)** ‘The stoichedon style in theory and practice’, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 10: 249–270.
- Ott, M.R., Sauer, S. and Meier, T. (eds.) (2015)** *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*. Berlin.
- Pastorino, A. (ed.) (1971)** *Opere di Decimo Magno Ausonio*. Turin.
- Patillon, M. and Bolognesi, G. (eds.) (1997)** *Aelius Théon, Progymnasmata*. Paris.

- Peirano, I. (2014)** “Sealing” the book: the *sphragis* as paratext’, in L. Jansen (ed.), 224–242.
- Pelttari, A.D. (2014)** *The Space that Remains: Reading Latin Poetry in Late Antiquity*. Ithaca, NY.
- Perono Cacciafoco, F. (2011)** *Studi su Publio Optaziano Porfirio*. Unpublished PhD dissertation (Università di Pisa).
- Perrin, M.J.-L. (1997)** *Rabani Mauri In Honorem Sanctae Crucis (Corpus Christianorum: Continuatio mediaevalis C)*. Turnhout.
- (2009) *L'iconographie de la Gloire à la sainte croix de Raban Maur*. Turnhout.
- (2010) ‘Les lectures de Raban Maur pour l’*In honorem sanctae crucis*: ébauche d’un bilan’, in *Raban Maur et son temps*, eds. Ph. Depreux, S. Lebecq, M.J.-L. Perrin and O. Szerwiniack. Turnhout: 219–245.
- Petrain, D. (2014)** *Homer in Stone: The Tabulae Iliacae in their Roman Context*. Cambridge.
- Pipitone, G. (2011)** ‘Tra Optaziano Porfirio e Venanzio Fortunato: nota intorno alla lettera a Siagrio’, *Revue des Études Tardo-antiques* 1: 119–127.
- (2012a) ‘Le epistole in prosa premesse al corpus poetico di Optaziano Porfirio’, *Revue des études tardo-antiques* 2: 1–12.
- (2012b) *Dalla figura all’interpretazione. Scoli a Optaziano Porfirio: testo italiano e latino*. Naples.
- (2015) ‘Il “Panegirico a Costantino” di Optaziano Porfirio’, *Cuadernos Medievales* 19: 18–35.
- Pippin, R.B. (2005)** *The Persistence of Subjectivity: On the Kantian Aftermath*. Cambridge.
- (2014) *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago.
- Polara, G. (1971)** *Ricerche sulla tradizione manoscritta di Publio Optaziano Porfirio*. Salerno.
- (ed.) (1973) *Publii Optatiani Porfyrii Carmina* (2 vols.). Turin.
- (1974a) ‘Cinquant’anni di studi su Optaziano (1922–73), I’, *Vichiana* 3: 110–124.
- (1974b) ‘Cinquant’anni di studi su Optaziano (1922–73), II’, *Vichiana* 3: 282–301.
- (1975) ‘Cinquant’anni di studi su Optaziano (1922–73), III’, *Vichiana* 4: 97–115.
- (1978) ‘Optaziana II’, *Vichiana* 7: 334–365.
- (1983) ‘Ancora un esempio dell’uso di mixtus per il dio christiano’, *Orpheus* 4: 113–115.
- (1987) ‘Optaziano Porfirio tra il calligramma antico e il carne figurato di età medioevale’, *Invigilata Lucernis* 9: 163–173.
- (1987–1988) ‘Le riprese della poesia figurata nella tarda antichità e nell’alto medioevo latino’, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Napoli* 30: 339–361.

- (1989) ‘I centoni’, in *Lo spazio letterario di Roma antica III. La ricezione del testo*, eds. G. Cavallo, P. Fedeli and A. Giardina. Rome: 245–275.
- (1991) ‘Le parole nella pagina: grafica e contenuti nei carmi figurati latini’, *Vetera Christianorum* 28: 291–336.
- (ed.) (2004a) *Optaziano Porfirio: Carmi*. Turin.
- (2004b) ‘Commenti di lettore e commenti d’autore’, in *L’ultima parola. L’analisi dei testi. Teorie e pratiche nell’antichità greca e latina*, eds. G. Abbamonte, F.C. Bizzarro and L. Spina. Naples: 273–287.
- Pozzi, G. (1984)** *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*. Bologna.
- (2002) *La parola dipinta*, 3<sup>rd</sup> edn. Milan.
- Quadlbauer, F. (1980)** ‘“*Purpureus pannus*”: Zum Fortleben eines horazischen Bildes in Spätantike und lateinischem Mittelalter’, *Mittelateinisches Jahrbuch* 15: 1–31.
- Raby, F.J.E. (1957)** *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2<sup>nd</sup> edn. (2 vols.). Oxford.
- Rees, R. (2012)** ‘The modern history of Latin panegyric’, in *Latin Panegyric: Oxford Readings in Classical Studies*, ed. R. Rees. Oxford: 3–48.
- Reydellet, M. (ed.) (1994)** *Venance Fortunat, poèmes: Tome I, Livres I–IV*. Paris.
- Reynolds, L.D. (1983)** ‘Introduction’, in *Text and Transmission: A Survey of the Latin Classics*, 2<sup>nd</sup> edn., ed. L.D. Reynolds. Oxford: xiii–xliii.
- Reynolds, L.D. and Wilson, N.G. (2013)** *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, 4<sup>th</sup> edn. Oxford.
- Riegl, A. (1901)** *Die spät-römische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Vienna.
- (1985) *Late Roman Art Industry*, trans. R. Winkes. Rome.
- Rimell, V. (2015)** *The Closure of Space in Roman Poetics: Empire’s Inward Turn*. Cambridge.
- Roberts, C.H. and Skeat, T.C. (1983)** *The Birth of the Codex*. London.
- Roberts, M. (1989)** *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca, NY.
- Ross, L. (2014)** *Language in the Visual Arts: The Interplay of Text and Imagery*. Jefferson, NC.
- Rouveret, A. (1989)** *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. – Ier siècle ap. J.-C.)*. Paris.
- Rühl, M. (2006)** ‘Panegyrik im Quadrat: Optatian und die intermedialen Tendenzen des spätantiken Herrscherbildes’, *Millennium* 3: 75–102.
- Salanitro, G. (1997)** ‘Osidio Geta e la poesia centonaria’, *ANRW* 2.34.3: 2314–2360.
- Scanzo, R. (2006)** ‘Leggere l’immagine, vedere la poesia: *carmina figurata* dall’antichità a Optaziano e Rabano Mauro, al “New Dada” e oltre’, *Maia* 58: 249–294.
- Schanz, M. (1914)** *Geschichte der römischen Literatur: Bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinians (Vieter Teil, erster Band: Die römische Literatur*

von Constantin bis zum Gesetzgebungswerk Justinians; Die Literatur des vierten Jahrhunderts). Munich.

**Scheidegger Lämmle, C. (2015)** 'Einige Pendenzen: Weben und Text in der antiken Literatur', in H. Harich-Schwarzbauer (ed.), 167–208.

**Schipke, R. (2013)** *Das Buch in der Spätantik. Herstellung, Form, Ausstattung und Verbreitung in der westlichen Reichshälfte des Imperium Romanum*. Wiesbaden.

**Seeck, O. (1908)** 'Das Leben des Dichters Porphyrius', *Rheinisches Museum* 63: 267–282.

**Sheppard, A. (2014)** *The Poetics of Phantasia: Imagination in Ancient Aesthetics*. London.

**Simonini, L. and Gualdoni, F. (1978)** *Carmi figurati greci e latini*. Pollenza.

**Smolak, K. (1989)** 'Publilius Optatianus Porfyrius', in *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike. Fünfter Band: Restauration und Erneuerung – Die lateinische Literatur von 284 bis 374*, ed. R. Reinhardt. Munich: 237–243, no. 544.

**Spilling, H. (1992)** *Opus Magnentii Hrabani Mauri in honorem sanctae crucis conditum. Hrabans Beziehung zu seinem Werk*. Frankfurt.

**Sprigath, G.K. (2004)** 'Das Dictum des Simonides: Der Vergleich von Dichtung und Malerei', *Poetica* 36: 243–280.

**Squire, M.J. (2009)** *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*. Cambridge.  
— (2011) *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*. Oxford.

— (2013a) 'Ekphrasis at the forge and the forging of ekphrasis: the "shield of Achilles" in Graeco-Roman word and image', *Word & Image* 29: 157–191.

— (2013b) 'Apparitions apparent: ekphrasis and the parameters of vision in the Elder Philostratus's *Imagines*', *Helios* 39: 97–140.

— (2015a) 'Patterns of significance: Publilius Optatianus Porfyrius and the figurations of meaning', in *Images and Texts: Papers in Honour of Professor Eric Handley CBE FBA*, eds. R. Green and M. Edwards. London: 87–120.

— (2015b) 'Ecphrasis: visual and verbal interactions in ancient Greek and Latin literature', *Oxford Handbooks Online* [DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199935390.013.58].

— (2016a) 'POP art: the optical poetics of Publilius Optatianus Porfyrius', in J. Elsner and J. Hernández Lobato (eds.), 25–99.

— (2016b [forthcoming]) 'Framing texts: introduction', in *The Frame in Classical Art: A Cultural History*, eds. V.J. Platt and M.J. Squire. Cambridge.

— (2016c) "'How to read a Roman portrait"? Optatian Porfyry, Constantine and the *uultus Augusti*", *Papers of the British School at Rome* 84: 179–240.

**Squire, M.J. and Grethlein, J. (2014)** "'Counterfeit in character but persuasive in appearance": reviewing the *aingima* of the *Tabula Cebetis*', *Classical Philology* 109: 285–324.

**Squire, M.J. and Whitton, C.L. (2016 [forthcoming])** '*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, eds. I. Garipzanov, C. Goodson, and H. Maguire. Turnhout.

**Stanton, G. (2004)** ‘The early Christian preference for the codex’, in *The Earliest Gospels: The Origins and Transmission of the Earliest Christian Gospels. The Contribution of the Chester Beatty Gospel Codex P45*, ed. C. Horton. London: 40–49.

**Stewart, S. (1978)** *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore.

**Strecker, K. (1937)** *Monumenta Germaniae historica: Poetae latini medii aevi. Fünfter Band: Die Ottonenzeit (Erster Teil)*. Leipzig.

**Strodel, S. (2002)** *Zur Überlieferung und zum Verständnis der hellenistischen Technopaegnen*. Frankfurt am Main.

**Swain, S. and Edwards, M. (eds.) (2007)** *Approaching Late Antiquity: The Transformation from Early to Late Empire*. Oxford.

**Tueller, M.A. (2008)** *Look Who’s Talking: Innovations in Voice and Identity in Hellenistic Poetry*. Leuven.

**Van Dam, R. (2011)** *Remembering Constantine at the Milvian Bridge*. Cambridge.

**Varner, E. (2014)** ‘Maxentius, Constantine, and Hadrian: images and the expropriation of imperial identity’. In *Using Images in Late Antiquity*, eds. S. Birk, T.M. Kristensen and P. Poulsen. Oxford: 48–77.

**Vasaly, A. (1993)** *Representations: Images of the World in Ciceronian Oratory*. Berkeley, CA.

**Vogt, E. (1966)** ‘Das Akrostichon in der griechischen Literatur’, *Antike & Abendland* 13: 80–95.

**Wagner, P. (1995)** *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*. London.

— (1996) ‘Introduction’, in *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. P. Wagner. Berlin: 1–40.

**Wallraff, M. (2013)** *Sonnenkönig der Spätantike. Die Religionspolitik Konstantins des Großen*. Freiburg im Breisgau.

**Webb, R. (2009)** *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham.

**Weibel, P. (2002)** ‘An end to the “end of art”? On the iconoclasm of modern art’, in *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, eds. B. Latour and P. Weibel. Cambridge, MA: 587–684.

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

— (2012b) ‘Die Poesie des Bürgerkriegs: Das Constantinische *aureum saeculum* in den *carmina* Optatians’, in *Costantino prima e dopo Costantino*, eds. G. Bonamente, N. Lenski and R.L. Testa. Bari: 419–444.

— (2012c) ‘The making of an imperial dynasty: Optatian’s *carmina figurata* and the development of the Constantinian *domus divina* (317–26 AD)’, *Giornale Italiano di Filologia* 3: 225–265.

— (ed.) (2015) *Contested Monarchy: Integrating the Roman Empire in the Fourth Century AD*. Oxford.

**Wittgenstein, L. (1972)** *Philosophical Investigations*, trans. G.E.M. Anscombe, 3<sup>rd</sup> edn. Oxford.

**Zimmermann, B. (2001)** “‘Illustrierte Prachtcodices’: Bücherluxus in der Spätantike”, in *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, eds. F. Alto Bauer and N. Zimmermann. Mainz: 45–56.

---

JOHANNES WIENAND

## PUBLILIUS OPTATIANUS PORFYRIUS

### The man and his book

In Optatian's life – as in his works – poetry and politics are inexorably intertwined: Optatian's highly artistic *carmina figurata* are key for understanding his role in the cultural transformation of the Constantinian age; likewise, Optatian's political career has ramifications for how we read the corpus of poems attributed to him. Only on the basis of a thorough reconstruction of Optatian's *curriculum vitae* can we convincingly assess the historical and literary impact of his 'morphogrammatic' creations – that is, the political significance of Optatian's innovative *carmina*, their impression upon the *apparatus imperii* and their role in mediating between the poetising ventures of a Roman senator and the Christianising endeavours of his emperor.<sup>1</sup>

Since the late nineteenth century scholars have repeatedly scrutinised the scant sources for Optatian's biography, and they have done so down to the last detail.<sup>2</sup> Little is known for sure. But the available

---

\* The analysis in this chapter extends (and in part revises) my earlier treatments of Optatian's career in Wienand 2012a, esp. 355–361, 2012b and 2012c; it also conveys the preliminary results of an ongoing research for a commentary and German translation of Optatian's *carmina* (co-edited with John Noël Dillon, forthcoming in the *Studien und Texte zu Antike und Christentum* series by Mohr Siebeck, Tübingen).

**1** The notion of *apparatus imperii* is used in *Pan. lat.* 5(8).2.1 to denote the inner echelons of the imperial administration under Constantine.

**2** The most important previous attempts to make sense of Optatian's biography were made by Müller 1877, vi–xvi, Seeck 1908, Kluge 1922 and 1924, Groag 1926/1927 and 1946, 25–26, Helm 1959, Chastagnol 1962, 80–82, Jones, Martindale and Morris 1971, 649 (= PLRE 1, Optatianus 3) and 1006–1008 (= PLRE 1, Anonymus 12), Polara 1973 (in particular the extensive commentaries in the second volume), 1974 and 1975, Barnes 1975a and 1975b, Polara 2004, 9–24

evidence points to one of the most interesting as indeed perplexing senatorial careers in the age of Constantine.<sup>3</sup> Optatian seems to have been a senatorial newcomer, his background and family history being largely unknown to us.<sup>4</sup> He enters the historical record around AD 310/315 as a member of the senatorial aristocracy in Rome. But despite clear efforts to win Constantine's favour and further his career, Optatian remained politically insignificant throughout a vibrant decade in which numerous of his aristocratic peers were promoted to influential posts in the imperial administration. His own prospect of advancement went up in smoke when he was banished and sent to exile in the early 320s, serving one of the most severe sentences a Roman emperor could impose on a senator.<sup>5</sup>

Some time later, in the last years of his life,<sup>6</sup> we nonetheless see Optatian rising like a Phoenix from the ashes: a delegation of senatorial

---

and Van Dam 2011, 155–170 (the first Constantine biography with a dedicated subchapter on the poet). Of particular importance is Marie-Odile Bruhat's unpublished 1999 doctoral thesis (henceforth cited as Bruhat 1999), esp. 2–31 on Optatian's career. On Van Dam's approach to Optatian, see my review in Wienand 2012d, 380–382.

**3** For the details pertaining to the brief introductory overview that follows here, see the evidence and arguments presented below.

**4** All conjectures regarding Optatian's date and place of birth (including his alleged 'African origin') and his family history are based on flimsy ground. Most importantly: the horoscope provided in Firm. *Math.* II 29.10–20 does not refer to Optatian; see n. 71 below.

**5** Note the qualification here of Washburn 2013, 98: 'One shrinks from applying the term 'victims' for this group [i.e. the banished] because – despite the many disadvantages of their condition – in Roman legal thought, it signified the alternative to something worse. Thus we might just as appropriately speak of the 'privilege' of banishment as of those victimized by it'.

**6** The last known event in Optatian's life dates to 333 (the second city prefecture), while none of Optatian's surviving poems refers to Constantine's *tricennalia* celebrations of AD 335/336, or to any later occasion. This is commonly taken as evidence that the poet had died between 333 and 335 (dementia or some similar ailment, is, of course, also conceivable). It is worth noting that we lack poems for other high festivities besides, such as the *quinquennialia* of Constantius Caesar in 328/329. Seeck 1908, 282 thinks that Optatian might have composed lost poems for such events. However, the fact that one poem at best can securely be dated to after 326 (*Carm.* 18: cf. Kluge 1924, 343–344 and Bruhat 1999, 501) might mean that with his anthology of 326 Optatian had achieved his aim (i.e. to further his career) and saw no reason for continuing the time-consuming artistic endeavour of composing yet more *carmina cancellata*.

supporters seems to have lobbied for the banished poet's release from exile during the festivities for Constantine's twentieth jubilee, delivering the emperor Optatian's formal petition for mercy along with a very special book designed to support his cause: a collection of innovative figure-poems. The mission turned into the linchpin of a most unlikely success story: Optatian was not only recalled from exile, he was quickly appointed governor of Achaëa and, in the years 329 and 333, promoted on two occasions to the city prefecture of Rome;<sup>7</sup> even if only for a short term (in the first case for 31 days, in the second for 32), he thus held a post we know as one of the most prestigious offices in the career of a late Roman aristocrat.

With Optatian, it seems, a fairly unpromising candidate – known to posterity mainly as a 'hare-brained' versifier<sup>8</sup> – was thus promoted into the most distinguished circles of Rome's elite and endowed with offices otherwise reserved mainly for members of the oldest, wealthiest and most powerful aristocratic families in Rome.<sup>9</sup> This unexpected rise of so seemingly mediocre an aristocrat calls for explanation. Without imperial patronage, such a rapid advancement would have been inconceivable, and imperial promotion of this sort can in turn be viewed only as recognition for outstanding service to the Constantinian monarchy.<sup>10</sup> Besides Optatian's innovative poetic creations, however, we can identify nothing that would account for the emperor's sudden interest in the long-neglected senator.

---

**7** Chron. 354 (Chron. min. 1, ed. Mommsen, p. 68), a. 329: *vii idus Sept. Publilius Optatianus praefectus urbis d. XXXI*; a. 333: *vii idus April. Publilius Optatianus praefectus urbis item in dies XXXII*.

**8** In his entry for *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Helm presented Optatian as a 'Verfasser hirnverbrannter Versspielereien' (Helm 1959, 1928). Indeed, even one of Optatian's most prominent defenders has called Optatian 'a madman or at least a neurotic of exceptional virtuosity' (Levitan 1985, 268). For an overview of the scholarly historiography here, and more detailed discussion of Helm's rhetoric, see Michael Squire's introduction to this volume (pp. 55–56).

**9** On late Roman senatorial career patterns in general, see esp. Arnheim 1972, Matthews 1975, Kuhoff 1983, Schlinkert 1996, Salzman 2002 and Cameron 2011; see also the following note.

**10** The most important contributions to our understanding of the late Roman senatorial aristocracy and the interaction between senators and emperors in the first half of the fourth century are now the PdD dissertations of Weisweiler 2011 and Moser 2013 (both forthcoming as books), with extensive discussion of earlier approaches.

The aim of this chapter is to make sense of this curious biography. This requires a careful revision of the historical sources and their modern interpretations. My analysis roughly proceeds in reverse chronological order from Optatian's exile and his revocation and late offices to his pre-exile career; for the sake of convenience, the conclusions are summarised in a final table (Table 2). As we shall see, even T.D. Barnes' highly influential analysis of Optatian's biography – a seemingly watertight prosopographical study – requires substantial revision.<sup>11</sup> We will need to re-examine what the medieval manuscripts can tell us about the form, contents and function of the anthology that secured Optatian's recall from exile; likewise, we shall want to explore what the pair of letters preserved along with Optatian's *carmina* can tell us about the poet's interaction with Constantine. Only if we understand the inner logic of the mutual dependence between Optatian's life and works can we fully appreciate what role the man and his art played in the cultural transformation that brought about the Christian monarchy of the later Roman empire.

#### OPTATIAN'S BANISHMENT AND RECALL FROM EXILE

Nothing certain is known about Optatian's place of exile or its conditions, apart from some topical allusions in the *carmina*.<sup>12</sup> In *Carm.* 1 and 2 in

---

**11** The reconstruction of Optatian's career presented in Barnes 1975b has been widely accepted: to name but a few examples, Levitan 1985, 245, Ernst 1991, 97–98, Rühl 2006, 75, Van Dam 2011, 158–170 and Salzman 2016 all largely rely on Barnes' analysis for biographical data. However, as Barnes expressly warned his readers, 'only the prefecture of the city of Rome ... is firmly dated by reliable evidence; the rest depends strictly and solely on hypothesis and conjecture' (186). This 'rest' consists of six hypothetically reconstructed biographical facts, each of them, as I will argue in this chapter, incorrect (cf. *ibid.*: 'born c. 260/270; proconsul of Achaëa before 306; *Epistula ad Constantinum* November/December 312; exiled in or shortly after 315; presented poems I–XX to Constantine in autumn 324; recalled from exile early in 325').

**12** Also in most other cases, the conditions of exile are unknown; see Washburn 2013, 126–127. In Optatian's case, even the location is unknown (cf. Kluge 1924, 326). Kluge briefly discusses the possibility that the *mare Sigaeum* of *Carm.* 19.23 refers to the Black Sea, but she rightly rejects the idea due to the fact that when Optatian was banished, the Black Sea was beyond the limits of Constantine's domain (1924, 344–345). According to Polara 1973, 2.122–123 (cf. also Polara 1974, 199) *Sigaeum* points to the town of Siga in Mauretania Caesariensis (Talbert

particular, Optatian laments the misery of exile (mentioning *squalor* and *sordes*, among other things), and mourns the loss of his home and the distance from his son.<sup>13</sup> Beyond such insinuations, clearly modelled on Ovid's *Tristia*, the poems composed in exile show that Optatian remained very well informed about the latest developments at court:<sup>14</sup> even under the adverse conditions of his exile, Optatian obviously maintained a brisk correspondence with *amici* in the emperor's retinue, who regularly provided him with news (and might also have lobbied for his rehabilitation).<sup>15</sup> Optatian also used his insights into court policy for the panegyric passages of his *carmina*, which apart from their technical virtuosity also constitute highly political statements – a fact that in the end might have contributed to Optatian's recall from exile, as we shall see.

Various propositions have been made – mostly hypothetical – as for the reasons of Optatian's banishment.<sup>16</sup> The *carmina* themselves contain

---

2000, map 29 D1), but this remains highly speculative. Washburn 2013, 134–137 has collected what can be said about places of exile in comparable cases.

**13** On the conditions of his exile, cf. esp. *Carm.* 1.11–14 (addressing Thalia), with discussion by Marie-Odile Bruhat in this volume (pp. 258–261); compare also *Carm.* 2.5–8, 2.10–12 and 20a.22 (mentioning a *sors iniqua*). Optatian's exile is also attested by Jerome *Chron.* a. 329 (Helm, Euseb. VII 232). On the significance of exile as imperial punishment in late antiquity, see Braginton 1944, Stini 2011, Washburn 2013, esp. 65–68; on the Republican background, cf. Kelly 2006. On Optatian's clear modelling of *Carm.* 1 on Ovid's *Tristia*, see the discussions in this volume by Michael Squire, Marie-Odile Bruhat and John Henderson; more generally on 'the rhetorics of exile' in late antiquity, see also Washburn 2013, 127–131.

**14** I have established this in my previous analyses of Optatian's *carmina*: see Wienand 2012a, 355–420, 2012b and 2012c.

**15** It was by no means unusual for ambitious members of the elite to use various official and unofficial communication channels (even over long distances) in order to retrieve information about developments at court: for the collected evidence, see Millar 1977, 213–228, 259–272, Wiemer 1995, 134–135, Ando 2000, 126–128, Bradbury 2004 and Dillon 2012, 192–213. Washburn 2013, 137–141 underestimates the efficiency of such personal networks in cases of exile.

**16** Seeck 1908, 273–274 saw a connection to *Cod. Theod.* XVI.2.5 and believed that Optatian was exiled due to overzealous paganism ('heidnischen Uebereifer': p. 274) – a notion partly accepted by Kluge 1922, 326. However, Seeck's suggestion is utterly unconvincing, not least because *Carm.* 8 (with its interwoven chi-rho and IESVS) was composed before Optatian's exile. Other scholars have suggested a connection with the fall of C. Ceionius Rufius Volusianus, or else have suspended judgement. The most plausible hypothesis, as argued here, can be deduced from *Carm.* 2.29–30; see also n. 18 and n. 19 below.

only vague indications. A passage in *Carm.* 2 suggest that Optatian had had to defend himself against a litany of accusations.<sup>17</sup> In this poem, Optatian also quite abruptly declares his allegiance to the emperor's marriage legislation – the rhetoric makes sense only if the allegations against Optatian mentioned in the following verse (but not specified further) were somehow connected.<sup>18</sup> Since Optatian was in Constantine's entourage in Illyricum when he was banished (a fact to which I return below), he was probably exiled by imperial decree.<sup>19</sup> It would not be unusual for a member of the Roman aristocracy to fall into the emperor's disgrace on account of *delatores*.<sup>20</sup> Of course, the poet emphasises that the accusations are untrue.<sup>21</sup>

In order better to understand the changing relation between poet and emperor, it is important to narrow down the basic dates of Optatian's exile. Evidence in *Carm.* 6 allows us to place Optatian in Constantine's entourage in 322, when the emperor was conducting a protracted campaign against the Sarmatians along the middle course of the Danube. This poem was composed to celebrate Constantine's victory, and it indicates how Optatian witnessed the expedition in person (although perhaps only the

---

**17** *Carm.* 2.32–35: *nam cetera causae | nunc obiecta mihi venia, venerabile numen, | vince pia et solito superans fatalia nutu | sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus.*

**18** *Carm.* 2.29–30: *Solis iura suis fidissima dextra maritis | et sociale iugum praebet, consortia vitae.* On Constantine's marriage legislation, see Evans Grubbs 1995 and Schierl 2009, 143–146. The idea that Optatian was exiled on the charge of an *adulterii crimen* was proposed by Jones, Martindale and Morris 1971, 1006–1008 (= PLRE 1, Anonymus 12) and endorsed by Polara 1974, 112–114, 120–121; cf. Bruhat 1999, 16–20, who sees a connection between *Carm.* 2 and Constantine's marriage legislation, but who argues that this can be explained without reference to Optatian's personal situation. My reading of *Carm.* 2.29–30 is independent from the erroneous identification of Optatian with the Anonymus 12. It might be significant that Optatian laments only the loss of his son and home in *Carm.* 1.15–16 (*Cum dederit clemens veniam, natumque laremque | reddiderit ...*), making no mention of any wife. Kluge 1924, 324 assumes that Optatian's wife had already died.

**19** Optatian's senatorial peer, C. Ceonius Rufius Volusianus, for instance, was exiled by senatorial decree, while his son Albinus was exiled by the emperor. The case of Albinus is potentially comparable with Optatian's banishment, since both were apparently exiled by the emperor for *adulterium*: see Firm. *Math.* II 29.10–20, with Barnes 1975a, esp. 41, 47–49 and Washburn 2013, 30, 115–116. On a potential context for Optatian's banishment, see below on p. 156.

**20** On the role of *delatores* and aristocratic rivals, cf. Washburn 2013, 115–117.

**21** *Carm.* 2.31–32: *Respice me falso de crimine, maxime rector, | exulis afflictum poena ...*



*profectio* of the troops from Sirmium in the summer and their triumphal return in late autumn 322).<sup>22</sup> The triumphal celebrations for Constantine's Sarmatian victory were performed at Sirmium in 322, from 25. November to 1. December, so around this time the poem was composed.<sup>23</sup> However, the poem also indicates that Optatian was already in exile when he finished the piece.<sup>24</sup> The banishment can thus be dated quite precisely to the late autumn of 322 or the winter of 322/323.<sup>25</sup>

The date of Optatian's petition for clemency and his subsequent recall from exile can also be determined with some precision. Several of Optatian's *carmina cancellata* – especially those that express the poet's request for recall from exile – obviously focus on the celebration of Constantine's *vicennalia*: Constantine celebrated his *vicennalia incipientia* on his twentieth *dies imperii* (counting inclusively), namely on 25. July 325, in Nicomedia, and his *vicennalia perfecta* a year later, on 25. July 326, in Rome.<sup>26</sup> The fact that the verses of *Carm.* 5 (and to a lesser degree also

---

**22** As Seeck 1908, 272–273 has shown (followed by Kluge 1924, 325–326 and Polara 1974, 118, among others), *Carm.* 6 indicates Optatian's presence at the imperial court during Constantine's military campaign against the Sarmatians in 322 (esp. *Carm.* 6.17–18: *Factorum gnarum tam grandia dicere vatem | iam totiens, Auguste, licet*). Barnes 1975b, 179–180 rejects this interpretation, obviously because it contradicts his dating of Optatian's exile to 315, but the arguments he presents are weak. The fact that the earliest *carmina cancellata* stem from around 317/319 (on which, see below) supports a dating of Optatian's exile to the early 320s. On the Sarmatian campaign and the subsequent war against the Goths (with which the Sarmatian campaign is regularly confused), see Wienand 2012a, 335–338; on the *lector ludens* of *Carm.* 6, see Körfer's chapter.

**23** The date (without a year) is given in the *Fasti Philocali* (CIL I.1, p. 276: *mensis November*, and 278: *mensis December*). The length of the *ludi* is unusual: Salzman 1990, 137–138 (following Acre 1982) assumes they were introduced in 334 for a joint victory of Constantine and Constantius II, whereas I think they were introduced with a regular length in 322 and later expanded (Wienand 2012a, 336 with n. 197).

**24** According to Kluge 1924, 325–326 (accepted by Polara 1974, 118), the verses *cum munere sacro | mentis devotae placarint fata procellas* (*Carm.* 6.34–35) constitute the earliest reference to Optatian's exile.

**25** Barnes assumes that Optatian's exile was connected to the fall and banishment of the two-time consul C. Ceionius Rufius Volusianus and accordingly should be dated to the year 315. The connection, however, is purely associative and should be dismissed.

**26** Jerome *Chron.* a. 326 (Helm, Euseb. VII 231): *Vicennalia Constantini Nicomediae acta et sequenti anno Romae edita*.

*Carm.* 9 and 10) celebrate at length Constantine's son Crispus seems to speak in favour of the earlier date: by the time of the *vicennalia perfecta*, Crispus had already been deposed and executed on Constantine's orders and stricken with *damnatio memoriae*.<sup>27</sup> Nonetheless, there is ample evidence in the *carmina* that Optatian tailored the collection of poems accompanying his plea for mercy to fit the concluding ceremonies of Constantine's vicennial celebrations – and that his senatorial advocates accordingly did not present the poet's petition for clemency to the emperor until July 326. The relevant arguments were forcefully proposed by Otto Seeck already in 1908 and have lost nothing (or rather little) of their strength.<sup>28</sup>

---

**27** The idea that Crispus' death rules out the later option goes back to Müller 1877, viii and Kluge 1922, 90–96; it has been widely accepted – but erroneously, I think. On the date of Crispus' downfall and death: according to *Cons. Const.* a. 326 (*occisus est Crispus et edidit vicennalia Constantinus Aug. Romae*), Crispus was killed in 326, and *Amm. XIV* 11.20 relates that the Caesar died at Pola in Istria (Talbert 2000, map 20 A5). This can be matched with the imperial itinerary. Even if we drop the controversial dates in the *Codex Theodosianus*, Constantine was in Heraclea on 3. February (*Cod. Theod.* 9.3.2, 9.7.1), arrived in Aquileia in early April at the latest (*Cod. Theod.* 9.24.1, 9.8.1), and stayed in north Italy until early July (*Cod. Theod.* 9.21.3). Crispus may have met Constantine on his way to Aquileia or somewhere in north Italy, or else the Caesar may have been arrested in Gaul. But in all likelihood his downfall dates to March/April/May 326 (see Barnes 2011, 146–147 for more details). A reconstruction along these lines is almost universally accepted. However, on the basis of a recently discovered bronze coin struck in the name of Crispus (CNG 242, 13. October, 2010, no. 402), Ramskold 2013 attempted to redate Crispus' death to the days or weeks immediately after 25. July 326, which would mean that the Caesar was still alive when Optatian's book was given to Constantine. For reasons I present in more detail elsewhere, I am not convinced: if we add Rome to Ramskold's list of cities whose production schemes constitute exceptions, and fit the Caesars' proper *decennalia* (March 326) into the picture, the most plausible solution (and one that fits much better all other available evidence) would be to locate the SMRA-issue (to which the new Crispus coin belongs) in this slightly earlier context.

**28** Seeck 1908. Elsa Kluge's attempt to refute Seeck (Kluge 1922 and 1924) suffers from a substantial lack of understanding regarding imperial jubilees and Roman numismatics. Nevertheless, Groag 1926–1927 and most scholars thereafter have followed Kluge and rejected Seeck's dating. Bruhat 1999, 13–16 is a noteworthy exception. On the date of 326 for Optatian's mission, see the discussion in Wienand 2012a, 355–356 with n. 1 and 360 with n. 12 and 366–369, and Wienand 2012b: 251–253.

Seeck's arguments need not to be repeated here in detail. It will perhaps suffice to re-examine the problem that three *carmina* praise Crispus, who was tried and executed most likely between mid-May and mid-June 326 and thus dead and damned by July 326.<sup>29</sup> One of these poems, *Carm.* 10, was composed before Optatian's exile and thus was certainly never intended for inclusion in the anthology bestowed upon Constantine,<sup>30</sup> while the other two were clearly tailored to fit the planned joint celebration of Constantine's *vicennalia* and the Caesars' *decennalia* in July 326 – at which point Crispus was dead for about two to three months. Most scholars who have sought a solution to this problem dated Optatian's plea for clemency to 325 (despite all the evidence to the contrary that Seeck assembled); alternatively, they have argued that Optatian ignored the fact or had the affected poems removed at the last minute (which remains hypothetical). The explanations proposed so far mainly proceed from the assumption that we know these two *carmina* precisely because they had been handed over to Constantine. But, as I shall argue in more detail below, we instead know these poems because they were included in some sort of *secondary* compilation published among a wider audience only after Optatian's return.<sup>31</sup> The problem, in short, needs to be framed in different terms.

When the poet prepared and published a collection of his works for a broader audience *after* his recall from exile, Optatian deliberately ignored the *damnatio memoriae* against Crispus and retained the questionable *carmina* – otherwise they would not have survived. In the whole history of Roman *damnatio memoriae* this is unparalleled. But Optatian's decision to publish *Carm.* 5 and 9 (and also *Carm.* 10, though this piece probably already circulated in the early 320s) without alteration after the fall of Crispus is understandable: in a hermetic configuration like Optatian's *carmina cancellata*, with their interwoven verses, it was simply impossible to remove or replace the references to Crispus after the fact. In *Carm.* 5, long passages celebrate Crispus' *decennalia* and praise his accomplishments,<sup>32</sup> and in v. 24 of *Carm.* 9, the *e* of the vocative *Crispe*

<sup>29</sup> See above, n. 27.

<sup>30</sup> On the date of *Carm.* 10, see Kluge 1924, 325, Chastagnol 1962, 80 n. 66, Polara 1974, 285–286 and Bruhat 1999, 496. The argument proposed by Barnes 1975b, 180–181 for a hypothetical date of 324 is not convincing.

<sup>31</sup> The fact that the two (pre-exile) letters are also known to us today strongly indicates that Optatian himself shortly after his return from exile published some sort of secondary edition of his anthology; for more details on this, see below.

<sup>32</sup> E.g. *Carm.* 5.30–34.

even becomes part of the poem's interwoven text. In both poems, mention of Crispus could not be removed without affecting the *versus intexti*, which in turn would have had serious consequences for the entire arrangement of the main text. Adhering to the *damnatio memoriae* of Crispus would have entailed discarding the poems in question entirely. Unless he was willing to forgo publishing his *Carm.* 5 and 9 altogether, Optatian had no choice but to celebrate Crispus posthumously in politically sensitive fashion. Precisely those poems in which Optatian prominently lauds Crispus rank among his most elaborate compositions.

It is important to note that it was possible for Optatian to ignore the *damnatio memoriae* only in those editions of his book that were meant for circulation among his peers. In direct interaction with Constantine at court – that is, in a ceremoniously framed encounter with the *princeps* – the affected poems can have had no place whatsoever. Most likely, the problematic *paginae* were simply removed before the collection was bound to a codex and handed over to the emperor. The limited timeframe for these changes does not pose a serious problem. Most scholars seem to assume (on the basis of the formulaic laments of *Carm.* 1.1–12 and 2.3–12) that Optatian was utterly isolated and that he had prepared the codex himself in his place of exile.<sup>33</sup> However, the poet might well have continued (perhaps through intermediaries among his senatorial peers or else directly) to rely on artisans whom he had previously employed. The codex given to Constantine was probably produced in Rome, so after Crispus' fall there might well have been enough time for those involved to adapt the codex's composition to the changed conditions and remove the pages referring to the disgraced Caesar. Once a solution along these lines is accepted, there is no reason to reject dating Optatian's petition for clemency to 326: on the contrary, the *carmina* contain a number of indications that virtually impose this date.

At this point we may therefore reopen discussion of who might potentially have served as Optatian's spokesman, delivering Optatian's plea for mercy and presenting his *carmina* before Constantine. Elsa Kluge proposed Sex. Anicius Faustus Paulinus (consul in 325), but she worked on the assumption that Optatian had the corpus of poems delivered to Constantine on the occasion of his *vicennalia incipiente* in 325.<sup>34</sup> One might also consider M. Ceionius Iulianus (*signo* Kamenius),

---

<sup>33</sup> Thus, for instance, Seeck 1908, 275–278.

<sup>34</sup> Kluge 1922, 91–92; cf. PLRE 1, Paulinus 15.

to whose family Optatian seems to have been related by marriage (the name Publilius turns up several times subsequently in the gens Ceionii).<sup>35</sup> Alternatively, perhaps Bassus, the addressee of *Carm.* 21, might be suggested – although it is not clear which ‘Bassus’ is meant here.<sup>36</sup> At any rate, Optatian’s petition was a success, and the exiled poet was recalled: *Porfirius misso ad Constantinum insigni volumine exilio liberatur*, as Jerome puts it in his *Chronicle* (‘Porfyrius was recalled from exile after an extraordinary book was sent to Constantine’).<sup>37</sup> Jerome gives the year 329 as the date of Optatian’s recall from exile, but such a three-year delay would require considerable explanation in light of the poet’s complete rehabilitation, and Optatian’s dramatic rise to the governorship of Achaëa and the urban prefecture would not make sense if his recall was delayed. Quite reasonably, therefore, scholars unanimously assume that Optatian was recalled from exile immediately or shortly after his poem collection plus petition for mercy had been delivered.<sup>38</sup>

Optatian’s recall from exile was predicated on a judicial reassessment of his case: apparently the court now accepted Optatian’s argument that he had been exiled on the basis of false accusations.<sup>39</sup> But this alone does not explain how Optatian subsequently rose to become governor of Achaëa and urban prefect so rapidly: the conferral of these prestigious offices must be viewed as a reward for exceptional service to the emperor. The historical record preserves nothing that could have been relevant other than Optatian’s panegyric figure-poems with which he commended

**35** This was noted by Groag 1926–1927, 104. On M. Ceionius Iulianus, cf. PLRE 1, Iulianus 26.

**36** *Carm.* 21.14–15: *Sed rursus Bassus nunc proderet carmen | imperat*. The range of possibilities include Caesonius Bassus, consul in 317; Iunius Bassus, praetorian prefect in 318–331, and consul in 331; or Septimius Bassus, who was city prefect of Rome in 317–319; cf. PLRE 1, Bassus 12, 14 or 19 respectively.

**37** Jerome *Chron.* a. 329 (Helm, Euseb. VII 232).

**38** Cf. Seeck 1908, 281, Kluge 1924, 326–327, Polara 1974, 118–119, Barnes 1975b, 175 and Chastagnol 1960, 404. Imperial jubilees such as the *vicennalia* were ideal occasions not only for exiles to petition for clemency, but also for emperors to demonstrate *indulgentia*. Thus, Diocletian declared a general amnesty on his twentieth jubilee in order to show his imperial magnanimity (Euseb. *Mart. Pal.* 2.4; cf. Washburn 2013, 149–150). Maybe the case of Optatian was even pre-negotiated, so that Constantine could immediately react to Optatian’s petition with an act of clemency.

**39** Optatian insists on this in *Carm.* 2.31–32. In general on recall from exile and return, see Washburn 2013, 144–160.

himself as an encomiastic court poet. It is therefore reasonable to take a closer look at the anthology presented to Constantine in 326.

#### THE POETRY BOOK OF 326

The poems chosen by Optatian as a supplement to his plea for mercy were bound in a codex.<sup>40</sup> Starting from the medieval manuscripts, scholars have variously attempted to reconstruct the ‘Ur-codex’,<sup>41</sup> trying to determine both the precise selection of poems and their order within the book. All in all, the manuscript tradition attributes 31 poems to Optatian,<sup>42</sup> but the evidence strongly suggests that only a minor portion of these poems were represented in the codex of 326: *Carm.* 31 was definitely not composed by Optatian, while *Carm.* 17, 22, 24 are thought at least by some scholars to be unauthentic;<sup>43</sup> *Carm.* 8, 10, 16, 21 and 23 most likely date prior to Optatian’s exile, which renders it implausible to assume they were used again in 326, and *Carm.* 18 is probably a post-exile poem;<sup>44</sup> *Carm.* 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 and 30 are not addressed to Constantine at all, while *Carm.* 11, 12, 13 and 16 are *carmina cancellata* addressed to Constantine, but may not have been sufficiently elaborate to be included in a gift collection composed to win the emperor’s favour; *Carm.* 15 is addressed to Constantine, but not a *carmen cancellatum*; *Carm.* 5, 9 and 10 praise

---

**40** Jerome talks of a *volumen*, Optatian mentions *paginae* and (albeit referring to an earlier compilation) a *libellus* (cf. esp. *Carm.* 1). On the codex as medium, see Rühl 2006, 90–97 and Squire’s discussion in this volume’s introduction (pp. 71–73).

**41** Seeck 1908, 272–273 introduced the notion of ‘Urkodex’ for investigating Optatian’s manuscript tradition.

**42** Polara 1973, 1.vii–xxxiv provides a general overview of the manuscripts and manuscript tradition; for an in-depth analysis, see Polara 1971, along with the bibliography cited in Squire’s introduction, pp. 73–74, n. 51. Throughout this chapter, I refer to the manuscripts according to Polara’s *conspectus siglorum*.

**43** According to Squire and Whitton 2016, *Carm.* 24 (and possibly also *Carm.* 22) may also be authentically Optatianic, or at least fourth-century in date.

**44** For *Carm.* 15, 17, 25, 27, 28, 29 and 30, no precise date can be given. On dating the *carmina*, see above all Kluge 1924, 336–348, Polara 1974, 284–288, Barnes 1975b, 177–183 and Bruhat 1999, 494–501; Edwards 2005 also sought to establish a sequential chronology of Optatian’s *carmina*, but on the basis of their relative complexity, and largely ignoring the dates established by previous scholarship – the result is far from persuasive.

Crispus, who was subjected to a dishonourable *damnatio memoriae* shortly before Optatian's book was handed over to Constantine, and since *Carm.* 4 is closely linked to *Carm.* 5, it was also affected (if it was contemporary at all, which may very well be doubted). Thus only a limited number of highly elaborate figure-poems, panegyric in character and politically unproblematic, fit the relevant time-frame (namely *Carm.* 1, 2, 3, 6, 7, 14, 19 and 20): just two of these make explicit reference to the poet's call for mercy (*Carm.* 1 and 2), and one (or at most two) more *carmina* vaguely allude to the poet's state of exile (*Carm.* 6, maybe also 19).<sup>45</sup> With the exception of just a handful of poems, in other words, it is largely unclear which *carmina* formed Optatian's so-called *insigne volumen*, or indeed which poems were included within what later readers labelled his *panegyricus*.<sup>46</sup>

The most significant obstacle for reconstructing the poem collection of 326 is that the manuscript tradition certainly did not start with this 'Ur-codex'. The problem is not so much that the earliest manuscripts reach back only to the ninth or late eighth century (thereby leaving a gap in our records of half a millennium, during which time both the original selection and the order of poems might have changed).<sup>47</sup> Rather, we must recognise that the compilations preserved in the extant manuscripts merge various different traditions: instead of preserving any 'original' version handed to Constantine, they hark back to one or several *secondary* editions, which

---

**45** According to Kluge 1924, 344, *Carm.* 19.21–26 refers to the exile. Kluge also sees references to Optatian's exile in *Carm.* 22 (1922, 91–92, cf. 1924, 346), but this poem is not addressed to Constantine. For the suggestion of exile in *Carm.* 19, see e.g. Squire 2015: 110–111.

**46** The title *panegyricus* (or *panegiricus*, *panagiricus*, *panigiricus*, *panagericus* and *panegricus*) appears in mss. **B, P, p, E, T, R, J, Q, W, F, H, A**, but nonetheless seems to postdate Optatian. Lukian Müller (in his 1877 edition) was the first modern scholar to use the title *panegyricus* exclusively for those poems he thought were handed over as a gift to Constantine: his 'Panegyricus Constantini' consists of *Carm.* 1–20, whereas he understood *carmina* 21 to 28 as 'Carmina reliqua'. It is worth noting that Müller's restrictive use of the title *panegyricus* – as well as the order of poems in his edition – proved deeply influential (especially on Helm's Optatian entry in the *Realencyclopädie*), but by no means represent the manuscript tradition. On the title *panegyricus*, see Kluge 1922, 90, Polara 1974, 283 n. 63, Bruhat 1999, 42 and Squire's introduction to this volume (p. 59).

**47** For instance, it is not even clear whether we know all poems composed by Optatian; with some exceptions, the order of poems differs from manuscript to manuscript (for a helpful overview, see Polara 1973, 1.xix); and some or all of the scholia, as well as the very title of the collection, seem to have been added later.

must have been published by Optatian only after his recall from exile. For one thing, the emperor was certainly not responsible for publishing the artistic products of his subjects; for another, the presence of the two letters (to which I return below) itself testifies to at least one secondary edition.<sup>48</sup>

These considerations also help us to make sense of *Carm.* 1. In this poem, Optatian claims that due to his banishment the codex he sends to Constantine was executed on sallow paper adorned with simple black and red ink. This is certainly not a *captatio benevolentiae* or any other topos of modesty; if untrue, this statement would make little sense: the *carmina* repeatedly endorse the idea that the emperor's favour towards Optatian's muses constitutes an essential prerequisite for the unfolding of his art.<sup>49</sup> The poet's use of the most eminent materials and the most elaborate techniques – including purple, a dye highly reminiscent of the imperial colour porphyry – thus presupposes the emperor's consent, which Optatian sought to renew by way of his gift in the first place. We may conclude that the codex presented before Constantine has in fact *not* been manufactured on purple parchment with gold and silver ink, and adorned lavishly with ornamented page margins, as the poet claims to have produced his *carmina* prior to exile.<sup>50</sup>

Optatian seems to have delivered to Constantine only a collection of 'blueprints': they were written on simple paper, without (or with only minimal) ornamentation, using black ink for the base text and red ink for the *versus intexti*. The result might have roughly resembled what we see in *Cod. Bern.* 212 [Plates 1 and 6], albeit without the scholia.<sup>51</sup> Optatian also connected his humble gift with a vow: in *Carm.* 1.15–18, he promises to

---

**48** The manuscripts also entail prose scholia, which were certainly not included in the codex given to Constantine. But the idea of adding scholia explaining the interwoven verses of the *carmina cancellata* might go back to 'carmi speciali' (Pipitone 2012, 27) composed for secondary edition(s) of Optatian's poetry book, introducing in verse or prose the individual figure-poems. *Carm.* 4 (less likely also *Carm.* 17) is probably reminiscent of such original 'carmi speciali', or may even date back to Optatian's time. On the scholia in general, see the commentaries in Polara 1973 and Pipitone 2012. On the question of a secondary edition (or editions) of Optatian's poetry book, see also the preliminary considerations in Wienand 2012a, 368 with n. 32 and 2012b, 254.

**49** See, for instance, *Carm.* 10.9–19.

**50** See *Carm.* 1.1–8, with discussion in Squire's introduction.

**51** Thus also Kluge 1924, 327. On *Cod. Bern.* 212, see Squire's introduction to this volume (p. 74).



deliver his poems in their full splendour after he is recalled from exile.<sup>52</sup> Within such a blueprint version of his anthology, a small number of poems composed in exile may well have sufficed to make Optatian's point (maybe just those examples mentioned above, namely *Carm.* 1, 2, 3, 6, 7, 14, 19 and 20).<sup>53</sup> If we accept the idea of a draft codex, we also have to assume that, following his recall from exile, Optatian fulfilled his vow and presented Constantine (maybe now even in person) with a magnificently executed version of his poetry book, probably in amended or expanded form. This embellished *vota soluta* version may then have formed the core of the secondary edition(s) Optatian published for a wider audience (and from which the manuscript tradition proceeds), to which he now added some pre-exile poems,<sup>54</sup> the *carmina* praising Crispus and two letters.

I shall return to the manuscript tradition and its implications below, when discussing the two letters in more detail. But first, we have to take a closer look at Optatian's career in the time immediately after his recall from exile.

#### OPTATIAN AS GOVERNOR OF ACHAEA AND URBAN PREFECT

After his recall from exile, Optatian was quickly promoted and sent to Corinth to serve as governor of Achaëa. Optatian's governorship is attested epigraphically on an inscribed statue base that was found in 1927 in the theatre of Sparta [Fig. 2.1], the statue itself is lost. The base is made of grey marble, irregularly worked, and varies from between 22 and 31 cm high, 84 cm wide and 47 cm deep; the letters range from 1.7 to 3.5 cm in height. The base bears an honorific inscription, celebrating Optatian as

---

**52** *Carm.* 1.15–18: *Cum dederit clemens veniam, natumque laremque | reddiderit, comptis ibis et ipsa comis, | purpureo fulgens habitu, radiantibus intus, | ut quondam, scriptis ambitiosa tuis.*

**53** It is noteworthy, however, that *Carm.* 19 only appears in mss. Q and W; it is thus curiously *not* included in those manuscripts containing the common sequence of poems plus letters (on which see below). If we assume that Optatian originally planned to include also those *carmina* that praise Crispus, the collection of 'blueprints' might have been meant to comprise ten poems all in all (or *Carm.* 1 plus ten figure-poems, depending on inclusion/exclusion of *Carm.* 10, which was of earlier date and might not have been intended for use in the gift anthology): that would, of course, have been a fitting number for a decennial jubilee.

**54** *Carm.* 18 might be a post-exile poem included in a secondary edition.

λαμπρότατος ἀνθύπατος, the Greek equivalent to (*vir*) *clarissimus pro-consul*. The text reads as follows:<sup>55</sup>

Ἡ πόλις  
 τὸν διὰ πάντων εὐεργέτην καὶ σω-  
 τῆρα τῆς Λακεδαίμονος, τὸν λαμ(πρότατον) ἀνθ(ύπατον)  
 Πουβλίλ(ιον) Ὀπτατιανόν, Λυκούργῳ κατὰ τὸ ἦθος καὶ τῆγ  
 5 πρᾶξιν ὁμοιοῦσα ἀπ' ἴσων, ἔστησεν παρὰ τῷ Λυκούργῳ,  
 προσδεξαμένου τὸ ἀνάλωμα Μάρ(κου) Αὐρ(ηλίου) Στεφάνου  
 τοῦ διασ(ημοτάτου) ἀρχιερέως τῶν Αὐγούστων, τοῦ  
 προστάτου τῆς πόλεως.

The city | has erected (a statue of) the benefactor in every way and  
 saviour | of Lacedaimonia, the most glorious proconsul | Publius  
 Optatian, who resembles Lycurgus in manners and | deeds equally,  
 next to (the statue of) Lycurgus; | the expense was guaranteed by  
 Marcus Aurelius Stephanus, | most perfect high priest of the emper-  
 ors, | chief of the city.

The inscription does not offer a precise date for Optatian's term in office. Accordingly, it is disputed at which point in his career his governorship should be placed. Scholars have proposed a wide range of dates, from before 306 to after 333.<sup>56</sup> But the *terminus ante quem* is certain: Optatian definitely held the office prior to his first urban prefecture in 329.<sup>57</sup> However,

---

**55** AE 1931, 6 = SEG 11 810. Editio princeps: Woodward 1927/1928, 35–37 (no. 58), with a rendering of the inscription at p. 35. Further discussions and analyses include: Roussel 1931, 216, Groag 1946, 25–26 and Feissel 1985, 284–285. The transcription of line 7 in *L'Année Philologique* incorrectly reads δις instead of διασ(ημοτάτου). The mistake has been copied and perpetuated elsewhere, including Groag 1946: 25, Chastagnol 1962, 81, Barnes 1975b: 175 and Bruhat 1999, 3 n. 6. In the translations and interpretations affected, the commissioner of the base is incorrectly interpreted as *twice* priest of the imperial cult, but SEG 11 810, Roussel 1931, 216, Robert 1948, 21 and Feissel 1985, 284 (no. 22) have the correct reading.

**56** The most extreme positions are held by Barnes 1975b, 175–176 (who suggests Optatian was governor of Achaëa 'before Maxentius began to rule Rome and Italy') and Woodward 1927/1928, 36 (who argues that Optatian was 'chosen *Proconsul Achaiae* in 330 or 334'). Even Groag 1946, 26 thought it possible that Optatian held the proconsulate after 329.

**57** Barnes 1975b, 175 brings out the point: 'no man is likely to have been pro-consul of Achaëa after an urban prefecture'; cf. Chastagnol 1960, 409–411 and



**2.1** Statue base with honorary inscription for Publius Optatianus. Sparta, Archaeological Museum: inv. Wo. III 35/7, n. 58 (AE 1931, 6 = SEG 11 810). Photograph by Athanassios Themou, reproduced by kind permission of the Ephorate of Laconia.

thus far it has not been possible to rule out a date *prior* to his exile. The most convincing attempt to date the governorship was made only recently, in a 2013 article by Caillan Davenport.<sup>58</sup> Davenport notes that the sponsor of the honorific statue – a certain Marcus Aurelius Stephanus, high priest of the imperial cult – is not styled with the conventional title of ἀρχιερεὺς τῶν Σεβαστῶν, but rather with the words ἀρχιερεὺς τῶν Αὐγουστών. Davenport is right to connect this to a characteristic modification of Constantine’s imperial titulature that Benet Salway first described and interpreted in 2007: when Constantine consolidated his hold over the Greek east, he was no longer addressed as Σεβαστός, but rather as Αὐγουστός – a characteristic shift in imperial titulature presumably meant to avoid the pagan implications of the traditional title.<sup>59</sup> Davenport inferred that Optatian therefore must have held the office of governor after his return from exile, when Constantine had already extended his rule over the east.

This argument seems compelling, and Davenport was confident he had solved the dating problem once and for all.<sup>60</sup> However, Salway’s findings

---

in particular Chastagnol 1962, 80–82 with n. 76 (‘Le proconsulat d’Achaïe ne peut en effet, en aucun cas, venir après une préfecture urbaine’).

**58** Davenport 2013.

**59** Salway 2007.

**60** Cf. Davenport 2013, 233: ‘the Spartan inscription may be confidently dated post-324, based on the titulature of the priest Aurelius Stephanus’.

do not rule out the possibility that the change in nomenclature from Σεβαστός to Αὔγουστος may have taken place prior to 324 in the Greek-speaking territories that Constantine controlled after the Peace of Serdica (1. March 317).<sup>61</sup> Achaea now belonged to Constantine's domain, and since Optatian was not exiled until 322/323, as argued above, he may have served as governor sometime between early 317 and late 322. Davenport does not take this scenario into account, since he assumes that Optatian was exiled already in 315 (relying on the erroneous dating of Barnes).

A definitive solution is only offered by the find-context of the statue base. The base was not found *in situ*, but rather in the orchestra of the theatre of Sparta in a layer above the ancient orchestra level.<sup>62</sup> These later structures belonged to houses from the Byzantine period built upon the eastern area of the *cavea*. The statue base was thus used as building material, which implies that it must have remained accessible prior to its reuse and may have potentially stood where it was originally erected. The inscription itself mentions that Optatian's statue was set up next to a statue of the Spartan legislator Lycurgus. The exact location is not specified further, and nothing has thus far been found of this statue of Lycurgus.<sup>63</sup> However, since the inscription of another statue base found *in situ* in the theatre likewise attests that it was erected 'near Lycurgus' (ἄγχι Λυκούργου),<sup>64</sup> it is certain that Optatian's statue also once stood

---

**61** Salway associates the change in titulature with the Council of Nicaea, but concedes in light of earlier evidence of the title Αὔγουστος (especially the documents quoted in Euseb. *Hist. eccl.* 10.5.4 and 10.6.1) that the transition may have taken place earlier: see Salway 2007, 45 n. 44. Since Salway bases his interpretation primarily on Egyptian papyri, he relies on evidence from a territory that Constantine did not control until 324; as far as I can see, Salway did not cross-check Greek-speaking areas that were under Constantine's control prior to 324.

**62** Woodward 1926–1927, 3–4; cf. also Woodward 1927–1928, 35; the report by Woodward and Hobling 1923/1925, 119–136 describes the state of the theatre before the statue base was found.

**63** My thanks here to Eleni Zavvou, who is currently editing the inscriptions of Lakonia, for her first-hand confirmation.

**64** The statue base in question is that of the proconsul Anatolius (PLRE 1, Anatolius 8; cf. Groag 1946, 57–58), published in Woodward 1925–1926, 245–247 no. 35 (AE 1929, 23 = SEG 11 773, cf. Robert 1948, 63, Feissel 1985, no. 26). On the location of the statue of Lycurgus, Woodward (1925–1926, 247) has the following to say in the excavation report: 'If, as seems probable, this inscription [i.e. the honorific inscription for Anatolius] is in its original position, there must have been a statue of Lycurgus adjacent'.

in the theatre – and obviously at least the statue base stood there until the stones were reused as building material. Now, it seems inconceivable that the inscription honouring Optatian would have still been standing in such a prominent place if the governor had been exiled only after the monument had been erected. We know from other cases that the statues of disgraced officials were removed from public places,<sup>65</sup> so we can securely presume that Optatian's statue was not erected until after his recall from exile – and that Optatian must have held the governorship of Achaëa sometime between 326 and 329 accordingly.

The evidence available of course provides only scant information about how Optatian understood or filled his office as governor of Achaëa. The inscription from Sparta shows that he had close ties to the imperial high priest of Achaëa and that he must have been responsible for some sort of euergetic benefaction towards the city (perhaps he funded a public building or supported a petition to the emperor). The *πόλις* (which is to say the council) honoured him for his service by erecting a statue, at the expense of M. Aurelius Stephanus, in a prominent location in the theatre. In addition, as Giorgios Deligiannakis argues in a forthcoming article, Optatian himself may have sponsored a statue honouring Constantine in the city of Gytheum – a plausible suggestion based on an in-depth analysis of a late-antique marble head with radiant headgear excavated in the city's theatre.<sup>66</sup> Even if we do not know any details about the background of these interactions, the evidence shows that Optatian used his office to mediate between the various social and political strata of his province: these included the local councils in the cities of Achaëa, the imperial cult, the provincial administration and the central imperial government.

---

**65** Modestinus D 48.19.24; see Washburn 2013, 104. Weisweiler 2011 shows that officials frequently displayed their loyalty to the ruling emperor by toppling statues of disgraced office holders.

**66** Deligiannakis (forthcoming). Giorgios Deligiannakis has presented his thoughts about the 'Gytheum head' (local beige marble: h. 52 cm; w. 37 cm) in a lecture on 'Helios and the emperor Constantine in the Peloponnese' (Universität Gießen, May 2016). The Gytheum head is now in the storeroom of the Archaeological Service in Gytheum; it was first described by Giannakopoulos 1987, 189–191 (with fig. 56) as a head of Constantine. Deligiannakis sees the portrait as showing the god Helios, but the head perhaps blends aspects of the imperial portrait with solar imagery (as known from other instances of Constantinian portrait sculpture): cf. Preger 1901, Wallraff 2001a and 2001b, Matern 2002, Berrens 2004.

What then to make of Optatian's post-exile career? Taken together, the evidence discussed here suggests that, after his rehabilitation, Optatian was quickly promoted to the post of *proconsul provinciae Achaiae*. In the imperial administrative hierarchy, this office ranked directly beneath the great proconsulships of Africa and Asia, and the position satisfied the formal requirements for a subsequent promotion to the urban prefecture.<sup>67</sup> When he took over the post of urban prefect for the first time in 329, Optatian was installed by imperial will at the very top of the senatorial elite.<sup>68</sup> Optatian's advance to the urban prefecture is particularly remarkable in that Constantine had otherwise, especially after 326, appointed his urban prefects preferably from the most important, wealthiest and oldest senatorial families of Rome, as Michele Renee Salzman has emphasised anew only recently.<sup>69</sup> The fact that Optatian held the post twice for only a short tenure makes it clear that he had not become one of the emperor's most favoured administrators.<sup>70</sup> Rather, Optatian's meteoric rise was obviously meant to be seen by the Roman world's elite as Constantine's abiding ovation to the man and his art.

---

**67** On the late Roman governors of Achaea, see Groag 1946.

**68** On the urban prefecture in general, see Chastagnol 1960 (discussing the Constantinian prefects specifically at 400–414) and 1962 (with reference to Optatian at 80–82). Chastagnol 1960, v sees in the urban prefect 'le plus haut fonctionnaire de l'ordre sénatorial', labelling his position 'le couronnement de la carrière sénatorial'. Salzman 2016 fittingly characterises the office as 'a highly prized position that made its recipient a mediator between emperor and senate'.

**69** See Salzman 2016, with 33–35 on Optatian; cf. Chastagnol 1960, 404 ('de 326 à 337, tous les préfets urbains appartiennent aux grandes familles romaines, mis à part à deux reprises, pour un mois seulement, le poète Optatianus'). Locrius Verinus (PLRE 1, Verinus 2), urban prefect of 323–325, was also a senatorial newcomer; according to Salzman 2016, 28–29, 'his military experience made him the right choice to serve as urban prefect during the decisive struggle with Licinius'.

**70** Before it became known in 1927 that Optatian had served as proconsul in Achaea prior to his urban prefecture, the brief tenures of Optatian's post in Rome were thought to indicate a conspicuous lack of imperial confidence in the poet's administrative abilities. Groag 1946, 26 n. 1 was the first to revise his earlier view. Nevertheless, Optatian's urban prefecture was presumably meant primarily as an imperial reward.

## OPTATIAN'S SENATORIAL BEGINNINGS

The previous sections of this chapter have attempted to establish the various stages of Optatian's biography between his banishment in 322/323 and his death after 333. These include his governorship of Achaëa and his two terms as urban prefect – the only offices that are directly attested for Optatian. The fact that both these offices can securely be dated to the period after his exile can lead us to two broader conclusions: first, that Optatian enjoyed a spectacular political career after his recall from exile; and second, that prior to his exile – and this is no less remarkable – he was quite insignificant in political terms.<sup>71</sup> For at least two reasons, that insignificance prior to exile calls for an explanation: on the one hand, an inscription from before 315 – potentially under Maxentius – places Optatian among the upper ranks of the senatorial aristocracy of Rome; and on the other, the two letters that have been transmitted alongside his figure-poems show that Optatian had attempted to win Constantine's favour before he was banished – apparently without much success. In order to understand these circumstances, I want to revisit here the evidence for Optatian's life before 322, returning to each testimony in turn.

Optatian is mentioned in a fragment of a list of names inscribed on marble, and discovered in 1917 during work on the foundation of the Galleria Colonna (now Galleria Alberto Sordi) in Rome. The fragment is 36 cm high and 33 cm wide, with a letter height of between 1.5 and 2 cm [Fig. 2.2].<sup>72</sup>

---

**71** It is important to note that Optatian is not identical with the anonymous person to which the horoscope in Firm. *Math.* 2.29.10–20 belongs. PLRE 1, Optatianus 3 and Anonymus 12 (cf. Anonymus 1) erroneously proposed this connection – ‘a grave disservice to scholarship’, as Barnes 1975b, 174 has rightly put it. Polara (especially Polara 1973, 2.1–3 and 2004, 25–26) in particular has followed PLRE and reconstructed Optatian's background and origins in detail on the basis of the information provided in the horoscope (Polara's version has been taken for granted also by Perono Cacciafoco 2011 and Pipitone 2012). However, as Mommsen 1894, 471–472 has first shown – and Barnes 1975b, 41–43 cogently confirmed (cf. idem 1975a, 173–174, and discussion in Bruhat 1999, 4–7) – the horoscope must in fact refer to C. Ceionius Rufius Volusianus and his son Ceionius Rufius Albinus.

**72** CIL VI 41314. The fragment is now in the Musei Capitolini (inv. NCE n. 63). *Editio princeps*: Fournari 1917, 22 (no. 1); see also Cantarelli 1917–1918, 224. Groag 1926–1927 was the first to grasp the value of the inscription for our knowledge of Optatian's *curriculum vitae*. I thank Francisca Feraudi-Gruénais



-----  
 Turraniu[s] [- - -  
 Crepereius Ro[gatus - - -?]  
 Publilius Optatia[nus - - -?]  
 5 Ceionius Rufius Volusi[anus - - -?]  
 [Iu]n(ius) Anicius Pa[ulinus]  
 [Ma]ecilius [Hilarianus - - -?]  
 - - -]pri[- - -] [- - -]  
 -----

**2.2** Fragment of a monumental list of names mentioning Publilius Optatianus. Rome, Musei Capitolini: inv. NCE n. 63 (CIL VI 41314). Photo provided by the Epigraphic Database Heidelberg, reproduced by kind permission of the Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Musei Capitolini, Roma.

Optatian's name appears here among a series of illustrious senators – including C. Ceionius Rufius Volusianus, who was exiled in 315 – thus providing a secure *terminus ante quem* for the date of the inscription.<sup>73</sup> The

---

from the Epigraphic Database project at Heidelberg for helpful information about the inscription.

**73** On C. Ceionius Rufius Volusianus (inter alia *pontifex Solis, consul* 311–314, *praefectus urbis* 310–311, 313–315), see above all Barnes 1975a, esp. 43–49; cf.



reason for inscribing and displaying the list (the original length of which can no longer be determined) must be inferred. The eminent persons mentioned in the inscription – all of whom were prominent senators at the turn from the third to the fourth century<sup>74</sup> – were obviously honoured publicly in monumental form: the name *Publius Optatia[nus]* alone would have spanned more than 30 cm and would thus have been clearly recognisable from a distance (especially as the letters were coloured). The order in which the names appear is significant: it follows neither alphabetical order nor the age of the persons named or indeed their senatorial rank. Edmund Groag, who published the first comprehensive investigation of the text, has argued plausibly that the order must have something to do with membership in a priesthood.<sup>75</sup>

The exact purpose of the list can be determined by comparison with a fragment of an analogously structured marble inscription.<sup>76</sup> The two fragments do not belong to the same inscription: they differ in letter height, line spacing and artistic execution, and the names listed in the second fragment suggest a slightly earlier date. Nevertheless, the two inscriptions seem to have served a similar purpose. The second fragment measures 64 cm high and 51 cm wide, with a letter height of between 2.5 and 3.5 cm. It was reused in the cloister of the Basilica of S. Croce in Gerusalemme and discovered there in 1906 [Fig. 2.3]:<sup>77</sup>

---

Rüpke and Glock 2005, vol. 2 no. 1129, Chenault 2008, 43, Cameron 2011, 138. The entries in PLRE 1, Volusianus 4 (cf. Anonymus 1 and Anonymus 12) and RE Ceionius 17 erroneously presume that Volusianus is not identical with PLRE 1, Anonymus 1, the father of Anonymus 12, for whom Firm. *Math.* II 29.10–20 provides a horoscope containing information about the exile.

**74** Apart from Optatian, and apart from Volusianus, the following persons appear on the list: L. Turranius Gratianus (*praefectus urbis* 290–291: PLRE 1, Gratianus 3, probably identical with Gratianus 4); Crepereius Rogatus (*pontifex Solis*: PLRE 1, Rogatus 2); Iunius Anicius Paulinus (*consul* 325, *praefectus urbis* 333: PLRE 1, Paulinus 13, probably identical with Paulinus 14, 15 or 17); and Maecilius Hilarianus (*corrector Lucaniae et Bruttiorum* 316, *proconsul Africae* 324, *consul* 332: PLRE 1, Hilarianus 5). The last name on the list (- - -]pri[- - -]) is uncertain.

**75** Groag 1926–1927, 108–109, followed by Barnes 1975b, 177.

**76** It was Groag 1926–1927, 104–106 who first pointed to the analogy. He assumed (erroneously) that the two fragments belonged to the same inscription.

**77** CIL VI 37118, cf. p. 4819 = EDR072180 (AE 1907, 203). I thank Silvia Orlandi and again Francisca Feraudi-Gruénais for helpful information on this inscription.



	[---]	<i>Gordianus</i>	(( <i>sestertium</i> ))	$\overline{\text{CCCC}}$
	<i>Iulius</i>	<i>Festus</i>	(( <i>sestertium</i> ))	$\overline{\text{CCCC}}$
	<i>Annius</i>	<i>Anullinus</i>	(( <i>sestertium</i> ))	$\overline{\text{CCC[-]}}$
5	<i>Nummius</i>	<i>Tuscus</i>	[---]	
	<i>Cassius</i>	<i>Dion</i>	[---]	
	<i>Caecina</i>	<i>Sabinus</i>	[---]	
	<i>Caecina</i>	<i>Tacitus</i>	[---]	
	<i>Acilius</i>	<i>Glabrio</i>	(( <i>sestertium</i> ))	[---]
10	<i>A[e]lius</i>	<i>Faustinus</i>	(( <i>sestertium</i> ))	$\overline{\text{CCCC}}$
	<i>Iunius</i>	<i>Tiberianus</i>	(( <i>sestertium</i> ))	$\overline{\text{CCCC}}$
	<i>[V]irius</i>	<i>Nepotianus</i>	(( <i>sestertium</i> ))	$\overline{\text{CCCC}}$
	[---]ius	<i>Albinus</i>	(( <i>sestertium</i> ))	$\overline{\text{CCCC}}$
	[---]iades	[---]		

**2.3** Fragment of a monumental list of names of late Roman senators. Rome, S. Croce in Gerusalemme (EDR072180; cf. AE 1907, 203 = CIL VI 37118). Photo kindly provided by the Epigraphic Database Heidelberg.

In this second inscription, we can reconstruct the names of fourteen people who also were eminent members of the senatorial aristocracy, having held office at the turn of the fourth century.<sup>78</sup> Again, the order in which the persons are named cannot be explained by anything other than membership in a priesthood. Additionally – and this is particularly important also for interpreting the inscription that mentions Optatian – the amount of 400,000 sesterces is written next to each individual named, apparently recording a donation. Obviously, we have here a monumental building inscription honouring those who helped finance a public building project (whether construction or restoration) in Rome.<sup>79</sup> In all likelihood, we may assume that the list of names mentioning Optatian served the same purpose. In monumental fashion, the inscription seems to have honoured members of a priesthood that contributed to the erection or restoration of a public building in Rome, maybe a temple. The precise priesthood to which they belong remains unknown. Other epigraphic evidence attests that two persons named in the lists – Caecina Tacitus and Crepereius Rogatus – belonged to the college of *septemviri epulones* (the latter was also *pontifex dei Solis*, and Volusianus was *quindecimvir sacris*

---

**78** The fragment contains the names [G]ordianus (*senator*: PLRE 1, Gordianus 1), Iulius Festus (*praetor urbanus*: PLRE 1, Festus 9; presumably identical to the man named in CIL VI 314c), C. Annius Anullinus (*consul* 295, *praefectus urbis* 306–307 and 312: PLRE 1, Anullinus 3), Latinus Primosus (*praeses Syriae* 293–305: PLRE 1, Primosus), Nummius Tuscus (*consul* 295, *praefectus urbis* 302–303: PLRE 1, Tuscus 1), Cassius Dio (*consul* 291, *praefectus urbis* 296: PLRE 1, Dio), Antonius Caecina Sabinus (*consul* 316: PLRE 1, Sabinus 12), Caecina Tacitus (possibly *consul suffectus*, *praeses provinciae Baeticae*: PLRE 1, Tacitus 1, possibly identical with Tacitus 2), Acilius Glabrio (*senator*: PLRE 1, Glabrio 1), A[ci?]lius Faustinus (*senator*: PLRE 1, Faustinus 5), Iunius Tiberianus (*praefectus urbis* 303–304: PLRE 1, Tiberianus 7), [V]irius Nepotianus (*consul* 301: PLRE 1, Nepotianus 6), and M. Nummius Ceionius Annius Albinus (*praetor urbanus*: PLRE 1, Albinus 7; presumably identical with the man named in CIL VI 314b). The last name (.....iades) cannot securely be reconstructed. Gatti 1907, 119 conjectures that it may be a certain Asclepiades attested as *praefectus (?praetorio)* in 303. The editors of PLRE consider this identification possible; cf. PLRE 1, Asclepiades 1 und Asclepiades 2.

**79** This was argued already by Vaglieri 1906, 430; cf. Gatti 1907, 116 and Hülsen's commentary on CIL VI 37118. Gatti assumes that the total amount originally documented by the inscription was no less than twelve million sesterces; Groag 1926–1927, 106 considers this too low ('entschieden zu niedrige Schätzung'). The building in question was presumably near the Sessorian Palace, but the relocation of the inscription makes it impossible to say anything more specific.

*faciundis*).<sup>80</sup> Groag has raised the possibility that also Optatian belonged to the college of *quindecimviri sacris faciundis*, but in the end the question must remain open.<sup>81</sup>

It is also uncertain whether the inscription mentioning Optatian can be dated more precisely beyond the *terminus ante quem* of 315. It would be particularly interesting to know whether Optatian held the status attested by the inscription under the reign of Maxentius or that of Constantine – that is, whether the inscription dates to before or after the Battle of the Milvian Bridge in October 312. The offices held by the persons mentioned in the first inscription (CIL VI 41314) fall within the period 209–333, with most of them in the years 310–325. The known public functions of the persons named in the second inscription (CIL VI 37118) fall predominantly in the years 275–306. None of the senators mentioned in the latter inscription are known to have held office under Maxentius, with the exception of C. Annius Anullinus, whom Maxentius named *praefectus urbis* on 27. October 312, one day before his death in the Battle of the Milvian Bridge; we should not talk of some ‘ordinary’ career move here.<sup>82</sup> Two of the people mentioned, Iulius Festus and M. Nummius Ceionius Annius Albinus, were responsible for a dedication to Hercules under Diocletian and Maximian, as is known from other epigraphic evidence.<sup>83</sup> We can thus establish a certain connection between the office-holders and the

---

**80** Rüpke and Glock 2005, vol. 2 nos. 995, 1408, 1129, respectively (with references to the epigraphical sources).

**81** Groag 1926–1927, 108–109 n. 7. Volusianus’ priestly office is attested by CIL VI 2153. On the topic in general, see also Rüpke and Glock 2005, vol. 2 no. 2105, who likewise interpret the inscription mentioning Optatian as a list probably reflecting ‘eine gemeinsame Dedikation eines Zirkels von sieben hochgestellten Priestern,’ but the authors also correctly concede (*ibid.* n. 1) that the inscription ‘keinerlei Rückschlüsse auf das Kollegium zulässt’. The authors (*ibid.*, 868–869 n. 4) refer to epigraphic evidence attesting circles of priests belonging to various different colleges.

**82** Vaglieri 1906, 431, Gatti 1907, 119–120.

**83** CIL VI 314: *Herculi invicto* | *T(itus) Flavius Iulianus* | *Quadratianus v(ir) c(larissimus)* | *pr(aetor) urb(anus) XVvir s(acris) f(aciundis)* | *donum dedi(t)* || *Deo Herculi* | *M(arco) Nummio Ceonio* | *Annio Albino* | *praetor(i) urban(o) v(iro) c(larissimo)* | *dedicante* || *Deo Herculi* | *Iul(ius) Festus v(ir) c(larissimus)* | *pr(aetor) urban(us) d(onum) d(edit)* || *Herculi Invicto* | *Pompeius Appius* | *Faustinus v(ir) c(larissimus)* | *pr(aetor) urb[an]us d(onum) d(edit)* | *felicit(er)*. Pompeius Appius Faustinus is not identical with A[ci?]lius Faustinus, as Gatti 1907, 117 believed; see PLRE 1, Faustinus 5 and Faustinus 7.

Tetrarchy, whereas the opposite is true for Maxentius. Vaglieri and Gatti have explicitly rejected a dating of the second inscription to the reign of Maxentius. The most probable date is the period from the dyarchy of Diocletian and Maximian to the end of the Second Tetrarchy – roughly between the years 285 and 306.

Only two of the twenty-one senators named in the inscriptions demonstrably held office under Maxentius. For three reasons, this would not speak against dating the inscription that mentions Optatian to before 312: first, Maxentius initially relied heavily on the equestrian class to carry out his usurpation and gave important government posts to senators only late in his reign;<sup>84</sup> second, since the other territorial rulers refused to recognise Maxentius, his options for promoting ambitious senators to responsible administrative positions were generally limited (the usurpation of Domitius Alexander had temporarily exacerbated the situation); third, some of the offices held by senators under Maxentius are unknown to us precisely because they were intentionally omitted in cursus inscriptions erected in the post-Maxentian era.<sup>85</sup> Once all three aspects are taken into account, there seem good reasons for dating at least the first inscription to the years 306–312, maybe even more specifically to around 310/312: large scale elite euergetism in Rome was not the rule before the reign of Maxentius, as the emperor held a monopoly on building activity and infrastructure projects. But precisely for Maxentius' reign, financial expenses on the part of senators are particularly well-attested, and senators' monetary support made it possible for Maxentius to carry out a substantial building program in the city of Rome.<sup>86</sup> The degree to which these contributions were voluntary was presumably higher than

---

**84** On the supporters of Maxentius' usurpation, see Groag 1930, Cullhed 1994, Leppin and Ziemssen 2007 and Lenski 2008.

**85** This can be seen, for instance, in the case of C. Ceionius Rufius Volusianus: CIL VI 1707, dated to after 312, omits three highly prestigious offices (the praetorian prefecture, the urban prefecture and the consulate), precisely because they were held under Maxentius.

**86** This was already noted by Groag 1926–1927, 102–109, at 104–107: Groag cites *Aur. Vict.* 40.24, *Euseb. Hist. eccl.* 8.14, *Vit. Const.* 1.35, *Pan. lat.* 12(9).3.5–7, 4(10).33.6–7 and *Zonar.* 12.33. Drost 2013, 50–52 has identified numismatic evidence for the financial burdens of the senatorial class under Maxentius. On the building program in particular, see Coarelli 1986, 1–58 and Valenzani 2000, 41–44. The fact that Maecilius Hilarianus (*consul* 332, *praefectus urbis* 332–338, *praefectus praetorio* 354) is mentioned in the list speaks for a dating late in the reign of Maxentius.

the sources suggest: our (mostly posthumous) evidence for the reign of Maxentius is saturated with anti-tyrannical rhetoric, but the senatorial class did not seem to have had interest in a permanently cool relationship with their emperor. There is hence no reason not to date the inscription – and thus the beginning of Optatian’s career – to Maxentius’ reign.<sup>87</sup>

We can therefore conclude that already before 315, and most likely already under Maxentius, Optatian moved among eminent members of the Roman senatorial aristocracy – an essential prerequisite being that he had already held one or more senatorial entry offices (for instance, the quaestorship or aedileship). But he also apparently belonged to a prestigious priestly college already, and must have been wealthy enough to engage in considerable energetic activity – ideal prerequisites for ascending to high-flying offices in the imperial administration. Other members of the senatorial aristocracy successfully won Constantine’s favour and held high administrative positions in the years after Maxentius’ fall, which was even true of the most important senatorial supporters of Maxentius – ironically, the most prominent example being C. Ceionius Rufius Volusianus, who appears right next to Optatian in CIL VI 41314. Optatian’s career, in contrast, stalled for years: no office is known for him until after his exile.

#### THE CORRESPONDENCE BETWEEN OPTATIAN UND CONSTANTINE

The two letters that survive together with Optatian’s *carmina* show how, prior to his exile, Optatian endeavoured to win the emperor’s favour. In a number of manuscripts, we find both a letter from Constantine to Optatian (*Epistula Constantini*) and a letter from the poet to the emperor (*Epistula Porfyrii*). The authenticity of both letters has been questioned on various grounds. But – for reasons that I will set out elsewhere – I consider it relatively clear that they are reliable historical witnesses.<sup>88</sup>

Those manuscripts that contain these two letters (**B<sup>1</sup>**, **P**, **E**, **T**, **R**, **J**, **Q**, **W**) always include them both, and always in the same order: first

---

**87** Most scholars have followed Groag’s view (mainly via Barnes 1975b) that the inscription was published under Maxentius. On Constantine and the Roman senate after the Battle of the Milvian Bridge, see Lenski 2008.

**88** The most extensive treatment of the letters is provided by Polara 1973, 2.19–27 and Bruhat 1999, 23–31, although both scholars argued they were later forgeries.

*Ep. Porf.*, then *Ep. Const.*<sup>89</sup> It is clear, however, that Optatian's letter was originally written as a direct response to Constantine's letter: that is, there must have been a first letter, now lost, written by Optatian to Constantine, to which *Ep. Const.* responds.<sup>90</sup> The letters have nothing to do with Optatian's petition for clemency and his recall from exile, as is sometimes assumed. They date instead to the period before Optatian's exile, and they can clearly be attributed to the earliest phase of Optatian's efforts to win the emperor's favour by sending him samples of his innovative poetry, commending himself to Constantine as a loyal subject.<sup>91</sup> From indications in *Ep. Const.* we know that Optatian's lost first letter was accompanied by one of his *carmina cancellata*, which seems to have been the poet's very first dedication of a figure-poem to Constantine.<sup>92</sup> Optatian

---

**89** See the tabular overview in Polara 1973, 1.xix.

**90** Both letters refer to a single *carmen* dedicated by Optatian to Constantine (*Ep. Const.* 1 and 10–11, *Ep. Porf.* 1), and they both imply that this *carmen* was the poet's first poetic dedication of this kind to the emperor (esp. *Ep. Const.* 10–14 and *Ep. Porf.* 1–2). *Ep. Const.* 12–14 approves of the gift, while *Ep. Porf.* 1, 6–8 replies to Constantine's approval; see also Van Dam 2011, 158–161. Some scholars (in particular, Polara 1974, 295 and Bruhat 1999, 24–25) have seen insufficient indications within the letters to retrace their relative chronology. On the basis of the order in the manuscripts (or rather, in the modern editions), some scholars seem to presume erroneously that *Ep. Const.* responds to *Ep. Porf.* (e.g. Barnes 1975b: 'Constantine's reply').

**91** *Ep. Const.* does not indicate any contact between poet and emperor prior to the dedication to which it replies. *Ep. Porf.* 8 suggests Optatian had only received one single reply to his poetry by Constantine at the time he wrote the letter (*Etenim si, ita ut sapientibus placuit, maxime imperator, aestimanda sunt, non numeranda iudicia, qui huiusmodi testimonium consecutus sum pietatis tuae dignatione caelesti, iam licet Parnasi iuga securus ingrediar et ab ipsis Aonii verticis adytis deducere audeam Musas ...*). The implications were already noticed by Müller 1877, ix; cf. Kluge 1924, 347 and Barnes 1975b, 185.

**92** *Ep. Const.* 9–14. According to Kluge 1924, 325, *Carm.* 10 might have been the first figure-poem and was probably related to the letter exchange between Optatian and Constantine. A better guess is probably *Carm.* 16: the poem seems to date to before Optatian's exile, is quite elaborately composed, and with its interwoven text in the dative nicely aligns with what Optatian writes about the *praefatio* of his poem in *Ep. Porf.* 3; the latter passage evidently alludes to a coloured woven verse invoking the name of the emperor, as can be found in *Carm.* 16, but later also in *Carm.* 11 and 13. Seeck 1908, 270–271 argues on the basis of *Carm.* 21 and 22 that Septimius Bassus (*praefectus urbis* 317–319) may have inspired Optatian to write his first panegyric *carmen cancellatum*,

also attached one or more figure-poems when he replied with his *Ep. Porf.* to Constantine's *Ep. Const.*<sup>93</sup> Moreover, in *Carm.* 1, composed in exile in 326, Optatian refers to a *libellus* he had sent Constantine before he was banished (vv. 1–2: *Quae quondam sueras pulchro decorata libello | carmen in Augusti ferre Thalia manus*). This *libellus* seems to have been a compilation of a small number of magnificently designed *carmina cancellata* bound within a codex, and this codex is probably identical with the attachment to *Ep. Porf.* (or alternatively, perhaps, it was sent to Constantine at a later stage during the letter exchange).

Most scholars date the letters to the period immediately after Constantine's victory over Maxentius, hence to the months after the Battle of the Milvian Bridge (in around 312/313).<sup>94</sup> The basic idea is that Optatian and his senatorial peers attempted to win the new emperor's favour in the months following Maxentius' defeat, when Constantine was still residing in Rome.<sup>95</sup> Both the efforts and success of various senators are well documented in the sources. The problem is only that the early date for the letters is not supported by any evidence. A simple observation militates against it: no figure-poem survives that can be dated securely

---

which may or may not be the case, but the context suggested by Seeck (early 317, celebrating the elevation of Constantine's two oldest sons to the rank of Caesar) is certainly too early for Optatian's first dedication of a figure-poem to Constantine (on which see the following sections of this chapter). Maybe Optatian's self-description as *ruris vates* in *Carm.* 15.15 (*ista canit ruris tibi vates ardua metra*) tells us something about the early stages of his development as a poet: many scholars assume he wrote bucolic verses before turning to picture-poetry, but perhaps the allusion refers to his more conservative *technopaegnia*, as Kluge 1924, 325 argues (with reference specifically to *Carm.* 20, 26 and 27); following Smolak 1989, 241, alternatively, we might read this talk as simply a literary topos. For more detailed discussion of Optatian's *technopaegnia*, see Jan Kwapisz's chapter in this volume.

**93** *Ep. Porf.* 9: *Denique oratus, Augustissime domine, temeritati meae da veniam, et quae nunc quoque pietatis tuae favore ausus sum inligare, dignanter admitte: audaciae meae fomitem aeternitatis tuae clementia suscitavit.*

**94** While for Barnes 1975b, 185, the date is merely a 'conjecture', Van Dam 2011, 158–170 takes the date for granted. I also tentatively accepted the dating of the letters to after the Battle of the Milvian Bridge in Wienand 2012a, 358 with n. 6 (cf. also Wienand 2012b, 230): in light of the arguments presented here, however, my earlier opinion must now be revised.

**95** Constantine's presence in Rome can be dated quite precisely to the months from his triumphal *adventus* on 29. October 312 to January 313; cf. the evidence provided in Barnes 1982, 71.



prior to *c.* 317/319. The prerequisite for Optatian's ability to dedicate a figure-poem to the emperor, however, would of course be simple: already by this time he possessed the skill to produce such 'laboriously contrived affectations'.<sup>96</sup>

In order to narrow down the date of the letters, we might first ask why they have survived at all. To tackle this question, it is necessary to take another look at the manuscripts. In one manuscript alone (**W**), the letters precede the poems. In all other seven manuscripts that contain the letters, they show up somewhere in between the poems (though never at the end). In five of the eight manuscripts (**B'**, **P**, **E**, **T**, **R**), we find always the same sequence of poems (*Carm.* 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9 and 20), and always preceding the letters. In these manuscripts, the letters are likewise consistently followed by *Carm.* 10. Beyond *Carm.* 10, no coherent order of poems can be found in a significant number of manuscripts. The common sequence of the first items in these manuscripts is thus as follows:

	DATE OF COMPOSITION AND CONTEXT	INTEXT DESIGN OR SHAPE
<i>Carm.</i> 1	326 ( <i>vicennalia</i> / petition for mercy)	<i>none</i>
<i>Carm.</i> 2	326 ( <i>vicennalia</i> / petition for mercy)	symmetrical cruciform
<i>Carm.</i> 3	324/325 (victory over Licinius)	'face of Augustus' ( <i>vultus imperii</i> )
<i>Carm.</i> 5	326 ( <i>vicennalia</i> )	AVG   XX   CAE SX
<i>Carm.</i> 6	322/323 (Sarmatian victory)	Quincunx army formation
<i>Carm.</i> 7	323 (Sarmatian victory)	Trophy (shield with spears crossed)
<i>Carm.</i> 8	<i>c.</i> 317/321 (Crispus' victories) [pre-exile]	Chi-rho and IESVS
<i>Carm.</i> 9	325/326 ( <i>vicennalia</i> )	'palm of virtue' ( <i>palma virtutum</i> )
<i>Carm.</i> 20	326 ( <i>vicennalia</i> )	organ
<i>Ep. Porf.</i>	<i>c.</i> 319/322 [pre-exile]	<i>none</i>
<i>Ep. Const.</i>	<i>c.</i> 319/322 [pre-exile]	<i>none</i>
<i>Carm.</i> 10	<i>c.</i> 320/321 (Crispus' victories) [pre-exile]	cruciform

**Table 1** The recurring sequence of poems/letters in manuscripts **B'**, **P**, **E**, **T**, **R**

This recurring sequence of poems – ranging from *Carm.* 1 to the two letters or even to *Carm.* 10 – does *not* go back to the codex given to Constantine in 326. As argued above, *Carm.* 5, 9 and 10 contain references to Crispus and thus cannot have been part of the version presented before Constantine; furthermore, *Carm.* 8 and 10 were composed before Optatian was banished (in *c.* 317/321 and *c.* 320/321 respectively), which renders it

<sup>96</sup> Helm 1959, 1928: 'derartig mühselig ausgetüftelte Künsteleien'.

highly unlikely that he used them again in 326. Likewise, we can be sanguine that Optatian did not include the letters in the collection of poems he sent to Constantine: the publication of the letters only makes sense as a medium of aristocratic self-display *vis-à-vis* the author's senatorial peers. For Optatian, the letters served as a token of imperial favour, and their display was meant to vindicate the poet's closeness to the emperor. Making use of imperial letters in such a way was highly functional only within the framework of a senatorial aristocracy that strove to adapt to the changing rules of an increasingly decentralised empire.<sup>97</sup>

The sequence of poems and letters in these five manuscripts cannot therefore be explained as representing the layout of the 326 codex given to Constantine. But it might very well reflect the internal order of the postulated secondary edition that Optatian published after his return from exile. The fact that after the letters (or else after *Carm.* 10) we encounter various disparate sequences of further poems might reflect later additions of single poems or further poem collections published in various other contexts. Yet a series of important questions ensue. After all, why should Optatian use two pre-exile letters in a post-exile compilation? Why should he put them at (or towards) the end of a certain sequence of poems? And why should he do so even at the cost of inverting their chronological order?

The issue is complex, some brief remarks must therefore suffice. Most importantly, this single sequence of poems and letters does not seem to have come about merely by chance. *Carm.* 1 and 2 open the compilation by introducing an exiled poet pleading for mercy, while the following *Carm.* 3, 5, 6, 7, 8, 9 and 20 perform, from shifting angles, a dazzling display of the panegyric powers and abilities inherent in Optatian's inspired muses. *Carm.* 20 in particular – ‘comme un écho de poème I’ (Bruhat 1999, 12) – provides a fitting counterpart to the poem that opens the sequence, and the letter exchange with its august conversation between poet and emperor dignifies the whole endeavour, signalling the ultimate imperial approval. Within this composition, and seen from the

---

**97** John Weisweiler rightly makes the point in view of senatorial strategies for displaying imperial letters in public: ‘as emperors moved further away, in Rome closeness to imperial power became a more precious commodity’; ‘senators advertised their intimate links with the emperors in the same striking ways which formerly had been employed exclusively in the provinces’ (Weisweiler 2012, 322–323). On senators, absent emperors and the transregional aristocracy, see also Humphries 2003, Chenault 2008 and Weisweiler 2011.

perspective of its poetic logic, the inversion of the letters makes perfect sense: *Ep. Const.* now appeared as reacting to *Ep. Porf.*, creating the fiction of an interplay between devotion and grace. *Carm.* 10 might then have been added as some sort of punch line, or else (probably more likely) it was perhaps attached only at a later stage.

For our reconstruction of the interaction between Optatian and Constantine, it is illuminating that after his return from exile, Optatian specifically selected these two pre-exile letters for inclusion in his secondary edition. On the one hand, he had good reason for his choice, as we have seen. On the other, the letters only reflect the tentative beginning of a relationship between the poet and the emperor: Constantine's response to Optatian's lost letter reveals a certain distance from the poet and his works; the letter merely praises – with some rhetorical embellishments – the fact that the composition was technically correct despite the daunting complexity of interweaving the base text and interwoven verses.<sup>98</sup> Importantly, Constantine makes no mention here of Optatian's programmatic amalgamation of traditional panegyric with Christian concepts. This is significant, since in the end Optatian's chief achievement might be said to lie in his establishing a religiously integrative foundation for the ideology of the Constantinian monarchy – and indeed it was perhaps this that secured him his recall from exile and his astonishingly steep career thereafter.<sup>99</sup> *Ep. Const.* contains absolutely no reference to such considerations, and apart from praising Optatian's technical skill (especially in *Ep. Const.* 9–11), Constantine offered the poet no prospect of reevaluating his status. In fact, Constantine gave Optatian nothing more in his letter than an opportunity to continue his arduous efforts to

---

**98** See esp. *Ep. Const.* 9–11: *Gratum mihi est studiorum tuorum facilitatem in illud exisse, ut in pangendis versibus dum antiqua servaret etiam nova iura sibi conderet. Vix hoc custoditum pluribus fuit, ut nodis quibusdam artis innexi citra interventum vitii inculpatum carmen effunderent; tibi nominum difficultate proposita, numero litterarum, distinctionibus versuum, qui ita medium corpus propositi operis intermeant, ut oculorum sensus interstincta colorum pigmenta delectent, hoc tenuere propositum, ut haesitantiam carmini multiplex legis observantia non repararet. Cf. Polara 1974, 295 n. 126: 'Ep. Const. 9; 11; 14 parlano di un primo invio di carmi da parte di O.' and n. 127: 'ep. Porf. 2 vuole riferirsi evidentemente ai primi approcci di O. verso l'imperatore'. See also Barnes 1975b, 185.*

**99** On this, see Wienand 2012a, esp. 373–420 and Wienand 2012c, esp. 434–444. On the Optatian treatment of Christian symbolism, see the contributions by Michael Squire, Thomas Habinek, Sophie Lunn-Rockcliffe, Jesús Hernández Lobato and Jaś Elsner in this volume.

secure and prolong the emperor's favour by composing and dedicating further figure-poems.

In the end, then, *Ep. Const.* is not a particularly advantageous token of imperial favour for a poet who was held in the highest esteem after his return from exile. In light of the intensive imperial patronage Optatian enjoyed after his recall, and given his prestigious positions as governor of Achaëa and urban prefect, we may safely assume that from 326 onwards he received a number of other imperial letters, all today lost, in which his artistry was probably praised more effusively than in the somewhat reserved pre-exile *Epistula Constantini*. These considerations suggest that Optatian published the letters – and thus also the (earliest) secondary edition of his poetry book – rather soon after his recall from exile; at a time, that is, when the only suitable letters Optatian had at hand stemmed from the earlier letter exchange with Constantine.<sup>100</sup> We can only speculate here why Optatian made no use of the letter in which he framed his plea for mercy, and of the imperial reply granting his recall from exile (or an imperial letter responding to the *vota soluta* edition of his poetry book). Most likely, these documents did not entail a comparably fitting poetic conversation between Optatian and Constantine.

A reconstruction along these lines also has consequences for understanding Optatian's interaction with Constantine prior to his exile. We can clearly see how Optatian anticipated that the exchange of *munus* and *gratia*, so emphasised in the two letters, would gradually take on a more definite shape: Optatian certainly intended to work toward the emperor's growing interest in the poet and his art – indeed, toward a possible subsequent conferral of some office or other. Of course, no such development can be identified (not even in the fact that Constantine addresses Optatian as *frater carissime*).<sup>101</sup> As a result, we must assume that

---

**100** I think this reasoning also rules out the possibility that the letters were published only posthumously: Optatian's heirs certainly had several imperial letters written to Optatian after his recall from exile, which would make our *Ep. Const.* a pretty odd choice.

**101** *Ep. Const.* 1. Seeck 1908, 272–273 (followed by most scholars) has inferred from Constantine's choice of words that Optatian must have had 'a very high rank', and probably even belonged to the *comites*. I suggest we should rather interpret this as a poetic formula of respect shown to an honourable member of the Roman aristocracy, modelled on Mart. 9.pr. and Fronto *Ad amic.* 1.8, 1.9, 1.27 and 2.4. All other indications speak against a high degree of closeness between Optatian and Constantine: apart from the poet's stagnating career

the slowly intensifying interaction between Optatian and Constantine was soon interrupted by the poet's exile. This, again, allows us to date the correspondence to the period before Optatian's exile rather than to the period immediately after the Battle of the Milvian Bridge. The course of the early phase of Optatian and Constantine's relations may thus be schematically laid out as follows:

c. 319/322: Exchange of Letters

<Ep. P.\*> [lost first letter to the emperor with dedication of a figure-poem];

- *Epistula Constantini* (in praise of Optatian's technique);

- *Epistula Porfyrii* (letter of thanks, dedication of a new figure-poem or a *libellus* of several poems);

<Potentially further letters [not preserved], but communication seems to have been interrupted shortly after the *Epistula Porfyrii*, most likely by the accusations against Optatian, resulting in a trial and his exile >

322/323–326: Exile

## CONCLUSIONS

The considerations presented above have some notable consequences (cf. Table 2). In 315 at the latest, and presumably already under Maxentius, Optatian moved in high circles among the senatorial aristocracy of Rome. At that time he belonged to a prestigious priestly college and was wealthy enough to engage in euergetic activities. But he nonetheless remained politically insignificant for up to ten years after the regime change in 312, while many of his aristocratic peers were endowed with prestigious offices. Only after about eight years does he seem to have found a way to present himself to Constantine convincingly as an obedient supporter of the emperor's policy, viewing his *carmina cancellata*

---

and the reserved approval by Constantine of Optatian's technical skill, there is the conspicuous fact that the poet delivered his very first poems, and even the *libellus* mentioned in *Carm.* 1, via mail (that is to say, via intermediaries) and not in person. We may assume that the dedication was then briefly presented and explained to the emperor, who merely signed a reply (i.e., the *Epistula Constantini*) largely drafted in the imperial chancellery; on imperial rescripts in general, see Millar 1977 and Corcoran 1996.

as an individual reference point for his declarations of loyalty. Optatian seems to have developed this new technique of figurative poetry around 317/319 (his earliest securely datable figure-poems date to *c.* 319). It is likely that Optatian first refined his technique for some time and produced several poems before he ventured to approach the emperor with his artistry: the poet's communication strategy, as can be determined in the two letters, suggests he intended to have further *carmina cancellata* up his sleeve in order to continue his fictional poetic conversation with the emperor. We may thus assume that Optatian began to use his figure-poems only in the early 320s as a way of interacting with the emperor. This roughly corresponds to the time when we can plausibly locate Optatian in Constantine's entourage in Illyricum.

The emperor's initial reaction to Optatian's advances, however, was notably reserved. The people involved at court apparently recognised the innovative potential of Optatian's poetic techniques, but they may have wanted to see whether the poet was capable of producing more than a single encomiastic figure-poem. In the beginning, nobody at court seems to have realised the wider political implications of Optatian's poems either: perhaps they did not see their intrinsic value for supporting the integrative religious policy required to buttress the cultural transformation towards a Christian monarchy. Optatian, though, did not yet receive the opportunity to demonstrate more substantially his extraordinary talents; the allegations against him and his ensuing exile apparently came in the way. Optatian's banishment may ultimately have come about precisely because the poet began to step up his efforts for imperial promotion, coming into the crossfire of his aristocratic rivals.

We can only guess at the reasons why Optatian's early career – for between eight and ten years – all but stalled. We know just as little about Optatian's background as we do about the date of his birth and his family history: he seems to have been the first member of his *gens* to rise to the upper ranks of the senatorial aristocracy and to hold prestigious offices (albeit late in life). As a senatorial newcomer, perhaps he simply lacked the support of a powerful and influential family clan and a corresponding network of clients and connections inside the elite to claim a place for himself in the inner ranks of the aristocracy after the regime change of 312. Even with regards to his standing in the early 320s, when Optatian was part of the emperor's entourage and addressed by him as *frater carissime*, the evidence suggest that he may have hoped to win the emperor's favour with his figure-poems precisely because he had no other compelling options for furthering his career.

The codex that the poet sent the emperor from exile in 326 furnished the ultimate proof of his abilities. It was clear now for the policy-makers at court that Optatian's poems provided an attractive vision of a harmonious interplay between Roman traditional values and Christian innovations – a vision particularly attractive to elite members of a society affected by one of the most profound cultural transformations in Roman history, seeking a plausible answer to the existential question of how the deeply ingrained nexus of power, religion and *paideia* could prevail under Christian auspices. With his collection of panegyric *carmina cancellata*, Optatian impressively illustrated both the political importance of his artistry and its value for the representation of Constantine's rule: the codex with which Optatian bestowed Constantine, and the subsequent editions of his poems, were composed as a manifesto for the Constantinian 'revolution'. The poetry book(s) celebrated the harmonious, integrative transformation of the Roman monarchy into the *aureum saeculum* of a Christian empire, governed peacefully and justly by a potent new dynasty under the aegis of Constantine, sole ruler of the world.

---

#### ACKNOWLEDGEMENTS

This chapter has incurred numerous debts. Important preliminary comments and suggestions were made by the participants of the Cologne workshop in July 2015. During the summer semester of 2015, I also benefitted from in-depth discussions about the intricacies of Optatian's career in a research seminar at the Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, working with a small group of highly motivated students. My investigation into Optatian's biography has also substantially profited from earlier discussions with Noel Lenski, Petra Schierl, Sebastian Schmidt-Hofner, Martin Wallraff and John Weisweiler. I am particularly indebted to comments made on earlier drafts of this paper by Muriel Moser, Michele Renee Salzman, Michael Squire and John Weisweiler. The epigraphical research carried out for this chapter would not have been possible without the invaluable assistance of Francisca Feraudi-Gruénais, Silvia Orlandi, Sebastian Prignitz, Athanassios Themos and Eleni Zavvou, who all helped me track down the inscriptions and acquire suitable photographs and copyright permissions. Last but not least, I thank John Noël Dillon and Michael Squire for their help translating the chapter into English.

KEY POINTS	SOURCES
Unknown: date and place of birth, ancestors	—
Before 315 (most likely 310/312): Optatian in the upper ranks of the senatorial aristocracy of Rome, probably a member of a priesthood	CIL VI 41314
c. 317/319: Optatian composes the first <i>carmina cancellata</i>	cf. Kluge 1924, 336–348, Polara 1974, 284–288, Barnes 1975b, 177–183, Bruhat 1999, 494–501
Most likely between 319 and 322: exchange of letters with emperor, dedication of individual <i>carmina cancellata</i> and probably a first <i>libellus</i>	<i>Ep. Const., Ep. Porf., Carm.</i> 1.1–2
322: Optatian seems to have been in Constantine’s entourage during the Sarmatian campaign	<i>Carm.</i> 6
c. 322: accusations against Optatian	<i>Carm.</i> 2.31–34 (dating inferred from <i>Carm.</i> 6)
322/323: Optatian is exiled	dating inferred from <i>Carm.</i> 6
326 (25. July): petition for mercy (with <i>insigne volumen</i> sent to Constantine)	in particular <i>Carm.</i> 1, 2, 5
Soon afterwards: revocation of exile	Jerome <i>Chron.</i> , a. 329 (year certainly wrong)
Soon afterwards: publication of a reworked and expanded version of the poetry book	inferred on the basis of manuscript tradition
Between 326 and 329: <i>Proconsul provinciae Achaetae</i>	AE 1931, 6 = SEG 11 810 (dating inferred from the epigraphic formula and find context of the statue base)
329 (7. October – 7. November.): <i>Praefectus urbis</i>	<i>Chron.</i> 354, a. 329
333 (7. April – 9. May): <i>Praefectus urbis</i>	<i>Chron.</i> 354, a. 333
Optatian died after 333 (probably before 335)	No offices known after 333 (and no extant <i>carmina</i> celebrating Constantine’s <i>tricennalia</i> of 335/336)

**Table 2** Key points in Optatian’s career



## BIBLIOGRAPHY

- Acre, J. (1982)** 'The inscription of Troesmis (ILS 724) and the first victories of Constantine II as Caesar', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 48: 245–249.
- Ando, C. (2000)** *Imperial Ideology and Provincial Loyalty in the Roman Empire*. Berkeley, CA.
- Arnheim, M.T.W. (1972)** *The Senatorial Aristocracy in the Later Roman Empire*. Oxford.
- Bardill, J. (2012)** *Constantine: Divine Emperor of the Christian Golden Age*. Cambridge.
- Barnes, T.D. (1975a)** 'Two senators under Constantine', *Journal of Roman Studies* 65: 40–49.
- (1975b) 'Publilius Optatianus Porfyrius', *American Journal of Philology* 96: 173–186.
- (1982) *The New Empire of Diocletian and Constantine*. Cambridge, MA.
- Berrens, S. (2004)** *Sonnenkult und Kaisertum von den Severern bis zu Constantin I. (193–337 n. Chr.)*. Stuttgart.
- Bradbury, S. (2004)** 'Libanius' letters as evidence for travel and epistolary networks among Greek elites in the fourth century', in *Travel, Communication and Geography in Late Antiquity*, eds. L. Ellis and F.L. Kidner. Aldershot: 73–80.
- Braginton, M.V. (1944)** *Exile under the Roman Emperors*. Chicago.
- Bruhat, M.-O. (1999)** *Les carmina figurata de Publilius Optatianus Porfyrius. La métamorphose d'un genre et l'invention d'une poésie liturgique impériale sous Constantin*. Unpublished PhD dissertation (Université Paris-Sorbonne, Paris IV).
- Cameron, A. (2011)** *The Last Pagans of Rome*. Oxford.
- Cantarelli, L. (1917/1918)** 'Notizie di recenti trovamenti di antichità in Roma e nel Suburbio', *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 45: 220–242.
- Chastagnol, A. (1960)** *La préfecture urbaine à Rome sous le bas-empire*. Paris.
- (1962) *Les fastes de la préfecture de Rome au bas-empire*. Paris.
- Chenault, R.R. (2008)** *Rome Without Emperors: The Revival of a Senatorial City in the Fourth Century CE*. Ann Arbor, MI.
- Chmiel, G. (1930)** *Untersuchungen zu Publilius Optatianus Porfyrius*. Unpublished PhD dissertation (Würzburg).
- Corcoran, S. (1996)** *The Empire of the Tetrarchs: Imperial Pronouncements and Government, AD 284–324*. Oxford.
- Cullhed, M. (1994)** *Conservator urbis suae: Studies in the Politics and Propaganda of the Emperor Maxentius*. Stockholm.
- Davenport, C. (2013)** 'The governors of Achaia under Diocletian and Constantine', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 184: 225–234.

- Deligiannakis, G. (forthcoming)** 'Helios and the emperor Constantine in the Peloponnese'. *Dumbarton Oaks Papers*.
- Dillon, J.N. (2012)** *The Justice of Constantine: Law, Communication, and Control*. Ann Arbor, MI.
- Drake, H.A. (2000)** *Constantine and the Bishops: The Politics of Intolerance*. Baltimore.
- Drost, V. (2013)** *Le monnayage de Maxence (306–312 après J.-C.)*. Zurich.
- Edwards, J.S. (2005)** 'The *carmina* of Publilius Optatianus Porphyrius and the creative process', in *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. 12 (= Collections Latomus 287), ed. C. Deroux. Brussels: 447–466.
- Ernst, U. (1991)** *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Cologne.
- Evans Grubbs, J. (1995)** *Law and Family in Late Antiquity: The Emperor Constantine's Marriage Legislation*. Oxford.
- Feissel, D. and Philippidis-Braat, A. (1985)** 'Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance, 3. Inscriptions du Péloponnèse (à l'exception de Mistra)', *Travaux et Mémoires* 9: 267–395.
- Fornari, F. (1917)** 'Sculture ed epigrafi rinvenute in Roma nell'esplorazione della regione VII in occasione della sistemazione di piazza Colonna', *Notizie degli Scavi di antichità* 1917: 20–26.
- Gatti, G. (1907)** 'Frammento d'iscrizione spettante ad una grande opera publica', *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 35: 115–121.
- Giannakopoulos, P.E. (1987)** Το Γύθειον. Αρχαιολογική και ιστορική άποψις από της προϊστορικής εποχής μέχρι και του Μεγάλου Κωνσταντίνου. Athens.
- Groag, E. (1926/1927)** 'Der Dichter Porfyrius in einer stadtrömischen Inschrift', *Wiener Studien* 45: 102–109.
- (1946) *Die Reichsbeamten von Achaia in spätrömischer Zeit*. Budapest.
- Helm, R. (1959)** '29: Publilius Optatianus Porfyrius', *RE* 23.2: 1928–1936.
- Humphries, M. (2003)** 'Roman senators and absent emperors in late antiquity', *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 17: 27–46.
- Jones, A.H.M., Martindale, J.R. and Morris, J. (1971)** *The Prosopography of the Later Roman Empire. Vol. I: A.D. 260–395*. Cambridge.
- Kluge, E. (1922)** 'Beiträge zur Chronologie der Geschichte Constantins des Großen', *Historisches Jahrbuch* 42: 89–102.
- (1924) 'Studien zu Publilius Optatianus Porfyrius', *Münchener Museum für Philologie des Mittelalters und der Renaissance* 4: 323–348.
- (1926) *Publilius Optatianus Porfyrius Carmina*. Leipzig.
- Kuhoff, W. (1983)** *Studien zur zivilen senatorischen Laufbahn im 4. Jahrhundert n. Chr. Ämter und Amtsinhaber in Clarissimat und Spektabilität*. Frankfurt am Main.
- Leeb, R. (1992)** *Konstantin und Christus. Die Verchristlichung der imperialen Repräsentation unter Konstantin dem Großen als Spiegel seiner Kirchenpolitik und seines Selbstverständnisses als christlicher Kaiser*. Berlin.

- Lenski, N. (2008)** 'Evoking the pagan past: *instinctu divinitatis* and Constantine's capture of Rome', *Journal of Late Antiquity* 1: 204–257.
- Leppin, H. and Ziemssen, H. (2007)** *Maxentius. Der letzte Kaiser in Rom*. Darmstadt.
- Levitan, W. (1985)** 'Dancing at the end of the rope: Optatian Porfyr and the field of Roman verse', *Transactions of the American Philological Association* 115: 245–269.
- Matern, P. (2002)** *Helios und Sol. Kulte und Ikonographie des griechischen und römischen Sonnengottes*. Istanbul.
- Matthews, J. (1975)** *Western Aristocracies and Imperial Court A.D. 364–425*. Oxford.
- Millar, F. (1977)** *The Emperor in the Roman World (31 BC–AD 337)*. Ithaca, NY.
- Mommsen, T. (1894)** 'Firmicus Maternus', *Hermes* 29: 468–471.
- Moser, M. (2013)** *Senatui auctoritatem pristinam reddidisti: The Roman Senatorial Aristocracy under Constantine and Constantius II*. Unpublished PhD dissertation (University of Cambridge).
- Müller, L. (1877)** *Publilii Optatiani Porfyrii carmina*. Leipzig.
- Perono Cacciafoco, F. (2011)** *Studi su Publilio Optaziano Porfirio*. Unpublished PhD dissertation (Università di Pisa).
- Pipitone, G. (2012)** *Dalla figura all'interpretazione. Scoli a Optaziano Porfirio. Testo italiano e latino*. Naples.
- Polara, G. (1971)** *Ricerche sulla tradizione manoscritta di Publilio Optaziano Porfirio*. Salerno.
- (1973) *Publilii Optatiani Porfyrii Carmina* (2 vols.). Torino.
- (1974) 'Cinquant'anni di studi su Optaziano (1922–1973)', *Vichiana* 3: 110–124, 282–301.
- (1975) 'Cinquant'anni di studi su Optaziano (1922–1973) (continuazione)', *Vichiana* 4: 97–115.
- (2004) *Carmi di Publilio Optaziano Porfirio*. Turin.
- Preger, T. (1901)** 'Konstantinos Helios', *Hermes* 36: 457–469.
- Robert, L. (1948)** *Hellenica. Recueil d'épigraphie, de numismatique et d'antiquités grecques. Vol. IV: Épigrammes du Bas-Empire*. Paris.
- Roussel, P. (1931)** 'Bulletin épigraphique', *Revue des études grecques* 44: 205–231.
- Rühl, M. (2006)** 'Panegyrik im Quadrat: Optatian und die intermedialen Tendenzen des spätantiken Herrscherbildes', *Millennium* 3: 75–101.
- Rüpke, J. and Glock, A. (2005)** *Fasti sacerdotum. Die Mitglieder der Priesterschaften und das sakrale Funktionspersonal römischer, griechischer, orientalischer und jüdisch-christlicher Kulte in der Stadt Rom von 300 v. Chr. bis 499 n. Chr. Teil 2: Biographien*. Stuttgart.
- Salway, R.W.B. (2007)** 'Constantine *Augoustos* not *Sebastos*', in *Wolf Liebeschuetz Reflected: Essays Presented by Colleagues, Friends and Pupils*, eds. J.F. Drinkwater and R.W.B. Salway. London: 37–50.
- Salzman, M.R. (1990)** *On Roman Time: The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*. Berkeley, CA.

- (2002) *The Making of a Christian Aristocracy: Social and Religious Change in the Western Roman Empire*. Cambridge, MA.
- (2016) 'Constantine and the Roman senate: conflict, cooperation, and concealed resistance', in *Pagans and Christians in Late Antique Rome: Conflict, Competition, and Coexistence in the Fourth Century*, eds. M.R. Salzman, M. Sághy and R. Lizzi Testa. Cambridge: 11–45.
- Schierl, P. (2009) 'Tu casti rectique tenax: Gottes- und Kaiserlob in den *Laudes Domini*', in *Lateinische Poesie der Spätantike. Internationale Tagung in Castelen bei Augst, 11. – 13. Oktober 2007*, eds. H. Harich-Schwarzbauer and P. Schierl. Basel: 129–158.
- Schlinkert, D. (1996) *Ordo senatorius und nobilitas. Die Konstitution des Senatsadels in der Spätantike*. Stuttgart.
- Smolak, K. (1989) 'Publius Optatianus Porphyrius', in *Restauration und Erneuerung. Die lateinische Literatur von 284 bis 374 n. Chr.*, ed. R. Herzog. Munich: 237–243.
- Squire, M.J. (2015) 'Patterns of significance: Publius Optatianus Porphyrius and the figurations of meaning', in *Images and Texts: Papers in Honour of Professor Eric Handley CBE FBA*, eds. R. Green and M. Edwards. London: 87–121.
- (2016) 'POP art: The optical poetics of Publius Optatianus Porphyrius', in *The Poetics of Late Latin Literature*, eds. J. Elsner and J. Hernández Lobato. Oxford: 25–99.
- Squire, M.J. and Whitton, C.L. (2016 [forthcoming]) '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*, eds. I. Garipzanov, C. Goodson, and H. Maguire. Turnhout.
- Stini, F. (2011) *Plenum exiliis mare. Untersuchungen zum Exil in der römischen Kaiserzeit*. Stuttgart.
- Talbert, R.J.A. (ed.) (2000) *Barrington Atlas of the Greek and Roman World*. Princeton.
- Vaglieri, D. (1906) 'Roma: nuove scoperte nella città e nel suburbio', *Notizie degli Scavi di Antichità* 3: 429–433.
- Van Dam, R. (2011) *Remembering Constantine at the Milvian Bridge*. Cambridge.
- Wallraff, M. (2001a) *Christus verus Sol. Sonnenverehrung und Christentum in der Spätantike*. Münster.
- Wallraff, M. (2001b) 'Constantine's Devotion to the Sun after 324', *Studia Patristica* 34: 256–269.
- Wallraff, M. (2013) *Sonnenkönig der Spätantike. Die Religionspolitik Konstantins des Großen*. Freiburg.
- Washburn, D.A. (2013) *Banishment in the Later Roman Empire, 284–476 CE*. New York.
- Weisweiler, J. (2011) *State Aristocracy: Resident Senators and Absent Emperors in Late-Antique Rome, c. 320–400*. PhD dissertation (University of Cambridge).

- (2012) 'Inscribing imperial power: letters from emperors in late-antique Rome', in *Rom in der Spätantike. Historische Erinnerung im städtischen Raum*, eds. R. Behrwald and C. Witschel. Stuttgart: 309–329.
- Wiemer, H.-U. (1995)** *Libanios und Julian. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Politik im 4. Jahrhundert nach Christus*. Munich.
- Wienand, J. (2012a)** *Der Kaiser als Sieger. Metamorphosen triumphaler Herrschaft unter Constantin I.* Berlin.
- (2012b) 'The making of an imperial dynasty: Optatian's *carmina figurata* and the development of the Constantinian *domus divina* (317–326 AD)', *Giornale Italiano di Filologia* 3: 225–265.
- (2012c) 'Die Poesie des Bürgerkriegs: Das constantinische *aureum saeculum* in den *carmina* Optatians', in *Costantino prima e dopo Costantino*, eds. G. Bonamente, N. Lenski and R.L. Testa. Bari: 419–444.
- (2012d) [Review of Van Dam 2011,] *Theologische Literaturzeitung* 137: 380–382.
- Woodward, A.M. and Hobling, M.B. (1923/1925)** 'Excavations at Sparta, 1924–25', *The Annual of the British School at Athens* 26: 116–310.
- Woodward, A.M. (1925/1926)** 'Excavations at Sparta, 1926', *Annual of the British School at Athens* 27: 173–254.
- (1926/1927) 'Excavations at Sparta, 1927; §2: the theater', *Annual of the British School at Athens* 28: 3–36.
- (1927/1928) 'Excavations at Sparta, 1924–1928; §2: the inscriptions, Part I', *Annual of the British School at Athens* 29: 2–56.



---

JAN KWAPISZ

## OPTATIAN AND THE ORDER OF COURT RIDDERS\*

On the 20. September 2004, Nina Buinitskaya, deputy editor-in-chief of *Udarny Front*, a small local newspaper published in Shklov, Belarus, lost her job. There are two facts to note with regard to this most unfortunate end of a journalistic career. First, Shklov is the hometown of Alexander Lukashenko, who has been called, perhaps too hastily, ‘Europe’s last dictator’; second, September 2004 was a hot political month in Belarus. It preceded a referendum with the aim of allowing Lukashenko to be re-elected as the country’s president for a third term, as well as changing the constitution so as to sanction such a manoeuvre. In this revolutionary atmosphere, Buinitskaya made the fatal mistake of accepting for publication a poem which praised Lukashenko’s firm and enlightened leadership in the infantile style that is typical of regime propaganda of many periods (one distich will suffice as a sample: ‘No storm and no war will surprise us, when we have such a president!’).<sup>1</sup> The poem, signed by one ‘B. Kastsuk, veteran of labour’, was printed on the front page, under the heading, ‘Referendum – the right choice’. What the editors of *Udarny Front* missed was that the first letters of each line spelled out an acrostich; when the acrostich was deciphered, moreover, the poem turned

---

\* For introducing me to the marvellous realm of Optatian’s poetry, I am grateful to the organisers and participants of the wonderful conference from which the present volume emerged; I am also indebted to the editors of this volume for suggesting a number of improvements to the present chapter. This essay was written with the financial support of the Polish National Science Centre under grant No. DEC-2013/11/B/HS2/02628.

<sup>1</sup> Lines 7–8: ‘Нас не застанут бури, войны, | Когда есть президент такой!’. Quotations of the poem are easily available online – but a photographic reproduction is harder to come by (see n. 2 below).

out to declare the precise opposite of what it had purported to say. The acrostich message was: ‘Lukashenko ubiytsa’ (‘Lukashenko – murderer’), the reference being to the president’s alleged role in the disappearance of his political opponents prior to the previous presidential elections that had taken place a few years earlier.<sup>2</sup>

It is difficult to find a more telling illustration as to why one’s political education should include the study of obscure and playful poetic techniques. What a powerful thing an acrostich is – it can lead one to lose one’s job, it can be used to outsmart regime functionaries, and, consequently, it can be used to ridicule the dictator behind whom such functionaries stand. But an acrostich can do the opposite too. If you dedicate to a ruler a poem which praises him with a particularly ingenious acrostich – or some other crafty device of this sort – this may be a way of buying that ruler’s favour. For such an offering may show not only that you are capable of suitable appreciation of that ruler’s virtues, but also that you recognise how well he is equipped with subtle wit and learning, i.e. qualities that would allow him to crack the clever riddles you are proposing. When you do this correctly, your encomiastic skilfulness can get you a job at the ruler’s court, or even (we might think) recall you from exile. Obviously what matters is not how the ruler actually responds to the challenge of the riddling poem. Such riddles come with ready anecdotes; the riddle is inherent to a narrative, which immediately implies a response from the riddle solver, i.e. either his or her success

---

<sup>2</sup> Numerous accounts of the story of the poem appeared in Russian newspapers and online portals; see, e.g. Dubnov 2004. An actual image of the poem as printed in *Udarny Front* is nowhere to be found, but Ryhor Kastusiou (a Belarusian opposition leader from Shklov and a presidential candidate in 2010) remembers the incident and confirms it to be true (I am grateful to Andrzej Poczobut for confirming the story with Ryhor Kastusiou). There are more examples of such political acrostichs in the recent history of eastern Europe. On 13. February 1982, when Poland was under martial law and the government was usurped by the Military Council of National Salvation (*Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego*, or *WRON*, popularly referred to as *WRONA*, ‘the crow’), a review of Amanda Lear’s 1981 album titled *Incognito*, written by the music journalist Stanisław Danielewicz, appeared in *Dziennik Bałtycki*, a daily newspaper that was published in Pomerania. It had passed unnoticed by the censorship authorities that the first letters of each paragraph in this review spelled out an acrostich, ‘WRONA SKONA’ (‘the crow will die’). Consequently, Danielewicz was imprisoned for nine months and 13 days, losing his job, even though he argued that the acrostich had been accidental.



or failure. When we decipher Pseudo-Kastsuk's acrostich, we are sure that the addressee has failed to do so. The opposite is a possibility as well – there are examples from antiquity of riddling poems which imply the addressee's unquestionable competence in dealing with the intricate interpretive difficulty involved.<sup>3</sup>

Such a nexus of politics, poetry and wordplay found its ultimate realisation in a dialogue between the poet and the emperor on the pages of the marvellous so-called *Panegyric* that Optatian composed for Constantine the Great. The story implied is of how the astonishingly complex intellectual endeavour and Constantine's inevitable fascination with its result saved Optatian from the bitterness of exile.<sup>4</sup> The complexity of this game, in which the reader of the *Panegyric* finds himself engaged, is explored from a variety of viewpoints throughout the present volume. The aim of my own discussion is more modest – not to shed light on the many intricacies of the game itself, but rather to demonstrate that it had a rather long literary history before Optatian. In recent years, a number of path-breaking discussions have been written – most of these by contributors to this volume – to shed light on the various contexts within which Optatian's poetry can be read, seen and appreciated. By approaching Optatian from a historical, literary and art-historical perspective, these studies have managed, if not subtracting anything from this poetry's impossibility, then at least to help us understand, how this impossibility was conceived and where it is rooted.<sup>5</sup> Yet it seems to me that due to the long-time neglect of Optatian as a poet and of his poetry as, precisely, *poetry*, there still remains something to be said about the literary traditions in which he sought inspiration. One observation to make in this respect is that prior to Optatian there is an ancient tradition of court poets who sought to entertain rulers by offering them gifts of

---

**3** One must decide for oneself how to regard the acrostich lurking in Hölscher 2000 and what to do with its approach to nonsense. At any rate, I should note at this point that there are no (deliberate) acrostichs in the present discussion ...

**4** On Optatian's biography, see Wienand in this volume, with further references.

**5** On the historical context of Optatian's poetry, see Wienand 2012a, 2012b and 2012c; on his place within the history of ancient art, aesthetics and semiotics, see Squire 2015, Squire 2016 and Squire and Whitton 2016; for a discussion of the literary context, see, *inter alia*, Ernst 1991, 95–142; Bruhat 1999; Hose 2007. Castorina 1968, 275–295 provides an idiosyncratic yet stimulating discussion on Optatian as one in a chain of ancient 'neoteric poets'; this may be seen to pave the way for my approach in the present chapter.

riddle-poems conceived as linguistic games (or at any rate who wanted to be perceived as such ‘jesters’). Moreover, there are reasons to believe that Optatian deliberately underscored his kinship with those poets so as to suggest the noble parentage of his own offering to Constantine and the respectable nature of the bond he strove to create between the poet and the ruler.

Those studying Optatian have pointed out and explored the connections between his poetry and the tradition of the so-called *technopaegnia*, or Greek pattern poems.<sup>6</sup> In what follows, however, I should like to revisit two poems by Optatian that are clearly modelled on those Greek sources, namely *Carm.* 26 and 27, and which I label respectively as Optatian’s *Altar* and *Panpipes*; I will not be concerned here with Optatian’s third pattern poem, namely the *Organ* (*Carm.* 20 [Plate 6]), as its involvement with the Greek *carmina figurata* is less direct.

Let us begin, though, by first looking at the earlier models for these two Optatianic poems.<sup>7</sup> The extant collection of Greek *carmina figurata* consists of six poems.<sup>8</sup> The earliest three of these examples, namely *Axe*, *Wings* and *Egg*, were composed by Simias of Rhodes at the dawn of the Hellenistic period [cf. Fig. 1.1]. The pseudo-Theocritean *Syrinx* [Fig. 3.1] and the *Altar* ascribed to an otherwise unknown Dosiadas [Fig. 3.2] are of uncertain date, but they probably postdate the third century BC and are earlier than Lucian, who himself mentions the *Altar* in his *Lexiphanes* (25). Finally, another *Altar* was attributed to one Besantinus within the Byzantine manuscript tradition [Fig. 3.3]. Karl Haebler, who edited

---

6 Cf. e.g. Castorina 1968, 269–275; Ernst 1991, 98–108; Bruhat 1999, 44–75; Squire 2015, 95–97.

7 What follows is based on Kwapisz 2013a; see also Strodel 2002. Important recent discussions of the Greek pattern poems include Guichard 2006; Männlein-Robert 2007, 142–150; Luz 2010, 327–353; Pappas 2013; Squire 2011, 231–236 and 2013, 98–107.

8 These poems are preserved in the *Palatine Anthology* (15.21–22, 24–27), which is our earliest source, and also in a number of bucolic manuscripts of Theocritus; the archetype was probably an ancient collection of bucolic poetry. On the manuscript tradition of the Greek figure poems see Kwapisz 2013a, 47–56. The relatively plain and simple layout of these poems in the *Palatine Anthology* is probably more informative of what they originally looked like than the variously ornamented, and at times fantastically innovative, forms to be found in the other Byzantine manuscripts. Strodel 2002 has gathered the most extensive collection of manuscript images, whereas the finest images are in Ernst 1991 (Kwapisz 2013a – perhaps disappointingly – offers no such pictures).

the *technopaegnia* at the end of the nineteenth century, saw this poem as having been composed during the time of Hadrian.<sup>9</sup> Consequently, the same scholar made a highly ingenious and convincing suggestion, recently developed by Ewen Bowie, that ‘Besantinus’ is a scribal corruption of the name of Lucius Iulius Vestinus, a sophist and prominent official at Hadrian’s court.<sup>10</sup> The *Altar*, which Vestinus arguably authored, is remarkable for the acrostich it contains; it reads, ‘Olympian, may you sacrifice for many years’ (Ὀλύμπιε, πολλοῖς ἔτεσι θύσειας), and it is likely to have addressed Hadrian, who adopted the title of ‘Olympian’ after he had dedicated the Temple of Olympian Zeus in Athens in AD 131/132. After this date, numerous altars were set up to worship Hadrian in the eastern empire. Bowie proposes to see Vestinus’ *Altar* in this context as a very special *charisterion* for the emperor.

There has been some debate as to which of the two Greek *Altars* [Figs. 3.2–3.3] is the direct model for Optatian’s poem of this shape.<sup>11</sup> What I should like to contribute to this discussion, however, is the suggestion that both Optatian’s *Panegyric* and the Greek collection of the *technopaegnia* are perhaps no different from the Hellenistic and Roman ‘poetry books’: in each case, the poems that these collections contain are variously interconnected so as to form a coherent whole.<sup>12</sup> It is easier to understand how such interconnectedness works in the case of Optatian’s single-author collection, although the fragmentation of his *Panegyric* in the manuscripts prevents us from grasping the author’s precise design.<sup>13</sup> Yet the small assemblage

<sup>9</sup> Haeberlin 1887, 65–66.

<sup>10</sup> Haeberlin 1890, 283–284; Bowie 2002, 185–189. I return to the identity of ‘Vestinus’ below.

<sup>11</sup> Castorina 1968, 272–274 opts for the dependence of Optatian’s poem on Dosiadas’ *Altar*, whereas Ernst 1991, 101–102 emphasises the links between the *Altars* by Optatian and by Vestinus. Bruhat 1999, 59–62 sensibly argues that, whereas Optatian’s poem takes something from the regularity of the outward form of Dosiadas’ creation, the metapoetic reflection which it offers undeniably owes much to Vestinus’ poem; moreover, she points to the originality of Optatian’s design.

<sup>12</sup> The recent literature on Greek and Roman ‘poetry books’ is vast; seminal studies are offered by, or included in, Gutzwiller 1998 and 2005; Bing 2009; Hutchinson 2008.

<sup>13</sup> For a succinct and instructive summary of the problem of the fragmentation of Optatian’s extant poetic output in the manuscript tradition, see Squire 2015, 92 (with further references, esp. n. 14); compare also Henderson’s comments in the envoi to this volume.

of the Greek *technopaegnia* exhibits similar characteristics, due to the fact that each consecutive contributor to this collection was careful to mark his debt to his predecessors by alluding to earlier poems.<sup>14</sup> Consequently, the most recent of these six poems, namely Vestinus' *Altar*, contains echoes of each of the five previous instalments of the genre.<sup>15</sup>

Within this constellation, an at once distinct and self-contained pair is formed by the pseudo-Theocritean *Syrinx* and Dosiadas' *Altar* [Figs. 3.1 and 3.2]:<sup>16</sup>

Οὐδενὸς εὐνάτειρα. Μακροπολέμοιο δὲ μάτηρ μαίης ἀντιπέτροιο θεῶν τέκευ ἰθιυτήρη, οὐχὶ Κεράσταν, ὃν ποτὲ θρέψατο ταιροπάτωρ, ἀλλ' οὐ πειλιπέδ' αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκουζ, οὐνομ' Ὀλον, διζῶν, ὃς τῶς μέροπος πόθον	5
κούρας γηρυγόνας ἔχε τὰς ἀνεμώδεος, ὃς Μοῖσα λιγύ πῦξεν ἰσπεφάνῳ ἔλκος, ἄγαλμα πόθοιο πυρισφαιράγου, ὃς σβέσεν ἀνορέαν ἰσπεφάδα παπποφόνου Τυρίαν τ' <ἐρρίσματο>	10
τῷ τότε τυφλοφόρων ἔρατὸν πᾶμα Πάρις θέτο Σιμιγίδας· ψυχάν ᾧ, βροτοβῶμων, στήτας οἶστρε Σαέτιας, κλωποπάτωρ, ἀπάτωρ,	15
λαρνακόγιε, χυρεῖς ἄδῃ μελίσσοις ἔλλοπι κούρη, Καλλιόπη νηλεῦστω.	20

**3.1** Pseudo-Theocritus, 'Syrinx' (*Anth. Pal.* 15.21). Text and typography after Kwapisz 2013a, 67.

**1-2** The bed-fellow of nobody and mother of the far-fighter [the wife of Odysseus and mother of Telemachus, sc. Penelope] gave birth to the swift leader of the nurse of him whose place a stone took [to the goatherd-Pan: the one that guides Amaltheia, the nurse of Zeus], **3** not Cerastas, whom the child of the bull once reared [Comatas, who was fed by bees], **4** but him whose heart once was burnt by the edge of a shield augmented by a *pi* [who fell in love with Pitys; add *pi* to *itys* 'edge of shield' to get the name], **5-6** Whole by name, a double

**14** On the ancient collection of the *technopaegnia*, see Kwapisz 2013a, 47–50.

**15** On these reminiscences, see Kwapisz 2013a, 178.

**16** The text and translation are reprinted from Kwapisz 2013a; the latter is adapted from Paton 1918.

animal [Pan] who felt desire for the voice-dividing wind-girl born of a voice [for Echo], **7-8** who inflicted upon the violet-crowned muse a shrill wound [who put together the panpipes for the muse], the monument of love hissing like fire [of Syrinx]; **9-10** he who quenched the bravery that had the same name as the slayer of his grandfather [who defeated the Persian – Perseus was the killer of his grandfather Acrisius] and thus saved the Tyrian maiden [Europe]. **11-12** To him Paris, the son of Simichus [Theocritus] offered this beloved possession of the blind-bearers [panpipes; the instrument of those that bear rustic wallets, i.e. herdsmen]. **13-16** Rejoicing in your soul at which, you who trample on men [you who climb rocks; of Pan], tormentor of the Saettian woman [of the Lydian queen Omphale], son of a thief [of Hermes], without a father [of an unknown father: as a son of Penelope and one of her suitors], box-footed [hoofed], **17-18** may you sweetly play to the mute girl, **19-20** Calliope the invisible [to the Nymph Echo].

Εἰμάρσενός με στήτις	
πόσις, Μέρωι δίσταβος	
τεύξ', οὐ σποδεῖνας ἴνις Ἐμπούσας, μόρος	
Τεῦκροιο βοῦτα καὶ κυνὸς τεκνώματος,	
Χρῦσας <δ'> αἴτας, ἄμος ἐμάνδρα	5
τὸν γυιόχαλκον οὖρον ἔρραισεν,	
ὄν ἀπάτωρ δίστεινος	
μόρησε ματρώριπτος,	
ἔμόν δὲ τεῦγμ' ἀθρήσας	
Θεοκρίτοιο κτάντας,	10
τρισπέροιο καύστας	
θόουζεν αἴν' ἰύξας	
χάλεψε γάρ νιν ἰῶ	
σῦργαστρος ἐκδυγήρας,	
τὸν δ' αἰλινεῦντ' ἐν ἀμφικλύστῳ	15
Πανός τε ματρός εὐνέτας, φῶρ	
δίξθος, ἴνις τ' ἀνδροβρῶτος Ἰλοραυστάν	
ἦρ' ἀρόδιον ἐς Τευκρίδ' ἄγαγον τρίπορθον,	

**3.2** Dosiadas, 'Altar' (so-called 'Doric Altar': *Anth. Pal.* 15.26). Text and typography after Kwapisz 2013a, 69.

**1-4** The husband of the woman clothed in male attire [of Medea], the twice young Thessalian [Jason] made me; not he who lay on the fire [Achilles], the son of the Empusa [Thetis], whose death was due to the Trojan cowherd [Paris], offspring of a dog [of Hecuba], **5-6** but the friend of Chryse [Jason], when the cook of men [Medea] struck the brazen-limbed watchman [Talos], **7-8** over whom the fatherless husband of two wives [Hephaestus, the husband of Aphrodite and Aglaea, was said to be born of Hera alone], he who was cast away by his mother [Hephaestus was thrown from Olympus by Hera] toiled. **9** And when he

had looked at my structure, **10** the slayer of Theocritus [Philoctetes, the killer of Paris], **11** the cremator of the three-night man [of Heracles], **12** shrieked out in great pain, **13-14** for the belly-creeper that had put off old age [a snake] afflicted him with its poison. **15** And him lamenting in the sea-girt place [the island of Lemnos], **17-18** the husband of Pan's mother [of Penelope, i.e. Odysseus], the thief [of Palladium] with two lives [as he returned from Hades] and the son of the man-devourer [Diomedes, the son of Tydeus, who ate the brain of his enemy Melanippus], for the sake of the shafts that would quell Ilus [the bow of Philoctetes, destined to destroy Troy], brought to the Teucric city three times sacked [Troy, overpowered by Heracles, the Amazons and the Greeks].

Both poems evidently share a number of characteristics. Unlike the four other *technopaegnia*, they are both composed in a unique Lycophronian style, built up line by line from a series of riddles.<sup>17</sup> No less importantly, both poems also imitate Simias' own examples in their use of the Doric dialect; likewise, they resemble Simias' *Axe* and *Wings* from a metrical point of view, since they both make use of either dactylic feet, as in the case of the *Syrinx*, or of iambic *metra*, as in the case of the *Altar* (in the same way in which Simias employs choriambes as a structural element that allows him to form the desired visual shape).<sup>18</sup> The *Syrinx* and the *Altar* are even more clearly connected since we find in them the same riddles and explicit verbal echoes.<sup>19</sup> I believe it is the latter poem that imitates the former rather than the other way round,<sup>20</sup> but this problem of relative chronology need not bother us here. What is important is that the two poems are manifestly interconnected and that Optatian may have seen them as such. That he indeed did so is strongly suggested by his own manner of imitating the coupled pair: on the one hand, his *Panpipes* is composed of hexameters, responding to the dactylic metre of the Greek *Syrinx*; on the other hand, his *Altar* consists of iambic trimeters which are analogous to the iambic metre of Dosiadas' *Altar*.

The main and perhaps sole reason why Optatian imitates the pair of Greek pattern poems in his own bipartite composition is, to my mind, to

---

**17** On the nexus of interrelations between the *Syrinx*, Dosiadas' *Altar* and Lycophron's *Alexandra*, see Kwapisz 2013a, 23–29, with further references.

**18** See Kwapisz 2013a, 38–45 for a discussion of the metrical structure of the *technopaegnia*.

**19** Cf. Kwapisz 2013a, 26–27 and further 138–176 (for commentaries on both poems).

**20** Cf. Kwapisz 2013a, 23–29.

indicate the relevance of the Greek model and to suggest its importance for understanding his own design. The reader is now invited to reflect on the Greek collection more carefully. And when he does, he will be led to the discovery that, whereas the *Panpipes* exhibits something of the bucolic tone of the Greek *Syrinx*, what the *Altar* says is very different from the contents of the poem attributed to Dosiadas.

To explain what I mean here, let us have a closer look at Optatian's own extraordinary altar-poem. A modern typographic presentation can be found in the opening section of the book (p. 49), and Fig. 1.7 offers one extant manuscript rendition. But since I want to talk about the text in some detail, it seems fitting to write out the Latin text in full, and provide a preliminary attempt at a translation (sticking closely to the syntax of Optatian's Latin):<sup>21</sup>

<i>Vides ut ara stem dicata Pythio,</i>	
<i>fabre polita vatis arte musica;</i>	
<i>sic pulchra sacris sim agens, Phoebos decens,</i>	
<i>his apta templis, quis litant vatium chori,</i>	
<i>tot compta sertis et Camenae floribus,</i>	5
<i>Heliconiis locanda lucis carminum.</i>	
<i>Non caute dura me polivit artifex,</i>	
<i>excisa non sum rupe montis albidi</i>	
<i>Lunae nitente nec Pari de vertice,</i>	
<i>non caesa duro nec coacta spiculo</i>	10
<i>artare primos eminentes angulos</i>	
<i>et mox secundos propagare latius</i>	
<i>eosque caute singulos subducere</i>	
<i>gradu minuto per recurvas lineas,</i>	
<i>normata ubique sic deinde regula,</i>	15
<i>ut ora quadrae sit rigente limite,</i>	
<i>vel inde ad imum fusa rursus linea</i>	
<i>tendatur arte latior per ordinem.</i>	
<i>Me metra pangunt de Camenarum modis,</i>	
<i>mutato numquam numero dumtaxat pedum;</i>	20
<i>quae docta servat dum praeceptis regula,</i>	
<i>elementa crescunt et decrescunt carminum.</i>	

---

**21** Trans. adapted from Glanville Downey, in Boultenhouse 1958, 72 (a highly influential essay on visual poetry).

*Has, Phoebæ, supplex dans metrorum imagines  
templis chorisque laetus intersit sacris.*

You see how I stand, an altar consecrated to the Pythian god, polished by the craft of the musical art of the poet; so fair am I, bringing most sacred offerings, suitable for Phoebus and fitted for these temples in which the choruses of poets make their acceptable gifts, adorned with so many woven flowers of the muse, of such kind as must be placed in the Heliconian groves of song. No workman polished me with sharp tool; I was not hewed out of the white rock of the mountain of Luna, nor from the shining peak of Paros. It was not because I was cut or forced with the hard chisel that I am straight, confined and hold back my edges as they attempt to grow and then, in the succeeding portion, let them spread more broadly. Cautiously I force each edge to be drawn in, line by line, by tiny steps, in lines turning in, thus following on, regulated everywhere by the measure, so that my margin, within the limit which rules it, is that of a square. Then again, continuing on to the bottom, my line, spreading more broadly, is artfully stretched according to the plan. I am composed of the measures whose rhythm the muses beat out, and the number of feet is never changed. As the rules of the learned principle keep these measures unchanged, it is the letters of the poem that increase and decrease. Phoebus, may the supplicant who offers these metrical pictures take his place joyfully in your temples and your sacred choruses.

Optatian's *Altar* gives very little indication as to the date of its composition. That said, Giovanni Polara felt inclined to see in the final couplet – a *makarismos* in which the wish is expressed that the altar's creator may find himself among the festivities and the temples of what might be the scenery of Rome – a suggestion that the poem was composed in exile.<sup>22</sup> Be that as it may, what the poem does make clear, as has already been noted by Marie-Odile Bruhat,<sup>23</sup> is that it is closely modelled on the other of the two Greek *Altars*, i.e. on Vestinus' poem [Fig. 3.3]:<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Polara 1973, 2.159 and 2.162. *Carm.* 26 and 27 are not included in the *tableau chronologique* of Bruhat 1999, 494–501, but note p. 500 on *Carm.* 20.

<sup>23</sup> See n. 11 above.

<sup>24</sup> On the text and translation, see n. 16 above.



Ὅλος οὐ με λιβρός ἱρῶν Λιβάδεσσιν οἶα κάλχης Ὑποφονίησι τέγγει.	
Μαύλιες δ' ὑπερθε πέτρῃ Νάξιη θοοῦμεναι Παμάτων φεῖδοντο Πανός, οὐ στροβίλω λιγνός	5
Ἴξός εὐόδης μελαίνειν τρεχθένον με Νυσίων' Ἐς γάρ βομόν ὄρης με μήτε γλοῦροῦ Πλίνθοις μήτ' Ἀλύβης παγέντα βόλοις, Οὐδ' ὄν Κυνογενῆς ἔτευξε φύτλη	
Λαβόντε μηκάδων κέρα, Λισσαῖσιν ἀμφὶ δειράσιν Ὅσαι νέμονται Κυνοθαῖας, Ἴσόρροπος πέλοιτό μοι Σὺν Οὐρανοῦ γάρ ἐκγόνοις Εἰνάς μ' ἔτευξε γηγενῆς,	10
Τάων δ' ἀείζων τέχνην Ἐνευσε πάλμυς ἀφθίτων. Σὺ δ', ὦ πῶν κρήνηθεν, ἦν Ἴνις κόλασε Γοργόνος, Θύοις τ' ἐπισπένδοις τ' ἔμοι	15
Ὑμηττιάδων πολὺ λαροτέρην Σπονδὴν ἄδην, ἴθι δὴ θαρσέων Ἐς ἐμὴν τεύξιν, καθυρὸς γάρ ἐγώ Ἴόν ἰέντων τεράων, οἶα κέκευθ' ἐκεῖνός, Ἀμφὶ Νεαῖς Θρηκτικαῖς ὄν σχεδόθεν Μυρίνης	20
Σοῖ, Τριπύτωρ, πορφυρέου φῶρ ἀνέθηκε κριοῦ.	25

**3.3** Vestinus ('Besantinos'), 'Altar' (so-called 'Ionic Altar': *Anth. Pal.* 15.25).

Text and typography after Kwapisz 2013a, 71.

**1-3** The black ink of victims does not dye me with its reddening stream, like that of purple, **4-6** and the knives sharpened on the Naxian stone spare the flocks of Pan; the sweet-scented gum of the Nysian saplings does not blacken me with its curling smoke. **7-8** You see in me an altar not composed of golden bricks or the clods of Alybe, **9-13** nor let that altar match me which the two gods born in Cynthus built, taking the horns of the goats that feed about the smooth ridges of Cynthus. **14-15** For together with the children of Heaven did the Earth-born Nine rear me, **16-17** to whose art the king of the gods granted immortality. **18-19** And may you, who drink of the spring that the Gorgon's son opened with a blow of his hoof, **20-26** sacrifice and pour on me libations in abundance sweeter than the honey of Hymettus' bees. Come to meet me with a confident heart, for I am pure of the venomous monsters which lay hid on that altar in Neae of Thrace that the thief of the purple ram dedicated to you, three-fathered one, not far from Myrina.

The *Altars* by Vestinus and by Optatian both emphasise their paradoxical ontological status: they both draw out the fact that they are immaterial structures built not of stone but of words, and likewise constructed not on the solid fundament of reality but on a page of papyrus or parchment. In both cases alike, the emphatic way of describing the paradoxical properties of the object-poem rests upon the narrative technique of priamel. Both poems first provide a list of what they are not (Vest. 7–13, Opt. 7–10) and, as a consequence, the expression of what they *are* comes as the clearly climactic finale (Vest. 14–17, Opt. 19–22). In the end, Optatian improves upon Vestinus' creation, as the perfectly shapely architecture of his *Altar* is mirrored by the perfectly accurate description of this structure as provided by the poem itself in lines 10–18.<sup>25</sup> But it is Vestinus' poem that supplies the fundament for this wonder of the mixed art of poetry and construction which makes the effect all the more stunning.

The realisation that Optatian's *Altar* is heavily dependent on Vestinus' poem greatly informs our reading of both compositions. Bowie's suggestion that the later of the two Greek *Altars* was authored by Iulius Vestinus, who was an official at Hadrian's court – attractive as it may sound – is merely a hypothesis. However, this hypothesis becomes even more appealing when we realise that if the *Altar* had indeed been conceived as an encomiastic poem for the Roman emperor, then Optatian would have had obvious reasons to re-use such a model in composing a poem within a larger (and immensely intricate) poetic project aimed at exalting the rule of Constantine.<sup>26</sup> I am aware that there are many 'ifs' and 'perhapses' in the reading proposed here, yet the temptation to pursue this path is difficult to resist. The poem's encomiastic agenda may not be immediately apparent, yet it becomes visible to the reader who is aware of Optatian's debt to Vestinus. Thanks to Vestinus, the reader understands how an intimate bond between the learned poet and the well-read emperor can be established and confirmed by offering the latter a gift whose refinedness only few connoisseurs would be able to appreciate.

What makes Vestinus' poem an even more likely source of inspiration for Optatian is the fact that this poem beats the other *technopaegnia* in its artful complexity.<sup>27</sup> The immaterial structure of Vestinus' *Altar* is

---

<sup>25</sup> This conclusion is anticipated by Bruhat 1999, 65.

<sup>26</sup> On the nature of this 'panegyric' project, see Schierl and Scheidegger Lämmle in this volume (with more detailed references).

<sup>27</sup> Cf. Bruhat 1999, 61, who refers to the analysis of the intricate architecture of Vestinus' *Altar* in Ernst 1991, 86–90.

ingeniously inscribed with an acrostich, and as I have argued elsewhere, this acrostich is remarkable for its metrical pattern.<sup>28</sup> Vestinus' 'inscription' grows in weight – the first syllable is short, the second is long, then a double-short unit follows, then double-long, triple-short, and finally triple-long. This pattern makes one think of the so-called rhopalic lines, in which each word is one syllable longer than the previous one. The most famous example is provided by *Il.* 3.182:

ὦ μάκαρ Ἀτρείδη μοιρηγενὲς ὀλβιόδαιμων.

O son of Atreus, blessed, child of fortune and favour.<sup>29</sup>

The playful effect of rhopalicness was familiar to Optatian, who made quite a show of it in his astonishing *Carm.* 15 (in that poem, which is a catalogue of hexametric oddities, v. 5 is rhopalic, but note also vv. 1–4, which are subsequently composed of dissyllables, trisyllables, tetrasyllables and pentasyllables).<sup>30</sup> The accumulation of poetic playfulness condensed within Vestinus' *Altar*, and in particular in its acrostich, is stunning enough. But the acrostich inscription is effective on yet another level: this line of writing is carved on a structure built of words; it serves as a means of further highlighting the ontological paradox of the *Altar*, which does and does not present itself as a material object, all at once. The richness of wordplay, as well as the resulting poetic and even ontological refinedness which Vestinus' *Altar* exhibits, both correspond with the poet's encomiastic aims in a similar way as they do in Optatian's poetry. I like to think that the *abundantia* offered by Vestinus' poem may have been one of the important sources of inspiration for Optatian's poetic technique.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Kwapisz 2013a, 180 and 2014a, 620–621.

<sup>29</sup> Trans. Lattimore 1990. I have offered elsewhere a brief account of the history of rhopalic patterns in Greek poetry (Kwapisz 2014a).

<sup>30</sup> On *Carm.* 15, see Hernández Lobato in this volume; cf. Levitan 1985, 246–250 (who mentions in this context Homer's *rhopalon*) and Squire 2016, 86–87.

<sup>31</sup> Another source worth keeping in mind in connection with both Vestinus' and Optatian's *Altars* is one of the celebrated *Tabulae Iliacae* – that is, one of the early Imperial marble objects with miniature reliefs illustrating scenes from early Greek epic, which have recently attracted much scholarly attention (Valenzuela Montenegro 2004; Squire 2011; Petrain 2014; see also Bruhat 1999, 78–80 and Squire 2011, 219–222 for a discussion of the *Tabulae Iliacae*

as a context for Optatian's poetry; Frontisi-Ducroux 2013 is a path-breaking discussion of the textuality of altars, including Greek and Latin *technopaegnia* as well as the *Tabulae Iliacae*). Several tablets exhibit on their verso letters inscribed within grids forming 'magic squares' [Figs. 1.3–1.4] or, in the case of tablet 4N, now in the Capitoline Museums (see Squire 2011, 393–395 for a description), an altar with the inscribed letters spelling out the hexameter ἄσπις Ἀχιλλῆος Θεοδώρηος καθ' Ὅμηρον ('The shield of Achilles: Theodorean, after Homer'; for a plausible explanation of the meaning of this Theodorean signature, see Squire 2011, 283–291 and 367–370; cf. Petrain 2014, 177–179). The curious resemblance between the *technopaegnic* *Altar*-poems and the altar of tablet 4N has been noticed by Squire 2010, 82–84 and 2011, 231–235 (cf. Horsfall 1979, 29 and 1994, 79); Squire's thought-provoking discussions may furnish a point of departure for further questions about the possible connections between all of these altars. Tablet 4N probably dates from the early Imperial period, i.e. it comes later than the *technopaegnia* of Simias but precedes Vestinus and Optatian, yet it needs to be remarked that the *Tabulae Iliacae* continued to be appreciated in the Antonine age, i.e. roughly when Vestinus composed his *Altar*, as one of them (19J) is likely to come from this late period (on the date of the tablets, see Squire 2011, 58–61). Tablet 4N effectively presents itself as a miniature of the Shield of Achilles, for its form is circular and not only does the recto contain images illustrating the famous ecphrasis at *Il.* 18.478–608, but, furthermore, precisely this Homeric text is inscribed on the disc's outer rim. As a result, the tablet purports to be a famous mythical object; it is striking, I think, how this concept resembles two of the *technopaegnia*, namely Simias' *Axe*, which purports to be the tool with which Epeius built the Trojan horse, and Dosiadas' *Altar*, which describes itself as the legendary altar of Lemnos, which turned out to be the bane of Philoctetes. As a consequence, the Shield-of-Achilles tablet shares with these two *technopaegnia* the status of what may be labelled a 'textual-imaginary object'. Moreover, below the altar-grid on the recto of tablet 4N we see the palindromic inscription IEPEIAIEPEI, which Squire 2011, 369 n. 155 and 2012, 3 n. 22 plausibly reads as ἱερεῖα ἱερεῖ, 'holy things to the priest', where the priest may be seen to be Homer. As Squire 2011, 348 notes, 'the *grammata* pose as monumental dedicatory inscription – a make-believe *representation* of an inscription, chiselled into the altar of letters depicted about'. In effect, what the Shield tablet ultimately proves to be is an offering laid for the priestly poet on an imaginary altar. All this is strikingly reminiscent of Vestinus' *Altar* (which was addressed to Hadrian) and of its acrostich-rhopalic inscription – the quasi-epigraphic play on the paradoxical ontological status of the immaterial altar, the priestly addressee and even the accumulation of wordplay are elements shared by both Vestinus' poem and the playful texts on the verso of tablet 4N. On the other hand, the orderliness of the visual architecture of the altar-grid on tablet 4N unavoidably makes one think of Optatian's similarly pedantic craft of letter arrangement, and in particular

Yet there may be even more to Optatian's interest in Vestinus. After all, not only the latter's poetry, but also his *vita* supplied a highly attractive model of imitation for a poet striving to pursue a career at court.<sup>32</sup> We learn about Vestinus' remarkable position at the court of Hadrian from an inscription found in Rome (IG 14 1085 = IGUR 1 62):

ἀρχιερεῖ Ἀλεξανδρείας καὶ Αἰγύ- | πτου πάσης Λευκίωι Ἰουλίωι Οὐηστί-  
| νωι καὶ ἐπιστάτῃ τοῦ Μουσείου καὶ | ἐπὶ τῶν ἐν Ῥώμῃ βιβλιοθηκῶν  
Ῥωμαί- | κῶν τε καὶ Ἑλληνικῶν καὶ ἐπὶ τῆς παι- | δείας Ἀδριανοῦ τοῦ  
Αὐτοκράτορος καὶ ἐπι- | στολεῖ τοῦ αὐτοῦ Αὐτοκράτορος.

For the high priest of Alexandria and all Egypt, head of the Museum and in charge of the Roman and Greek libraries in Rome and in charge of education under the emperor Hadrian and the secretary of the same emperor.<sup>33</sup>

In addition to such epigraphic testimony, the *Suda* tells us that Οὐηστίνοϛ Ἰούλιος, which is most likely once again our Vestinus, was a sophist who authored an Atticist glossary. A philologist and a guardian of the scholarly tradition of Alexandria, a poet, the emperor's favourite – all of this makes it tempting to think, especially in view of the inscription which attests Optatian's proconsulate of the province of Achaëa (AE 1931, 6 = SEG 11 810),<sup>34</sup> that the role which Vestinus played at Hadrian's court may have defined Optatian's aspirations.

I have suggested elsewhere that information stating that Vestinus was Rome's cultural *attaché* to Alexandria may be crucial for understanding the nature of his poetic gift to Hadrian.<sup>35</sup> Let us further elaborate on this point: when the director of the museum of Alexandria, who also earns his living as a librarian, undertakes to compose poetry, he is very much likely to be aware of the fact that he is entering a path once trodden by the

---

of his *Altar*. Should we explain all of these similarities by shared poetic and artistic imaginations emerging in similar contexts (this is perhaps the conclusion one may infer from Frontisi-Ducroux 2013), or is there a continuous path of influence between 'Theodorus', Vestinus and Optatian?

**32** On Vestinus and his life, see Bowie 2002 and 2013; Stebnicka 2015 (with further references); Puech 2002, 467–468; Livingstone and Nisbet 2010, 121–123.

**33** Trans. Bowie 2013.

**34** On this inscription, see Wienand in this volume.

**35** Kwapisz 2013a, 177–178.

great poets of the Golden Age of Hellenistic poetry, such as Callimachus or Apollonius of Rhodes.<sup>36</sup> And when he undertakes to compose a poem which clearly locates itself within the tradition initiated by the early Hellenistic poet Simias, and, in addition, weds this tradition to the tradition of acrostichs, which begins for us with the acrostich which Aratus embedded in his *Phaenomena* (753–757),<sup>37</sup> then this must be meaningful too.<sup>38</sup> There is a strong likelihood that not only does this poet style himself as a true ‘Alexandrian’ and heir to the famous Alexandrian poets, but also, since he addresses his poem to the emperor, that he casts the addressee in the role of a Hellenistic monarch: the very nature of the poetic gift invites the Roman imperial addressee to feel like a new Ptolemy.

There is sufficient evidence to show that the Hellenistic monarchs of the third century BC found amusement in the poetic curiosities crafted by the poets of their courts, or at least were commonly regarded to have had such a liking for them. Responses to Aratus’ famous *lepte* acrostich have been found in the poetry of Aratus’ contemporaries. Three epigrams – attributed to Callimachus (56 Gow-Page), Leonidas of Tarentum (101 Gow-Page) and to King Ptolemy himself (SH 712) – praise Aratus precisely for his *leptotes*, which suggests that his acrostich was acknowledged and appreciated by his contemporaries.<sup>39</sup> Scholars disagree whether this Ptolemy in question was Philadelphus or a later king,<sup>40</sup> but what is important to note is that the epigram that was believed to have been composed by an Egyptian ruler is in dialogue with Aratus’ acrostich. As Jacqueline Klooster puts it, ‘both Leonidas and Callimachus wish to demonstrate that they are clever readers of a clever poem’;<sup>41</sup> by analogy, the epigram composed in the same vein and ascribed to King Ptolemy contributes to his image as a well-read connoisseur of poetic refinement.

A more amusing illustration of a Hellenistic ruler’s attitude toward wordplay of this kind may be retrieved from an anecdote which Athenaeus tells us about Sosibius, a third-century Homeric scholar who was tellingly

---

**36** For an introduction to Hellenistic scholarship, see now Montana 2015.

**37** The acrostich was detected by Jacques 1960.

**38** Dionysius Periegetes’ acrostichs provide further evidence for awareness as to how the elaborate poetic devices rooted in the poetic tradition of Alexandria can contribute to constructing encomiastic strategies at the court of Hadrian; on these acrostichs, see Lightfoot 2014, 558 (‘General Index’, s.v. ‘acrostich’).

**39** See Klooster 2011, 155–161.

**40** For a summary of this debate, see Klooster 2011, 155 n. 22.

**41** Klooster 2011, 160.

nicknamed *lytikos*, or ‘puzzle-solver’ (Athen. 11.493e–494b). Athenaeus recounts how Ptolemy Philadelphus told his book-keepers to inform Sosibius, if he came to draw his stipend, that he had already received his money. When Sosibius went to the king to complain about this outrage, Ptolemy inspected the books of account and confirmed that he had already received his due. To Sosibius he pointed out the names of Soterus, Sosigenes, Bion and Apollonius, as listed in the books, and said, ‘If you take the So- from Soterus, the -si- from Sosigenes, the initial syllable from Bion, and the final syllable from Apollonius, you will find, by applying your own methods, that you have already got your money’.<sup>42</sup> It seems that Sosibius’ reputation was something of an irreformable acrostich-hunter.<sup>43</sup> One of his interests must have been the wordplay in Homer, and it is evident that his discoveries were not always favourably received. Whatever factual value we choose to assign to this anecdote, it is safe to say that it illustrates Ptolemy’s reputation as a sharp-witted king versed in the art of wordplay – a reputation which he apparently enjoyed in later epochs, including, without a doubt, the time of both Vestinus and Optatian.

The talents which Ptolemy is believed to have exhibited in conversing about wordplay are identical to those that characterise a skilful participant in the Greek symposium. Greek symposiasts often proved their worth and competence as members of the elite social group by solving riddles, extemporising poetry and engaging in various games that tested their wit

---

**42** Ταῦτα καὶ ὁ θαυμάσιος λυτικός Σωσίβιος, ὃν οὐκ ἀχαρίτως διέπειξε διὰ τὰς πολυθρυλήτους ταύτας καὶ τὰς τοιαύτας λύσεις Πτολεμαῖος ὁ Φιλάделφος βασιλεὺς. λαμβάνοντος γὰρ αὐτοῦ σύνταξιν βασιλικήν, μεταπεμψάμενος τοὺς ταμίαις ἐκέλευσεν, ἐὰν παραγένηται ὁ Σωσίβιος ἐπὶ τὴν ἀπαίτησιν τῆς συντάξεως, λέγειν αὐτῷ ὅτι ἀπέληφε. καὶ μετ’ οὐ πολὺ παραγενομένῳ καὶ αἰτοῦντι εἰπόντες δεδωκέναι αὐτῷ τὰς ἡσυχίας εἶχον, ὃ δὲ τῷ βασιλεῖ προσελθὼν κατεμέμφετο τοὺς ταμίαις. Πτολεμαῖος <δὲ> μεταπεμψάμενος αὐτοὺς καὶ ἤκειν κελεύσας μετὰ τῶν βιβλίων, ἐν οἷς αἱ ἀναγραφαὶ εἰσι τῶν τὰς συντάξεις λαμβανόντων, λαβὼν ταύτας εἰς χεῖρας καὶ κατιδὼν ἔφη καὶ αὐτὸς ἀπειληφέναι αὐτὸν οὕτως· ἦν ὀνόματα ἐγγεγραμμένα ταῦτα, Σωτήρος Σωσιγένους Βίωνος Ἀπολλωνίου· εἰς ἃ ἀποβλέψας ὁ βασιλεὺς εἶπεν, ὦ θαυμάσιε λυτικέ, ἐὰν ἀφέλης τοῦ Σωτήρος τὸ σω- καὶ τοῦ Σωσιγένους τὸ σι- καὶ τοῦ Βίωνος τὴν πρώτην συλλαβὴν καὶ τὴν τελευταίαν τοῦ Ἀπολλωνίου, εὐρήσεις σαυτὸν ἀπειληφότα κατὰ τὰς σὰς ἐπινοίας. καὶ ‘ταῦτ’ οὐχ ὑπ’ ἄλλων, ἀλλὰ τοῖς αὐτοῦ πτεροῖς’ κατὰ τὸν θαυμάσιον Αἰσχύλον [frg. 139.4 Radt] ἀλίσκη, ἀπροσδιούσους λύσεις πραγματευόμενος’. Trans. Olson 2009.

**43** Cf. the wry comment in Tsantsanoglou 2009, 62 n. 11.

and versedness in literature.<sup>44</sup> The adroitness in such sympotic exercises is, therefore, emblematic of Hellenic *paideia* at large, and the display of such sympotic prowess played a special role in the propaganda of the Ptolemies:<sup>45</sup> it demonstrated their expertise as participants and creators of Greek culture. This iconic trait of the rulers of Egypt was what Hadrian received from Vestinus together with the poetic gift of the *Altar* poem. Accordingly, by modelling one of his poems on that *Altar*, Optatian evoked the essentially Alexandrian gesture of Vestinus and, likewise, revived the courtly poetic tradition of learned Alexandrianism in his own dialogue with Constantine.

Perhaps the clearest testimony to the stunning complexity of Optatian's encomiastic strategy is provided by the opening verse of his *Altar*, which reads, *Vides ut ara stem dicata Pythio* ('You see how I stand, as an altar dedicated to the Pythian Apollo').<sup>46</sup> This may be the boldest single line the poet ever composed. It has been observed that this line evokes at once line 7 of Vestinus' *Altar*, ἐς γὰρ βωμὸν ὀρῆς με ('you see in me an altar'), and λεῦσσέ με ('look at me'), which opens Simias' *Wings*.<sup>47</sup> We are thus immediately reminded of Vestinus' dialoguing with Hadrian and of the early Hellenistic ancestry of such an exchange. But there is more to the allusion, I think. Yet another opening which clearly resounds in Optatian's words is that of the famous Soracte ode: *Vides ut alta stet nive candidum | Soracte* ('You see how Soracte stands ...'; Hor. *Carm.* 1.9.1–2).<sup>48</sup> Perhaps Optatian echoes Horace solely to show that he has the courage to do so *and* that he does not limit himself to imitating obscure Hellenistic genres. At the

---

**44** On the symposium as an emblematic Hellenic cultural institution, see now Węcowski 2014. There is no tangible evidence for figure-poems or acrostichs at Greek symposia, but clearly such visual-textual games are in their essence akin to the sympotic games, illusions and manipulations which engage and playfully deceive the gaze of the symposiast: Lissarrague 1990 is a fundamental discussion of the playful in sympotic visual culture; see also Squire 2009, 157–160, with further references. The 'sympoticness' of Greek visual-textual phenomena calls for an extensive discussion on another occasion: for some preliminary comments, see now Pappas 2013, esp. pp. 220–221 with n. 55, and note how Squire 2009, 161 suggests continuity between earlier visual culture and the so-called 'Hellenistic aesthetic' (the discussion of the *technopaegnia* closely follows).

**45** On Hellenistic royal symposia, see Murray 1996, and cf. Kwapisz 2014b.

**46** Trans. Squire 2015, 94.

**47** Squire 2015, 95 n. 19.

**48** This allusion is, of course, duly reported by Polara 1973, 1.105.



same time, the allusion also evokes Augustus' patronage of Horace's *Odes* and one of the most famous literary dialogues between a poet and a ruler.

Optatian's debt to Vestinus is clear, I think. That this connection evokes Vestinus' Alexandrianism and that this Alexandrianism is an element of Optatian's deliberate poetic strategy, moreover, seems to me probable. Yet, between the Alexandria of the Ptolemies and Hadrian's Rome, there is one other poet whose playful art may be of relevance to the present discussion, even though we may see no clear proof of his influence on Optatian. That poet is Leonides of Alexandria. Leonides is the author of some forty epigrams that have been preserved in the *Palatine Anthology*. These may look ordinary enough on casual inspection, but they all share one curious characteristic which still guarantees them a place among the least popular and the least studied of the extant Greek epigrams.<sup>49</sup> For all of these poems are isopsephic – they play on the fact that the Greeks used letters for numerals by being composed in such a way that the totals of the numerical values of all letters in each distich or each line are the same. The reader who approaches these poems must be prepared to do much counting (hence the usual reading strategy, at least among most modern scholars, is that of avoidance). According to Leonides' conception, poetry amounts to arithmetic, and for this reason alone his epigrams are worth mentioning in connection with Optatian's wonders of poetic architecture.<sup>50</sup>

The sort of word-game which Leonides made his specialty may appear rather different from those practised by Optatian.<sup>51</sup> Nonetheless, I would argue that Leonides' epigrams deserve our attention, if not as a direct model then at least as compositions with which Optatian's poetry corresponds, intentionally or not, on several levels. Like Optatian, and like Vestinus before him, Leonides was a court poet. Six of his quatrains are gifts, mostly birthday presents, for either Nero or Vespasian, for Nero's

---

**49** Leonides' epigrams are edited by Page 1981, 503–541 (abbreviated in what follows to FGE); the introduction and commentary which accompany this edition remain the most comprehensive treatment of this neglected poetry, but see now also Nisbet 2003, 202–208, Livingstone and Nisbet 2010, 119–120 and, for an instructive study of isopsephy, including Leonides' epigrams, Luz 2010, 247–325.

**50** This may be relevant to the reflection on Vestinus' *Altar* too; cf. a discussion of this poem's careful architecture, designed with mathematical precision, in Ernst 1991, 86–90.

**51** My attempt to scan Optatian's Greek for isopsephy has so far proved, perhaps predictably, futile.

mother, Agrippina, and his wife, Poppaea (FGE 1, 7, 8, 26, 29 and 32). We may note that an indirect confirmation of Nero's fondness for such games can perhaps be found in the account of Suetonius (*Nero* 39), who tells us that one of the popular comments on Nero's matricide was the observation that the numerical value of the name *Nero* in Greek is the same as the total sum for the words *ιδίαν μητέρα απέκτεινε*, 'he killed his own mother'. This comment is all the more effective if it is seen to poke fun at Nero's taste for isopsephy.<sup>52</sup>

No less revealingly, in his birthday presents for the imperial family, Leonides emphasises his Egyptian origin by calling himself 'Nile-born' (FGE 29.1–2 and 32.2; cf. 7.3 and 30.4).<sup>53</sup> By doing so he styles himself, I would argue, as an heir to the tradition of Alexandria's learned and playful poetry. This may be the same game of 'the Ptolemies and their poets' that we saw Vestinus to have played. In a programmatic epigram, Leonides emphatically presents his poem as a 'plaything' (*παίγνιον* and *ἄθυρμα*; FGE 2 = *Anth. Pal.* 6.322).<sup>54</sup>

Τήνδε Λεωνίδεω θαλερὴν πάλι δέρκεο Μοῦσαν,  
 δίστιχον εὐθίκτου παίγνιον εὐεπίης.  
 ἔσται δ' ἐν Κρονίοις Μάρκῳ περικαλλὲς ἄθυρμα  
 τοῦτο, καὶ ἐν δείπνοις καὶ παρὰ μουσοπόλοις.

Behold again the work of Leonidas' flourishing muse, this playful distich, neat and well expressed. This will be a lovely plaything for Marcus at the Saturnalia, and at banquets, and among lovers of the muses.

This self-characterisation pointedly aligns Leonides' poetry with the early Hellenistic *paignia* – that is, with the class of riddling epigram-like poems to which Simias' *technopaegnia* arguably belong as well.<sup>55</sup> This leads me to observe one further peculiar characteristic of Leonides' epigrams that they share with both the Greek *technopaegnia* and with Optatian's poetry. It is rare for ancient poetry to speak explicitly about itself to the reader, as

<sup>52</sup> Cf. Nisbet 2007, 552.

<sup>53</sup> Cf. Page 1981, 504 n. 1.

<sup>54</sup> Trans. Paton 1920. As for the count, line 1 = 3,360; line 2 = 3,440; line 3 = line 4 = 3,108; therefore, line 1 or 2 is probably (slightly) corrupt. See Page 1981, 515–516.

<sup>55</sup> On the *paignia*, which are associated in particular with the poet and grammarian Philitas of Cos, and the place of the Greek figure poems within this class, see Kwapisz 2013b.

Optatian's poems so profusely do.<sup>56</sup> But one of the few examples of such (meta)poetic self-awareness in Greek literature is provided by Simias' *Egg*, which explicitly addresses the reader and describes the intricacy of its own metrical design.<sup>57</sup> It has been observed that this poem of Simias may be where Optatian found a model for his own metapoetic reflection, whose abundance is so characteristic of his poetry.<sup>58</sup> But Leonides' epigrams do the same more than once.

Perhaps it is an inherent feature of such playful poetry that it has to expound the rules of the game it wants the reader to play. I choose to leave unanswered the question of whether either Vestinus or Optatian consciously echoed certain traits of Leonides' isopsephic epigrams, although it is certainly clear by now that this interpretive path appeals to me. At any rate, the similarities are noteworthy and far-reaching. To add one more minor point, I observe that we find the same technique of priamel which, as we have seen, was notably employed both by Vestinus and Optatian in their *Altars* so as to capture the peculiarity of the object-poems which they wrote/constructed in Leonides' birthday offering to Agrippina (FGE 8 = *Anth. Pal.* 6.329).<sup>59</sup>

Ἄλλος μὲν κρύσταλλον, ὁ δ' ἄργυρον, οἱ δὲ τοπάζους  
πέμψουσιν, πλούτου δῶρα, γενεθλίδια·  
ἀλλ' ἴδ' Ἀγριππείνῃ δύο δίστιχα μῶνον ἰσώσας  
ἀρκοῦμαι δώροις, ἃ φθόνος οὐ δαμάσει.

One will send crystal, another silver, a third topazes, rich birthday gifts. But I, look, having merely made two isopsephic distichs for Agrippina, am content with this my gift that envy shall not damage.

After he lists three precious gifts the others may have for her, Leonides concludes that his present is something else – a gift of poetry. But, at the same time, Leonides suggests that his isopsephic poem, albeit immaterial, is a precious stone like the other presents (punning on the dual meaning of ψήφος as both 'number' and 'gem'). To us, this mode of

<sup>56</sup> This aspect of Optatian's poetry is explored by Pipitone 2012, esp. 95–132 – as well as by Hernández Lobato in this volume.

<sup>57</sup> Cf. Kwapisz 2013a, 116.

<sup>58</sup> Bruhat 1999, 54–58.

<sup>59</sup> Trans. Paton 1920, slightly altered. The count is  $1+2 = 3+4 = 7,579$  (Page 1981, 519).

characterisation is familiar from how the altars of Vestinus and Optatian present themselves. More importantly, this conclusion allows us to see a further similarity between Leonides' and Optatian's notions of poetry. Leonides' concept of a small poem as a little precious thing, intricately crafted, which in its own turn echoes, more or less directly, the poetics of the Hellenistic epigrams such as Posidippus' *Lithika* (*Epigr.* 1–16 Austin-Bastianini), or poems on precious stones,<sup>60</sup> paves the way for the almost tangibly material architectural intricacy of Optatian's poems. The Optatianic *Altar* boasts of the craftsmanship of its artist (who, however, uses no sharp tool and no hard chisel, so that one may feel a supernatural power to be at play) much in the way in which Posidippus' epigrams/stones celebrate the artistry of their poet/engravers. When seen from this viewpoint, the programmatic utterance of Optatian's *Altar* gains a special significance, insofar as it sensitises the reader to the craftsmanship of the other poems of the *Panegyric* and to their 'jewelled-ness'.<sup>61</sup>

Regardless of what the exact nature of their relationship was, Leonides, Vestinus and Optatian can be seen as members of the same fellowship of court poets who look back to third-century Alexandria so as to find there a venerable model to praise their mighty patrons. I have suggested in this chapter that the characterisation of the Ptolemies as expert riddlers effectively presented them as ideal symposiasts. Accordingly, it may be best to imagine the poets with whom the present discussion is concerned as guests at one and the same (royal) banquet. In one of his illuminating discussions of the Hellenistic epigram, Peter Bing invented an apt formula to describe such 'a virtual symposium'. As he puts it, the symposium in the Hellenistic age (and beyond) becomes 'a figure for the diachronic community of readers – a community whose members count as their close companions the poet-readers of all eras, as well as their creations'; 'this literary fellowship, in other words, cuts across time, so that even now, if we bring to it the requisite skills, we can join the privileged circle'.<sup>62</sup> This formula may be usefully reapplied to our order of court riddlers. Incidentally, their poems exhibit a number of links with the genre of epigram: for one thing, Leonides of Alexandria was an epigrammatist, and the Greek *technopaegnia* are epigrammatic enough to be classified as a subgenre

---

<sup>60</sup> For a recent discussion of the poetics of the *Lithika*, see Elsner 2014.

<sup>61</sup> On Optatian's 'jewelled style' see Squire's introduction to this volume, along with the chapter by Lunn-Rockliffe.

<sup>62</sup> Bing 2009, 170.

within the broader generic category.<sup>63</sup> It is not out of place to remind ourselves that Optatian was an epigrammatist too, even if only one epigram and a one-line fragment of another survive (*Carm.* 29–30; both have been preserved for us by Fulgentius – respectively, *Mitol.* 2, p. 40.18 Helm and *Virg.* pp. 100–101 Helm). Optatian’s only extant epigram (*Carm.* 30), which conventionally mocks a Quintus for his arrogance, is not strikingly different from earlier and contemporary skoptic production.<sup>64</sup> This implies that Optatian’s own ideas about intertextuality, and his approach to the poetic past, were similar to those of other ancient epigrammatists.

The symposium of court riddlers that I imagine is slightly different from the symposia attended by ordinary epigrammatists. What makes it easier for riddlers to commune in one and the same banquet, cutting across the centuries, is that even when playful poetry is deeply rooted in the historical context in which it was composed, as is the case with the court poetry of Leonides, Vestinus and Optatian, the wordplay on which this poetry is founded – an acrostich, a *rhopalon* or *isopsephia* – exists outside any historical reality, or rather creates a context of its own. This context is an isolated and arcane realm, with its own set of laws and regulations (often described by the poems themselves); such poetry initiates into its realm an elite yet also reclusive fellowship. It is an extraordinary phenomenon that we see members of this mysterious society to have played an important role at the courts of three Roman emperors. Modern dictators, such as the one with which the present discussion began, are no easy match for those refined gourmets of almost supernatural obscurity. But perhaps legendary history furnishes a better parallel – was Optatian to Constantine not what Merlin was to King Arthur?<sup>65</sup>

---

**63** Cf. Kwapisz 2013a, 11–12.

**64** A particularly apt *comparandum* is provided by Palladas’ epigram on the *hybris* of a certain Sextus (*Anth. Pal.* 10.99). Note the eloquent recent attempt to date Palladas to the time of Constantine the Great, which would make him a contemporary of Optatian (Wilkinson 2012). I should like to point out in this light that the two poetic *corpora* share several (not necessarily obvious) themes and characteristics, such as Alexandrianism (note esp. the references to Callimachus, Alexandria and possibly also the Musaeum in the ‘new Palladas’; *P. CtYBR* 4000, 6.28, 19.33 and esp. 9.25–33 with Wilkinson 2012, 60–63 and 152–156) and bilingualism (see Wilkinson 2010 on *Latinitas* in Palladas’ epigrams and Squire 2015, 114–115 on *Graecitas* in Optatian’s poetry).

**65** One may see a correspondence between this characterisation of Optatian and the related approach to his ‘magical’ poetry offered by Lunn-Rockliffe in this volume.

## BIBLIOGRAPHY

- Bing, P. (2009)** *The Scroll and the Marble: Studies in Reading and Reception in Hellenistic Poetry*. Ann Arbor, MI.
- Boultenhouse, C. (1959)** 'Poems in the shapes of things', *Art News Annual* 28: 64–83.
- Bowie, E.L. (2002)** 'Hadrian and Greek Poetry', in *Greek Romans and Roman Greeks: Studies in Cultural Interaction*, ed. E.N. Ostenfeld. Aarhus: 172–197.
- (2013) 'Libraries for the Caesars', in *Ancient Libraries*, eds. J. König, K. Oikonomopoulou and G. Woolf. Cambridge: 237–260.
- Bruhat, M.-O. (1999)** *Les carmina figurata de Publilius Optatianus Porfyrius. La métamorphose d'un genre et l'invention d'une poésie liturgique impériale sous Constantin*. Unpublished PhD dissertation (Université Paris-Sorbonne, Paris IV).
- Castorina, E. (1968)** *Questioni neoteriche*. Florence.
- Dubnov, V. (2004)** 'BUL'BA-3, ili Bat'ka stavit poslednûu točku', *Novoe vremâ* 43 (24. October 2004): 6–12.
- Elsner, J. (2014)** 'Lithic poetics: Posidippus and his stones', *Ramus* 43: 152–172.
- Ernst, U. (1991)** *Carmen figuratum: Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Cologne.
- Frontisi-Ducroux, F. (2013)** 'À propos de l'autel: le *bomos*, un capteur graphique', *Pallas* 93: 81–95.
- Guichard, L.A. (2006)** 'Simias' pattern poems: the margins of the canon', in *Beyond the Canon*, eds. M.A. Harder, R.F. Regtuit and G.C. Wakker. Leuven: 83–103.
- Gutzwiller, K. (1998)** *Poetic Garlands: Hellenistic Epigrams in Context*. Berkeley, CA.
- (ed.) (2005) *The New Posidippus: A Hellenistic Poetry Book*. Oxford.
- Haeblerlin, K. (1887)** *Carmina figurata Graeca*. Hannover.
- (1890) 'Epilegomena ad figurata carmina Graeca', *Philologus* 49: 271–284.
- Hölscher, T. (2000)** 'Laokoon und das Schicksal des Tiberius', *Antike Welt* 31: 321–323.
- Horsfall, N. (1979)** 'Stesichorus at Bovillae?', *Journal of Hellenic Studies* 99: 26–48.
- (1994) 'The origins of the illustrated book', in *A History of Book Illustration: Twenty-Nine Points of View*, ed. B. Katz. Metuchen, NJ: 60–88.
- Hose, M. (2007)** 'Konstantin und die Literatur – oder: Gibt es eine Konstantinische Literatur?', *Gymnasium* 114: 535–558.
- Hutchinson, G. (2008)** *Talking Books: Readings in Hellenistic and Roman Books of Poetry*. Oxford.
- Jacques, J.-M. (1960)** 'Sur un acrostiche d'Aratos (*Phén.* 783–787)', *Revue des Études Anciennes* 62: 48–61.

- Klooster, J. (2011)** *Poetry as Window and Mirror: Positioning the Poet in Hellenistic Poetry*. Leiden.
- Kwapisz, J. (2013a)** *The Greek Figure Poems*. Leuven.
- (2013b) ‘Were there Hellenistic riddle books?’, in *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, eds. J. Kwapisz, D. Petrain and M. Szymański. Berlin: 148–167.
- (2014a) ‘Behaghel’s club’, *Classical Quarterly* 64: 615–622.
- (2014b) ‘Kraters, myrtle and Hellenistic poetry’, in *Hellenistic Poetry in Context*, eds. M.A. Harder, R.F. Regtuit and G.C. Wakker. Leuven: 195–215.
- Lattimore, R. (1990)** *The Iliad and the Odyssey of Homer*, 2<sup>nd</sup> edn. Chicago.
- Levitan, W. (1985)** ‘Dancing at the end of the rope: Optatian Porphyry and the field of Roman verse’, *Transactions of the American Philological Association* 115: 245–269.
- Lightfoot, J. (ed.) (2014)** *Dionysius Periegetes: Description of the Known World*. Oxford.
- Lissarrague, F. (1990)** *The Aesthetics of the Greek Banquet: Images of Wine and Ritual*, trans. A. Szegedy-Maszak. Princeton.
- Livingstone, N., and G. Nisbet (2010)** *Epigram*. Cambridge.
- Luz, C. (2010)** *Technopaegnia. Formspiele in der griechischen Dichtung*. Leiden.
- Männlein-Robert, I. (2007)** *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*. Heidelberg.
- Montana, F. (2015)** ‘Hellenistic scholarship’, in *Brill’s Companion to Ancient Greek Scholarship* (2 vols.), eds. F. Montanari, S. Matthaïos and A. Rengakos. Leiden: 1.60–183.
- Murray, O. (1996)** ‘Hellenistic royal symposia’, in *Aspects of Hellenistic Kingship*, eds. P. Bilde, T. Engberg-Pedersen, L. Hannestad and J. Zahle. Aarhus: 15–27.
- Nisbet, G. (2003)** *Greek Epigram in the Roman Empire: Martial’s Forgotten Rivals*. Oxford.
- (2007) ‘Roman Imperial receptions of Hellenistic epigram’, in *Brill’s Companion to Hellenistic Epigram*, eds. P. Bing and J.S. Bruss. Leiden: 543–563.
- Olson, S.D. (2009)** *Athenaeus: The Learned Banqueters: Volume 5*. Cambridge, MA.
- Page, D.L. (1981)** *Further Greek Epigrams*. Cambridge.
- Pappas, A. (2013)** ‘The treachery of verbal images: viewing the Greek *technopaegnia*’, in *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, eds. J. Kwapisz, D. Petrain and M. Szymański. Berlin: 199–224.
- Paton, W.R. (1918)** *The Greek Anthology: Volume 5*. Cambridge, MA.
- (1920) *The Greek Anthology: Volume 1*. Cambridge, MA.
- Petrain, D. (2014)** *Homer in Stone: The Tabulae Iliacae in their Roman Context*. Cambridge.
- Pipitone, G. (2012)** *Dalla figura all’interpretazione: scoli a Optaziano Porfirio*. Naples.

- Polara, G. (1973)** *Publilius Optatianus Porfyrii Carmina* (2 vols.). Turin.
- Puech B. (2002)** *Orateurs et sophistes grecs dans les inscriptions d'époque impériale*. Paris.
- Squire, M.J. (2009)** *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*. Cambridge.
- (2010) 'Texts on the tables: the *Tabulae Iliacae* in their Hellenistic literary context', *Journal of Hellenic Studies* 130: 67–96.
- (2011) *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*. Oxford.
- (2012) 'ΑΣΠΙΣ ΑΧΙΛΛΗΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΚΑΘ' ΟΜΗΡΟΝ: an early Imperial text of *Il.* 18.483–557', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 182: 1–30.
- (2013) 'Invertire l'ekphrasis: l'epigramma ellenistico e la traslazione di parola e immagine', *Estetica. Studi e Ricerche* 2013: 81–107.
- (2015) 'Patterns of significance: Publilius Optatianus Porfyrius and the figurations of meaning', in *Images and Texts: Papers in Honour of Professor Eric Handley CBE FBA*, eds. R. Green and M. Edwards. London: 87–121.
- (2016) 'POP art: the optical poetics of Publilius Optatianus Porfyrius', in *The Poetics of Late Latin Literature*, eds. J. Hernández Lobato and J. Elsner. Oxford: 25–99.
- Squire, M.J. and C. Whitton (2016 [forthcoming])** 'Machina sacra: Optatian and the lettered art of the christogram', in *Graphic Signs of Power and Faith in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, eds. I. Garipzanov, C. Goodson and H. Maguire. Turnhout.
- Stebnicka, K. (2015)** 'L. Iulios Vestinos', in *Prosopography of Greek Rhetors and Sophists of the Roman Empire*, eds. P. Janiszewski, K. Stebnicka and E. Szabat, trans. D. Dzierzbicka. Oxford: 377.
- Strodel, S. (2002)** *Zur Überlieferung und zum Verständnis den hellenistischen Technopaignien*. Frankfurt am Main.
- Tsantsanoglou, K. (2009)** 'The λεπτότης of Aratus', *Trends in Classics* 1: 55–89.
- Valenzuela Montenegro, N. (2004)** *Die Tabulae Iliacae. Mythos und Geschichte im Spiegel einer Gruppe frühkaiserzeitlicher Miniaturreliefs*. Berlin.
- Węcowski, M. (2014)** *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet*. Oxford.
- Wienand, J. (2012a)** *Der Kaiser als Sieger. Metamorphosen triumphaler Herrschaft unter Constantin I.* Berlin.
- (2012b) 'The making of an imperial dynasty: Optatian's *carmina figurata* and the development of the Constantinian *domus divina* (317–326 AD)', *Giornale Italiano di Filologia* 3: 225–265.
- (2012c) 'Die Poesie des Bürgerkriegs: Das constantinische *aureum saeculum* in den *carmina* Optatians', in *Costantino prima e dopo Costantino*, eds. G. Bonamente, N. Lenski and R. Lizzi Testa. Bari: 419–444.
- Wilkinson, K.W. (2010)** 'Some neologisms in the epigrams of Palladas', *Greek, Roman and Byzantine Studies* 50: 295–308.
- (2012) *New Epigrams of Palladas: A Fragmentary Papyrus Codex (P.CtYBR inv. 4000)*. Durham, NC.



---

ANNA-LENA KÖRFER

## **LECTOR LUDENS**

### Spiel und Rätsel in Optatians Panegyrik

Der Begriff *ludere* ist in Optatians Werk von zentraler Bedeutung. Der Dichter selbst bezeichnet sein Werk an mehreren Stellen mit *ludere*.<sup>1</sup> Spätestens seit dem Hellenismus und dem Programm der poetischen Kleinform bei den römischen Neoterikern ist *ludere* zu einem poetologischen Konzept geworden, das Spielen und Dichten eng miteinander verbindet.<sup>2</sup> Gerade bei Catull ist die Metapher des Spielens Ausdruck einer Hinwendung zur literarischen Kleinform, die er im Gegensatz zu größeren Werken sieht.<sup>3</sup> Bisher hat man Optatians Verwendung von *ludere* immer in diesem poetologischen Kontext gesehen.<sup>4</sup> Demgegenüber wird in diesem Beitrag

---

\* Bei der Arbeit an diesem Aufsatz habe ich von vielen Seiten zahlreiche Unterstützung erfahren: Für die Bereitstellung des Bildmaterials zu den Spielbrettern danke ich Ulrich Schädler. Julia Dettke und Elisabeth Heyne haben mir ganz unkompliziert die Druckfahnen ihres Sammelbandes zur Verfügung gestellt. Sebastian Kurz half mir bei mathematischen Fragen. Dem Rätselmacher ‚Eckstein‘ verdanke ich wertvolle Einblicke in die moderne Welt der Rätselerstellung. Für unermüdliche Gesprächsbereitschaft und eine kritische Lektüre meiner Entwürfe danke ich Wiebke Nierste, Susanne Froehlich und im Besonderen meinem Doktorvater Helmut Krasser.

**1** *Carm.* 5.16, *Carm.* 21.i. und *Carm.* 10.10. Eine Diskussion dieser Passagen folgt auf der nächsten Seite.

**2** Vgl. z. B. Catull. 50.1–6. Zum *ludus poeticus* an der Schnittstelle zwischen Lied bzw. Gedicht (*carmen*) und Spiel (*ludus*) in der Verkörperung des Sängers vgl. auch Habinek 2005, 132–150.

**3** So stellt Catull sein von Bimsstein geglättetes *novum libellum* dem monumentalen dreibändigen Geschichtswerk des Cornelius Nepos gegenüber (Catull. 1).

**4** Castorina 1968, 275–277 beschreibt Optatian und Ausonius als Vertreter einer spätneoterischen Literaturauffassung. Auch Squire 2016 schreibt Optatian eine neoterische Ästhetik zu, die zudem stark hellenistisch geprägt sei. Der Begriff

der Versuch unternommen, seine *carmina* vor dem Hintergrund konkreten, real erfahrbaren Spielens zu verstehen. *ludere*, so meine These, ist bei Optatian nicht nur Ausdruck eines poetologischen Konzepts, sondern zielt auf eine konkrete Interaktion des Lesers mit dem Text ab, die ihre Parallelen in Charakteristika, Regeln und Spielzügen römischer Brettspielpraxis hat. Die enge Verbindung von Lesen und realen Spielpraktiken erzeugt zahlreiche neue Text- und Lektüredimensionen, die der Leser nach und nach erschließt. Durch seinen aktiven Beitrag an der Konstruktion des Textes wird der Leser letztendlich zum Co-Akteur des Autors.

Diese These möchte ich in drei Schritten entwickeln. Erstens zeige ich, dass Optatians Verwendung des Begriffs *ludere* in einem breiteren literarischen Diskurs spätantiker technopaignischer Texte steht, wie wir ihn beispielsweise im Werk des Ausonius fassen können. Zweitens bespreche ich Texte aus der spätantiken Spiel- und Rätselkultur, die implizit oder explizit auf Spiele Bezug nehmen. Drittens folgt eine exemplarische Analyse von Optatians *Carm.* 6 unter Einbeziehung zweier römischer Brettspiele. Die Implementierung von Elementen des Brettspiels in den Text fordert den Leser dazu auf, Taktiken des Spiels in Lesestrategien zu verwandeln, wodurch sich nach und nach zahlreiche semantische Ebenen des Textes öffnen. Schließlich zielt der Beitrag auf eine Konzeption von ‚Spiel‘ und ‚Rätsel‘ als ästhetische Kategorien für die Panegyrik Optatians.

#### LUDERE BEI OPTATIAN: VON DER SPIEL-METAPHER ZUM TEXT-SPIEL

Optatian selbst verwendet den Begriff *ludere* an insgesamt drei Stellen, wobei zwei davon in metapoetische Aussagen des Dichters eingebunden sind: *Carm.* 5.16 (*ludent*), *Carm.* 21.i. (*lusi*) und *Carm.* 10.10 (*ludere*); das Substantiv *ludus* verwendet er nicht.<sup>5</sup> Da sich die Textstelle aus *Carm.* 5

---

*ludere* ist bei Optatian noch nicht detailliert untersucht worden, vgl. dazu ebenfalls Squire 2016, 50–51. In der Forschung wird der Begriff des Spiels bei Optatian meist als allgemeine Umschreibung für die aktive Einbindung des Lesers in den Text verwendet. Squire 2015, 95–98 z. B. bezieht das Motiv des Spiels einerseits auf den Spiel- und Rätselcharakter der Umrissgedichte Optatians, die in der Tradition hellenistischer Figurengedichte stehen (vgl. dazu auch den Beitrag von Jan Kwapisz in diesem Band). Andererseits bezieht er den Begriff des Spiels auf *Carm.* 25, das seinem Leser vielfältige Lese- und Kombinationsmöglichkeiten einzelner Textfragmente bietet, vgl. Squire 2015, 98–100.

<sup>5</sup> Vgl. Polara 1973, 1.147 (s. v. *ludo*).

nicht auf Optatians eigene Dichtung bezieht, sondern als panegyrisches Motiv im Hinblick auf Konstantins *aureum saeculum* zu betrachten ist, werden an dieser Stelle nur die beiden metapoetischen Passagen aus den *carmina* 21 und 10 besprochen. Im Intext von *Carm.* 21 [vgl. Tafel 7], vermutlich eines seiner Erstlingswerke, schreibt Optatian: *Publilius Optatianus haec lusi*.<sup>6</sup> Die hier präsentierte *sphragis* des Dichternamens im Intext steht in einer langen Tradition von Akrosticha, die auf der vertikalen Achse den Namen des Poeten oder ein Schlüsselkonzept seiner Dichtung offenbaren.<sup>7</sup> Mit *haec* bezeichnet Optatian sein Gedicht selbst. Dieses besteht aus einem Grundtext von 16 Versen und einem Intext, der ein doppeltes Rautenmuster formt. Optatian verwendet hier den Begriff *lusi*, um einerseits seinen eigenen Produktionsakt zu qualifizieren. Andererseits bezieht sich *lusi* aber auch auf das Produkt selbst, nämlich die Erzeugung eines

---

6 *Carm.* 21.i. Polara 1973, 2.136 folgt Kluge 1924, 345–346, die *Carm.* 21 unter die frühen Gedichte Optatians zählt, was sie aus den ersten beiden Versen des Gedichts herausliest. Bruhat 1999, 494–501 nennt in ihrem *Tableau chronologique* keine Datierung. Ein sicheres Entscheidungskriterium zur Datierung des Textes fehlt. Auch eine Datierung über den Adressaten Bassus ist nicht möglich, da im Zeitraum von 315 bis 331 mehrere Männer dieses Namens belegt sind und somit mehrere Bezugsmöglichkeiten gegeben sind, vgl. Kluge 1924, 345. Wienand 2012a, 372 vermutet hingegen anhand des Intextes, dass Optatian das Gedicht zunächst nur für sich selbst („zur eigenen *Delectatio*“) verfasste.

7 Zu nennen ist hier vor allem die hellenistische Tradition solcher Akrosticha, u. a. mit Nikander und Arat, die später auch die römische Tradition von Akrosticha stark beeinflusste; vgl. dazu Squire 2011, 225 und Luz 2010, 16–22, 47–52. Dadurch, dass diese Akrosticha die vertikale und horizontale Leseachse des Textes einbeziehen, spielen sie mit dem Text als verfügbarem Raum und epigrafischen Konventionen; vgl. dazu Squire 2011, 224–226. Im Fall von Vergils bekanntem *ludis in undis*-Akrostichon (Verg. *Ecl.* 9.34–39) tritt zwar auf der vertikalen Achse nicht der Dichtername hervor, dafür aber das Motiv (Galateas Spiel im Wasser), das gerade auf der narrativen Ebene thematisiert wird; vgl. dazu Squire 2011, 226 und Grishin 2008, 237. Ein ähnlicher Umgang, Form und Inhalt zugleich unter dem Aspekt des Spiels zu thematisieren, begegnet auch in Optatians *Carm.* 21: Der zweite Intextvers des Gedichtes (*Carm.* 21. ii: *Omne genus metri tibi pangens optume Basse*) ist ein anazyklischer Vers, der vorwärts gelesen ein Hexameter ist und sich bei einer retrograden Lektüre in einen Sotadicus verwandelt; vgl. Castorina 1968, 284 und *Carm.* 21. schol. Zur Tradition von Optatians Dichterakrostichon in *Carm.* 21 unter besonderer Berücksichtigung der Farbigkeit des Intextes vgl. auch die Einleitung von Michael Squire in diesem Band (S. 100 Anm. 122).

Textes aus Grund- und Intext, der als Spielerei des Dichters erscheint. Im Sinne dieses Spielens beschreibt er sein Gedicht am Beginn des Grundtextes näher als Ergebnis einer zufälligen poetischen Tätigkeit (*quidem cecini fors*, *Carm.* 21.1), die von der Muse inspirierte Spielereien miteinander verbinde (*iungam ludicra*, *Carm.* 21.1–2).<sup>8</sup> Dass das Spielen bei Optatian jedoch nicht bloß das Produkt einer kuriosen Zufallslaune ist, sondern programmatischen Charakter hat, zeigt eine Passage aus *Carm.* 10 (*Carm.* 10.9–11; vgl. Tafel 4):

*Scrupea fingentem tam duro carmina versu  
ludere – fas nobis praesumere dicere metra –,  
gaudia vel tenui mea pandere sit mihi, Musa.*

Mir, der ich mit so sprödem Vers unwegsame Gedichte bilde, sei es erlaubt zu spielen, obwohl ich nur von schwacher Kraft bin, meine Freuden auszubreiten – und es sei mir auch erlaubt, für mich in Anspruch zu nehmen, im Versmaß zu dichten.

Hier inszeniert sich der Dichter gezielt als ein Produzent schwer zugänglicher Dichtung. Optatian präsentiert seinem Leser eine Spannung zwischen dem Zarten – gemeint ist sein dichterisches Talent (*tenui mihi*, *Carm.* 10.11) – und dem Großen – d. h. den Freuden, die er mit seiner Dichtung ausbreiten will (*gaudia mea pandere*, *Carm.* 10.11). Den Begriff *ludere* bezieht er somit nicht nur auf die Seite der Produktion, sondern auch auf weitere semantische Ebenen des Textes, die das Lesevergnügen zusätzlich steigern. In diesen Bereich gehört z. B. die Verknüpfung dreier Textebenen in Form eines Gittergedichtes. *Ludere* umfasst somit Produktion und Rezeption zugleich.

Im Folgenden gehe ich zuerst auf die Verwendung des *ludere* im Bereich der Produktion ein, für die sich weitere Beispiele in spätantiken technopaignischen Texten finden lassen. Vor dem Hintergrund diverser technischer Raffinessen, derer sich Optatian bei der Konstruktion seiner Gittergedichte bedient, ist es kaum verwunderlich, dass auch weitere spätantike Dichter technopaignischer Texte das Balancieren

---

<sup>8</sup> *Carm.* 21.1–2: *Pauca quidem cecini fors frivola; his quoque iungam | ludicra: sic nostra panget tua iussa Camena* („Gewiss habe ich zufällig ein paar wenige unseriöse Kleinigkeiten komponiert; auch die [sc. anderen] Spielereien will ich mit diesen verbinden: So soll meine Muse deinen Auftrag aneinanderfügen“); es werden in diesem Beitrag, soweit nicht anders vermerkt, eigene Übersetzungen verwendet.

und Jonglieren mit Buchstaben, Silben, Wörtern oder ganzen Versen als Spiel beschreiben. Die *praefatio* zum *Cento nuptialis* des Ausonius bietet ein eindrucksvolles Beispiel für die Interaktion von dichterischen Kompositionsprinzipien und Elementen des Spiels. Noch vor Beginn des Hochzeitsgedichtes erklärt Ausonius seinem Leser und Adressaten Paulus, was man unter einem Cento zu verstehen habe: Man nehme ganze Verse oder – noch besser – nur Versversatzstücke und bringe diese Teile, die im Fall des *Cento nuptialis* den Werken Vergils entnommen sind, thematisch geordnet in ein neues Narrativ. Die Regel, die der Textkonstruktion zugrunde liegt, ist metrischer Natur und richtet sich einerseits nach dem Hexameter als Ganzem, andererseits aber auch nach Zäsuren. Der von Ausonius beschriebene spielerische Charakter seines Cento wird von ihm direkt mit dem griechischen Spiel *ostomachion*, auch *stomachion* oder *loculus Archimedi* genannt,<sup>9</sup> in Verbindung gebracht (Auson. *Cen. nupt. praef.* 31–41; Übers. Dräger 2011):

*... simile ut dicas ludicro, quod Graeci ostomachion vocavere. ossicula ea sunt: ad summam quattuordecim figuras geometricas habent. sunt enim aequilatera vel triquetra extentis lineis vel rectis angulis vel obliquis: isoscele ipsi vel isopleura vocant, orthogonia quoque et scalena. harum verticularum variis coagmentis simulantur species mille formarum: helephantus belua aut aper bestia, anser volans et mirmillo in armis, subsidens venator et latrans canis, quin et turris et cantharus et alia huiusmodi innumerabilium figurarum, quae alius alio scientius variegant.*

... so dass du es ähnlich dem Spiel bezeichnen kannst, das die Griechen ‚Stomachion‘ genannt haben. Knöchlein sind das; insgesamt haben sie vierzehn geometrische Figuren. Sie sind nämlich vierseitig oder dreieckig, mit ausgestreckten Linien oder solchen mit derselben Front, entweder gleichschenkelig oder gleichseitig, entweder mit rechten Winkeln oder mit schiefen; isoscele („gleichschenkelig“) oder isopleura („gleichseitig“) nennen sie sie selbst, auch orthogonia („rechtwinklig“) und scalena („ungleichseitig“). Durch mannigfache Verfügen dieser Gelenke wird das Aussehen von tausend Gestalten abgebildet: ein Elefanten-Ungeheuer oder ein Eber-Tier, eine fliegende Gans und ein Gladiator in Waffen, ein im Hinterhalt sitzender Jäger und ein bellender Hund, ja sogar ein Turm und ein Käfer und

---

<sup>9</sup> Zum *ostomachion* vgl. Heiberg 1907, 240–241.

anderes dieser Art in unzähligen Figuren, was einer wissender als ein anderer mannigfach formt.

Bei diesem Spiel mussten vierzehn unterschiedliche Formen von Drei- und Vierecken entweder zurück in den Rahmen eines vorgegebenen Quadrates oder zu Menschen, Tieren und Gegenständen zusammengelegt werden. Die Variation unterschiedlicher Motive und Lösungsstrategien ermöglicht dem Spieler trotz der vorgegebenen Grundform des Quadrates zahlreiche Optionen, das Spiel auf seine Weise zu gestalten.<sup>10</sup> Die von den geometrischen Formen bestimmte Regelmäßigkeit des *ostomachion* hat seine Entsprechung in den metrischen Vorgaben, die sich der Dichter eines Cento auferlegt. Im Text eines Cento vereint sich somit das Erlebnis real erfahrbaren Spielens mit dem eines literarischen Sprach-Spiels.<sup>11</sup> Ergänzt wird dieser doppelte Spielcharakter des *Centio nuptialis*, wenn man ihn in seinem gesellschaftlichen Kontext betrachtet. Cento-Dichtung, besonders die des Ausonius, ist Teil aristokratischer Freizeitgestaltung, bei der man unter Beweis stellt, die epischen Klassiker so gut zu beherrschen, dass man sie wortwörtlich und metrisch korrekt in neue narrative Zusammenhänge bringen kann.<sup>12</sup> Im Falle von Ausonius' Cento wird dieser aristokratische Charakter noch dadurch überhöht, dass sich der

---

<sup>10</sup> Vgl. auch Malamud 1989, 36–37.

<sup>11</sup> In der Diskussion dieses Beitrages wurde dankenswerterweise darauf hingewiesen, dass der von Ausonius gezogene Vergleich seines Cento mit einem Spiel ausschließlich bei ihm als Cento-Schreiber vorkommt. Andere Centonisten bzw. Centonistinnen, so z. B. Proba, die Schreiberin eines christlichen Cento, sehen in der Technik gerade kein Spiel, sondern die Möglichkeit einer der christlichen Religion verschriebenen, ernsthaften literarischen Ausdrucksform; vgl. zu Probas Cento vor allem Bazil 2009. Dass jedoch gerade ernsthafter Eifer und lockeres Spiel eng miteinander interagieren können und sich keinesfalls ausschließen müssen, wird auch am Beispiel der Nutzung des Spielbegriffs von Optatian deutlich. Ferner hat bereits der Kulturhistoriker Johan Huizinga auf eine enge Verzahnung von Spiel und Ernst hingewiesen, die jegliche Formen von Spielen kennzeichne (vgl. Huizinga 1939, 29–30).

<sup>12</sup> Sandnes 2001, 110–121. Zur Einordnung von Centoliteratur in den spätantiken Bildungsbetrieb vgl. auch Bazil 2009, 80–83. Jedoch weisen Formisano und Sogno 2010, 381 zu Recht darauf hin, dass Centos in der Forschung häufig nur unter dem Aspekt untersucht werden, wie sie ihre jeweiligen Prätexte verarbeiten. Demgegenüber sprechen sie sich dafür aus, Centos als einzigartige literarische Form wahrzunehmen, die sich durch Elemente von Montage und *rewriting* auszeichnet und gerade dadurch neue Semantiken erzeugt; vgl. *ibid.*, 376–378, 381.

Dichter in einem Wettstreit mit Kaiser Valentinian befand, der ihn zuvor herausgefordert hatte, einen von ihm verfassten Hochzeits-Cento zu übertreffen.<sup>13</sup> Aus einem tatsächlichen Spiel, einem Wettkampf zwischen Dichter und Kaiser, ist also ein Text-Spiel, der *Cento nuptialis*, entstanden, dessen Versatzstücke wie die Teile des *ostomachion* zusammengelegt und wieder auseinandergesetzt werden können.

Das Motiv des Spiels findet sich als metaphorische Umschreibung für das Verfassen technopaignischer Texte sowohl bei Optatian als auch bei Ausonius und steht in einer langen Tradition, die bis in den Hellenismus reicht.<sup>14</sup> Der Akt der Komposition gleicht einem Spiel, das, so der Umkehrschluss, bestenfalls auch dann noch als Spiel wahrgenommen wird, wenn der Dichter als Verfasser des Text-Spiels seine Komposition in die Hände seiner Leserschaft legt. Der Dichter agiert dann selbst nur noch als Spieler zweiter Instanz, dessen Spiel im Grunde schon zu Ende gespielt ist.<sup>15</sup>

---

**13** Auson. *Cen. nupt. praef.* 8–17; vgl. dazu auch Moroni 2006, 82–94 und Anm. 72 in diesem Beitrag.

**14** Ein weiterer Text, in dem Ausonius *lusus* als Bestandteil technopaignischer Dichtung diskutiert, ist die *praefatio* zum *Technopaignion* (Auson. *technop. I. praef.* 7–13). Dort eröffnet der Dichter ein Spannungsfeld zwischen *labor* und *lusus*, das er darauf bezieht, dass dichterische Spiele dieser Art nur durch eine große Anstrengung des Dichters hergestellt werden können; Auson. *technop. I. praef.* 10: *quod ad usum pertinent, lusi; quod ad molestiam, laboravi* („In diesen habe ich, was den Namen angeht, gespielt; was die Beschwerlichkeit, mich abgemüht“; Übers. Dräger 2015). *Ludere* ist im Sinne von Ausonius’ *Technopaignion* ein lexikalisches Spiel des Dichters mit Sprache, das aber zugleich den Leser erfreuen und zur Beurteilung des Ganzen aufrufen soll. Im Rückblick auf die Analyse von *Carm.* 10 ist es plausibel, Optatians Beschreibung seiner Texte als unwegsame Gedichte (*scrupea carmina*, *Carm.* 10.9) aus sprödem Vers (*duro versu*, *Carm.* 10.9) in ein solches Spannungsfeld zwischen *labor* und *lusus* einzuordnen. Zur Vielfalt des Begriffs „wordplay“ vgl. Katz 2013, 3. Neben lexikalischen Wortspielen gibt es u. a. zahlreiche Texte, die mit dem Zusammenhang von Buchstaben und Zahlen spielen, so z. B. numerische und arithmetische Rätsel-epigramme aus dem 14. Buch der *Anthologia Gaeca*, bei denen der Leser eine bestimmte Summe aus Buchstaben, Silben oder ganzen Wörtern ermitteln muss, vgl. dazu Luz 2013, 84. Eine andere Art, Zahlen und Buchstaben in einem Text zu kombinieren, wählte Ausonius in seinem *Griphus ternarii numeri*, in dem jeder Vers von der Zahl drei oder einem Vielfachen von ihr handelt.

**15** So wird sowohl bei Optatian als auch bei Ausonius der Kaiser bzw. Leser als Schiedsrichter der kunstvollen Ausgestaltung des Textes vorgeführt, vgl. *Carm.* 8.1–3: *Accipe picta novis elegis, lux aurea mundi, | clementis pia signa dei votumque perenne. | Summe, fave* („Nimm die mit neuen elegischen Versen

Der ‚gespielte‘ Text des Dichters wird in dieser Deutung gleichsam zum Spielfeld des Lesers, der das dichterische Spiel zu entschlüsseln versucht.<sup>16</sup> Besonders der von Ausonius angestellte Vergleich seines Cento mit dem *ostomachion* zeigt, dass solche Formen spielerischer Dichtung ihr volles Lesevergnügen erst dann entfalten, wenn der Leser genauso kompetent und souverän mit dem Text agiert wie der Dichter.<sup>17</sup>

---

gemalten frommen Zeichen des mildes Gottes und meinen immerwährenden Wunsch an, goldenes Licht der Welt“); vgl. Auson. *technop. I. praef.* 9–10: *tu facies, ut sint aliquid. nam sine te monosyllaba erunt vel si quid minus* („Du wirst machen, dass sie irgendetwas sind; denn ohne dich werden sie monosyllabisch <gebundene Verse> sein oder wenn <möglich> etwas weniger“; Übers. Dräger 2015).

**16** Malamud 1989, 41 stellt einen ganz ähnlichen Vergleich zwischen Centodichtung und Optatians Texten an, indem sie beide Textarten in Bezug auf das Potential, das sie ihrem Leser bieten, vergleicht: „The text itself provides no answer; it merely sets out the raw material and the rules and leaves the reader to set his or her own limits. The cento does something similar: its rules are obvious, its possibilities endless, its effect on the reader, to judge by most critical reactions, unsettling, for it is up to him to supply the absent (con)text – the appropriate passage of Vergil, in Ausonius’ or Proba’s case – for every phrase. Without the reader’s collaboration, the cento, as an art form, is pointless.“ Squire 2016, 92–95 sieht die Verbindung des *Centio nuptialis* mit Optatians Texten darin, dass Optatian dem eine materielle Form gibt, was Ausonius in seinem Vergleich mit dem *ostomachion* als Zusammenschluss aus visuellem und verbalem Spiel beschreibt. Zur dynamischen Qualität der Lektüre in Centoliteratur vgl. auch Bažil 2009, 64–65.

**17** Squire 2015, 118–119 weist darauf hin, dass Optatians intertextuelle Verweise mit spätantiken Traditionen von „patchwork‘ poetry“ verwandt sind, obwohl sie keine Centos im engeren Sinn darstellen. Demnach sei es Teil des Spiels mit dem Leser, dass dieser die intertextuellen Verweise erkennen und zuordnen kann. Zum fragmentarischen Charakter spätantiker Poesie schreibt Peltari 2014, dass es in der Dichtung des 4. Jhs. auch solche Formen intertextueller Verweise gibt, die den ursprünglichen Kontext des Hypotextes, aus dem sie stammen, nicht zwangsläufig aufrufen, um semantisch wirksam zu sein; vgl. dazu die Abschnitte ‚Nonreferential Allusions‘ (131–137) und ‚Juxtaposed Fragments of Classical Poetry‘ (138–143). Er kommt zu dem Schluss, dass gerade in solchen Fällen, in denen intertextuelle Anspielungen als wörtliche Zitate erscheinen, eine besondere Aktivität des Lesers gefragt sei, der während seiner Lektüre die Beziehung beider Texte zueinander neu verhandele. Zudem ginge es im Rahmen dieser intertextuellen Verweise weniger darum, den ursprünglichen Kontext einer Äußerung aufzurufen, als deren Lektüre, die durch ihre erneute Präsenz im Hypertext reflektiert werde; vgl. *ibid.*, 142. Zu diesem „hermeneutic puzzle“ für den Leser vgl. auch *ibid.*, 138.



Stellt man den von Optatian verwendeten Begriff *ludere* in den Rahmen eines breiteren literarischen Diskurses spätantiker technopaignischer Texte, der sich besonders gut am Werk des Ausonius nachvollziehen lässt, so ergeben sich zahlreiche Implikationen dieses Begriffs, die über eine rein metaphorische Verwendung hinausgehen. Ausgehend von diesen ersten Beobachtungen, die stark am Begriff *ludere* und seinen verschiedenen Implikationen orientiert waren, thematisiert der zweite Teil dieses Beitrags verschiedene Texte aus der spätantiken Spiel- und Rätselkultur, die sich implizit oder explizit auf Spiele beziehen. Der Begriff *ludere* wird nun nicht mehr als poetologische Kategorie verwendet, sondern bezieht sich auf Texte, die implizit oder explizit auf Spiele verweisen.

#### LESE-SPIELE: REPRÄSENTATIONEN VON SPIEL UND RÄTSEL IN DER SPÄTANTIKEN LITERATUR

Die spätantike lateinische Literatur bietet ein ganzes Panorama an Texten, die implizit oder explizit auf Spiele verweisen. Für die Untersuchung des Zusammenhangs von konkretem Spiel und Rezeptionsmechanismen bei Optatian verbinden sich in der spätantiken lateinischen Literatur zwei entscheidende Bereiche des uns über Spiel und Rätsel bekannten Wissens:

Auf der einen Seite stammen einige der insgesamt sehr raren schriftlichen Zeugnisse, die Aufschluss über Brettspiele sowie deren gesellschaftlichen Kontext geben, aus der Spätantike. Das wohl breiteste Spektrum an Schilderungen von Spielszenen bietet dabei die *Anthologia Latina*, aus der hier nur drei einschlägige Texte zum Thema Spiel genannt sein sollen:<sup>18</sup> Erstens eine Reihe von Spielbrettepigrammen, deren Entstehung wahrscheinlich im Kontext des Vandalenhofs im 6. Jh. zu sehen ist und die das Glücks- und Würfelspiel als Freizeitbeschäftigung aristokratischer Kreise vorführt.<sup>19</sup> Zweitens die sogenannten „Monosticha der zwölf Weisen“,

---

**18** Im Folgenden beziehe ich mich auf zwei unterschiedliche Ausgaben der *Anthologia Latina*, da beide je unterschiedliche Texte edieren: Auf die zweite Auflage der Ausgabe von Riese aus dem Jahr 1894 sowie auf die Ausgabe von Shackleton Bailey aus dem Jahr 1982.

**19** *Anth. Lat.* 70, 182–185 (Shackleton Bailey). Zur Datierung vgl. auch Baumgartner 1981, 127, der jedoch nur Epigramm 70 ins 6. Jh. datiert. Für die Epigramme 182–185 gibt er das 4. oder 5. Jh. an.

die die Inschrift eines Spielbrettes in Form eines hexametrischen Verses nachahmen und als Teil eines literarischen Symposiums vermutlich bereits im 4. Jh. verfasst wurden.<sup>20</sup> In einen symposialen Kontext gehört auch die dritte Gruppe von Spiele-Texten aus der *Anthologia Latina*, nämlich die Räselepigramme des Symphosios vom Ende des 4. oder Beginn des 5. Jhs.<sup>21</sup> Diese einhundert Epigramme erscheinen als geschlossene Sammlung und verknüpfen in verrätselter Weise allgemein bekannte mit eher entlegenen Perspektiven auf einen Gegenstand.<sup>22</sup>

Auf der anderen Seite erlebt die ludistisch-technopaignische Dichtung, deren Implikationen des *ludere* bereits im ersten Teil dieses Beitrags diskutiert wurden, mit Autoren wie Ausonius oder den Schreibern der Vergil-Centos in der Spätantike eine wahre Blütezeit. Der häufig als minder geistreich und wenig kunstfertig beurteilte Cento *De Alea* eines unbekanntenen Schreibers zeigt jedoch anschaulich, auf welchen Ebenen Brettspiel und Literatur in der Spätantike interagieren können.<sup>23</sup> Eine besondere Pointe liegt im Fall von *De Alea* sicher in der Kombination eines vulgären Gegenstandes mit der poetisch artifiziellen Darstellungsform des Cento. Gerade aus dieser Diskrepanz kann sich ein Mehrwert für die Lektüre ergeben.

Die soeben benannten Texte zeigen, dass ein Zusammenhang von konkretem Spiel und Literatur in der Spätantike Teil eines literarischen Diskurses war. Dieser umfasste nicht nur Centos und technopaignische Texte, sondern auch Epigramme und die formale Ausgestaltung einzelner Verse in Form von Spielbrettschriften. Ein einschlägiges Beispiel zur Illustration einer literarischen Implementierung realer Spielpraktiken bieten die bereits genannten „Monosticha der zwölf Weisen“. Diese zeigen in ihrer formalen Gestaltung eine konkrete Verbindung von Dichtung und Spiel, die den Leser zu einem Text-Spiel einlädt. Gleichzeitig versehen

---

**20** *Anth. Lat.* 495–638 (Riese). Zur Forschungsdiskussion und Datierungsfrage der *XII sapientes* vgl. Friedrich 2002, 4–11, 507–508, die die Texte zudem in neu edierter Form präsentiert. Friedrich spricht sich für eine Autorschaft des Laktanz aus und datiert das Werk auf das Ende der 270er oder in die 280er Jahre.

**21** *Anth. Lat.* 281 (Shackleton Bailey). Leary 2014 bietet darüber hinaus einen Kommentar und eine kulturelle sowie literarische Kontextualisierung der *Aenigmata*.

**22** Zur Struktur der Sammlung vgl. auch Sebo 2013.

**23** *Anth. Lat.* 8 (Riese). Einen ausführlichen Kommentar bietet Carbone 2002. Zur Kontextualisierung von *De Alea* innerhalb der spätantiken Cento-Literatur vgl. Bažil 2009, 83–85 und McGill 2005, 53–70.

die Monosticha das Glücks- und Brettspiel mit ethischen Urteilen (*Anth. Lat.* 495, 501, 506 [R 1964]):<sup>24</sup>

*sap.* 1 PALLADIUS: *Sperne lucrum: versat mentes insana cupido.*

Verachte die Gewinnsucht: Diese wahnsinnige Begierde bringt [sc. dich] um den Verstand.

*sap.* 7 BASILIUS: *Lusori cupido semper gravis exitus instat.*

Einem leidenschaftlichen Spieler sitzt der schwerwiegende Ausgang des Spiels immer im Nacken.

*sap.* 12 HYLASIUS: *Ponite mature bellum, precor, iraque cesset.*

Begrabt schleunigst das Kriegsbeil, bitte ich, und der Zorn möge eine Pause machen.

Strukturiert wie ein Spielbrett des *duodecim scripta* mit je sechs Wörtern à sechs Buchstaben illustrieren die Monosticha ganz handfest, dass Brettspiele und ihre literarische *imitatio* in der Spätantike eine kompositions- und zugleich rezeptionsästhetische Verbindung eingehen. Einerseits kann diese Verbindung von Spiel und Dichtung als Ausweis einer kulturellen Versiertheit ihrer Produzenten gesehen werden, die Alltägliches zum Teil eines literarischen Symposiums machen und das Würfelspiel so in ihren Versen verarbeiten, dass diese wie metrische Spielbretter erscheinen. Andererseits ist es gerade bei den Monosticha unabdingbar, dass der Rezipient eine Verbindung zu realen Spielbrettern sowie der Spielpraxis herstellt, um die Dimension ihrer ethischen Urteile vollständig bewerten zu können.

Nach der Analyse zweier unterschiedlicher Dimensionen des *ludere* in spätantiken Texten wird an dieser Stelle ein Zwischenfazit gezogen: Im ersten Teil dieses Beitrags hat sich gezeigt, dass Optatians Verwendung des Begriffs *ludere* als Ausdruck eines poetologischen Konzepts auch in anderen spätantiken technopaignischen Texten, z. B. bei Ausonius, greifbar ist. Im zweiten Teil konnte anhand von Texten, in denen Spiele implizit oder explizit präsent sind, gezeigt werden, dass es im zeitgenössischen Diskurs eine enge Verbindung zwischen Lesepraktiken und Spiel gibt. Gerade die Monosticha illustrieren, dass Spiele einerseits im Text

---

<sup>24</sup> Nummerierung, Namensbezeichnung und lateinischer Text sind der Ausgabe von Friedrich 2002, 39–40 entnommen, die in ihrem Editionsteil auf die entsprechenden Texte der *Anthologia Latina*-Ausgabe von Riese verweist.

präsent sind, andererseits aber auch, dass Texte innerhalb von Spielen präsent sein können, wofür die Spielbretter des *duodecim scripta* beispielhaft sind.<sup>25</sup> Im dritten Teil dieses Beitrags, einer exemplarischen Analyse von Optatians *Carm.* 6 unter Einbeziehung zweier römischer Brettspiele, lege ich dar, dass Optatians Spielbegriff um eine zusätzliche Dimension erweitert werden kann. Brettspiel- und Lektürepraxis verbinden sich in *Carm.* 6 so eng, dass sich für den Leser zahlreiche neue semantische Ebenen des Textes öffnen, was die Lektüre selbst zum Spiel werden lässt.

#### CARMEN 6: KRIEG ALS SPIEL - SPIEL ALS KRIEG

Die konstantinische Zeit steht am Beginn einer spätantiken literarischen Ästhetik, die die Vielseitigkeit und Möglichkeiten individueller Lektüre gezielt in den Fokus ihrer Wirkung nimmt. Stilles, persönliches Lesen, wie wir es heute als gängige Kulturtechnik kennen, bestimmt zunehmend die Form der Rezeption literarischer Texte, was eng mit einem Aufblühen und allmählichen Durchbruch des Codex als gängiger Buchform sowie einem anhaltend hohen Bildungsbedürfnis aristokratischer Kreise zusammenhängt.<sup>26</sup> Bezogen auf die konkreten Rezeptionsbedingungen der *carmina* Optatians spricht Martin Hose von einer „exegetischen Operation“,<sup>27</sup> die der Leser durch De- und Rekontextualisierung von Buchstaben ausführen müsse, um immer wieder neue Sinneinheiten aus dem Text zu gewinnen. Meiner Meinung nach ist der Begriff des Exegetischen an dieser Stelle jedoch missverständlich verwendet, da er sich sinnvollerweise nur auf solche Texte anwenden lässt, die dem Leser die Rolle des Interpreten in erster Instanz zuschreiben. Ein Leser Optatians ist aber in erster Linie nicht der Interpret des Textes, sondern dessen Konstrukteur: Er jongliert mit Buchstaben, verwickelt sich im Grund- und Intext und versucht, das markierte Muster mit den textuellen Ebenen in Verbindung zu setzen. Die

---

**25** Vgl. dazu die Ausführungen zum *duodecim scripta* im folgenden Teil dieses Beitrags. Auf eine enge Verbindung zwischen Lesen, Schreiben und Spielen weist auch Habinek 2009, 124–126 hin, der die Inschriften auf *duodecim scripta*-Brettern unter Einbeziehung der Monosticha mit einer Verkörperung von Sprache in Form von Schrift sowie grafischer Kommunikation in Verbindung bringt, vgl. dazu auch Purcell 1995, 34.

**26** Zum Codex als sich allmählich etablierender Buchform, Bildungsverhältnissen und Leserpublikum ab dem 4. Jh. vgl. Schipke 2013, 29–38; 143–152.

**27** Hose 2007, 551.

Erzeugung des Textes aus einzelnen Buchstaben unter der Erschwernis einer mehrdimensionalen Konstruktion geht der Herstellung von sinnhaften Bezügen voraus, auch wenn damit nicht ausgeschlossen sein soll, dass beide als interagierende Prozesse gedacht werden.<sup>28</sup>

Anders als Hose möchte ich von einem Akt performativer Lektüre sprechen, der sowohl den Prozess der Text-, als auch den der Sinnherstellung umfasst. Der Leser wird zum Co-Produzent des Textes: In synästhetisierender Weise verbindet er lexikalische, visuelle, auditive und inhaltliche Einheiten, die sich auf mindestens drei unterschiedlichen Textebenen befinden.<sup>29</sup> Der Zusammenhang zwischen Schreiben, Lesen und Spielen ist in ebendieser performativen Qualität der Lektüre zu sehen.<sup>30</sup> Der Leser agiert als Spieler und Rätsellöser auf einer Ebene des Textes, die ihm immer wieder neue Sinneinheiten eröffnet. Zugleich fordert der Dichter, der als Verfasser des Text-Spiels diesen performativen Akt angelegt hat, seinen Leser durch dessen starke Aktivierung immerzu heraus. Die Mühe des Dichters steht wiederum in Wechselwirkung mit dem Spiel, das er für den Leser erzeugt.<sup>31</sup>

Ausgehend von der Beobachtung, Spiel als performative Kategorie aufzufassen, die sowohl auf der Seite der Produktion als auch Rezeption erfahrbar wird, wird der Begriff des Spiels im Folgenden auf die Adaption von Elementen römischer Brettspiele und Phänomenen aus der spätantiken Rätselkultur in den *carmina* Optatians bezogen. Im Fokus meiner Auseinandersetzung mit dem technopaignischen Spielen in Optatians Gedichten steht die Transformation von real erfahrbaren und in weiten Kreisen der Bevölkerung bekannten Spielmechanismen in Lesestrategien, die dem Leser weitere als die auf den ersten, zweiten oder dritten Blick sichtbaren Textebenen eröffnen. Hat Optatian in den zu Beginn aufgeführten

---

**28** Vgl. dazu das von Pelttari 2014, 73–84 auf die Texte Optatians angewandte Konzept des „open text“ nach Umberto Eco. Demnach bieten die Texte Lesepotenziale auf unterschiedlichen semantischen Ebenen, die der Leser nach eigener Art lesen und in ein Narrativ bringen kann (ibid., 84).

**29** Ernst 1985, 87 weist dem Leser figuraler Barocklyrik ebenfalls eine solche Rolle zu, wenn er schreibt, dass der Leser „zum verlängerten Arm, zum Partner, ja zum Exekutor des Dichters bei der Textkonstitution“ werde. Auf S. 91 bezeichnet er den Leser zudem als „Koproduzenten des Autors“.

**30** Vgl. dazu auch Dettke und Heyne 2016, 32: „Auf diese Weise [sc. gemeint ist die Interaktion des Lesers im Textraum] kann die Literatur von Spielen nicht nur erzählen, sondern sie im eigenen Medium performativ erfahrbar machen.“

**31** Zu *labor et lus* vgl. Anm. 14.

Passagen lediglich davon gesprochen, er selbst habe während des Verfassens gespielt,<sup>32</sup> so teilt er seinem Leser nicht explizit mit, dass dieser während seiner Lektüre ebenfalls spielt: Der Text wird zum Spielfeld,<sup>33</sup> der Leser zum *lector ludens*, der nicht nur mit Buchstaben und Wörtern, sondern auch mit Bildern und seiner eigenen Leseerfahrung spielt. Durch die Kombination zahlreicher Spiel- und Räselelemente in Text und Bild wird die Lektüre Optatians zu einem Leseerlebnis von besonderer ästhetischer Qualität. Dementsprechend ist es Anliegen und Ziel dieses Beitrags, Spiel und Rätsel in Optatians Panegyrik als performative sowie sinnlich erfahrbare und in diesem Sinne ästhetische Kategorien darzulegen. Optatians Aufnahme von spielerischen sowie rätselhaften Elementen und deren Verankerung im Text deckt dabei eine ganze Bandbreite an Möglichkeiten von sprachlicher, visueller bis hin zu haptischer Qualität ab. Daraus ergibt sich für den Leser die Herausforderung, diese pluralisierten semantischen Ebenen im Prozess der Lektüre zu erfassen und zusammenzuführen. Diese Überlegungen zum Leseerlebnis in den Kategorien ‚Spiel‘ und ‚Rätsel‘ werden im Folgenden anhand einer Analyse von *Carm.* 6 illustriert.

Das sechste Gedicht der Sammlung, die Konstantin anlässlich seiner Vicennalien vermutlich im Jahr 326 empfangen hat, ist in seiner gesamten Anlage dem Thema der Kriegführung gewidmet. Als eines der wenigen Gedichte Optatians, das sich auf ein konkretes Ereignis in der politischen und militärischen Karriere Konstantins bezieht, thematisiert es auf verschiedenen semantischen Ebenen dessen siegreichen Feldzug gegen die Sarmaten im Sommer und Herbst des Jahres 322.<sup>34</sup> Die

---

**32** Vgl. den ersten Teil dieses Beitrags, bes. S. 192–194.

**33** *Carm.* 6 kann in diesem Sinne sowohl als ‚Spielraum‘, als auch als ‚Raumspiel‘ bezeichnet werden; zu den Begriffen vgl. Dettke und Heyne (2016), 12–13. Zum einen bildet der Text als Spielbrett den reglementierten Spielraum, der für das vorgeführte Lese-Spiel unabdingbar ist. Zum anderen bezieht *Carm.* 6 die Buchseite, auf der es sich entfaltet, als Raumspiel konkret in seine Wirkung ein. Zu einer Verbindung von Textraum und Spiel bei Optatian vgl. ferner auch Squire 2011, 219–222.

**34** Zur Datierung der Feldzüge gegen die Sarmaten vgl. Wienand 2012a, 335–336. Konstantin ließ seinen Sieg über die Sarmaten aufwendig feiern. Dazu gehörte u. a., dass er den Titel *Sarmaticus maximus* annahm und vom 25. November bis 1. Dezember 322 in Sirmium *ludi Sarmatici* veranstalten ließ. Konstantins Selbstdarstellung als Beschützer und Verteidiger des Imperiums nach dem Sarmatenkrieg schlug sich auch in der Münzprägung nieder, vor allem auf Prägungen aus Sirmium mit der Umschrift *Sarmatia devicta*; vgl. dazu Wienand 2012a, 338–350.

panegyrisch-narrative Ebene des Grundtextes lobt Konstantins Feldzüge sowie dessen Sieghaftigkeit.<sup>35</sup> Der markierte Intext stellt das Motiv einer *turma*, einer Abteilung der römischen Reiterei, in *quincunx*-Formation dar, die von Optatian selbst als das Produkt der webenden Muse beschrieben wird.<sup>36</sup> Das Motiv der *turma*, das sicherlich nicht als faktische Abbildung einer zum Kampf aufgestellten Abteilung der römischen Kavallerie zu verstehen ist,<sup>37</sup> vereint dabei zahlreiche konzeptuelle Elemente, die den Leser aktiv zu einer Verknüpfung der panegyrisch-narrativen mit der visuellen Textebene auffordern. Wie ich im Folgenden zeigen werde, wird der thematisierte Feldzug gegen die Sarmaten durch die Integration von Mechanismen römischer Brettspiele zum Gegenstand eines Spiels zwischen Autor und Leser. Austragungsort der Begegnung ist der Text selbst, der als Spielbrett fungiert. Im Sinne dieses Text-Spiels ist Konstantin als adressierter Leser nicht nur Feldherr im Text, sondern auch und Mit- und Gegenspieler des Autors.

Was ich nun unter dem Begriff des Brettspiels in die Analyse von *Carm.* 6 einfließen lasse, bezieht sich in erster Linie auf zwei aus römischer Zeit bekannte Spiele: Den *ludus duodecim scriptorum* (auch *duodecim scripta*; ‚Zwölf-Felder-Spiel‘) und den *ludus latruncularum* (‚Soldatenspiel‘). Fundierte Aussagen über die genauen Spielregeln sowie zulässigen Spielzüge lassen sich aufgrund der raren schriftlichen Quellen nur sehr eingeschränkt machen und sollen daher nur überblicksartig besprochen werden.<sup>38</sup>

Beim *duodecim scripta*, dessen Regeln denen des Backgammon vermutlich sehr ähnlich waren, spielte man meist auf Stein- oder Marmorplatten, die so bearbeitet waren, dass in drei horizontalen Reihen je 2 Wörter à 6

---

**35** Zur Darstellung Konstantins als Krieger in *Carm.* 6 vgl. Wienand 2012b, 427–430.

**36** *Carm.* 6.2: *Martia gesta modis audax imitata sonoris | Musa per effigiem turmarum carmina texit* (‚Kriegerische Taten ahmt kühn die Muse mit den Maßen des Klages nach und webt Gedichte in der Gestalt von *Turmen* [Schwadronen]‘; Übers. Ernst 2012).

**37** Vgl. Bruhat 1999, 146–147.

**38** Erste intensivere Auseinandersetzungen mit den beiden genannten Spielen bieten Lamer 1917, Austin 1934, 1935 und Murray 1952, 30–34. Eine übersichtliche und empfehlenswerte Zusammenstellung von Fundmaterial und Quellentexten zum römischen Brettspiel bietet Rieche 1984, 18–24, 27–30. Väterlein 1976, 61–85 beschreibt das Würfelspiel als Freizeitbeschäftigung berühmter römischer Politiker und Kaiser. Zur gesellschaftlichen Funktion und sozialen Einordnung des Würfelspiels vgl. Purcell 1995.

Einheiten eingezeichnet waren.<sup>39</sup> Eine in Ostia gefundene Spieltafel lässt Rückschlüsse in Bezug auf die Rekonstruktion des Spielverlaufs zu [vgl. Abb. 4.1]:<sup>40</sup> Man geht aufgrund dieses Fundes davon aus, dass die Spieler ihre Spielsteine aus Glas, Stein oder Elfenbein über die mittlere Reihe ins Spiel brachten, danach über die obere Reihe zogen, um schließlich unten rechts anzukommen.<sup>41</sup> Wie viele Felder man vorrücken durfte, entschied das Würfelglück. Ziel des *duodecim scripta* war es vermutlich, alle eigenen Spielsteine aus dem Feld zu würfeln, worüber das Brett aus Ostia jedoch keinen Aufschluss gibt.<sup>42</sup> Vom *duodecim scripta* zu Optatians *Carm. 6* lassen sich vor allem in der festgelegten Anzahl an Buchstaben pro Spielbretteinheit (6 × 6) bzw. Intextbaustein (7 × 5) Parallelen ziehen. Weiterhin bieten die Spielbretter des *duodecim scripta* potentiell die Möglichkeit, die sechs Stellen umfassenden Einheiten – seien es Wörter, Zahlen, geometrische Figuren oder Buchstaben – untereinander zu tauschen, was der Möglichkeit der Permutation im Intext von *Carm. 6* entspricht.<sup>43</sup>

---

**39** Die meisten *duodecim scripta*-Bretter bieten Buchstabenreihen bzw. Wörter aus sechs Buchstaben, die häufig paarweise eine syntaktische Einheit bilden. Neben Buchstabenreihen gibt es aber auch Bretter mit Zahlen, geometrischen Figuren oder Kreisen. Eine hervorragende Sammlung der epigrafischen Zeugnisse von *duodecim scripta*-Tafeln bietet Ferrua 2001. Der Name *duodecim scripta* wird in spätantiken Quellen nicht mehr erwähnt; stattdessen begegnet häufiger der allgemeiner gefasste Begriff *alea*, der in der Spätantike scheinbar stark mit dem *duodecim scripta* assoziiert wurde, vgl. dazu Schädler 1995, 95 (dort S. 84 zur Möglichkeit, das *duodecim scripta* als Vorgänger von *alea* zu bezeichnen).

**40** Vgl. auch Ferrua 2001, 162; CIL XIV 5317. Fittà 1998, 175 bietet ein Foto der Tafel. Die hier verwendete Umzeichnung wurde bereits publiziert; vgl. Schädler 1995, 90.

**41** Eine verlässliche Rekonstruktion der Spielregeln ist aufgrund der raren literarischen Quellen, die das *duodecim scripta* nennen oder auf dieses bezogen werden können, nicht möglich, vgl. Lamer 1927, 1979–1987. Schädler 1995, 84 spricht sich unter Einbeziehung der Ostia-Tafel dafür aus, dass die Spieler ihre Spielsteine in gleicher und nicht in entgegengesetzter Richtung über das Feld zogen. Unklar ist dabei auch die Nutzung der doppelten A-Reihe, die zu Spielbeginn verschiedene Möglichkeiten in Bezug auf die Positionierung und weiteren Züge der Spielsteine über die B-, C-, D- und E-Reihe zulässt, vgl. dazu *ibid.*, 85.

**42** Schädler 1995, 84.

**43** Einen ersten Hinweis darauf, dass die von Optatian vorgeführte Fragmenthaftigkeit von Sprache in einer kulturellen Tradition steht, die sich auch anhand der verbalen und visuellen Einheiten auf *tabulae lusoriae* zeigen lässt, bietet Squire 2016, 91–92.





4.1 Umzeichnung einer in Ostia gefundenen Spieletafel für das *duodecim scripta*, angefertigt anhand eines Fotos von Ulrich Schädler.

Ganz anderen Regeln folgte der *ludus latruncularum*, das sogenannte ‚Soldatenspiel‘. Das schachbrettartige Spielfeld [vgl. Abb. 4.2] diente den Spielern vermutlich dazu, ihre Spielsteine, die *calculi*, nach und nach ins Spiel zu bringen, um sie dann in Formation hinter bzw. durch die ‚Schlachtreihe‘<sup>44</sup> des Mitspielers zu führen.<sup>45</sup> Gewinner des Spiels war derjenige, der seinem Gegenspieler alle Spielsteine bis auf einen vom Brett genommen hatte, indem er dessen *calculi*-Reihe entweder einkesselte, mattsetzte oder durchbrach, was jeweils zum Verlust eines Spielsteins führen konnte.<sup>46</sup> Hauptquelle für das Soldatenspiel ist die *Laus Pisonis*, eine Verspanegyrik eines unbekanntenen Schreibers aus

44 Diese wird in der *Laus Pisonis* als *mandra* bezeichnet (*Laus Pis.* 203). Der Begriff wird laut Austin 1934, 28 für eine Menge an Spielsteinen benutzt, die eine solide Phalanx zur Abwehr des Gegenspielers bilden.

45 Aufgrund ganz unterschiedlicher Spielfeldgrößen (Funde zeigen u. a. Bretter mit einem Gitterraster von  $7 \times 7$ ,  $8 \times 8$ ,  $9 \times 10$ ,  $7 \times 8$  oder auch  $8 \times 5$ ) scheint es keine festgelegte Anzahl an Feldern für den *ludus latruncularum* gegeben zu haben. Dementsprechend scheint auch die Anzahl der *calculi* pro Spieler variabel gewesen zu sein; vgl. dazu besonders Schädler 1994, 55 und Schädler 2001, 10.

46 Einen plausiblen Rekonstruktionsversuch des Spielverlaufs sowie der zulässigen Spielzüge beim *ludus latruncularum* bietet Schädler 1994 und Schädler 2001.

NOT FOR ONLINE PUBLICATION. © RESERVED



4.2 Spielbrett für den *ludus latrunculorum* aus römischer Zeit mit einem Raster von zwölf auf elf Felder, Heraion auf Samos. Foto: Bettina Eisentraut. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung der Hellenic Republic, Ministry of Culture and Sports, General Directorate of Antiquities and Cultural Heritage / Ephorate of Antiquities of Samos and Ikaria, Heraion.

dem 1. Jh., die lebhaft davon berichtet, wie der Aristokrat Piso nicht nur vor Gericht und in der Politik erfolgreich ist, sondern auch beim Ballspiel und *ludus latrunculorum* brilliert. Nicht nur die gitterähnliche Struktur des Spielfeldes, sondern auch das taktische Agieren des Spielers als Feldherr, der seine *calculi* in Formation über das Brett zieht, weisen deutliche Ähnlichkeit mit der Text- und Intextgestaltung sowie dem Prozess der Lektüre in *Carm.* 6 auf, was ich im Folgenden zeigen werde.

Beide Spiele erfreuten sich im gesamten römischen Reich bis in die Spätantike hinein sehr großer Beliebtheit, was zahlreiche Funde von Spielbrettern in- und außerhalb Roms belegen.<sup>47</sup> Für beide Spiele wird in antiken Texten meist die Bezeichnung *tabula* verwendet, was zu dem

---

<sup>47</sup> Ein Foto eines *ludus latrunculorum*-Spielbrettes auf den Stufen der Basilika Iulia in Rom bieten Schädler 1994, 49 und Fittà 1998, 168. Zu den Fundorten der *duodecim scripta*-Bretter vgl. vor allem die epigrafische Sammlung von Ferrua 2001.

Problem führt, dass man bei einigen Belegen nicht sicher zuordnen kann, auf welches der beiden Spiele sie Bezug nehmen.<sup>48</sup> Das einzige greifbare Unterscheidungskriterium bietet die Tatsache, dass das *duodecim scripta* mit Würfeln gespielt wurde, wohingegen die Spieler des *ludus latruncularum* ihre Spielsteine ohne Zufallsprinzip rückten.<sup>49</sup> Aber auch beim *duodecim scripta* kam es nicht nur darauf an, wie gut ein Spieler würfelte, sondern auch, wie geschickt er seine Spielsteine über die Buchstaben zog. Zufallsprinzip und Würfelglück standen also dem taktischen Agieren des Spielers gegenüber, wovon auch das erste Epigramm der Spielbrettserie in der *Anthologia Latina* berichtet (*Anth. Lat.* 70 [Shackleton Bailey]; Übers. Baumgartner 1981):

*Has acies bello similes cano, quas Palamedes  
constituit. casu vario paribusque periclis  
inscius ac sollers sistunt se;*

Die kriegsähnlichen Kämpfe besinge ich, die Palamedes begründete.  
Mit wechselndem Glück und gleichen Risiken stellen sich Amateur  
und Könnler auf im Spiel;

In heroischem Gestus stehen sich der Amateur (*inscius*) und der Könnler (*sollers*) auf dem Spielfeld gegenüber. Beide sind abhängig vom Würfelglück sowie dem Risiko, das vor Spielbeginn eingesetzte Geld verlieren zu können. Dennoch ist das Taktieren im Spiel eine nicht zu vernachlässigende Größe, vor allem, wenn man den Anfang des Epigramms noch einmal in den Blick nimmt. In der Manier Vergils kündigt der Sprecher des Textes Schlachtreihen an, die kriegsähnlich sind.<sup>50</sup> Im gleichen Atemzug fällt dann noch der Name des Palamedes, der der Legende nach als

---

**48** Adjektive wie z. B. *lusoria*, *aleatoria* oder *latruncularia* können das in den Quellen genannte *tabula* begleiten. Dadurch, dass es insgesamt zu wenig schriftliche Quellen zu römischen Brettspielen und der Benennung ihrer Spielgeräte gibt, wird eine Identifizierung der beschriebenen *tabula* durch Attribute eher erschwert als erleichtert. Einen Überblick über Primärtexte und rekonstruierbare Terminologie bieten Baumgartner 1981, 91–94 und Lamer 1927, 1906–1989. Schädler 1995, 96 beschreibt *tabula* als einen Begriff, der häufig in der Spätantike genutzt wurde und vermutlich eine ganze Reihe von Spielen umfasste, die auf einem bestimmten Spielbretttyp gespielt wurden.

**49** Schädler 1994, 60.

**50** *Anth. Lat.* 70.1 (Shackleton Bailey): *Has acies bello similes cano.*

Erfinder des Glücks- und Brettspiels galt und dieses im Rahmen des trojanischen Krieges zum Zeitvertreib der Soldaten erfunden haben soll.<sup>51</sup> Die Metaphorik, Spiel als Krieg zu begreifen, wird in diesem Text nahezu bis aufs Äußerste ausgeführt: So wird der Gegenspieler im letzten Teil des Epigramms als missgünstiger Feind (*lividus hostis*, *Anth. Lat.* 70.11) bezeichnet, was der Kommentator des Epigramms Alfred Baumgartner ansonsten nur als Bezeichnung für den gegnerischen Spielstein, nicht aber für den Mitspieler ausweist.<sup>52</sup>

Optatians *Carm.* 6 eröffnet seinem Leser eine ganz ähnliche Perspektive auf den Text, dessen Inhalt die Muse in Imitation der Kriegstaten Konstantins gestaltet hat (*Carm.* 6.1–4; Übers. Ernst 2012):

*Martia gesta modis audax imitata sonoris*  
*Musa per effigiem turmarum carmina texit,*  
*et nunc agmen agit quino sub limite rectum*  
*Musigeno, spatium septeno milite distans*

Kriegerische Taten ahmt kühn die Muse mit den Maßen des Klanges nach und webt Gedichte in der Gestalt von *Turmen* (Schwadronen), und führt nun das Heer nach rechts auf einem musengeborenen *Limes* aus je fünf Wörtern, und macht Halt jeweils beim siebten Soldat.

*Martia gesta imitata* im ersten Vers schlägt dabei die Brücke zu *bello similes* am Beginn des Spielbrettepigrammes, verweist jedoch gleichzeitig darauf, dass es sich um eine künstlerische Nachahmung des Krieges handelt, deren Schöpferin die Muse selbst ist (*Musa carmina texit*, *Carm.* 6.2). *Modis sonoris* im ersten Vers kann bei dieser Interpretation in zweifacher Hinsicht gedeutet werden: Zum einen wäre es möglich, in *sonoris* eine Anknüpfung an die auditive Qualität seiner Texte zu sehen, mit der Optatian sein Selbstverständnis als Sänger und Verkünder von Konstantins Kriegstaten zum Ausdruck bringt.<sup>53</sup> Zum anderen wäre aber auch ein Verweis auf die metrische Regel- bzw. Unregelmäßigkeit denkbar, deren Ausgestaltung sich in Grund- und Intext unterscheidet und vom Leser

<sup>51</sup> Vgl. Lamer 1927, 1906–1907.

<sup>52</sup> Baumgartner 1981, 110.

<sup>53</sup> Rühl 2006, 96 weist auf eine häufige semantische Verbindung von *dissonus* und *clamor* hin, die im Fall von *Carm.* 6 dem Ziel einer lautlichen Nachahmung des Schlachtengetümmels diene. Zum Selbstverständnis Optatians als Sänger (*vates*) vgl. den Beitrag von Irmgard Männlein-Robert in diesem Band.

erst noch entdeckt werden muss.<sup>54</sup> So besteht der Grundtext aus reinen Hexametern; der Intext hingegen aus Daktylen an der ersten und vierten, aus Molossi an der zweiten und dritten und aus je einem Spondeus an der fünften Position im Vers:

Daktylus | Molossus | Molossus | Daktylus | Spondeus  
 – UU    – – –    – – –    – UU    – –  
*Dissona    Musarum    vinciri    stamine    gaudens* (*Carm.* 6.ii).

Je nachdem, auf welcher Textebene der Leser sich gerade befindet, muss er für diese je eigene metrische Regeln annehmen. Das Werk der Muse, ein Gedicht um der bildlichen Darstellung einer *turma* willen zu weben (*per effigiem turmarum*, *Carm.* 6.2), ist dabei gleichsam als Abstecken des Spielfeldes für den Leser zu verstehen. In der Figur der *turma* vereint sich nicht nur eine Vielzahl an Versfüßen, sondern auch der Hinweis, dass die dort markierten Wörter einen zum Marsch aufgestellten Heereszug bilden (*agmen*, *Carm.* 6.3), der aus je fünf Musensöhnen (*quino Musigeno*, *Carm.* 6.3–4) à sieben Soldaten (*septeno milite*, *Carm.* 6.4) besteht. Dass die farbliche Markierung des Intextes zum Teil sogar Lesewege, die den In- und Grundtext verbinden, blockiert, sei hier an einem Beispiel dargestellt.<sup>55</sup> So ist es möglich, den im Intext markierten Vers *Dissona Musarum*

**54** Das gilt in besonderer Weise deswegen, weil *dissona* alle nur möglichen Funktionen, die einem einzelnen Wort in *Carm.* 6 zukommen können, erfüllt: Es ist Teil von In- und Grundtext und kann zudem durch Permutation mit *grandia* ausgetauscht werden. Zur Ankündigung des Permutationsmechanismus durch *dissona* vgl. Polara 1973, 2.50. Der Permutationsmechanismus in *Carm.* 6 ist dem aleatorischen Prinzip in *Carm.* 25 gleich; vgl. zu *Carm.* 25 auch den Beitrag von Aaron Peltari in diesem Band.

**55** Die ursprüngliche Textgestaltung des an Konstantin übersandten Codex ist uns allein aus dem Programmgedicht *Carm.* 1 bekannt. Dort schreibt Optatian, dass er wegen seines Aufenthalts im Exil derzeit keine kostbaren Materialien zur Hand habe (*Carm.* 1.7–8; 11–12) und verweist auf eine frühere Ausgabe seiner Texte auf Purpurpergament mit goldener und silberner Tinte (*Carm.* 1.1–6); vgl. dazu auch den von John Henderson verfassten Teil des Epilogs zu diesem Band. Zur Verbindung des Exilraumes mit dem poetischen Raum der *carmina* vgl. vor allem den Beitrag von Marie-Odile Bruhat in diesem Band. Zu verschiedenen Ausgaben von Optatians Texten mit unterschiedlichen Rezipientenkreisen und der Gestaltung der Geschenkausgabe an Konstantin im Jahr 326 vgl. den Beitrag von Johannes Wienand in diesem Band. In den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Handschriften ist die Farbigkeit des Intextes ganz unterschiedlich

*vinciri stamine gaudens* (*Carm.* 6.ii) auf noch mindestens zwei anderen Wegen, die geradlinig von links nach rechts verlaufen und ohne Permutation auskommen, zu lesen: Erstens über einen weiteren markierten Intext (Wechsel nach *vinciri* bei  $22 \times 15$ ); zweitens nach dem Verlassen der Markierung und einem Wechsel in den Grundtext (Wechsel nach *stamine* bei  $29 \times 22$ , wobei das ‚G‘ an dieser Stelle sowohl für das Weiterlesen im In- als auch im Grundtext verwendet werden kann).

Einerseits unterstützt die Markierung des Intextes den Leser bei seiner Lektüre. Andererseits wird er aber durch diese Markierungen bei der Verbindung beider Textebenen in seiner Kreativität eingeschränkt. Eine weniger eingeschränkte Beschäftigung mit dem Intext wird dem Leser jedoch ermöglicht, wenn er sich von den Markierungen des Intextes löst und die Ebene der Buchstaben, der *milites*, zu seinem Objekt macht. Ist schon in der *Laus Pisonis* die Rede davon, dass Piso seine gläsernen Soldaten (*vitreo milite*, *Laus Pis.* 193) beim *ludus latrunculorum* in Form einer Schlachtreihe (*acies*, *Laus Pis.* 197) über das Spielfeld zieht, so berichtet das letzte Epigramm der Spielbrettserie aus der *Anthologia Latina* ebenfalls davon, dass sich die Spielsteine beider Parteien in rot und weiß ein Kopf-an-Kopf-Rennen in einer *acie aequali* liefern.<sup>56</sup> *Agmen agit* aus dem dritten Vers von *Carm.* 6 bekommt vor diesem Hintergrund eine ganz neue Konnotation: Es kündigt die Variabilität der Buchstaben und mit dieser die Austauschbarkeit der Wörter an, die wie Spielsteine auf einem Spielfeld bewegt werden können.<sup>57</sup> Die von Optatian verwendeten Begriffe *turma* und *agmen*, die im Intext eine festgelegte Anzahl von fünf Einheiten (sprich Wörtern) mit jeweils sieben Soldaten (sprich Buchstaben)

---

gelöst; vgl. dazu die Farbtafeln und den Beitrag von Michael Squire in diesem Band: Neben der Schreibweise des Intextes mit roter Tinte begegnet auch die Variante einer farbigen Hinterlegung oder Umrandung des Intextes. Zur ontologischen Funktion von Farbigkeit in Optatians Texten vgl. den Beitrag von Thomas Habinek in diesem Band.

**56** *Anth. Lat.* 185.3 (Shackleton Bailey): ... *namque acie aequali concurrat russeus albo* („... denn in ausgeglichenem Kampfe tritt die rote der weißen Partei entgegen“; Übers. Baumgartner 1981). Anders als der Übersetzer sehe ich *acie* als eine Reihe von Spielsteinen, die auf dem Spielbrett wie ein Heer in aufgestellter Schlachtordnung vorrücken.

**57** Die Bezeichnung *agmen* für den Intext ist dabei in vielfacher Hinsicht treffend gewählt: Zum einen unterstreicht sie den militärischen Kontext des Gedichtes. Zum anderen kommt mit *agmen* die Bewegung des Heeres zum Ausdruck, wenn es marschiert (vgl. TLL 1340). Wie die Soldaten in einem *agmen*, so marschiert auch der Leser durch den Intext des Gedichts.

bezeichnen, bilden somit ein Heer, das sich bereit zum Marsch bzw. Kampf in Formation aufgestellt hat und nun vom Leser, der die Rolle des Feldherren übernimmt, in die Schlacht geführt werden will. Wie wichtig eine geschlossene bzw. nur geringfügig beschädigte Formation der *calculi* für einen Sieg im *ludus latruncolorum* war, zeigt eine Stelle aus der *Laus Pisonis*, die von Pisos Sieg durch geschicktes Führen seiner Spielstein-Soldaten in einer Phalanx berichtet (*Laus Pis.* 205–208; Übers. Seel 1969):

*Interea sectis quamvis acerrima surgant  
proelia militibus, plena tamen ipse phalange  
aut etiam paucis spoliata milite vincis,  
et tibi captiva resonat manus utraque turba.*

Während aber die feindlichen Soldaten zersprengt sind und in die heftigsten Kämpfe verwickelt werden, trägst du mit geschlossener oder mit einer nur von geringen Verlusten gekennzeichneten Phalanx den Sieg davon und in deinen Händen klappert die Menge der geschlagenen feindlichen Steine.

Wie Piso beim *ludus latruncolorum*, so bewegt auch der Leser von *Carm.* 6 die einzelnen Buchstaben und Wörter in Formation, auch und gerade dann, wenn sie wie oben beschrieben austauschbar sind. Die Suche nach syntaktischen Einheiten und deren Verschiebung auf der gitterähnlichen Textoberfläche entspricht dem Führen der *calculi*-Reihe des Spielers auf dem Spielbrett. Nimmt man zu dieser Überlegung hinzu, dass es sich beim adressierten Leser um Konstantin handelt, dessen erfolgreiches Agieren als Feldherr und Krieger im Grundtext von *Carm.* 6 gefeiert wird, so schiebt Konstantin die Bausteine im Intext in eben dieser Weise über das Text-Gitter, in der er schon seine Truppen in Formation gegen die Sarmaten führte.<sup>58</sup> Leser, Feldherr und Spieler sind sich in keiner anderen Leseoperation in *Carm.* 6 näher als im Moment der Permutation.

Die für die Permutation festgelegten Spielregeln präsentiert Optatian im Grundtext des *Carm.* 6 (*Carm.* 6.9–13; Übers. Ernst 2012):

---

<sup>58</sup> Vgl. Wienand 2012a, 376–377 und Wienand 2012b, 429. Rühl 2006, 99 schreibt, dass die Muse als Feldherr agiert, die Konstantins Truppen in den Krieg ziehen lässt und dem Kaiser somit ermöglicht, bei jeder Lektüre erneut über die Sarmaten zu siegen. Zur Einbindung der Motive Krieg und Sieg in der Gedichtfolge der *Carm.* 6 und 7 in ihrer Funktion als Erinnerungsmedien vgl. den Beitrag von Meike Rühl in diesem Band.

*orsa iterum fini socians, confinia contra  
 praeponens orsis nullo discrimine metri.  
 Quin etiam partes mediae sua munia doctae  
 expediunt: versis vicibus, nam, fine sed uno,  
 quamvis ambiguos cursus et devia claudit.*

Den Anfang fügt sie (sc. die Muse) dem Ende an, stellt das vorletzte Wort dem Anfang voran und ohne Verletzung des Metrums. Auch das zweite und dritte Wort erfüllt geschickt seine Pflichten: denn wenn auch im Vers ihre Stellung wechseln die Wörter – wobei das letzte jedoch an seinem Platz bleibt, bringt sie die Muse, obwohl sie nach zwei Seiten und vom Wege abirren, (dennoch) zu Ende.

Wie bereits der Schreiber des Scholions zu *Carm.* 6 angemerkt hat, können die Wörter auf der ersten und vierten sowie der zweiten und dritten Position des Verses untereinander getauscht werden; und das auch über die Versgrenzen hinweg.<sup>59</sup> Optatian selbst schränkt jedoch einen Tausch des Spondeus an letzter Stelle im Vers ein (*fine sed uno*, *Carm.* 6.12), was der Schreiber des Scholions dementsprechend vermerkt (*ultima manente*, *Carm.* 6 schol.). Vor diesem Hintergrund betrachtet steht die Ankündigung Optatians, sein Gedicht über rätselhafte Verläufe und abgelegene Pfade zu führen,<sup>60</sup> nicht nur für die neue Gedichtform des *carmen cancellatum*, sondern auch für eine Anweisung an den Leser, den Abwegen, die das Gedicht beschließen, zu folgen. Der Leser wird in diesem Sinne dazu angehalten, sich bei seiner Lektüre nicht nur vom markierten Intext zu lösen, sondern auch das präsentierte Modell der Permutation zu verlassen, das ihm erlaubt, auch die Spondeen an der fünften Stelle zu tauschen. Das Würfeln des *duodecim scripta* findet im präsentierten Permutationsmechanismus seine aleatorische Entsprechung, wenn auch nicht als offenes Zufallsprinzip, sondern in Form einer im mathematischen Sinne ungeordneten Stichprobe.<sup>61</sup> In Kombination mit dem taktischen Können des *ludus latruncolorum*-Spielers, das im Text

---

<sup>59</sup> *Carm.* 6 schol.

<sup>60</sup> *Carm.* 6.13: *quamvis ambiguos cursus et devia claudit.*

<sup>61</sup> Den Hinweis auf die ungeordnete Stichprobe verdanke ich Sebastian Kurz. Zum mathematischen Charakter der Texte Optatians als „Felder“ vgl. ferner Levitan 1985. Zum Verhältnis von Permutationsmechanismen und Sprachaleatorik vgl. Ernst 2009, 39–46. Zum konzeptuellen Charakter von Optatians Poesie vgl. auch den Beitrag von Jesús Hernández Lobato in diesem Band.



der sprachlichen und metrischen Kompetenz des Lesers entspricht, wird der Spielcharakter von *Carm.* 6 auf die Spitze getrieben.

Berücksichtigt man bei der Betrachtung des Permutationsmechanismus in *Carm.* 6 gleichzeitig die Leserichtungen der einzelnen Wörter im Intext, so ergibt sich, dass die Leserichtung bezogen auf die gesamte Buchseite linear von links nach rechts verläuft. Wie beim *ludus latruncolorum*, bei dem jeder Spieler seine *calculi*-Reihe entweder von links nach rechts oder von rechts nach links über das Feld führt, so spielt der Leser hier in einer vorgegebenen Richtung, jedoch mit individueller Dynamik seiner einzelnen Spielzüge. Der Weg ist das Ziel: Denn so kommt es sowohl beim *ludus latruncolorum* als auch bei der Lektüre von *Carm.* 6 darauf an, wie der Leser sich an Kreuzungen entscheidet und ob er die austauschbaren Wörter vertauscht, was unter Umständen zu einem anderen Leseweg führt. Die variable Stellung einzelner Wörter in *Carm.* 6 entspricht dem Einkesseln von Spielsteinen des Mitspielers beim *ludus latruncolorum*. Entscheidet sich der Leser dazu, ein Wort zu vertauschen und somit ein anderes zu überspringen, setzt er es gewissermaßen matt wie ein *ludus latruncolorum*-Spieler, der seinen Gegner mit zwei Spielsteinen einkesselt oder sich durch Überspringen eines gegnerischen Spielsteins selbst aus einer mattgesetzten Position befreit.<sup>62</sup>

Das Regelwerk des Textes, seine metrischen Vorgaben sowie die auf 35 festgelegte Anzahl an Buchstaben bilden zwar einen normierten Text-Rahmen, legen in diesem aber zugleich die Dynamik des Leseprozesses sowie seine variable Ausgestaltung durch den Leser an.<sup>63</sup> Auch das entspricht den Charakteristika der beiden thematisierten Würfelspiele: Sowohl beim *ludus latruncolorum* als auch beim *duodecim scripta* spielt der Spieler nach einem festgelegten Regelwerk, wird jedoch durch die zahlreichen Möglichkeiten, seinen Gegner mattsetzen oder ihm einen Spielstein wegnehmen zu können, in seiner Spieldynamik entweder nur durch das Würfelglück oder das taktische Agieren seines Mitspielers eingeschränkt. Wie einer der beiden jungen Männer, der im Vergil-Cento *De Alea* eingekesselt von den Spielsteinen seines Mitspielers

---

**62** Zur Möglichkeit, einen gegnerischen Spielstein beim *ludus latruncolorum* zu überspringen, um die eigene *calculi*-Formation wieder zu schließen, vgl. Schädler 1994, 57–58 und Schädler 2001, 11.

**63** Zu einer derartigen Dichotomie aus Entgrenzung und Begrenzung in Spielräumen vgl. Dettke und Heyne 2016, 12. Jesús Hernández Lobato geht in seinem Beitrag zu diesem Band ebenfalls auf die Offenheit der Intextgestaltung in *Carm.* 6 ein.

seine Spielzüge über Abwege führen muss,<sup>64</sup> lernt ein Leser von *Carm.* 6 erst dann die Spielregeln des Textes kennen, wenn er dessen Abwege beschritten hat.

Der Text erfüllt für diesen dynamisierten Leseprozess vielfältige performative Qualitäten, die erst in der Lektüre, die als Spiel gedacht wird, fassbar werden: So spielt der Leser nicht nur auf ihm wie auf einem Spielbrett, sondern in gewisser Weise auch gegen ihn. Die schrittweise Aufdeckung seiner Spielregeln sowie die damit verbundene Rätselhaftigkeit involvieren den Leser in einen Wettkampf, an dessen Ende schließlich auch der Text gewinnen kann, wenn es dem Leser nicht gelingt, ihm alle semantischen Dimensionen zu entlocken.

#### SCHLUSSBETRACHTUNG: SPIEL UND RÄTSEL ALS ÄSTHETISCHE KATEGORIEN BEI OPTATIAN

Wie die Interpretation von *Carm.* 6 unter den Analysekriterien römischer Brettspiele gezeigt hat, ist es offensichtlich, Spiel und Rätsel bei Optatian nicht nur metaphorisch zu verstehen. Vielmehr können die von Optatian adaptierten Elemente römischer Brettspiele sowie Motive des Rätselhaften dahingehend gedeutet werden, dass sie die Lektüre um eine weitere performative Ebene bereichern und die Aktionsräume des Lesers durch die Erzeugung weiterer semantischer Ebenen vergrößern. In *Carm.* 6 erlebt der Leser die Kategorie des Brettspiels in erster Linie als Instrument zur Textkonstruktion: Durch die schrittweise Aufdeckung der textuellen Spielregeln und die Möglichkeit der Permutation wird die Aktivität des Lesers der eines Spielers immer ähnlicher. Optatians eigene Konzeption von *ludere* kann also um diese performative Dimension erweitert werden.

In *Carm.* 6 hat sich gezeigt, dass die enge Verbindung von Spiel und Lektüre auch als panegyrische Kategorie funktionalisiert werden kann. Konstantin wird im Text die Möglichkeit geboten, in spielerischer Weise erneut über die Sarmaten zu siegen. Die Qualität einer als performativ verstandenen Lektüre lässt sich deshalb nicht bloß als Instrument zur Text- und Sinnherstellung verstehen, sondern bezieht auch das Handeln

---

<sup>64</sup> *Anth. Lat.* 8.92–93 (Riese): *Hos aditus, iamque hos aditus, omnemque pererrat | Undique circuitum, aditumque per avia quaerit* („Umherirrend versucht er sich an diesem Zugang und schon an jenem und an allen, die bereits von allen Seiten umschlossen sind, und sinnt [sc. deshalb] auf einen Zugang über Abwege“).

Konstantins als Feldherr ein, das durch simulierte Ereignishaftigkeit im Text erneut erfahrbar wird. Einen ganz ähnlichen Zugriff auf das Preisen siegreicher Feldzüge lässt sich auch auf einem zu den Spieltafeln gehörigen Würfelturm greifen, dessen Inschrift vom Spielen in Friedenszeiten berichtet, nachdem die Feinde erfolgreich besiegt worden waren [vgl. Abb. 4.3 und 4.4].<sup>65</sup>

Dieses besondere Objekt eines Spielturmes aus der Provinz *Germania secunda*, gefunden 1983 auf einem spätrömischen Gutshof in der Nähe des nordrhein-westfälischen Vettweiß-Froitzheim, belegt eindrucksvoll, dass Brettspiele gerade in der Spätantike Teil einer sehr luxuriösen aristokratischen Lebensführung sowohl im urbanen als auch im ländlichen Bereich waren.<sup>66</sup> Zudem wird nicht erst in der Spätantike von spielenden Kaisern berichtet.<sup>67</sup> Gerade im Fall von spielenden Aristokraten und Kaisern galt der Erfolg im Brett- und Glücksspiel als Ausweis ihrer taktischen Fähigkeiten im militärischen und politischen Bereich: Der aristokratische Spieler hatte also nicht bloß ein Spiel zu verlieren, sondern auch seinen

---

**65** Zur Inschrift vgl. Horn 1989, 146: PICTOS | VICTOS | HOSTIS | DELETA | LVDITE | SECVRI („Die Picten sind besiegt; der Feind ist vernichtet. Spielt unbekümmert!“, Übers. Horn 1989). Zum militärischen Kontext des Würfelturmes als Ausdruck überwindener Barbarenfurcht vgl. Engemann 2007, 155.

**66** Horn 1989, 155–156 geht in seiner Kontextualisierung des Fundes davon aus, dass der Gutshof, auf dem der Würfelturm gefunden wurde, vielleicht sogar zum kaiserlichen Besitz gehörte und daher beim Besitzer bzw. Pächter des Gutes großes Vermögen vorausgesetzt werden muss. Spielende Aristokraten in höfischem Milieu nimmt man zudem für die Reihe von Spielbrettetpigrammen aus der *Anthologia Latina* an (zur Kontextualisierung der Epigramme in der spätantiken Spiel- und Rätselkultur vgl. S. 199–200). Zu weiteren spätantiken Spieldarstellungen (u. a. auf Mosaiken und dem Filocalus-Kalender von 354) vgl. Horn 1989, 148. Neben diesem Würfelturm aus Blech gibt es bisher nur einen weiteren Fund eines Würfelturms aus Qustul (Ägypten). Dieser Holzturm wurde als Grabbeigabe gemeinsam mit diversem Spielzubehör für das *duodecim scripta* gefunden, vgl. *ibid.*, 149.

**67** Vgl. Väterlein 1976, 61–85; zu sozialen Implikationen spielender Kaiser vgl. Purcell 1995, 14–15. Ein prominentes Beispiel für einen spätantiken Herrscher, der für sein Geschick im Würfelspiel bekannt war, ist Theoderich der Große. Sidonius Apollinaris berichtet in einem seiner Briefe davon, dass er während seiner Pausen zwischen den Amtsgeschäften eifrig gespielt habe und stets mit nahezu kriegerischem Eifer um seinen Sieg bemüht war – Sidon. *epist.* 1.2.7: *Putes illum et in calculis arma tractare: sola est illi cura vincendi* („Man könnte meinen, dass er sogar in den Spielsteinen die Waffen führt; er hat nichts anderes im Sinn als zu siegen“, Übers. Köhler 1995).



4.3 Würfelturm aus Vettweiß-Froitzheim (Kreis Düren) mit Siegesinschrift, um 370 n. Chr. LVR – LandesMuseum Bonn: Inv.-Nr. 85.269 © Foto: Axel Thünker DGPh. LVR – LandesMuseum Bonn.

Ruf als guter Stratege, weitblickender Feldherr und gedächtnisstarker Intellektueller.<sup>68</sup>

<sup>68</sup> Vgl. Purcell 1995, 26–27 und Seel 1969, 104–105. Ausonius (*Prof.* 1.25–30) berichtet zudem von Tiberius Victor Minervius, einem Rhetorikprofessor, der nach einer längeren Pause (*per longas moras*) von einer Partie *duodecim scripta* (*tabulae certamine longo*) erzählte und dabei alle Würfe, die gefallen waren



4.4 Würfelturm aus Vettweiß-Froitzheim (Kreis Düren) mit Siegesinschrift, um 370 n. Chr. LVR – LandesMuseum Bonn, Inv.-Nr. 85.269 © Foto: Axel Thünker DGPh. LVR – LandesMuseum Bonn.

---

(*omnes, qui fuerant, te numerasse bolos*), Punkt für Punkt (*per singula puncta*) aus dem Gedächtnis (*fido recursu revocata*) aufzählte. Eine ähnliche Anekdote bietet auch Quintilian (Quint. *Inst.* 11.2.38) über Scaevola, der nach einer verlorenen Partie *duodecim scripta* auf einer anstehenden Reise alle Spielzüge Revue passieren ließ, bis er den Fehler fand, der zu seiner Niederlage geführt hatte, worüber er seinen Gegenspieler direkt nach seiner Rückkehr informierte.

Neben seinen sozialen Implikationen hat die Gestaltung dieses Würfelturmes wiederum Parallelen mit den Inschriften der *duodecim scripta*-Bretter einerseits,<sup>69</sup> andererseits aber auch mit den quadratischen Gittergedichten Optatians, in denen die Buchstaben ebenfalls vereinzelt, losgelöst und dekontextualisiert erscheinen und erst vom Leser wieder kontextualisiert werden.<sup>70</sup> Siegreich in Spiel, Lektüre und Krieg sein verbindet sich in *Carm.* 6 also nicht bloß zum Zweck der Leseraktivierung, sondern lässt Rückschlüsse auf ein verändertes Verhältnis des Panegyrikers zum Kaiser und umgekehrt zu. Durch eine aktive Einbindung Konstantins in zahlreiche semantische Text- und Sinnstiftungsprozesse heben sich die Gedichte Optatians vor allem von den *Panegyrici Latini* ab, die mündlich vor dem Kaiser im Rahmen des höfischen Zeremoniells vorgetragen wurden. Optatians *carmina* bieten ihrem Leser eine andere Form der Performanz mit, durch und im Text und erzeugen somit ein Nahverhältnis zum Kaiser, der zum Co-Akteur bzw. Mitspieler des Panegyrikers wird.<sup>71</sup> Gerade in dieser agonalen Spielsituation zwischen Kaiser und Panegyriker liegt ein innovatives panegyrisches Potential der *carmina* Optatians.<sup>72</sup> Durch die

---

**69** Horn 1989, 153.

**70** Trotz seiner Datierung des Würfelturmes in die Zeit kurz nach den Piktenkriegen von Theodosius 367–369 (Horn 1989, 160) weist Horn darauf hin, dass seine Gestaltung zahlreiche stilistische Merkmale von Kunst- und Gebrauchsgegenständen der konstantinischen und nachkonstantinischen Zeit aufweist (das sog. *opus interrasile*, das u. a. auch für Gürtelschnallen oder Fibeln verwendet wurde), vgl. *ibid.*, 155.

**71** Zum Verhältnis von Optatians *carmina* zur panegyrischen Tradition und den *Panegyrici Latini* im Besonderen, vgl. den Beitrag von Cédric Scheidegger Lämmle und Petra Schierl in diesem Band. Beide sprechen sich mit Bezugnahme auf *Carm.* 3 ebenfalls dafür aus, dass die performative Dimension des Textes vor allem an die Präsenz des Kaisers gebunden ist, die einerseits im Text erzeugt wird und sich andererseits durch den Rezeptionsakt konstituiert. Zur historischen Rezeptions-situation der *carmina* im höfischen Umfeld vgl. auch Wienand 2012a, 369–370.

**72** Gerade dieser agonale Wettkampfgedanke erinnert an den Cento-Wettstreit, von dem Ausonius schreibt, er habe ihn mit Valentinian I. ausgetragen. Auf das Verhältnis von Kaiser und Literat in diesem Wettstreit geht Moroni 2006, 82–94 ein. Sie spricht von einem „contesto politico-letterario“ (*ibid.*, 82), der sich zwischen Ausonius und Valentinian vollzogen habe. Ihrer Meinung nach kommt in diesem Wettkampf zum Ausdruck, dass Valentinian sich nicht nur als siegreicher Feldherr und in diesem Sinne würdiger Kaiser präsentieren, sondern auch mit den Intellektuellen am Hof auf Augenhöhe sein wollte (*ibid.*, 88–89). Indem Valentinian das Spiel initiiert habe, sei er als „optimus princeps“ (*ibid.*, 90) in Erscheinung getreten und habe mit dem Verfassen seines Centos gezeigt, dass er

intensive Einbindung des Lesers in die Textkonstitution fordert *Carm.* 6 Konstantin dazu auf, seine intellektuellen und strategischen Fähigkeiten am Text unter Beweis zu stellen. Ob ein Leser *Carm.* 6 alle semantischen Dimensionen entlocken kann, hängt in hohem Maße von dessen versiertem Umgang mit Optatians literarischer Technik ab, die letztendlich auf die Herausforderung des Lesers zielt.<sup>73</sup> Ganz im Sinne dieses Wettkampfgedankens bestimmt auch der Dualismus zwischen Krieg und Frieden sowie Sieger und Besiegtem die spätantike Wahrnehmung des *duodecim scripta* (*Anth. Lat.* 185.7–8 [Shackleton Bailey]; Übers. Baumgartner 1981):

*pax ac pugna simul ludo iunguntur in unum,  
cum victi spoliis victor amicus ovat.*

Friede und Kampf sind im Spiel vereint, wenn sich der Freund als Sieger im Triumph über die Beutestücke des Besiegten freut.

Mit militärischem Vokabular berichtet der Schreiber des Epigramms davon, dass Frieden und Kampf (*pax ac pugna*) im Brettspiel nebeneinander existieren: Schließlich wird der Gewinner des Spiels (*victor*) als Freund (*amicus*) bezeichnet.<sup>74</sup> Unter diesen Vorzeichen hätte Optatian Konstantin sicher kein passenderes Geschenk machen können, als ihn aus dem Exil zu einer Brettspielpartie einzuladen.

---

die literarische Technik gebildeter Aristokraten beherrsche (*ibid.*). Dass Ausonius den Wettkampf letztendlich gewonnen hat (*Auson. Cent. nupt. praef.* 17), deutet sie einerseits als Akt der Selbstpräsentation des Dichters vor anderen höfischen Intellektuellen, die als Publikum und Schiedsrichter seiner Komposition auftreten (*ibid.*, 92). Andererseits habe sich Ausonius darum bemüht, im Ausgang des Wettkampfes Konsens darüber herzustellen, dass Valentinian sich weiterhin überlegen fühlt – schließlich habe er die Regeln des Spiels vorgegeben – und er selbst die Chance zur Präsentation seiner literarischen Qualität nutzen konnte (*ibid.*, 94).  
**73** Vgl. dazu Rühl 2006, 90, die in Bezug auf *Carm.* 19 schreibt: „Das Gedicht hat so viele Bedeutungen, wie der Leser ihm zu entlocken vermag. Das bedeutet aber auch, dass das Lektüreergebnis vom Leser abhängt und jedesmal anders ist.“  
**74** *Victor* kommt als Bezeichnung für den Sieger im Brettspiel am häufigsten vor: Im Cento *De Alea* wird der Sieger der Brettspiel-Partie mit einer Form von *victor* bezeichnet, vgl. *Anth. Lat.* 8.79, 80, 105, 110 (Riese); der Verlierer mit einer Form von *victus* (*ibid.* 78, 84, 112). Auch in den *Monosticha* begegnet die Formulierung *victus* für den Verlierer; vgl. *Anth. Lat.* 498, 502. In der *Historia Augusta* findet sich zudem ein Verweis auf den kurzzeitig zum Kaiser gewordenen Proculus, der bei einer Brettspielpartie (*ad latrunculos luderetur*, *Hist.*

## BIBLIOGRAFIE

- Austin, R. G. (1934) ‚Roman Board Games I‘, *Greece and Rome* 4.10: 24–34.  
 — (1935) ‚Roman Board Games II‘, *Greece and Rome* 4.11: 76–82.
- Baumgartner, A. J. (Hrsg.) (1981) *Untersuchungen zur Anthologie des Codex Salmasianus*. Baden.
- Bažil, M. (2009) *Centones Christiani*. Métamorphoses d’une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l’Antiquité tardive. Paris.
- Bruhat, M.-O. (1999) *Les carmina figurata de Publilius Optatianus Porfyrius*. La métamorphose d’un genre et l’invention d’une poésie liturgique impériale sous Constantin. Unpubl. Diss. (Université Paris-Sorbonne, Paris IV).
- Carbone, G. (Hrsg.) (2002) *Il centone De alea*. Neapel.
- Castorina, E. (1968) *Questioni neoteriche*. Florenz.
- Dettke, J. und Heyne, E. (2016) ‚Zugänge zum Spielraum der Literatur‘, in *Spielräume und Raumschiffe in der Literatur*, hrsg. J. Dettke und E. Heyne. Würzburg: 11–45.
- Dräger, P. (Hrsg.) (2011) *Decimus Magnus Ausonius: Sämtliche Werke*; Bd. 2: *Trierer Werke*. Trier.  
 — (2015) *Decimus Magnus Ausonius: Sämtliche Werke*; Bd. 3: *Spätwerke aus Bordeaux*. Trier.
- Engemann, J. (2007) ‚Konstantins Sicherung der Grenzen des römischen Reiches‘, in *Imperator Caesar Flavius Constantinus. Konstantin der Große*, hrsg. A. Demandt und J. Engemann. Mainz: 155–159.
- Ernst, U. (1985) ‚Lesen als Rezeptionsakt: Textpräsentation und Textverständnis in der manieristischen Barocklyrik‘, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 57–58: 67–94.  
 — (2009) *Manier als Experiment in der europäischen Literatur. Aleatorik und Sprachmagie, Tektonismus und Ikonizität: Zugriffe auf innovatorische Potentiale in Lyrik und Roman*. Heidelberg.

---

*Aug. Proc.* 13.2) zehnmal als *imperator* aus dem Spiel hervorgegangen sei (*ipse decies imperator exisset*, *ibid.*). Diese Passage wird oft so gedeutet, als sei der Sieger im *ludus latruncularum imperator* genannt worden; vgl. dazu Lamer 1927, 1978 und Väterlein 1976, 59. Schädler 1994, 58–59 spricht sich jedoch plausibel gegen diese Annahme aus. Er weist u. a. darauf hin, dass die Bezeichnung *ad latrunculos* im Falle der hier zitierten Passage mit einem Wortspiel erklärt werden kann, das sich auf eine Bedeutungsverschiebung des Wortes *latro* von ‚Soldat‘ zu ‚Räuber‘ bezieht; *ibid.*, 58. Zudem muss bei dieser Angabe sicher auch der insgesamt schwierige Überlieferungsbefund der *Historia Augusta* und ihr viel diskutierter Entstehungskontext in der Spätantike beachtet werden; zur Diskussion vgl. Hohl 1976, 1–27.



- (Hrsg.) (2012) *Visuelle Poesie: Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse. Band 1: Von der Antike bis zum Barock*. Berlin.
- Ferrua, A. (2001) *Tavole lusorie epigrafiche. Catalogo delle schede manoscritte, introduzione e indici*. Vatikanstadt.
- Fittà, M. und Homann, C. (1998) *Spiele und Spielzeug in der Antike. Unterhaltung und Vergnügen im Altertum*. Stuttgart.
- Formisano, M. und Sogno, C. (2010) ‚Petite poésie portable: The Latin cento in its Late Antique Context‘, in *Condensing Texts – Condensed Texts*, hrsg. M. Horster und C. Reitz. Stuttgart: 375–392.
- Friedrich, A. (2002) *Das Symposium der XII sapientes. Kommentar und Verfasserfrage*. Berlin.
- Grishin, A. A. (2008) ‚Ludus in undis: An Acrostic in Eclogue 9‘, *Harvard Studies in Classical Philology* 104: 237–240.
- Habinek, T. (2005) *The World of Roman Song: From Ritualized Speech to Social Order*. Baltimore.
- (2009) ‚Situating Literacy at Rome‘, in *Ancient Literacies: The Culture of Reading in Greece and Rome*, hrsg. W. A. Johnson und H. N. Parker. New York: 114–140.
- Heiberg, J. L. (1907) ‚Eine neue Archimedeshandschrift (nebst einer Tafel)‘, *Hermes* 42: 235–303.
- Hohl, E. (1976) *Historia Augusta: Römische Herrschergestalten*; Bd. 1: *Von Hadrianus bis Alexander Severus*. Zürich.
- (1997) *Scriptores Historiae Augustae*; Bd. 2, 3. Aufl. Stuttgart.
- Horn, H. G. (1989) ‚Si per me misit, nil nisi vota feret: Ein römischer Spielturm aus Froitzheim‘, *Bonner Jahrbücher* 189: 139–160.
- Hose, M. (2007) ‚Konstantin und die Literatur – oder: Gibt es eine Konstantinische Literatur?‘, *Gymnasium* 114: 535–558.
- Huizinga, J. (1939) *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes in der Kultur*, Amsterdam.
- Katz, J. T. (2013) ‚The Muse at Play: An Introduction‘, in *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, hrsg. J. Kwapisz, D. Petrain und M. Szymański. Berlin: 1–30.
- Kluge, E. (1924) ‚Studien zu Publilius Optatianus Porfyrius‘, *Münchener Museum für Philologie des Mittelalters und der Renaissance* 4: 323–348.
- Köhler, H. (Hrsg.) (1995) *C. Sollius Apollinaris Sidonius: Briefe Buch I. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar*. Heidelberg.
- Lamer, H. (1927) ‚Lusoria tabula‘, *RE* 13.2: 1900–2029.
- Leary, T. J. (Hrsg.) (2014) *Symphosius: The Aenigmata. An Introduction, Text and Commentary*. London.
- Levitan, W. (1985) ‚Dancing at the End of the Rope: Optatian Porfyrus and the Field of Roman Verse‘, *Transactions of the American Philological Association* 115: 245–269.
- Loyen, A. (Hrsg.) (1970) *Sidoine Apollinaire: Lettres Livres I–V*. Paris.
- Luz, C. (2010) *Technopaignia. Formspiele in der griechischen Dichtung*. Leiden.

- (2013) ‚What Has It Got in Its Pockets? Or, What Makes a Riddle a Riddle?‘, in *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, hrsg. J. Kwapisz, D. Petrain und M. Szymański. Berlin: 83–99.
- Malamud, M. A. (1989)** *A Poetics of Transformation: Prudentius and Classical Mythology*. Ithaca, NY.
- McGill, S. (2005)** *Virgil Recomposed: The Mythological and Secular Centos in Antiquity*. New York.
- Moroni, B. (2006)** ‚L'imperatore e il letterato nel ‚Cento nuptialis‘ di Ausonio‘, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano* 59.3: 71–100.
- Murray, H. J. R. (1952)** *A History of Board-Games other than Chess*. Oxford.
- Pelttari, A. (2014)** *The Space That Remains: Reading Latin Poetry in Late Antiquity*. Ithaca, NY.
- Polara, G. (Hrsg.) (1973)** *Publilii Optatiani Porfyrii Carmina* (2 Bde.). Turin.
- Prete, S. (Hrsg.) (1978)** *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis opuscula*. Leipzig.
- Purcell, N. (1995)** ‚Literate Games: Roman Urban Society and the Game of Alea‘, *Past and Present* 147: 3–37.
- Rieche, A. (1984)** *Römische Kinder- und Gesellschaftsspiele*. Stuttgart.
- Riese, A. (Hrsg.) (1894)** *Anthologia Latina, sive poesis Latinae supplementum*; Bd. 1.1: *Libri Salmasiani aliorumque carmina*. 2. Aufl. Leipzig (repr. Amsterdam 1964).
- Rühl, M. (2006)** ‚Panegyrik im Quadrat: Optatian und die intermedialen Tendenzen des spätantiken Herrscherbildes‘, *Millennium* 3: 75–101.
- Sandnes, K. O. (2001)** *The Gospel 'According to Homer and Virgil': Cento and Canon*. Leiden.
- Schädler, U. (1994)** ‚Latrunculi – ein verlorenes strategisches Brettspiel der Römer‘, *Homo ludens. Der spielende Mensch* 4: 47–67.
- (1995) ‚XII Scripta, Alea, Tabula: New Evidence for the Roman History of ‚Backgammon‘‘, in *New Approaches to Board Games Research: Asian Origins and Future Perspectives*, hrsg. A. J. de Voogt. Leiden: 73–98.
- (2001) ‚Latrunculi: A Forgotten Roman Game of Strategy Reconstructed‘, *Abstract Games* 7: 10–11.
- Schipke, R. (2013)** *Das Buch in der Spätantike. Herstellung, Form, Ausstattung und Verbreitung in der westlichen Reichshälfte des Imperium Romanum*. Wiesbaden.
- Sebo, E. (2013)** ‚In scirpo nodum: Symphosius' Reworking of the Riddle Form‘, in *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, hrsg. J. Kwapisz, D. Petrain und M. Szymański. Berlin: 184–195.
- Seel, A. (Hrsg.) (1969)** *Laus Pisonis: Text, Übersetzung, Kommentar*. Erlangen.
- Shackleton Bailey, D. R. (Hrsg.) (1982)** *Anthologia Latina*. Stuttgart.
- Squire, M. J. (2011)** *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*. Oxford.
- (2015) ‚Patterns of Significance: Publilius Optatianus Porfyrius and the Figurations of Meaning‘, in *Images and Texts: Papers in Honour of Professor*

*Eric Handley CBE FBA*, hrsg. R. P. H. 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.

**Väterlein, J. (1976)** *Roma ludens. Kinder und Erwachsene beim Spiel im antiken Rom*. Amsterdam.

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

— (2012b) ‚Die Poesie des Bürgerkriegs: Das constantinische *aureum saeculum* in den *carmina* Optatians‘, in *Costantino prima e dopo Costantino*, hrsg. G. Bonamente, N. Lenski und R. Lizzi Testa. Bari: 419–444.



---

MEIKE RÜHL

## VIELSCHICHTIGE PALIMPSESTE

### Optatians Gedichte und die Möglichkeiten individueller Lektüren

Aber zurück zu Deinem Brief, mein lieber Trebatius, alles schön und gut. Nur eins: Wer schreibt schon eigenhändig und dann auch gleich noch doppelt in einem einzigen Brief? Deine Sparsamkeit ist lobenswert, wo Du einen Palimpsest verwendest, aber ich möchte doch zu gerne wissen, was vorher dort stand und was Du lieber ausradieren als nicht hast schreiben wollen – vielleicht waren es ja Deine juristischen Formeln; denn dass Du einen Brief von mir gelöscht hast, um ihn durch einen von Dir zu ersetzen, das glaube ich ja nun nicht.<sup>1</sup>

Dem in diesem Ausschnitt aus einem Brief Ciceros an Trebatius beschriebenen Phänomen des Palimpsests stehen die Gittergedichte Optatians auf den ersten Blick diametral gegenüber: Während Trebatius ein Papier aus Sparsamkeit wiederverwendet, dabei die ursprüngliche Schrift löscht und dann seinen neuen Text hinzufügt,<sup>2</sup> besteht die Absicht der *carmina cancellata* Optatians gerade darin, dass die Rezeption der Gedichte in mehreren ‚Schichten‘ erfolgt, die prinzipiell alle gleichzeitig sichtbar

---

**1** Cic. *fam.* 7.18.2: *Sed ut ad epistulas tuas redeam, cetera belle; illud miror: quis solet eodem exemplo pluris dare qui sua manu scribit? nam quod in palimpsesto, laudo equidem parsimoniam, sed miror quid in illa chartula fuerit quod delere malueris quam haec <non> scribere, nisi forte tuas formulas; non enim puto te meas epistulas delere ut reponas tuas.* Soweit nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von der Verf. des Beitrages.

**2** Laut Schmidt 2009 ist davon auszugehen, dass es sich bei Trebatius' *chartula* um ein Stück Papyrus gehandelt hat, dessen Tinte in Abhängigkeit ihrer Bestandteile durchaus mehr oder weniger gut gelöscht werden konnte.

sind. Auch kann von Sparsamkeit bei Optatians Gedichten keine Rede sein, denn immer wieder hebt Optatian hervor, dass (sofern nicht gerade die in der Ausstattung vorgeblich ärmliche Exil-Variante vorliegt), seine Werke auf Pergament geschrieben und farblich üppig ausgestattet waren.<sup>3</sup> Allerdings vermerkt Cicero beim Betrachten des Palimpsests, dass ihn als Leser die Neugier treibe, wie wohl der ursprüngliche Text lautete, bevor er durch einen neuen überdeckt wurde. Diese Neugier kann der Rezipient der Gedichte Optatians in vollen Zügen befriedigen, ja die Gedichte leben geradezu von einem Leser, der seinem Interesse am buchstäblichen Deciffrieren und Auseinanderdividieren der Schichten, Bilder, Symbole, Buchstaben und Zeichen nachgeht. Aus dieser medialen Komplexität der Werke resultiert, dass die Festlegung auf eine verbindliche Rezeption der Gittergedichte schlichtweg nicht möglich ist. Zwar werden Strukturen durch die Anlage der Werke nach einem sich wiederholenden Schema (etwa dem quadratischen Aufriss aus  $35 \times 35$  Buchstaben) das Lektüreeergebnis einschränken, gleichwohl können sie eine ‚wilde Semiose‘<sup>4</sup> nicht verhindern. Wird die Lektüre nicht mit der Hilfe eines Exegeten geleistet, was von der Forschung zumindest für bestimmte Rezeptionskontexte postuliert wurde,<sup>5</sup> sondern bleibt einem auf sich gestellten Rezeptionsvorgang überlassen, so bieten Optatians Kompositionen stets verschiedene Möglichkeiten der Lektüre an.<sup>6</sup>

Geht man von dem im Werk adressierten Konstantin als primärem Leser aus, dann ist aufgrund der ausdrücklichen panegyrischen Intention des Textes die Zahl der möglichen Lesarten eher klein. Stellt man sich als sekundären Leser aber auch ein nicht ausdrücklich adressiertes, dem Kaiserhof nahestehendes Mitglied der Elite vor, wie er für eine zweite Edition der Werke Optatians in Frage kommt,<sup>7</sup> so scheint eine Begründung differenzierter und abweichender ‚individueller‘ Lektüren aus den häufig wechselnden Machtkonstellationen bis zu Konstantins Alleinherrschaft wahrscheinlich. Die Fragilität einer Biografie zu dieser Zeit wird

---

**3** Rühl 2006, 90–91, 97. Zur Bedeutung der Farbe siehe ferner den Beitrag von Thomas Habinek in diesem Band.

**4** Zum Begriff Assmann 1988 und Rühl 2006, 84.

**5** Speziell mit Blick auf die Präsentation des Geschenkcodex am Herrscherhof: Wienand 2012a, 370.

**6** Illustrative Beispiele einer solchen nicht mehr steuerbaren Lektüre bieten der Aufsatz von Jesús Hernández Lobato und die assoziativen Lektüren von John Henderson in diesem Band.

**7** Siehe dazu den Beitrag von Johannes Wienand in diesem Band, S. 132–135.

bereits an der unerwarteten und steilen Karriere des Autors Optatian deutlich.<sup>8</sup> Als virulente kontextuelle Faktoren, die das Lektüreergebnis beeinflussen, kommen hier infrage, ob der Leser während der (Bürger-) Kriege auf der jeweils unterlegenen oder siegreichen Seite stand, ob er sich eher im Zentrum oder an der Peripherie des römischen Reiches ortete und wie er der Religion des Christentums gegenüberstand – und natürlich, über welche Bildung der Rezipient verfügte. Die Aufgabe des vorliegenden Beitrages wird es also sein, die Möglichkeiten individueller Lektüren auszuleuchten.

Aufgrund der medialen Struktur der Optatian'schen Gittergedichte sind grundsätzlich mehr Zuordnungsprozesse bei einer Rezeption nötig, als wenn man ‚nur‘ einen Text oder ein Bild vor sich hätte. So kommt man beispielsweise bei *Carm.* 19 [vgl. Tafel 5] als Maximalfall auf mindestens drei Schichten: Bild des Schiffs, Text des Bilds [VOT resp. XP], Schrift im Bild mit zwei Schriftsystemen. Doch laufen die Signifikationsprozesse nicht nur auf den jeweiligen Ebenen ab (indem man z. B. das XP wahlweise oder auch in Kombination mit dem Christusmonogramm oder mit dem *labarum* gleichsetzt<sup>9</sup>), sondern auch zwischen den Ebenen (haben z. B. der Text im XP und das XP dasselbe Signifikat?). Je mehr Signifikationsprozesse also geleistet werden, desto größer wird der durch die Konvention festgelegte Spielraum der Zuordnung.

Der Palimpsest mag hierbei als Metapher dienen, um das Durchdringen der verschiedenen Schichten zu bezeichnen und das Phänomen auf den Punkt zu bringen, dass durch die oberste Schicht (für Optatians Gedichte also die, die als erste wahrgenommen wird, dies ist mutmaßlich die Ebene des Bildes oder grafischen Musters, welche in der Regel farblich hervorgehoben sind) die anderen zunächst verdrängt und überdeckt werden, bevor die darunter befindliche Ebene quasi an die Oberfläche befördert wird. Wird die untere mit der oberen Schicht in Beziehung gesetzt, kann die Rezeption der unteren Schicht so im Nachhinein die Bedeutung der ersten Schicht bestätigen oder auch korrigieren. Das Phänomen der Schichtung ist für zwei weitere Anwendungen denkbar: Denn der Leser kann auch in dem Sinne weiter in die Tiefen des Textes hinabsteigen, indem er in transtextueller Perspektive den aktuellen Text mit Prätexten der griechischen oder lateinischen Literatur in Beziehung setzt und auf

---

<sup>8</sup> Dazu Wienands Beitrag in diesem Band mit ausführlicher Literatur.

<sup>9</sup> Zur Geschichte des *labarum*: Wienand 2012a, 254–280; siehe auch den Beitrag von Sophie Lunn-Rockliffe in diesem Band.

diese Weise eine neue Bedeutungsebene schafft.<sup>10</sup> Daneben ist außerdem eine ‚horizontale‘ Perspektive denkbar, wenn ein im Codex blätternder Leser eine Abfolge von Gedichten zueinander in Beziehung setzt und eine neu aufgeschlagene Seite die Rezeption der vorherigen Seite oder Seiten verändert. Im Gegensatz zu einem *volumen*, durch das sich der Leser vom einen *umbilicus* zum anderen durchrollt, und das deswegen den Leser den Inhalt (zunächst) auch nur in dieser Reihenfolge rezipieren lässt, bietet der Codex zwar auch eine Abfolge der Seiten an, jedoch ist es hier (und das gilt gerade für Optatian, denn seine Gedichte bilden eine optisch klar abgegrenzte Einheit pro Seite) wesentlich einfacher, diese zu ignorieren und mehrere Seiten nach hinten oder vorne zu springen. Auf diese Weise lassen sich individualisierte serielle Rezeptionserlebnisse erzeugen.

Der Blick auf eine exemplarische Auswahl von Gedichten wird im Folgenden also immer ein zweifacher sein: Zum einen werden die Lektüremöglichkeiten innerhalb eines Gedichtes ausgelotet, es wird gefragt, welche Lesarten durch das Zusammenspiel der Schichten und Ebenen möglich oder gewünscht scheinen. Zum anderen wird ein Gedicht vertikal zum Archiv möglicher Prätexte in Beziehung gesetzt oder horizontal in eine potentielle Serie Optatian'scher Gedichte in einer Edition des Werkes.<sup>11</sup>

#### DER NEUGIERIGE LESER UND DIE SCHICHTEN DES PALIMPSESTS

Als Beispiel für eine erste Untersuchung zum Verhältnis der Ebenen mag *Carm.* 13 dienen, eines der kürzeren Gedichte aus Optatians Œuvre, das lediglich aus 12 Versen besteht, die stets denselben Rhythmus langer

---

**10** Dies ist das einzige Verhältnis, für das der hier verwendete Begriff des Palimpsests sich mit der Verwendung der Metapher in Genettes Werk (Genette 1993) trifft, alle anderen inter-, intra- oder metatextuellen Beziehungen sind mit den von Genette verwendeten Rubriken nicht deckungsgleich. Zur Wissenschaftsgeschichte der metaphorischen Verwendung des Palimpsests siehe Weinrich 2007. Squire 2016, 82–83 verwendet Genettes Konzept des Paratextes bzw. „para-image“, um das Verhältnis zwischen ikonisch-grafischer Ebene und Textebene zu klären. **11** Dass es eine solche Edition gegeben hat, ist aufgrund der Überlieferungslage der Gedichte wahrscheinlich. Über den exakten Bestand und die genaue Reihenfolge lassen sich indes nur Hypothesen anstellen. Da ein Codex aber ohnehin die Möglichkeit bietet, Seiten nach dem Zufallsprinzip aufzuschlagen, scheint mir dieses Problem vernachlässigbar. Die Frage nach der Reihenfolge der Gedichte behandelt Bruhat 1999, 39–41, zur ‚Geschenkedition‘ Wienand 2012a, 372 mit weiterer Literatur sowie Wienands Beitrag in diesem Band.



und kurzer Silben aufweisen und von vorne wie hinten gelesen diesen Rhythmus bewahren;<sup>12</sup> die Verse selbst sind abgeschlossene syntaktische Einheiten. Der erste Buchstabe im Vers bildet ein Akrostichon, das *Pius Augustus* lautet, der jeweils letzte ein Telestichon *Constantinus*. Damit nennt der Intext zunächst zwei Attribute des Herrschers, bevor die Attribute im Telestichon ihrem Träger als Subjekt zugeordnet werden. Liest man den eigentlichen Gedichttext, so wird Konstantin nicht nur genannt, sondern apostrophiert (sichtbar an den Formen im Vokativ wie *beate, serene, ...*), zwischen Intext und Text erfolgt eine Zuschreibung: Wo außen *Pius Augustus Constantinus* draufsteht, hat auch innen ein entsprechender Herrscher enthalten zu sein; die Konturen dieses Herrschers bestimmt freilich das Gedicht, auffällig sind die Wiederholungen in der Wortwahl *beatus* (1.12), *serenus* (2.8), *placidus* (1.7), *saluber* (3.10), *favens* (2.6), allesamt Attribute, die einen Zustand bezeichnen, der sich wohltuend auf die Umgebung der Person auswirkt. Von links wie rechts gelesen bleiben diese Zuschreibungen (auch metrisch) dieselben, hier ändert sich im Prinzip nichts, also ändern sich auch Konstantin und der Zustand seiner Herrschaft nicht. Die enge Verbindung zwischen Appellation und Affirmation im Text und Nennung im Intext gestattet kaum eine andere Zuordnung als die suggerierte, aus der nicht nur Konstantin, sondern auch jeder andere Rezipient nur schwer ausscheren kann. ‚Offizielle‘ und individuelle Lektüre sind deckungsgleich.

## DIE ORDNUNG DER WELT UND IHR DICHTER

In einem ersten Schritt sollen zwei Gedichte zueinander in Beziehung gesetzt werden, deren farbliche Hervorhebung des Intextes als grafisches Muster im Quadrat in auffälliger Weise das Rechteck der Codex-Seite spiegelt und multipliziert.

### DER PLATZ DES DICHTERS IN DER WELT

*Carm.* 2 [vgl. Tafel 1] gehört zu den hexametrischen Gittergedichten mit einem quadratischen Grundmaß von 35 × 35 Buchstaben. Die ikonische Ebene ergibt ein grafisches Muster, das das Quadrat mit einem umlaufenden Rahmen und einem Gitterkreuz in der Mitte in vier gleich

---

**12** Der Scholiast erklärt sie mit einer iambischen und einer trochäischen Hälfte, vgl. dazu auch Polara 1973, 2.86; zu den Scholien allgemein Pipitone 2012 und der Beitrag von Michael Squire in diesem Band (bes. S. 76–77 Anm. 57).

große Felder teilt. Der Intext in diesem inneren und äußeren Rahmen, an dessen äußeren Ecken und Schnittpunkten jeweils der Buchstabe S zu stehen kommt, lautet stets wie folgt: *sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus* („ehrwürdiger Caesar, erbarme dich gelassen deines Sängers“).<sup>13</sup> Den Mittelpunkt dieses Verses wie die Schnittstellen sowohl an den Rändern wie auch in der Mitte bildet dabei jeweils das Wort Caesar, der so auch im übertragenen Sinne zum Zentrum gemacht wird. In unmittelbarer Nachbarschaft des eigentlichen wie übertragenen Mittelpunktes ist der Dichter. Da der Vers nur einen expliziten Adressaten (*Caesar*) nennt, jedoch den Sprecher der Aufforderung nicht näher präzisiert, kann sich diesen Vers im Prinzip jeder Leser aneignen – darunter in einer Art Selbstaufforderung natürlich auch Konstantin. Der erzielte Effekt (entziffert man den kompletten Rahmen, liest man den Vers allein sechs Mal; nimmt man den Gedichttext hinzu, weitere drei Mal) dürfte seine eindringliche Wirkung nicht verfehlt haben. Auf die vier auf diese Weise gerahmten Felder verteilt ist darüber hinaus in der Mitte (in Leserichtung jeweils im Feld von oben nach unten und dann im Quadrat von links nach rechts) der Vers *aurea sic mundo disponas saecula toto* („so magst du auf der ganzen Welt das goldene Zeitalter ordnen“) zu lesen. Das *sic* benötigt als Korrelat ein ‚wie?‘. Die Antwort hat der Leser bereits im Rahmen zur Kenntnis genommen: Der erwünschte wohlwollende Umgang mit dem Dichter wird auf diese Weise zum Bestandteil des goldenen Zeitalters. Geht man von der ursprünglichen Bedeutung des Verbs *disponere* als ‚verteilen‘ oder ‚in verschiedene Richtungen stellen‘ aus und nimmt die adverbiale Angabe *mundo ... toto* hinzu, so kann ebenfalls die ikonische Ebene als Referenzpunkt dienen und als Repräsentant die ganze Welt gelesen werden, die ‚Verteilung‘ würde damit durch die vier Felder (die Himmelsrichtungen?<sup>14</sup>) geleistet: Optatians Versquadrat ist die Welt, in

---

**13** Vgl. im Ansatz bereits Rühl 2006, 85–86. Zur Interpretation und Semantisierung des Raumes in diesem Gedicht vgl. den Beitrag von Marie-Odile Bruhat in diesem Band, die zwischen poetischem und politischem Raum in diesem Gedicht unterscheidet (bes. S. 267–274). Zum Bezug des *sanctus* siehe den Beitrag von Jaś Elsner in diesem Band (S. 497–498), zu den Lektüren von *Carm.* 2 siehe den Beitrag von John Henderson in diesem Band (S. 506).

**14** Die Römer selbst kannten im Zusammenhang mit der Stadtgründung die Form der Stadt als *Roma quadrata*. Ein Erklärungsversuch bei Varro (*Varro ap. Solin.* I 17: *nam ut adfirmat Varro auctor diligentissimus Romam condidit Romulus, Marte genitus et Rea Silvia, vel ut nonnulli Marte et Ilia; dictaque primum est Roma quadrata, quod ad aequilibrium foret posita*) suggeriert, dass die erste Siedlung

deren Mittelpunkt Caesar steht, und demonstriert und antizipiert so Weltordnung wie goldenes Zeitalter.<sup>15</sup> Der eigentliche Gedichttext spiegelt und bestätigt diese vorgegebene Ordnung, denn auch hier kehrt das Schicksal des Dichters (1–18) wieder, verbunden mit einer Leseanweisung, die auf v. 18 als Zentrum (das ist der mittlere Intext-Vers) zuläuft, um dann nach einem Konstantin-Lob (18–30) wieder auf die geäußerte Bitte des Dichters zurückzukommen. Nimmt man den Gedichttext als Wahrnehmungsebene hinzu, so ist aufgrund der inhaltlichen Verteilung von Dichterbitte und Caesar-Lob Konstantin zwar der Mittelpunkt im eigentlichen wie übertragenen Sinne (*caput*, 17), von seinem Dichter jedoch wird er buchstäblich auf allen Seiten eingegrenzt. In dieser ‚Weltordnung‘, die nur aus Dichter und Kaiser besteht, erhält auch das goldene Zeitalter eine ausdrücklich ‚musische‘ Konnotation, und es kann nur der Dichter sein, der Konstantin aus diesem Gitter ‚freigibt‘. Es scheint für den Leser wie auch für einen Konstantin als Leser keine alternativen Lektüremöglichkeiten zu geben.

#### WEGE UND UMWEGE ZU DEN STERNEN

Auf den ersten Blick unterscheidet sich *Carm.* 18 von *Carm.* 2 im grafischen Muster nur darin, dass der Intext, der das Quadrat in vier Felder teilt und rahmt, diese Felder zusätzlich mit diagonalen Pfaden durchzieht. Dem Leser des Intextes werden wie bei *Carm.* 2 fünf Startpunkte geboten. Während man bei *Carm.* 2 dann jedoch nur einer Leserichtung folgen konnte, die ohnehin immer den gleichen Text erzeugt, bieten die drei Startpunkte am linken Rand hier sogleich die Möglichkeit, aus zwei oder (in der Mitte) gar drei weiteren Wegen auszuwählen und dann über bis zu drei weitere Kreuzungen hinweg den gleichwohl immer hexameterischen Leseweg zu individualisieren.<sup>16</sup> Besonders relevant scheinen

---

eine bestimmte gleichmäßige Ausrichtung hatte, womit vier Felder oder Teile gemeint sein könnten. Zum Gedanken der *Roma quadrata* siehe auch den Beitrag von Bruhat in diesem Band (S. 279–280). Habinek (in diesem Band, S. 392–398) assoziiert darüber hinaus das *templum* der Augural-Praxis und den Grundriss Konstantinopels.

**15** Wie Text resp. die Metapher des Webens und die Ordnung der Welt in Optatians Gedichten zusammenhängen, bespricht Bruhat in ihrem Beitrag zu diesem Band (S. 279). Zu den nahezu unendlichen Möglichkeiten, *Carm.* 18 zu lesen, siehe auch den Beitrag von Jesús Hernández Lobato in diesem Band (S. 473–477).

**16** Polara 1973, 2.104–108 gibt ein Tableau der möglichen Ergebnisse; vgl. dazu auch Bruhat 1999, 154–159 sowie die Ausführungen bei Squire 2016, 53–82, bes. 55: „Despite its concrete appearance, the eighteenth poem self-consciously resists any unilinear reading.“ Zur Veranschaulichung, vgl. Abb. 13.3.

die ‚Knotenpunkte‘ zu sein, denn an ihnen treffen und trennen sich bis zu vier Lesewege, so dass die Wahrscheinlichkeit, dass der Leser diese oder jene Kreuzung passiert, besonders groß ist. Welche Begriffe stehen dort und werden so nur schwer vermeidbar oder gar unumgehbar? In der Mitte des großen Fadenkreuzes ist, von links unten und rechts oben kommend, *pietas* zu lesen, ebenso, wenn man in der Mitte, von schräg unten und oben kommend, jeweils in den äußeren Rahmen einbiegt. Fast genauso häufig ist das Wort *alme* lesbar (zweimal links außen oben in der Ecke, einmal rechts oben, einmal links unten), komplementär dazu *astra* (zweimal rechts außen unten, einmal links unten, einmal rechts oben), wobei der Weg immer von *alme* zu *astra* führt, nie umgekehrt; das Wort *aetas* kommt viermal vor (jeweils außen Mitte) und ist obligatorischer Bestandteil der Lektüre, wenn man sich im äußeren Rahmen bewegt. Die genannten Begriffe setzen eine Raum-Zeit-Dimension, deren Garant der apostrophierte Kaiser und seine zentrale Tugend ist. Zwischen diesen Polen kann man einen ausschließlich martialischen Weg wählen (über *victorem* und *arma* in den oberen inneren Knotenpunkten) oder einen ausschließlich ländlichen (über *latices/frutices* in der linken unteren Kreuzung, *ubere* in der rechten unteren und *florem* in der linken oberen Kreuzung), aber natürlich auch einen, der Krieg und Frieden kombiniert. Nun war gerade postuliert worden, dass die Lektüre mancher offensichtlich offizieller Begrifflichkeiten und panegyrischer Schreibweisen in diesem Intext nicht umgangen werden kann. Doch dies entpuppt sich als Irrtum, denn ausgerechnet die beiden Mittelwege (Mitte links gerade nach rechts und Mitte oben gerade nach unten) kommen ganz ohne Konstantin und seine Verdienste aus: Auf beiden Wegen gibt es nur Dichter und Musen, wobei sogar *Musas* ebenso zentral steht wie die oben erwähnte ‚Kardinal‘-Tugend der *pietas*, und auch das Personalpronomen des Dichters (*mihi*) schließt sich unmittelbar nach der Innenkreuzung an. Optatian hat sich und seine Kunst also zentral platziert.

Das Thema des eigentlichen Gedichttextes ist Konstantins allumfassende Herrschaft. Nur zwei Verse sollen herangezogen werden, um das Verhältnis von Text zu Intext und ikonischer Ebene zu präzisieren (20–21):

*sancta tuis Clio permiscet vota tropaeis;  
visitur et crescit pictorum gratia cantu.*

Die göttliche Clio wird ihre Wünsche mit deinen Siegeszeichen mischen; die Raffinesse der gezeichneten Elemente wird betrachtet und wächst mit meinem Lied.

Wie so oft ist auch in dieses Gedicht ein Lektüreschlüssel integriert: In diesen beiden Versen wird ausdrücklich gesagt, dass man die ikonisch-grafische Ebene (*picta*) mit dem Gedichttext (*cantus*) kombinieren müsse, um den Reiz der Werke auszuschöpfen. Ferner wird darauf hingewiesen, dass die Muse ihre Wünsche an die Tropaia heften wird. Betrachten wir daraufhin noch einmal die ikonisch-grafische Ebene, den Intext und den Text des Gedichtes: In diesem geht es um Konstantins allumfassende Weltherrschaft, genannt werden ausgesprochen viele geografische Bezeichnungen von den nördlichen, östlichen, südlichen und westlichen Grenzen des Reiches mitsamt Erwähnung der dort errungenen Erfolge. Nimmt man daraufhin noch einmal die ikonische Ebene hinzu, so scheint eine Ähnlichkeit der in der Mitte der Felder sich jeweils kreuzenden Pfade mit vier verkleinerten oder einem großen Tropaion nicht gänzlich abwegig.<sup>17</sup> Auch ist eine Einteilung der Felder nach den Himmelsrichtungen denkbar.<sup>18</sup> Außerdem könnte die exakte und symmetrische Ordnung des grafischen Musters ein Abbild der im Gedichttext beschriebenen Weltherrschaft unter Konstantin sein. Treibt man diesen Vergleich noch weiter, so können die nord-östlichen und nord-westlichen Bereiche, in denen in der Mitte die Begriffe *victorem* und *arma* zu lesen waren, mit den Schauplätzen der Kriege gegen die Franken, Sarmaten und Goten (in den Jahren 319 bis 323) verbunden werden.

Eine Rezeption, die sich auf die grafisch vorgegebene Lektüre des Intextes beschränkte, war in der Weise individualisierbar, dass sie bestimmte Aspekte (mit oder ohne Krieg, Frieden, Dichter, Konstantin) auswählen oder umgehen konnte; nimmt der Rezipient in diesem Gedicht den eigentlichen Text mit hinzu, so ergänzt und komplettiert dieser das Lektüreergebnis auf der Ebene des Intextes um die dort genannten Aspekte. Gleichzeitig hat die Lektüre des Textes Auswirkungen auf eine Semantisierung der ikonischen Ebene, indem die bereits vorgeprägten sinnstiftenden Zuordnungen, die zwischen den Schichten des Intextes und des Musters erfolgt waren, reevaluiert werden können. Auch hier korrigiert die Textebene die ‚Freiheiten‘, die der Leser auf der Intext-Ebene noch hatte.

Liest man die *carmina* 2 und 18 im Vergleich, so ist zunächst auf der ikonischen Ebene *Carm.* 18 eine gewisse Steigerung zu *Carm.* 2, da durch das Muster mehr Felder und mehr Rahmenwege erzeugt werden. Dies zieht auf der Ebene des Intextes eine größere Variabilität der Lesarten

---

<sup>17</sup> Man vergleiche dazu die Bildebene von *Carm.* 7.

<sup>18</sup> Vgl. oben S. 232–233 mit Anm. 14.

nach sich. Während in *Carm.* 2 Konstantin und das goldene Zeitalter im Zentrum standen und jener von der Bitte seines Dichter auf allen Seiten bedrängt wurde, hat sich das Verhältnis in *Carm.* 18 umgekehrt: Nun ist es zwar die Muse mitsamt ihrem Dichter, die im Zentrum steht, aber sie ist nur eine optionale Lektüre unter vielen. Der Rahmen wird hingegen in diesem Gedicht von Konstantin ausgefüllt, dessen Facetten in unterschiedlicher Weise auf dem Weg zu den Sternen (*astra*) lesend erfahrbar waren. Während in *Carm.* 2 das Dichten auf Konstantin und sein Erbarmen fixiert war, ist der Konstantin aus *Carm.* 18 inzwischen zur Stütze seines Dichters geworden (*tum vatem firmes dictus*, 17), so dass Optatian nun die Herrschaft über die befriedete Welt zum Thema machen kann, die auch mengenmäßig jetzt den größeren Teil des Gedichttextes beansprucht. Nimmt man die vorgeschlagenen Datierungen der Werke hinzu,<sup>19</sup> so lässt sich mit großer Wahrscheinlichkeit auch eine chronologische Folge von *Carm.* 2 zu *Carm.* 18 festhalten, in der nicht nur Konstantins Persönlichkeit und die Herrschaft über die Welt eine Steigerung erfahren, sondern auch die Qualität der Optatian'schen Gedichte.

## SIEGE IN SERIE

Militärische Sieghaftigkeit ist ein wesentlicher Bestandteil panegyrischer Rede. So liegt es auf der Hand, dass Konstantins Siege nicht nur in einem der Gedichte Optatians thematisiert werden. Daher bietet es sich an, eine Auswahl der entsprechenden Siegesgedichte einer eigenen seriellen Lektüre zu unterziehen.

### VOM KRIEG ZUM SIEG

*Carm.* 6 commemoriert die siegreiche Schlacht Konstantins gegen die Sarmaten im Jahr 322.<sup>20</sup> Dieses erfährt der Rezipient jedoch erst in den vv. 14–28 des Gedichts. Die anderen fünf Siebtel sind damit beschäftigt, die Fähigkeiten der kriegerischen Muse auszumalen. Dies ist Schlachtenrhetorik wörtlich genommen (14–17):

---

<sup>19</sup> Bruhat 1999, 499, 501 geht für *Carm.* 2 von 326 und für *Carm.* 18 mit großer Vorsicht von 329 n. Chr. aus. Weitere Datierungsvorschläge bieten Kluge 1924, 336–348, Polara 1974, 284–288 und Barnes 1975, 177–183.

<sup>20</sup> Zur Datierung des Sarmatenkrieges siehe Wienand 2012a, 335–336.

*ostentans artem vinciri, scrupea praebet  
Sarmaticas, summe, strages, et tota peracta  
vota (precor, faveas) sub certo condita visu.*

Indem sie vorführt, wie die Kunst sich fesseln lässt, bietet sie etwas spröde haufenweise Sarmaten, oberster Herrscher, und sämtliche Wünsche in Vollendung (bitte, sei ihnen gewogen), gebannt in einer bestimmten Gestalt.

Die Technik, mit der die Kunst den Feind wie den Leser zu fesseln vermag, illustriert das Gedicht in den Versen zuvor, eine Leseanleitung für die Grafik mit Intext. Diese nämlich hat die Form eines *quincunx*, einer Heeresabteilung in einer Fünfer-Aufstellung. In dieser Ordnung lässt der Intext den Leser jeweils von links nach rechts marschieren, mit unterschiedlichen Abbiegemöglichkeiten, die jedoch alle zielgerichtet auf der anderen Textseite ankommen und in unterschiedlicher Zusammensetzung einen Satz mit Teilen aus folgenden Versen ergeben (6.vi):

*dissona Musarum vinciri stamine gaudens  
grandia conabor Phoebæ carmina plectro.*

Voller Freude, dass Disharmonie durch der Musen Gewebe gebunden wird, werde ich mich an großartigen Liedern mit dem Plectrum des Phoebus versuchen.

Der Versuch glückt; denn im Gefolge Konstantins schlägt auch der Leser eine siegreiche Schlacht, unter der tatkräftigen Mithilfe des Dichters und seiner kriegerischen Muse:<sup>21</sup> Sarmaten und militärisches Sujet oder sprödes Metrum werden in diesem Gedicht gleichermaßen bezwungen und lesbar gemacht. Erst am Ende des Gedichtes (ab v. 29) ist die Schlacht geschlagen und, wie der Text impliziert (*victori*, 29), auch gewonnen. Ikonografische Ebene und Textebene präsentieren in *Carm.* 6 also zwei unterschiedliche Stadien: Während die ikonografische Ebene in Bild wie Intext noch ‚kämpft‘, indem sie den Leser quer über das Schlachtfeld schickt, und der Dichter noch im Stadium des ‚Versuchs‘ ist, ist die Schlacht im Text schon geschlagen und – zumindest was die Sarmaten

---

**21** Vgl. dazu auch Rühl 2006, 99–100. Ausführlich zu *Carm.* 6 auch der Beitrag von Anna-Lena Körfer in diesem Band.

betrifft – auch gewonnen. Leser und Konstantin haben gesiegt. Der Dichter wird sein persönliches Tropaion erst aufstellen – wie er in den letzten sieben Versen anmerkt –,<sup>22</sup> wenn sich das Unwetter über seiner Person dank seiner Art zu dichten verzogen hat.

Blättert man nach *Carm.* 6 gleich zu *Carm.* 7, so sieht man als erstes im eingeschriebenen Bild einen Schild mit gekreuzten Speeren, ein Tropaion.<sup>23</sup> Kein Zweifel, ein Sieg. Bleibt die Frage, wer der Sieger ist. Das Ergebnis fällt hier eindeutiger aus als im letzten Gedicht. Bereits die ersten Verse des Textes machen eine Zuordnung zu Konstantin, der als *magne Ausonidum dux* angesprochen wird, deutlich, auch der Intext ist ganz auf Konstantin ausgerichtet (7.vi):

*Ausonium columen, lux alma et gloria Romae  
virtutum specimen, mitis clementia mundi  
iustitiaeque parens, spes felix, otia rerum  
aetherium munus nobis per saecula missum  
rektorisque dei per te praesentia pollet.*

Stütze Ausoniens, segenspendendes Licht und Ruhm Roms, Beispiel von Tugendhaftigkeit, Sanftmut und Milde für die Welt und Vater der Gerechtigkeit, berechnete Hoffnung, Ruhestifter, uns für Jahrhunderte geschicktes Himmels Geschenk und Gabe Gottes des Lenkers, durch dich ist die Gegenwart reich.

Mehrere Aspekte sind es, die durch diesen Sieg Konstantins laut Intext verkörpert werden: nicht nur Ruhm für Rom, auch eine von *clementia* gezeichnete Haltung gegenüber der unterworfenen Welt, Gerechtigkeit, die Anlass zur Hoffnung und Frieden in allen Dingen bietet. – Ein geradezu himmlisches und dauerhaftes Geschenk und ein Zeichen der Allmacht Gottes. Das militärische Siegesmal enthält buchstäblich eine ganz friedliche und hoffnungsfrohe Botschaft bzw. in umgekehrter Schichtung: Diese Eigenschaften sind es, die den eigentlichen Sieg errungen haben.

---

**22** Besonders *Carm.* 6.34–35: ... *cum munere sacro | mentis devotae placarint fata procellas.*

**23** Eine Vergleichbarkeit von *Carm.* 6 mit 7 wird wiederum durch die Art des grafischen Musters nahegelegt: In beiden Fällen ist das Quadrat durch ein Mittelfeld geprägt, an das je vier umgrenzte Felder anschließen, aus deren Rand wiederum vier Linien lotrecht nach außen führen. Die Varianz liegt in der wechselnden Diagonalität oder Orthogonalität der Linien.



Das Zeichen des Tropaions wird mit einem eher unerwarteten Referenten gefüllt. Mit dem Sieg über die Sarmaten und dem Friedensszenario für Rom und die Welt wächst auch die Zuversicht des Dichters (13–19):

*velle iubet numen, lux alma, et gaudia mundi  
instituant; sequitur curas in musica voto  
virtutesque tuas et mores pandere gestit,  
sancte, tuos. crevit nostrae fiducia menti;  
te duce namque pio gaudens sub munere nota  
in iuga festinat Musis, ubi frondea semper  
tecta canunt artes et notae vatibus undae.*

Zu wollen heißt mich der Gott, segenspendendes Licht, und die Freuden der Welt instruieren mich; mein Dichten folgt meinen Bemühungen in meinem Wunsch und macht sich mit großem Elan daran, deine Tugenden und deinen Charakter zu verbreiten. Gewachsen ist Vertrauen in meine geistigen Fähigkeiten, denn unter deiner Führung erfüllen sie freudvoll die fromme Aufgabe und erklimmen die den Musen bekannten Höhen, wo belaubte Dächer und die den weit-sichtigen Dichtern bekannten Wasser stets Kunst erklingen lassen.

Die im Text genannten *virtutes* und *mores* sind freilich nur diejenigen, die der Dichter positiv hervorgehoben hat. Der Dichter kann also nur dann seinen Teil dazu beitragen, wenn Konstantin eine entsprechende Vorlage bietet. Und wie die Taten Konstantins und das Dichten Optatians miteinander verbunden sind, so sind es auch die folgenden Erinnerungszeichen. Am Ende des Gedichtes heißt es (31–34):

*tantorum merita statues captiva tropaea,  
victor Sarmatiae totiens. en, accipe, clare  
ductor, ubique tuis votorum reddita, felix,  
debita. ...*

Für solch großartige Taten wirst Du verdienstermaßen die Rüstungen der gefangenen Feinde aufstellen, vielfacher Sieger über die Sarmaten. So nimm nun hin, berühmter Anführer, Glücklicher, was allenthalben von deinen Untertanen noch einzulösen war von den Gelübden.

Optatian hat für Konstantin mit diesem Gedicht bereits ein Tropaion errichtet, seine Wünsche scheinen sich erfüllt zu haben, er löst mit diesem

Gedicht sein persönliches *votum* ein. Geht man davon aus, dass *Carm.* 6 und 7 in dieser Reihenfolge in dem Konstantin mutmaßlich 326 übersandten Jubiläumsexemplar enthalten waren, so bilden beide Gedichte ein Vorher-Nachher ab: Der codexblätternde Rezipient sieht erst einen Quincunx, dann ein Tropaion, vorher ist Krieg, nachher ist Sieg und Frieden. Dies ist die Konstantin-Version. Die Version des Dichters sieht ähnlich aus, weist im Detail aber signifikante Modifikationen auf. Denn für den Dichter ist die Abfolge von 6 zu 7 eine Art ‚self-fullfilling prophecy‘. In *Carm.* 6 war nämlich die Kunst des Dichters metrisch und optisch noch in die Kämpfe involviert, sie wurde „gebunden“ (*vinciri*), vielleicht gar wie ein Sarmate „gefesselt“, und so wollte der Dichter am Ende des Gedichtes seine Siegesfreude noch etwas zurückhalten, bis sich der Sturm über seiner Person endgültig verzog. Doch schon in *Carm.* 7 triumphiert die gipfelstürmende Muse des Dichters zusammen mit Konstantin, und beide errichten ihr Tropaion. Aus dem Sieger, der aus dem in *Carm.* 6 geschilderten Blutbad hervorging, so will es der Intext des Gedichtes, ist ein seinen Untertanen gegenüber gerechter, nachsichtiger und gottgewollter Herrscher geworden, von dessen Eigenschaften auch der Dichter profitiert. *Carm.* 7 ist in dieser Lesart die Einlösung des am Ende von *Carm.* 6 geäußerten Versprechens. Beide Seiten haben ihren Teil dazu beigetragen.

#### VARIATIONEN DES SIEGES

Neben dem Tropaion aus *Carm.* 7 gibt es zwei weitere ikonische Zeichen, die mit dem Referenten Sieg in Verbindung gebracht werden können. In *Carm.* 9 ist eine Palme zu erkennen, in *Carm.* 8 in der Mitte das Christusmonogramm.

Auch *Carm.* 9 bindet mit Hilfe von Intext und Text Dichter und Kaiser aneinander. Der Intext lautet (9.vi):

*Castalides, versu docili concludite palmam.  
Constantine, fave; te nunc in carmina Phoebum  
mens vocat ausa novas metris indicere leges,  
limite sub parili crescentis undique ramos  
reddat ut intextus Musarum carmine versus.*

Musen, vollendet in gelehrtem Vers die Palme. Du, Konstantin, sei gewogen; dich rufe ich jetzt anstelle von Phoebus in mein Gedicht und kündige den Metren kühn neue Gesetzmäßigkeiten an, dass der ins Lied der Musen eingewebte Vers in gleicher Richtung wachsende Zweige wiedergeben soll.

Mehrere Personen sind an der Produktion der Pflanze im Text beteiligt (neben den Musen und Phoebus kommt dabei Konstantin rein mengenmäßig ein eher geringer Anteil zu), sie alle werden vom Dichter dirigiert, der natürlich auch den Leser lenkt, denn allein er ist es, der die Palme Gestalt werden lässt, indem er den Spuren des Intextes optisch folgt. Im Intext ist Konstantin allein unter Musen, ja teilt sich im Intext mit den *Castalides* sogar das C, so dass er quasi als deren ‚Ableger‘ erscheint und ebenso wie Phoebus und die Musen zur Inspiration angerufen werden kann.

Bis hierhin handelt es sich um einen zwar aus Text entstandenen, aber sonst nicht weiter spezifizierten Palmzweig. Erst wenn der Leser den Intext verlässt und zur Lektüre des Textes übergeht, wird aus der Palme eine Siegespalme, indem am Ende der beiden ersten Verse die Wörter *palmam* und *tropaeum* korrespondieren. Dass es just die eingewobene Palme ist, die zum Siegeszeichen mutiert, liegt daran, dass im ersten Vers die Wörter *Castalides* und *palmam* sowohl Bestandteil des Intextes als auch des Textes sind. Die Musen stellen demnach die Palme nicht nur her, sondern überreichen sie anschließend auch. Die Parallelführung zwischen eigentlicher und übertragener Bedeutung ist auch im Gedichttext wieder zu finden: Dort werden die Musen aufgefordert, je nach Anlass weitere Palmzweige zu schicken und „alle zusammen zu singen, damit meine Seite reich an Frucht und des Princeps würdig willkommene Ableger sprießen lässt“ (... *omnes | concinite, ut fructu felix et principe digna | det stirpes gratas* ..., 11–12). Wenn am Ende des Gedichtes Konstantins Söhne als Hoffnungsträger für eine sieg- und ruhmreiche Zukunft erwähnt werden, so scheint es nur folgerichtig, sie mit dem Wachstum der Palmen in Verbindung zu setzen, zumal der dort verwendete Begriff *stirps* auch zur Bezeichnung von Abzweigungen im Familienstammbaum durchaus geläufig ist.<sup>24</sup> Die im Gedicht vorgenommene ‚Arbeitsteilung‘ zwischen Kaiser und Dichter, zwischen Sieg im Feld und Siegerehrung im Text wird auch für die folgende Generation anvisiert: Während der Dichter sich der Konzeption von Gedichten widmen will, soll der junge Caesar siegen und sich um die stets willkommenen Friedensbündnisse kümmern (27–28).

Der Text bedeutet in diesem Gedicht eine deutliche Erweiterung des Intextes, denn erst durch die Lektüre des Textes wird die abgebildete Palme mit metaphorischer Bedeutung aufgeladen. Der Leser könnte theoretisch die Metamorphose des Palmwedels zur Siegestrophäe wie

---

<sup>24</sup> Vgl. OLD s. v. *stirps*.

auch deren Fortpflanzung unterbinden, indem er die Lektüre nach dem ersten Vers beendet. Doch steht dieser Lektüre vermutlich die Neugier des Lesers im Wege. Der Leser wird damit aktiv in die Siegerehrung wie die Perpetuierung des Sieges eingebunden.

*Carm.* 8 [vgl. Tafel 3] ist eines der Gittergedichte, die christliche Symbolik auf der grafischen Ebene führen. Zu sehen sind auf der Seite – und dies ist durch die Farbgebung sicher der erste Eindruck, den der Rezipient hat – gleichmäßig-symmetrisch verteilte Buchstaben, griechische und lateinische, daraus formen die lateinisch von oben nach unten und von links nach rechts zu lesenden das Wort *Iesus*, die griechisch zu lesenden P und X das Christusmonogramm. Da nur das Christusmonogramm symmetrisch und raumfüllend angeordnet ist, fällt auch zuerst dieses als Zeichen oder als Buchstabenkombination ins Auge. Erst dann ordnen sich die weiteren Buchstaben zu Worten: Mögliche Kombinationen sind *Iesus*, *spes*, *pius*, *pax*. Ein Leser, der nur diese Schicht von *Carm.* 8 zur Kenntnis nimmt, könnte versucht sein, dieses Lektüreergebnis in eine sinnstiftende Ordnung zu bringen. Erst wenn der Leser den rubrizierten Intext in seine Lektüre mit einbezieht, wird er merken, dass einige Ergebnisse seiner Lesart durch diesen falsifiziert werden: Denn dieser ergibt sich nur als Text im Hexameter, wenn man die Diagonalen, die das X bilden, für sich liest, sowie die anderen Buchstaben in der Reihenfolge I-E-S-V-S. Das P in der Mitte bleibt übrig und ist alleine nicht verbildend. Aus diesem Ergebnis wird für den Leser ferner klar, dass die Buchstaben IESVS ein Wort formen, die Buchstaben XP aber als lateinische Buchstabenkombination keinen Sinn ergeben, sondern erst als Zeichenkombination aus griechischen Lettern einer Bedeutung zugeordnet werden können. Diese wiederum kann ambivalent sein, denn einerseits verweist die Zeichenkombination als Christusmonogramm ausschließlich auf Christus, andererseits verweist sie als *labarum* in einem spezifisch konstantinischen Kontext auf den Sieg an der Milvischen Brücke.<sup>25</sup>

Im X des Christusmonogramms steht zu lesen: *alme, salutari nunc haec tibi pagina signo | scripta micat, resonans nominibus domini* („Segenspendender, diese geschriebene Seite erstrahlt jetzt für dich im heilbringenden Zeichen und hallt von den Namen des Herrn wider“). Angeredet wird in diesen beiden Versen, einem elegischen Distichon, Konstantin,

---

**25** Vgl. Euseb. *vit. Const.* 1.28: ἐν τούτῳ νικά; Lact. *mort. pers.* 44. Siehe hierzu ausführlich Wienand 2012a, 246–280 (bes. 258–265). Zur Verwendung des Christusmonogramms in Optatians Gedichten vgl. Squire und Whitton 2016 und Lunn-Rockliffes Beitrag in diesem Band.

der allerdings nicht der Mittelpunkt des Verspaares ist, sondern nur sein ‚Ziel‘, dem der Kommentar zum Christusmonogramm (das als *signum* bezeichnet wird) zugeordnet wird. Subjekt des Distichons ist die Seite, so dass sie mitsamt dem Namen des Herrn, den sie wiedergibt, als Hauptakteur erscheint. Das P immerhin äußert als Wunsch, der Sieg möge ein ständiger Begleiter für den Augustus und seine Kinder sein (*sit Victoria comes Aug. et natis eius*). Der Intext des Namens Iesus führt als Text: *nate deo, solus salvator, sancte, bonorum, | tu deus es iusti, gratia tu fidei* („Sohn Gottes, alleiniger Retter der Guten, heiliger, du bist der Gott der Gerechtigkeit, du die Anerkennung der Verlässlichkeit“). Im Intext des Zeichens wird quasi das Zeichen aktiviert, in Iesus steht Iesus. Gleichet man die Aussage der grafisch-ikonischen Ebene und die des Intextes ab, so wird die grafisch-ikonische Ebene bestimmt von Christus in Namen und Symbol. Das XP verknüpft Christus über den genannten Sieg mit Konstantin. Dieser Sieg gehört Konstantin jedoch nicht allein, denn das X und das P muss Konstantin sich mit Iesus sozusagen inhaltlich und grafisch-symbolisch teilen. Dadurch, dass in den Buchstaben Iesus auch dieser allein als Retter gepriesen wird, tritt aufs Ganze gesehen Konstantin unter Christus in Bild und Buchstabe zunächst in den Hintergrund.<sup>26</sup>

Liest man den eigentlichen Text des Gedichtes (1–5),

*accipe picta nouis legis, lux aurea mundi,  
clementis pia signa dei uotumque perenne.  
summe, faue. te tota rogat plebs gaudia rite,  
et meritam credit, cum seruat iussa timore  
Augusto et fidei, Christi sub lege probata.*

Nimm hin, goldenes Licht der Welt, die in neuen Elegien gemalten frommen Zeichen des gütigen Gottes und den Glückwunsch für immer. Höchster, sei gewogen. Von dir erbittet zu Recht das ganze Volk Freude und glaubt, sie sei verdient, da es ehrfürchtig für Augustus und den Glauben, der unter dem Gesetz Christi bestätigt wurde, die Maßgaben bewahrt.

so wird erst mit diesem Beginn Konstantin deutlich in den Fokus gerückt – jedoch nur, um gleich darauf als Mittelpunkt einer vielversprechenden

---

<sup>26</sup> Squire 2016, 64–70 argumentiert abweichend und scheint insgesamt von einer Unterordnung aller Texte unter Konstantin auszugehen.

Zukunft und gloriosen Vergangenheit wieder buchstäblich im Text zu verschwinden, denn bis v. 30 handelt der Text ausschließlich von den vorbildlichen Taten der (fiktiven) Vorfahren, Claudius Gothicus und Constantius Chlorus.<sup>27</sup> Diese zeichnen sich vor allem darin aus, dass sie auch in Kriegszeiten nicht nur siegreich waren, sondern auch die Gesetze der *fides* und der Gerechtigkeit beachtet haben. Nach der Aussage des Gedichtes bleibt einiges gleich, einiges wird anders durch Konstantins Herrschaft. Bleiben wir dafür zunächst auf der Textebene. Da ist auffallend wenig die Rede von Konstantin – von den für das Gitter obligatorischen 35 Hexametern tritt er allein als ‚Randerscheinung‘ auf, nämlich in den ersten und letzten fünf Versen (das macht zwei Siebtel). Die anderen 25 sind mit seinen Nachfahren und vor allem den Tugenden seiner Vorfahren besetzt. Konstantin bzw. Konstantins Herrschaft erscheint damit im Zusammenspiel und in Abhängigkeit verschiedener Faktoren: Diese werden durch die unterschiedlichen Ebenen beigesteuert: Auf der grafisch-ikonischen Ebene und im Intext ist Jesus Christus der Mittelpunkt und Garant des Sieges. Auf der eigentlichen Textebene sind es Konstantins Vorfahren, die den Weg zu einer erfolgreichen Herrschaft geebnet haben, und seine Nachfahren, die diese Herrschaft sichern werden. Das Phänomen Konstantin ist wie dieses Gedicht also im besten Sinne ‚vielschichtig‘; gebündelt werden diese Schichten durch den Dichter. Vom Leser hängt es ab, ob er bei der aktuellen Verknüpfung und einer *interpretatio Christiana* an der Oberfläche bleiben will oder ob er in die Tiefen der Genese des Phänomens hinabsteigen und seinen Erfolg besichtigen möchte, der auf dem Ruhm einer römischen *gens* beruht.

#### TIEFENDIMENSIONEN DES TEXTES: EPISCHE LEKTÜREN

Nachdem im vorangegangenen Abschnitt an Fallbeispielen aufgezeigt wurde, wie die verschiedenen Schichten eines einzelnen *Carmen* die Rezeption steuern oder ihr entsprechenden Freiraum für ein individuelles Rezeptionserlebnis schaffen, soll nun der Frage nachgegangen werden, ob es neben den im Gedicht sichtbaren und lesbaren Schichten noch eine weitere quasi tiefer unter der Oberfläche liegende Schicht gibt, die ein bestimmtes Lektüreergebnis zu evozieren vermag: die Ebene

---

<sup>27</sup> Zur Integration von Claudius Gothicus und Constantius Chlorus als Konstantins Vorfahren siehe Wienand 2012b.

möglicher Prätexte, deren Erkennen die Lektüre des Lesers zusätzlich beeinflussen kann. Im Folgenden sollen vor allem epische Prätexte in die Untersuchung einbezogen werden, da diese Gattung zwar nicht aufgrund des Umfangs, jedoch aufgrund des Inhalts und der Form naheliegend scheint.

*GÖTTER UND HELDEN EINST UND JETZT*

Das Thema des 16. Gedichts ist einmal mehr Konstantins Weltherrschaft. Die Besonderheit dieses Gedichtes besteht darin, dass es keinen quadratischen Grundriss hat, die Hexameter des Haupttextes haben keine festgelegte Buchstabenzahl, und es ist auch insgesamt länger als die üblichen 35 Verse. Dafür laufen an der Position des 1., 10., 19. und 28. Buchstabens Hexameter senkrecht nach unten; der erste davon ist lateinisch, die drei anderen griechisch. Der im Haupttext gleich zu Beginn gegebene Lektüreschlüssel lautet wie folgt (1–6):

*dissona conexis audet componere verbis  
omine mens elata bono. iuvat inclyta linguae  
munera Graiorum Musa modulante novare,  
inque vicem, versu cecinit quae forte Latino,  
nunc alio textu Graecorum in carmina duci  
ordine ut in duplicem nectatur littera vocem.*

Unterschiedlich Klingendes wage ich stolz mit verknüpften Worten zu komponieren, das Vorzeichen ist günstig. Es ist eine Freude, gibt die Muse den Takt, die weithin bekannten Gaben der Sprache der Griechen zu erneuern, und im Wechsel das, was ich im Vers gerade auf Latein gesungen habe, nun in einem anderen Text und anderer Reihenfolge in ein griechisches Lied zu überführen, so dass der Buchstabe zu einem doppelten Sprachklang eingewoben wird.

Da die Muse auch im Intext einen hexametrischen Takt vorgibt, der die Textsorte bereits einschränkt, und es sich nach der Aussage des Lektüreschlüssels um *inclyta munera* handelt, liegt der Schluss nahe, dass der Intext eine epische Ausrichtung hat. Diese Vermutung wird durch Sprache und Inhalt unterstützt (16.vi):

*Domino nostro Constantino perpetuo Augusto.*

Für unsern Herrn Konstantin, den immer Ehrwürdigen.

νεῖμέν σοι βασιλεῦ Χριστὸς καὶ σοῖς τεκέεσσι  
 τίμιον εὐσεβίης κρατέειν ἀρετῆς τε βραβεῖον  
 εὐνομίης ἄρχειν τε καὶ Αὐσονίοισιν ἀνάσσειν.

Dir, Herrscher, hat Christus und deinen Kindern als Ehre für deine Frömmigkeit und als Preis für deine Tapferkeit zugeteilt, ein mächtiger Mann zu sein, als erster Gesetz und Ordnung zu achten und über die Ausonier zu herrschen.

Morphologie, Lexik und Metrik des griechischen Intextes haben homerischen Anklang: Man beachte die Dativbildungen auf -εσσι und -οισιν, den Infinitiv auf -εῖν, die Verwendung des Verbs ἀνάσσειν für ‚herrschen‘ sowie die Hiatkürzung bei καὶ im letzten Vers. Verfolgt man die homerische Spur weiter, so drängt sich durch die Konstruktion ‚Gottheit teilt wem was zu‘ im ersten Vers folgende Stelle aus der Odyssee als Prätext auf (Hom. *Od.* 6.187–190; Übers. Weiher 1955):

ξείν', ἐπεὶ οὔτε κακῶ οὔτ' ἄφροني φωτὶ ἕοικας,  
 Ζεὺς δ' αὐτὸς νέμει ὄλβον Ὀλύμπιος ἀνθρώποισιν,  
 ἔσθλοῖσ' ἠδὲ κακοῖσιν, ὅπως ἐθέλησιν, ἐκάστω·  
 καὶ που σοὶ τὰ γ' ἔδωκε, σὲ δὲ χρὴ τετλάμεν ἔμπης ...

Fremder Mann, du scheinst mir nicht böse und scheinst mir nicht töricht.  
 Zeus vorteilt ja den Menschen das Glück, der Olympier selber,  
 Ganz wie er will, einem jeden, dem Schurken wie auch dem Edlen.  
 Dir wohl auch gab er das Deine; da mußt du es eben ertragen.

In dieser Szene spricht Nausikaa zu Odysseus, der gerade erst auf der Insel der Phäaken, der letzten Station seiner Irrfahrten, angekommen ist und der Königstochter sein Leid klagt. Vergleicht man diese Stelle mit Optatians Intext, so gleichen sich die dort genannten Protagonisten strukturell, jedoch mit deutlichen Unterschieden: Während in der Odyssee Zeus als höchster der Götter eine Zuteilung des Schicksals vornimmt, die alle Menschen betrifft, unabhängig von ihrer gesellschaftlichen Position, ist es in Optatians Variante Christus, der seine Gaben exklusiv an den Herrscher Konstantin und seine Kinder verteilt. Daraus ergibt sich ein besonderes Nahverhältnis. Zudem ist die Gabenverteilung in beiden Texten unterschiedlich organisiert: Wo Zeus „wie es ihm gefällt“ zuteilt, der Mensch offenbar an der Zuteilung nichts ändern kann und sie auch nicht zu steuern, sondern sie letztendlich nur zu erdulden vermag, sieht dies



bei Optatian ganz anders aus: Konstantin wird von Gott begünstigt und belohnt, weil er fromm und tüchtig ist. Damit ist dank eines neuen Gottes und eines neuen Herrschers, deren Verhältnis nicht auf scheinbarer Willkür, sondern auf Leistung beruht, der befriedete und geordnete Zustand der Welt, wie er im Gedicht geschildert wird, kein Zufallsprodukt, sondern eine geplante und folgerichtige Erscheinung. Durch die Einblendung des Prätextes wird ein Kontrast erzeugt, der die positive Darstellung der gegenwärtigen Verhältnisse verstärkt. Gleichzeitig erlangt Konstantin durch die Einbettung in epischen Kontext und Parallelisierung mit Odysseus heroische Größe. Auch könnte sein Anspruch auf die Herrschaft über den griechischen Teil des römischen Reiches dadurch untermauert werden.

#### DIE TIEFEN DES BÜRGERKRIEGS

Wie *Carm.* 16 ist auch *Carm.* 11 kein quadratisches Gittergedicht, weil es aus nur 20 Versen besteht, die horizontal unterschiedliche Buchstabenlängen aufweisen. Die grafisch-ikonische Ebene scheint ohne eigenen Aussagewert, gleichwohl gibt es drei akro-, meso- und telestichische Intexte, die sich von links nach rechts quasi addieren:

*fortissimus imperator +*  
*clementissimus rector =*  
*Constantinus invictus*

Die Intextabfolge, fasst man sie von links nach rechts (bzw. hier von oben nach unten) chronologisch auf, beschreibt so auch eine kleine Metamorphose Konstantins innerhalb dieses Textes: Der tapferste aller Feldherrn wird erst dann, wenn er sich auch als wirklich und ganz und gar milder Lenker gezeigt hat, zum unbesiegtten und unbesiegbaren Konstantin. Das vorliegende Gedicht ist hierbei durchaus behilflich, denn es kündigt an, die *fortia facta* (1) Konstantins besingen zu wollen, dank derer Rom endlich wieder die Welt und die Gedichte beherrscht (*rursum Roma tenet, mundi caput, inclita, carmen*; 3). Aber was sind die *fortia facta*? Hier tut sich eine neue Ebene auf in dem scheinbar schmucklosen Gedicht: Denn v. 4 beginnt mit der Aufforderung: *tu vatem, tu, diva, mone*. Diese Aufforderung ist gleichlautend mit den Worten, mit denen das Binnenproöm des siebten Buchs der Aeneis Vergils beginnt. Dort setzt der Text folgendermaßen fort (Verg. *Aen.* 7.41–44; Übers. Götte 1994):

*tu vatem, tu, diva, mone. dicam horrida bella,*  
*dicam acies actosque animis in funera reges*

*Tyrrhenamque manum totamque sub arma coactam  
Hesperiam. ...*

Lehre, o Göttin, den Dichter: ich künde furchtbare Kriege,  
künde von Kampf und von Fürsten, die Zorn zum Tode getrieben,  
vom tyrrhenischen Heer, von Hesperien, das da ganz in  
Waffen stand.

Damit eröffnet Vergil die zweite Werkhälfte seines Epos, die traditionell neben der odysseischen Irrfahrten-Hälfte der Bücher 1–6 als iliadische Kriegs-Hälfte betrachtet wird. Sie beginnt in Buch 7 mit der Landung der Trojaner an der Mündung des Tiber und markiert den offiziellen Beginn der Kampfhandlungen, indem Juno in einer symbolischen Geste die Tore des Krieges öffnet; sie endet damit, dass Aeneas in einem ambivalenten Akt der Rache Turnus, den Anführer der Latiner und damit des Volkes, mit dem sich Aeneas und die Trojaner dann verbinden werden, tötet. Die angekündigten *horrida bella*, die in der Aeneis über fünf Bücher folgen, sind so gesehen auch eine Präfiguration der späteren Bürgerkriege.

Was nach Optatians Musenanruf folgt, sind allerdings keine grausamen Kriege; im Gegenteil, dort wird in den anschließenden Versen bereits das Ergebnis vorweggenommen (4–9):

*... lacerata cruentis  
imperii pars fessa poli diuisa gemebat  
sceptra et Ausoniae maerebat perdita iura.  
siqua fides, tantis Romanum gloria nomen  
insignit titulis, dominos et libera quaerunt,  
maestaque iure suo trepidat plaga maxima mundi.*

Zerrüttet von der blutigen Tyrannei und erschöpft stöhnte ein Teil der Welt fortwährend über die geteilte Regentschaft und betrauerte den Verlust der Herrschaft Ausoniens. Wenn es Verlässlichkeit gibt! – dann zeichnet der Erfolg den Namen Roms mit großem Ansehen aus, und noch freie Gebiete sind auf der Suche nach einem Herrn und unzufrieden mit der eigenen Regierung zittert noch der größte Teil der Welt.

Hier wird die Unterwerfung des östlichen Teils des römischen Reiches als lange ersehntes Ereignis hingestellt, und es ist nur noch eine Frage der Zeit, bis weitere Siege (und zwar über den größten Teil der Welt) folgen

werden. Im Vergleich zu Vergil bietet Optatian eine verknappte Version, die eigentlich nur aus dem Ergebnis besteht. Der Text lässt an dieser Stelle mehrere Lesarten zu: In der Lesart ohne Prätext ist die Eingliederung des östlichen Herrschaftsgebiets für dessen Bewohner geradezu eine willkommene Tat Konstantins, waren sie mit dem alten Herrscher doch ohnehin unzufrieden. Die *fides* (7) gilt dann auch für die Art der Herrschaft und nicht nur für den Wahrheitsgehalt der Aussage des Dichters. Folgt man der Spur des Subtexts, ist noch eine andere Interpretation möglich: Denn damit wird der Krieg eingeblendet, der im vorliegenden Text, von einem *post tot caedes* (18) abgesehen, nicht ausgesprochen wurde. Optatians Gedicht setzt im Prinzip dort wieder ein, wo Vergils Aeneis aufgehört hatte. Während in der augusteischen Literatur der Bürgerkrieg als Problem auch in panegyrischen Texten als unschöne, aber unabänderbare Bedingung der Gegenwart deutlich thematisiert wird, ist dies in Optatians Gedichten kaum der Fall.<sup>28</sup> Innerhalb dieses Rahmens konstantinischer Panegyrik ist hieraus sicherlich als offizielle Lesart ableitbar, dass Optatian und damit Konstantin viel schneller und ‚effektiver‘ (fünf Bücher Aeneis gegen die Optatian’sche Zusammenfassung in *post tot caedes* [18]) als die augusteischen Vorbilder ans Ziel kommen. Eine individuellere und weniger konstantinfreundliche Lesart, die den Bürgerkrieg bewusst ausgeblendet sieht, ist freilich auch denkbar. In beiden Fällen wird mit der Aeneis wie mit Konstantins Sieg über Licinius das goldene Zeitalter präfiguriert.

#### DIE BEGRÜNDUNG DES GOLDENEN ZEITALTERS

In *Carm.* 14 wird nicht nur Konstantins Weltherrschaft, sondern auch die durch ihn garantierte Gegenwart eines goldenen Zeitalters thematisiert. Es ist damit eine Variante, vielleicht sogar eine Korrektur zu den Ereignissen von *Carm.* 11. Vergleicht man die beiden Intexte, so addierten sich in *Carm.* 11 *fortissimus imperator* und *clementissimus rector* zu *Constantinus invictus*, zwei Eigenschaften summierten sich zu einer universalen. In *Carm.* 14 korrespondieren die Intexte des X und des P (14.vi):

X  
*summi dei auxilio nutuque perpetuo tutus*  
*orbem totum pacavit trucidatis tyrannis.*

---

**28** Zum Phänomen, dass unter Konstantin Bürgerkrieg wie auswärtiger Krieg gewertet und der Sieg mit einem Triumphzug begangen wird, siehe Wienand 2015, 176–187.

Mit der Hilfe und nach dem Willen des höchsten Gottes nie in Gefahr befriedete er die ganze Welt, machte aber den Tyrannen den Garaus.

P

*Constantinus pius et aeternus imperator reparator orbis*

Frommer Konstantin, ewiger Herrscher, Erneuerer der Welt

Das eine bietet die Leistung, das andere die daraus resultierende Attribuierung Konstantins als *imperator* und *reparator*, der sich endlos über Raum und Zeit erstreckt.

Der Grundtext stellt Konstantin zunächst als gottgesandten Herrscher dar, um sodann die Unterwerfung der Tyrannen<sup>29</sup> als Ausgangspunkt für eine Thematisierung der zukünftigen friedlichen Weltherrschaft unter Konstantin darzustellen, der die vielen genannten Völker gerne (*volentes*, 33) folgen. Dieses Panorama weist allerdings nicht nur in die Zukunft (der Gebrauch des Futurs im Text ist auffällig), sondern über einen Prätext auch zurück in die Vergangenheit (die ihrerseits wiederum eine Zukunftsperspektive hat und so quasi die Gegenwart dieses Textes einschließen kann). Ausgangspunkt sind folgende Verse des Optatian-Textes (7–9):

*totaque, perculsis ingenti mole tyrannis,  
aspera vis posita est belli. res Itala iure  
sceptra dabit populis.*

Nach der Zerschlagung der drückenden Macht der Tyrannen legte sich die harsche Gewalt des Krieges. Italien wird mit Recht über die Völker herrschen.

Als Prätext kommt in Frage (Verg. *Aen.* 1.289–294; Übers. Götte 1994):

*hunc tu olim caelo spoliis Orientis onustum  
accipies segura; vocabitur hic quoque votis.  
aspera tum positis mitescent saecula bellis:  
cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus*

---

<sup>29</sup> Das Wort wird nur in diesem Text, dafür aber allein hier drei Mal verwendet (14.ii, 4, 7).

*iura dabunt; dirae ferro et compagibus artis  
claudentur Belli portae;*

Ihn wirst im Himmel du einst, wenn er kommt mit des Orients Beute,  
sorglos empfangen: auch er wird einst in Gelübden gerufen.  
Krieg wird ruhn und die Welt, die verrohete, neigt sich zur Milde.  
Fides, die graue, und Vesta, Quirinus mit Remus, dem Bruder,  
geben Gesetz: die Pforten des Krieges, die grausigen, werden  
dicht verschlossen mit Riegeln aus Erz.

Diese Verse stammen aus der Iuppiter-Prophezeiung im ersten Buch von Vergils Aeneis, in der Iuppiter Venus für die Trojaner und Römer bekanntermaßen ein *imperium sine fine* voraussagt. Hört man bei der Lektüre des Optatian-Textes diese Stelle mit, so erscheint Konstantin als zweiter Augustus, dessen Sieg und Herrschaft nicht nur ein Vorbild (auch im Bürgerkrieg hat), sondern dem es auch zu verdanken ist, dass die einstmalige Prophezeiung jetzt wieder Gültigkeit erlangt. Die Rolle Iupiters, durch die die römische Herrschaft in der Aeneis legitimiert wurde, wird dadurch ersetzt, dass Konstantin und das Zeitalter Konstantins von Gott gesandt wurden, so wie dies der Intext und die ersten Verse des Grundtextes ausdrücken. Konstantin wird sogar noch einen Schritt über seinen prominenten Vorgänger hinauskommen, denn die Grenzen des Reiches und die Anzahl der unterworfenen Völker werden viel größer sein als die augusteische Realisierung des *imperium sine fine*. Konstantin erscheint auf diese Weise als Wiederhersteller und Erneuerer nicht nur des goldenen Zeitalters, sondern auch, damit einhergehend, der *pax Augusta* (in Gestalt einer *pax Constantina*) – und nicht zu vergessen: der Iuppiter-Prophezeiung, wenn nun auch unter anderen Vorzeichen.

Denkt man das Verhältnis von Konstantin zu Augustus weiter, so drängt sich eine weitere Stelle als Prätext auf, nicht zuletzt, wenn man die genannte Kombination von Krieg, Sieger, freiwilliger Unterwerfung und Rechtsprechung berücksichtigt (Verg. *Georg.* 4.559–562, Übers. Götte 1995):

*haec super arborum cultu pecorumque canebam  
et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum  
fulminat Euphraten bello victorque volentis  
per populos dat iura viamque adfectat Olympo.*

So von der Pflege der Flur und des Viehs und so von den Bäumen  
sang ich. Caesar indes, der gewaltige, schleudert am tiefen

Euphrat Blitze im Krieg. Als Sieger gibt er Gesetze willigen Völkern, so strebt er hinan die Bahn zum Olympus.

Die Parallelisierung von Augustus mit Konstantin findet dann nämlich eine Entsprechung in den Dichtern Vergil und Optatian. In der Sphragis der *Georgica*, deren erste Verse hier zitiert wurden, grenzt der Dichter seinen Schaffens- und Lebensbereich klar von dem Caesars ab: Während der Dichter sich dem Landleben in Italien widmet, führt Octavian-Augustus an den Grenzen des Reiches Krieg. Geht man davon aus, dass *Carm.* 14 noch während Optatians Exil verfasst wurde,<sup>30</sup> also mit einiger Distanz zu den wichtigen Ereignissen und dem Aufenthaltsort Konstantins, so würde die *Georgica*-Sphragis als Subtext Optatians Wunsch bzw. die Folgerichtigkeit seines Aufstiegs zum neuen Hof-, wenn nicht gar ‚Nationaldichter‘ nahelegen wollen.

Betrachtet man die *carmina* 16, 11 und 14 als ‚epische Serie‘, so steht an ihrem Anfang als epischer Prätext die griechische Odyssee, an ihrem Ende die römische Aeneis. Die Zuordnung zur Odyssee erfolgte dabei über ein Formzitat, das eine Parallelisierung der Figuren (nämlich von Göttern und Helden) nahelegte und somit dem Verhältnis zwischen Konstantin und Gott eine besondere Nähe attestierte. Ein wörtliches Zitat in *Carm.* 11, das auf eine bestimmte Stelle in der Aeneis rekurrierte, provozierte hingegen eine Engführung der poetischen Bewältigung epischen Stoffes: Hier wie dort wird der Bürgerkrieg der Gegenwart durch die Einbindung in die epische Vergangenheit legitimiert.<sup>31</sup> Diese Rückbindung ist ausdrücklich das Verdienst des Dichters. Hierzu gehört auch die Ordnung der Gegenwart und die Vision einer goldenen (und für Konstantin bereits angebrochenen) Zukunft, wie dies sowohl in *Carm.* 14 als auch im Prätext der vergilischen Iuppiter-Prophezeiung der Fall ist. So wird durch die Zitate auch eine Parallelisierung der Dichter Vergil und Optatian geleistet, die wiederum das Verhältnis von Dichter und Herrscher einander gegenüberstellen.

---

**30** Optatian ist erst 326 aus dem Exil zurückgekehrt, nicht – wie verschiedentlich vermutet – bereits 325; siehe hierzu Wienands Beitrag in diesem Band (bes. S. 124–135).

**31** Die wahrscheinliche Datierung der Gedichte 16, 11, 14 in die Jahre 321–323, 324, Ende 324 (vgl. Bruhat 1999, 496–498) würde die Lektüre als Entwicklung unterstützen.

## FAZIT

Dieser Beitrag erkundete am Fallbeispiel die Möglichkeiten individueller Lektüre Optatian'scher Gittergedichte. Alle besprochenen Gedichte haben Konstantin als Herrscher zum Gegenstand. Intention der Texte ist eine panegyrische Darstellung des Herrschers. Während nun aber die Argumente nach Person und Sache gerade in panegyrischen Texten aus einem eher beschränkten und topischen Vorrat kommen,<sup>32</sup> wird bereits an der Form der Texte Optatians klar, dass es sich hier um einen Versuch handelt, das Gewohnte außergewöhnlich zu machen. Dies besteht unter anderem darin, dass sie aufgrund ihrer buchstäblichen Vielschichtigkeit eine Vielzahl von Bedeutungszuordnungen erlauben. Um die Beziehung dieser Ebenen zu beschreiben, bediente sich der Beitrag der Metapher des Palimpsests. Denn wie in einem wiederverwendeten Schriftstück wird auch der neugierige Leser Optatians von den Schichten der Schrift, die zwar schon zu sehen, aber unter der aktuellen Ebene noch verborgen sind, eingeladen, tiefer einzudringen. Überdeckt wird eine Schicht in Optatians Gedichten durch die Wahrnehmung innerhalb eines neuen Bezugssystems, indem man von der Wahrnehmung der ikonisch-grafischen Ebene auf die Ebene des Intexts oder von der Ebene des Intexts auf den eigentlichen Gedichttext wechselt. Hier konnte gezeigt werden, dass bei manchen *carmina* alle Schichten auf denselben Referenten verwiesen, manche Schichten jedoch auch verschiedene Möglichkeiten der Rezeption und der Bedeutungszuordnung zuließen. So ergab sich ein Spannungsverhältnis zwischen den einzelnen Ebenen, die sich gegenseitig ergänzten oder korrigierten. Der neugierige Leser war neben diesen Möglichkeiten natürlich auch frei, individuelle Lektüreereignisse zu erzeugen, indem er durch assoziatives Blättern im Codex eine sinnstiftende Beziehung zwischen einzelnen Gedichten herstellte, wie dies am Beispiel einer Zusammenstellung der *carmina* nach der Ähnlichkeit des grafischen Musters oder anhand der Siegeszeichen gezeigt wurde. Schließlich gab es noch die Möglichkeit, in die Tiefenschichten virtueller Vorgängertexte vorzudringen und die Bedeutung des aktuellen Textes durch die Aktivierung eines Prätextes neu zu bestimmen. Dies wurde an einer Serie epischer Bezugstexte durchgespielt, die

---

**32** Zum Problem des Panegyrischen und der Entwicklung bei Optatian vgl. den Beitrag von Petra Schierl und Cédric Scheidegger Lämmle in diesem Band.

dadurch eine historische Verankerung des aktuellen Gedichts erzeugten, die Botschaft des Textes verstärkten oder gar neue Aspekte hinzufügten. Das Ergebnis ist eine Variabilität der Lektüren, die trotz aller inhaltlicher Topik eine Individualisierung des Lektüreprozesses im Text selbst anlegt.

---

## BIBLIOGRAFIE

- Assmann, A. (1988)** ‚Die Sprache der Dinge: Der lange Blick und die wilde Semiose‘, in *Materialität der Kommunikation*, hrsg. H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer. Frankfurt: 237–251.
- Barnes, T. D. (1975)** ‚Publilius Optatianus Porfyrius‘, *American Journal of Philology* 96: 173–86.
- Bruhat, M.-O. (1999)** *Les carmina figurata de Publilius Optatianus Porfyrius. La métamorphose d'un genre et l'invention d'une poésie liturgique impériale sous Constantin*. Unpubl. Diss. (Université Paris-Sorbonne, Paris IV).
- Genette, G. (1993)** *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt [franz. Orig. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris 1962].
- Kluge, E. (1924)** ‚Studien zu Publilius Optatianus Porfyrius‘, *Münchener Museum für Philologie des Mittelalters und der Renaissance* 4: 323–348.
- Pipitone, G. (2012)** *Dalla figura all'interpretazione. Scoli a Optaziano Porfirio*. Neapel.
- Polara, G. (Hrsg.) (1973)** *Publilii Optatiani Porfyrii Carmina* (2 Bde.). Turin.
- Rühl, M. (2006)** ‚Panegyrik im Quadrat: Optatian und die intermedialen Tendenzen des spätantiken Herrscherbildes‘, *Millennium* 3: 75–101.
- Schmidt, T. (2009)** ‚Les palimpsestes littéraires grecs sur papyrus‘, in *Palimpsestes et édition de textes: les textes littéraires*, hrsg. V. Somers und B. Coulie. Louvain-la-Neuve: 83–99.
- Squire, M. J. (2016)** ‚POP Art: The Optical Poetics of Publilius Optatianus Porfyrius‘, in *The Poetics of Late Latin Literature*, hrsg. J. Elsner und J. Hernández Lobato. 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*, hrsg. I. Garipzanov, C. Goodson und H. Maguire. Turnhout.
- Weinrich, H. (2007)** ‚Schriften über Schriften: Palimpseste in Literatur, Kunst und Wissenschaft‘, in *Wie zivilisiert ist der Teufel? Kurze Besuche bei Gut und Böse*, hrsg. H. Weinrich. München: 23–46.
- Wienand, J. (2011)** ‚Der blutbefleckte Kaiser: Constantin und die martialische Inszenierung eines prekären Sieges‘, in *Inszenierung des Sieges – Sieg der Inszenierung. Interdisziplinäre Perspektiven*, hrsg. M. Fahlenbock, L. Madersbacher und I. Schneider. Innsbruck: 237–254.



- (2012a) *Der Kaiser als Sieger. Metamorphosen triumphaler Herrschaft unter Constantin I.* Berlin.
- (2012b) 'The Making of an Imperial Dynasty', *Giornale Italiano di Filologia* 3: 225–265.
- (2015) 'O tandem felix civili, Roma, victoria! Civil War Triumphs From Honorius to Constantine and Back', in *Contested Monarchy: Integrating the Roman Empire in the Fourth Century AD*, hrsg. J. Wienand. Oxford: 169–197.



---

MARIE-ODILE BRUHAT

## THE TREATMENT OF SPACE IN OPTATIAN'S POETRY

The first impression one has of Optatian's poems is spatial: it is not the verses that one perceives, but rather the space occupied by the letters and framed by the page (or rather outlined *inside* that space in the case of Optatian's *carmina cancellata* [Plates 1–5, 7]). Yet in Optatian's hands space itself is also rendered a major poetic and metapoetic theme. In *Carm.* 1, Optatian introduces two spaces: on the one hand, the space where the *libellus* he addresses to the emperor is received (that is, the space of the imperial court, explicitly named as such); and on the other, the space where the poet writes, which is not located geographically and only allusively suggested as a place of exile. Exile itself is not mentioned until *Carm.* 2, which should be read as a continuation of the opening dedicatory poem. In this second poem, this time laid out in a grid-formation [Plate 1], two further spaces open up before the reader: that of poetic creation and that of Constantinian power. These two spaces, poetic and political, share a hybrid nature. Both of them simultaneously relate to a celestial and terrestrial universe – to a vertical and a horizontal axis, and simultaneously to a transcendent and immanent power. The poetic space is defined by a certain charisma: it takes form from the gift of inspiration (that is, the muses' descent from their mythical heights down and onto the poet's page); and it is shaped by the work the muses perform with the poet, in turn figured in the manner of a journey (a race across the page where the verses serve as the muses' tracks). The same charisma also defines the political space: it is where God shows his support for Constantine in the form of the gift of victory, a victory that, initially limited to one part of the empire, now extends to all its territories, ushering in a new golden age in a world reunified under Constantinian law.

My purpose in this present chapter is to explore how Optatian characterises these different spaces and relates them to one another. Optatian's

works, which the poet himself describes as the gift of *nova vincula mentis* from the Camenae,<sup>1</sup> is a poetry of connections – of interlacing, of interweavings that always go beyond the combinations of letters and metres that produce the *versus intexti*. The spaces occupied by this very specific form of poetic writing obey the same law: they are not simply juxtaposed, but rather linked and interwoven in important and revealing ways. Accordingly, the aim of this chapter is to show how Optatian brings together – within the space of the page – the space of exile, the space of poetic inspiration and the space where Constantine exercises his supreme imperial power; what interests me is precisely how textual space is made to unify not only representations of space but also the space of representation. That is why the concept of the *treatment* of space seems more relevant than that of its *representation*, insofar as representation is only one way in which spaces emerge from texts. Ultimately, I argue, it is the specific poetic practice employed by Optatian that gives his writing a concrete spatial dimension, one that opens up completely new spaces of reading and representing texts. To express the point more strongly, we might say that Optatian not only represents space, but also makes physical use of it so as at once to literalise a series of metaphors and to project them onto the page.

The first space that we encounter in the collection transmitted to us is a somewhat problematic one: namely, the place of exile where the poet has written and addressed his collection to the emperor. Although it significantly shapes our image of Optatian, we have no concrete information about his exile other than Jerome's brief mention of it, preserving for posterity the detail that Optatian was recalled from exile on account of his poetry.<sup>2</sup> Optatian does not say where he was exiled, and no other external source informs us about it. Nonetheless, the space of exile is at the heart of *Carm.* 1, not because of the meagre information the author provides about it, but rather because the text should be read in tandem with the first elegy of Ovid's *Tristia* as subtext. The scene Optatian paints in depicting the offering of his *libellus* to Constantine pointedly recalls the Ovidian text. The choice of elegiac couplets, the dispatch of the book by the poet to the palace where he himself can no longer go, and the theme of the wretched appearance of the collection are all indications of the text's

---

<sup>1</sup> *Carm.* 10.18.

<sup>2</sup> On Jerome's comment (*Porphyrius misso ad Constantinum insigni volumine exilio liberatur*), see Bruhat 1999, 9–20, along with Squire's introduction to this volume (also with brief discussion of the first poem), and the chapter by Wienand.

referential make-up – that is, its relationship to the emblematic figure of the exiled poet, Ovid. A series of questions ensue: is *Carm. 1* a simple variation on a familiar theme, or is Optatian here saying, by means of his intertextual reference, something about his own exile? Indeed, can one speak of a 'space' of exile here at all?

Before proceeding, it is perhaps worth recalling the main characteristics of the first elegy of the first book of Ovid's *Tristia*. In that poem, the poet addresses the little book that he is sending as his messenger to Rome (since the city is now forbidden to him). The image of clothing stems from the personification of the book: the crude appearance of the *volumen* – its leaves bereft of colour, its edges unpolished – is implicitly assimilated to the wretched clothing that befits the person sent into exile.<sup>3</sup> Ovid's elegy, 128 verses in length, explicitly ponders the question of the personal fate of the poet and the status of his poetry. Fear of the emperor's wrath, regret and the sorrow of exile dominate Ovid's expressions of personal feelings, while his worry over the book's reception by the public and the desire that it take its rightful place among the poet's works reflect properly authorial concerns. The entire poem dramatises the poet's relationship to his book while constantly shifting between the first and second person. Everything about the anthology is directly related to the person it represents: its appearance suits the book of an exile, the stains it bears are traces of the poet's tears, and likewise the very presence of the book in Rome is a substitute for that of its author. The elegy opens with this theme of presence and absence explicitly:<sup>4</sup>

*parue – nec invideo – sine me, liber, ibis in urbem:  
ei mihi, quo domino non licet ire tuo!*

Little book, you will go without me – and I grudge it not – to the city,  
to where alas your master is not allowed to go!

The couplet that closes the first movement of the poem likewise states that the book guarantees the presence of its author in Rome by proxy, with an invitation to greet his beloved places and an epigrammatic pun on *pes* ('foot') in both its metrical and physical sense.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> On the personification of the *volumen* in *Tr. 1.1*, cf. Videau-Delibes 1991, 442–443.

<sup>4</sup> Ov. *Tr. 1.1.1–2*. Ovidian translations are adapted from those of A.L. Wheeler (in the Loeb Classical Library); Optatianic translations are the author's own.

<sup>5</sup> Ov. *Tr. 1.1.15–16*.

*vade, liber, verbisque meis loca grata saluta:  
contingam certe quo licet illa pede.*

Go, my book, and in my name greet the loved places: I will tread them at least with whatever foot I may.

The lyrical language of Ovid's lament here exhibits a special kind of subjectivity: the poet's relationship to his book structures the elegy from start to finish. As A. Deremetz has rightly observed, this relationship is envisioned 'in terms of domination and propriety', as well as in terms of kinship: the book is essentially invited to enter Ovid's 'sanctuary' so as to take up its abode there, a 'round case' among its brothers, the poet's other works.<sup>6</sup>

The differences between the Ovidian model and Optatian's *retractatio* are obvious – and revealing. The theme of the adornment of the book, which was of secondary importance in Ovid, becomes the main theme of Optatian's poem. Likewise, the poet's situation is described in terms of a contrast between the past, when the muse brought his magnificently adorned poems to the hands of the Augustus himself, and the present, in which she enters the imperial palace in modest dress and with trembling step. Consider here Optatian's opening lines:<sup>7</sup>

*quae quondam sueras pulchro decorata libello  
carmen in Augusti ferre Thalia manus,  
ostro tota nitens, argento auroque coruscis  
scripta notis, picto limite dicta notans,  
scriptoris bene compta manu meritoque renidens  
gratificum, domini visibus apta sacris,  
pallida nunc, atro chartam suffusa colore,  
paupere vix minio carmina dissocians,*

---

**6** Deremetz 1995, 66–67 ('sur le mode de la domination et de la propriété'). The author illustrates his argument with examples drawn from the first elegy of book 3 of the *Tristia*, in which Ovid describes the close relationship between the book and its exiled master and father. A similar list can be made for *Tr.* 1.1, including domination (*domino ... tuo*, v. 2; *forsitan expectes an in alta palatia missum | scandere te iubeam Caesaremque domum?*, vv. 69–70); property (*ut titulo careas, ipso noscere colore*, | *dissimulare velis, te liquet esse meum*, vv. 61–62; *si quis erit qui te, quia sis meus, esse legendum | non putet*, vv. 65–66); and kinship (*aspicies illic positos ex ordine fratres*, v. 107; *si qua est tibi cura parentis*, v. 115).

**7** *Carm.* 1.1–10.

*hinc trepido pede tecta petis venerabilis aulae,  
horrida quod nimium sit tua nunc facies.*

You, who once, adorned by a pretty little book, Thalia, were accustomed to carry my poem to the hands of Augustus; you, who shining all in purple, written in flashing letters of silver and gold, traced my words with a painted line; you who, carefully adorned by the author's hand, as befits the sacred eyes of (your) master, pleasantly smiled as you deserved; now, you are pale, your pages bathed in sombre colour, barely highlighting the verses with poor red ink, you seek with trembling step the roof of the venerable palace, fearful that your present face is too repulsive.

For Optatian, it is worth emphasising, the clothing of the poetry book is a precise reflection of the poet's own present situation:<sup>8</sup>

*hos habitus vatis praesentia fata merentur;  
vix locus hoc saltem praebuit unde venis ...  
squalor et hae sordes conveniunt miseris.*

Such is the clothing that the present fate of the poet warrants; yet even this the place from which you come could barely provide ... This dishevelled appearance, these mourning clothes befit the wretched.

The only concrete information about the place the poet is describing is likewise tied to the physical appearance of the *libellus*: it is a place where it is difficult to find red ink. Finally, when Optatian envisions the emperor's pardon in the last verses of the poem, he emphasises the recovery of the former splendour of the book's appearance, which he has already described.<sup>9</sup>

This first variation on Ovid is accompanied by a second (and no less significant) departure: Optatian modifies the poet's relationship to his book. He does not address his book directly, let alone send it as his messenger so as to appear by proxy before the emperor. The muse Thalia is the addressee of the poet's recommendations and she wears the clothing of the poems.<sup>10</sup> This distancing effect is strengthened by the effacement

<sup>8</sup> *Carm.* 1.11–12, 14.

<sup>9</sup> The emperor's pardon restores his past state, as shown by the repetition of *quondam* in the final verse, echoing the first line: *quae quondam* (v. 1); *ut quondam* (v. 18).

<sup>10</sup> Optatian's choice of Thalia apparently indicates his wish that the poem be read in connection with Ovid's. This is the only time he cites this particular

of the author: there is no trace of the first person in Optatian's text, and every indication of subjectivity and affectivity has been carefully removed. The place of exile itself is not imagined from the perspective of the person who resides in this space, but from that of the muse who comes from there: *locus ... unde venis*. Significantly, the poet projects his book into the space where it is received, and it is from this space – a physical space where the poet himself is absent – that he evokes the space where the book was produced. Optatian consequently avoids the first-person pronoun even in those verses where he expresses the hope that the emperor will return his son and his home to him. Throughout, the author hides behind a third person ('the present fate of the poet', v. 11) and slips into a generalising plural ('this dishevelled appearance, these mourning clothes befit the wretched', v. 14).

All this is in stark contrast to Ovid. Ovid, after all, had made the appearance of his book a conspicuous indication of his condition and suffering in exile:<sup>11</sup>

*vade, sed incultus, qualem decet exulis esse ...  
felices ornent haec instrumenta libellos:  
fortunae memorem te decet esse meae.*

Go, but go unadorned, as becomes the book of an exile ... Books of good omen should be decked with such things as these; it is my fate you should bear in mind.

Unlike Ovid, Optatian makes the adornment of his book an indication of the emperor's favour or displeasure. Ovid asked his book to bear witness to his grief by means of a pathetic display:<sup>12</sup>

---

muse in his poems, his favourite muse being Calliope (the muse of epic poetry); Clio, the muse of history, is cited twice. Thalia is the muse that characterises the poetry of Ovid's youth (*Tr.* 4.10.56); she also accompanies the poet into exile and thus shares his concerns. Accordingly, in the ninth elegy of book 5, although she is burning to name the addressee of the elegy, Thalia is 'fettered and confined by the law ... imposed', respecting the poet's wish not to reveal it out of concern for compromising his friends.

<sup>11</sup> *Tr.* 1.3, 9–10.

<sup>12</sup> *Tr.* 1.13–14. Cf. Videau-Delibes 1991, 441–445. The exile's *liber incultus* is the opposite of the erotic book of happier times, the physical perfection of which reflected the lover's desire to seduce: 'Douceur et séduction des personnages et de l'œuvre érotique disparaissent simultanément des *Tristes*, cédant la place



*neve liturarum pudeat; qui viderit illas,  
de lacrimis factas sentiet esse meis.*

Be not ashamed of blots; he who sees them will feel that they were caused by my tears.

Optatian, by contrast, hesitantly attests to Thalia's fear that her appearance may be too repulsive for the emperor:<sup>13</sup>

*hinc trepido pede tecta petis venerabilis aulae,  
horrida quod nimium sit tua nunc facies.*

You seek with trembling step the roof of the venerable palace, fearful that your present face is too repulsive.

Optatian makes clear reference to Ovid here, yet nonetheless recrafts his poem into a very different preface for the ensuring collection.

What should we make of these variations? In my view, they combine to replace a display of emotion with an exhibition of submission. The poet's relationship to his book is replaced by his relationship to the emperor. While the muse replaces the book as the recipient of the poet's address, the clothing she wears does not reflect the personal fate and mental state of the poet (as it does in Ovid),<sup>14</sup> but rather the state of his poetry, which is completely dependent on its reception by Constantine. That is why the theme of the book's physical presentation is made to take centre-stage, referring directly to Constantine's imperial majesty with its characteristic colours – purple, silver and gold – and structuring the poem around three moments (good relations with the emperor in the past, present disgrace and a return to future favour). Ovid, in dispatching his *libellus* to Rome, foregrounds the poet's person, his desire to remedy his banishment from the space of the *urbs*, by re-entering this space through a visit by his book, adopting both an affective and authorial approach. As messenger, the book enacts the exile's imaginary return, but

---

à l'amertume des pleurs, du deuil, en même temps qu'au laisser-aller qui leur conviennent' (Videau-Delibes 1991, 445).

**13** *Carm.* 1.9–10.

**14** Cf. Videau-Delibes 1991, 443: 'Le *liber* de 1,1 et de 3,1 est ainsi la réplique exacte de son "maître". La situation lui impose de paraître endeuillé: il est transformé en livre triste par la tristesse du sort subi par le poète'.

also enables the poet to assert the permanence of his identity as author in the space of Rome:<sup>15</sup>

*tu tamen, i pro me, tu, cui licet, aspice Romam.  
di facerent possem nunc meus esse liber!  
nec te, quod venias magnam peregrinus in urbem,  
ignotum populo posse venire puta.  
ut titulo careas, ipso noscere colore,  
dissimulare velis, te liquet esse meum.*

But you go in my stead – you, who are permitted to do so, gaze on Rome! Would that the gods might grant me now to be my book! And think not, because you enter into the great city as one from foreign lands, that you can come as a stranger to the people. Though you should lack a title, your very style will bring recognition; though you should wish to play the deceiver, it is clear that you are mine.

Optatian, in dispatching his *libellus* to the imperial court, effaces the person of the poet and reduces the space of reception to the emperor's person. His poetry is destined and made for the hands and eyes of the emperor, his only master. The thinking is recounted in the opening verses describing the happy past:<sup>16</sup>

*quae quondam sueras pulchro decorata libello  
carmen in Augusti ferre Thalia manus,  
... domini visibus apta sacris*

The effect of this display of submission is paradoxical and again emerges from comparison with Ovid's prototext. Whereas, in the first elegy of book 1 of the *Tristia*, Ovid advises his book not to venture into the imperial palace without the aid of an intermediary,<sup>17</sup> and in the first poem of book 3, he presents Augustus' house as an inaccessible place and source of dread,<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Tr. 1.1.57–62.

<sup>16</sup> As cited above (with translation), pp. 260–261: *Carm.* 1.1–2, 6.

<sup>17</sup> Tr. 1.1.95–96: *si quis erit qui te dubitantem et adire timentem | tradat et ante tamen pauca loquatur, adi.*

<sup>18</sup> Tr. 3.1.53–56: *me miserum! vereorque locum, vereorque potentem, | et quatitur trepido littera nostra metu. | aspicias exsanguis chartam pallere colore? | aspicias alternos intremuisse pedes?*

Optatian sends his muse to plead his case. The reason for this discrepancy is simple: Optatian does not depict a nostalgic visit to Rome – and he does not express his anxieties and claims as Ovid had done; rather, he transforms the act of sending his collection of poems into an almost religious gesture of supplication and devotion. That is why, while Ovid remains in despair over the loss of a familiar space that he may traverse only in his imagination, Optatian already anticipates his return, not to the physical space of Rome, but rather to the space of imperial favour. His recall from exile, though discretely stated as the recovery of his son and home,<sup>19</sup> is nonetheless described solely from the point of view of the poetic space created to praise Constantine. It is through the radiance on the page, in imitation of the solar radiance of the emperor, that Optatian imagines the end of an exile symbolised by the deprivation of purple, gold and silver. Optatian thus shifts the mimetic function served by the physical appearance of the book from the author's person to that of the dedicatee of his poems; in doing so, he also shifts the focus from the space of exile to that of reception. Ovid's book, in the image of its father and master, is condemned to wander Rome in search of a reader ('at once hypothetical and indefinite'),<sup>20</sup> who can petition Caesar on its behalf; with Ovid, the elegiac poet mistrusts an art that has turned on its author. By contrast, Optatian ensures a secure space for his poetic art by addressing it and dedicating it to a single reader: namely, to the emperor.

Does this process of effacing exile mean that there is no place for any personal expression of grief on the part of the exiled poet himself? Does his exile not exist as a lived space in this poetry dedicated entirely to its addressee? In order to answer these two questions we must first clarify the referential function of this opening poem. After all, as we have said, the referent of Optatian's text is another text. To evoke his own situation as a poet exiled by the emperor, Optatian directs his literate reader to a text by another poet, a poet who has become emblematic of the exiled poet. By

---

**19** *Carm.* 1.15–16: *cum dederit clemens veniam, natumque laremque | reddiderit.*

**20** Cf. Videau-Delibes 1991, 457–459 ('à la fois hypothétique et indéfini'). Noting the recurrence of indefinite pronouns and hypothetical turns of phrase in both the first elegy of the *Tristia* and in the following poems, Videau-Delibes shows the importance of the figure of the 'lecteur inconnu, perdu dans la foule' and of the book's search for an intermediary who will give it access to the prince: 'Pour l'aider à s'approcher de César, éventuel lecteur, il n'y a que des intermédiaires anonymes et potentiels. Sa quête répète ainsi la situation du *paraklausithyron*, chère à l'élegie amoureuse'.

offering a *retractatio* of the first elegy of the *Tristia*, Optatian's objective in *Carm.* 1 lies in playing on the similarity of both poets' circumstances so as to better highlight the differences between their poetic responses. This work of rewriting aims at defining a poetic space in which the space left to the question of Optatian's exile plays a revealing part. The question of exile is central to Ovid's poem; it is the principal object of the fiction of the book as messenger, whose mission is to represent its master and father in Rome – that is, to compensate for the author's absence with the presence of his poetic works. This topic is virtually dropped by Optatian who instead cuts the ties of ownership and parentage with his book by trusting in the mediation of the muse and placing his poetry exclusively under the emperor's power. The overriding message of *Carm.* 1 is clear: from its production to its reception, the sole scope of Optatian's poetry is imperial favour; its only space lies in its celebration of the emperor.

Reprising the model set by Ovid also allows Optatian to introduce into the text – as if in the manner of a palimpsest (as Meike Rühl argues in this volume) – the affective side of his exile. The reference to Ovid is so obvious that it relieves Optatian of all signs of elegiac lamentation: they remain present through the Ovidian subtext, which subtly implies what Optatian's text will not openly say. We may make the following interpretive hypothesis: Optatian ostensibly erases the signs of subjectivity and affectivity present in his model's text, while relying on the power of intertextuality to project them onto his own text.<sup>21</sup> Ingeniously, the theme of the appearance of the *libellus*, transformed so as to advertise a poetic program distinct from Ovid's, nonetheless functions as a metaphor for the poet's fate precisely because it recalls Ovid. In this way exile is present in Optatian's poem through its Ovidian model at the same time that it is defined substantially in opposition to that model.

What should we conclude about the space of exile in *Carm.* 1? First of all, it is a textual space, since the reality of Optatian's exile is completely effaced in favour of the referent constituted by Ovid's text. But this referential textual space is itself transformed into a new space by the *retractatio*. The appearance of the book, which reflects the author's exile

---

**21** An example of this intertextual game comes in the correspondence between *Carm.* 1.7 and *Tr.* 3.1.53–56 (cf. above, n. 18). Optatian's verse – *pallida nunc, atro chartam suffusa colore* – reprises *Tr.* 3.1.55 (*aspicis exsanguis chartam pallere colore?*). The restraint of Optatian's verse is enriched by the powerful affectivity and pathetic effects of the words Ovid puts in the mouth of his book, filled with dread before the gate to the imperial palace.

in Ovid's poetry, is here in Optatian's text made above all to reflect the majesty of the emperor. In essence, the wretched appearance caused by the privations of exile matters less than the dazzling appearance to which Optatian's poetry is destined by nature. This appearance is that of the emperor, just as it is true that Optatian's poetry functions as a mirror for Constantine himself: within the space of the page, the emperor is invited to contemplate the image of his own power. Thus, the variation on the Ovidian model seems intended to establish the terms of the relationship between the emperor and poet in the context of exile. Optatian clearly advertises that his poetry is dedicated to Constantine alone, and his hope for recall from exile is thus equal to the devotion he thereby asserts.

It is from this perspective that we might turn to Optatian's second poem [cf. Plate 1]. As we have said, *Carm.* 2 may be read as a continuation of the fictions inherent in *Carm.* 1. But it also continues the *retractatio* of the first elegy of the *Tristia*. In *Carm.* 1.13–14, Optatian sends the muse Thalia to the imperial palace, entrusting her with the following mission:

*suppliciter tamen ire potes dominumque precari:  
squalor et hae sordes conveniunt miseris.*

Yet you can go as a suppliant and beseech my master: this dishevelled appearance, these mourning clothes befit the wretched.

*Carm.* 2 carries out this mission, since the request addressed by the muse is formulated in the verse that defines the space occupied by the poem:

*sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus.*

Holy Caesar, in your serenity take pity on your poet.

This same verse is repeated on each of the four sides of Optatian's large (35 × 35) grid of letters, while v. 18 and a central mesostich define four small squares within the large one. The space of the poem is thus completely enclosed by the plea concerning the poet – his all-out petition to the emperor for mercy. Following the lines of *Carm.* 1, it is the muse who here makes this plea, and Optatian takes pains to specify this in the poem:<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> *Carm.* 2.10–13, 16–18.

*vix mihi Calliope pavitanti conscia nutu  
adnuit, ausa precem vatisque edicere fata  
tristia, signato partes ut limite claudat  
iure pari carmen ...*

*... et pars, quae dividit orsa  
e medio, caput esse queat versuque referre:  
sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus.*

Calliope, my confidant, scarcely gave me her trembling nod of assent, daring to utter my plea and the sad fate of the poet, so that this poem, marked off by a sign, could enclose its parts in equal measure ... so that the letters cutting through the middle can be the head and repeat the following verse: Holy Caesar, in your serenity take pity on your poet.

The *vatis tristia fata* clearly recall the title of Ovid's collection, even more so given that the adjective *tristis* appears in two verses that elaborate on a theme taken from the first elegy of the *Tristia*.<sup>23</sup>

*... nam tristis cura recusat  
egregios actus ...*

Since a sad concern rejects extraordinary feats.

The passage of Ovid echoed in these verses warrants our quoting it in full so as to appreciate yet again the distance between the Ovidian text and Optatian's reprise. Ovid anticipates that readers might consider his book to be beneath his genius: he cites the circumstances of his exile as an excuse:<sup>24</sup>

*carmina proveniunt animo deducta sereno:  
nubila sunt subitis tempora nostra malis.  
carmina secessum scribentis et otia quaerunt:  
me mare, me venti, me fera iactat hiems.  
carminibus metus omnis abest: ego perditus ensem  
haesurum iugulo iam puto iamque meo.  
haec quoque quod facio iudex mirabitur aequus  
scriptaque cum venia qualiacumque leget.*

<sup>23</sup> *Carm.* 2.5–6. For related discussion of the poem, cf. Elsner's comments in this volume's envoi.

<sup>24</sup> *Tr.* 1.1.39–48.

*da mihi Maeoniden et tot circumice casus:  
ingenium tantis excidet omne malis.*

Poetry comes fine spun from a soul at peace; my mind is clouded with unexpected woes. Poetry requires the writer to be in privacy and ease; I am harassed by the sea, by gales, by wintry storms. Poetry is injured by any fear; I in my ruin am forever expecting a sword to pierce my throat. Even the making of such verse as this will surprise a fair-minded critic and he will read these verses with indulgence, however poor they are. Pray bring the Maeonian and cast just as many dangers about him; all his genius will fall away in the presence of such great ills.

Ovid's reflections on the serenity necessary to create poetry serve as a *captatio benevolentiae* for the casual reader, all the while providing a pretext for painting a tragic picture of his situation. The emperor's judgement may loom large over the book, but it does so indirectly, since Ovid thinks it is premature for the book to reveal itself to him. The poet's concerns about the reception of his works and the torments of exile are foremost personal. Optatian transfers the theme of serenity from the poet's state of mind to that of the power of imperial virtues: in the verse that defines the space of the poem, the word *serenus* describes the emperor and not, as in Ovid, the poet. More precisely, this adjective with adverbial force characterises the action of *miserere*; accordingly, serenity becomes a way in which Constantine exercises power. The shift from the space for expressing oneself to a space for celebrating the emperor's power, which reinforces the act of refocusing on the person of the emperor in *Carm.* 1, emerges both from the economy of the poem and from the arrangement of the figure. The text of the poem consists essentially of two parts, the limits of which are determined by the supplication repeated in vv. 1, 18 and 35. From vv. 1–18, the plea addressed to Constantine concerns the writing of the poem; from vv. 19–35, it concerns the pardon requested by the poet. The two parts work in the same way: they first praise the virtues of the emperor and then, in one part, describe the poetic process as a direct result of those virtues and, in the other, the poet's request for pardon.

In the first part of the *Carm.* 2, the composition of poetry is made dependent on the gift of joy from the emperor or, more precisely, on the fecundity of the sovereign:<sup>25</sup>

---

25 *Carm.* 2.2–5.

*Auguste omnipotens, almo mortalia cuncta  
numine laetificans, nobis ad gaudia nomen,  
Constantine, tuum fecundi carminis ex hoc  
te duce det Musas.*

All-powerful Augustus, you who make all mortal things prosper by your beneficent will; Constantine, may your name give us inspiration for a fertile poem under your leadership from this moment on to our delight.

Inspiration and the production of the poem are linked to the nourishing power of Augustus, whose name brings poetry its inspiration. Optatian's argument, while certainly flattering, is primarily functional: the 'sad worry' of the 'afflicted poet' is not envisioned in terms of his personal life, but rather in terms of the effects that it has on a poetic creation submitted to the emperor. That creation cannot be put on the same level as the man it celebrates. This argument is formulated in very explicit terms. After all, we are told, Constantine will be the first beneficiary of his own mercy:<sup>26</sup>

*tunc melius dominum te vox secura sonabit,  
virtutum rector.*

Then my voice, free from care, will celebrate you better as master, you who rule over virtues.

Optatian's recovered peace of mind is here given a special task: it functions to celebrate the domination of Constantine – so much so, in fact, that the poet will merely serve as a *vox secura* in his master's service. We have come far from the disillusioned advice not to care about its reputation that Ovid bestows upon his book:<sup>27</sup>

*denique securus famae, liber, ire memento,  
nec tibi sit lecto displicuisse pudor.*

Take heed, then, my book, to go untroubled about fame, and be not ashamed that your readers gain no pleasure.

---

<sup>26</sup> *Carm.* 2.7–8.

<sup>27</sup> *Tr.* 1.1.49–50.



Optatian's poem is centred, first and foremost, on the positive praise of the emperor.

The thinking provides more than an opening gambit, pervading the poem as a whole. The first movement of the second half of the poem consists of a litany of Constantine's virtues (vv. 19–30); then, in the final five verses, the poet begs the emperor for pardon. The parallels between the two movements are obvious: the individual space of personal supplication is juxtaposed very clearly with the collective space in which Constantine exercises power.<sup>28</sup> Both depend on a cosmic order harkening back to the golden age and the reign of justice.<sup>29</sup> In the language of imperial praise, both characteristics of the golden age, mildness and justice, merge into one.<sup>30</sup>

*mitior ad veniam, permulcens aspera legum  
iustitia.*

Quicker to pardon in your mildness, tempering the asperity of the laws with justice.

We find the administration of justice in the poet's supplicatory language:<sup>31</sup>

*respice me falso de crimine, maxime rector,  
exulis afflictum poena.*

Look upon me, supreme guide, afflicted with the punishment of exile on account of a false accusation.

We also find the exercise of forgiving mildness:<sup>32</sup>

*... nunc obiecta mihi venia, venerabile numen,  
vince pia ...*

---

**28** Cf. Rühl 2006, 86: 'Bezogen auf die ikonisch-operative Ebene ist es jedoch ein Hinweis darauf, dass auch und gerade die Begnadigung eines Dichters zu den Obliegenheiten eines lobenswerten Kaisers gehört'.

**29** On the importance of the theme of *iustitia* in Optatian's poems, cf. Bruhat 1999, 212–239; on the Constantinian 'golden age', cf. Wienand 2012 – with further comments in Henderson's closing envoi.

**30** *Carm.* 2.21–22.

**31** *Carm.* 2.31–32.

**32** *Carm.* 2.33–34.

... and now wipe away the allegations against me, venerable power,  
with your paternal pardon ...

The desire to absorb the particular fate of the poet in the dynamic of a universal order is further highlighted by echoes between the first and second half of the text: the voice of the poet, freed from the care of exile (v. 7: *vox securo*), will sing the virtues of the emperor who, to the world he governs, embodies ‘peace free from the care of war’ (v. 28: *bellis securo quies*).

The geometric figure of *Carm.* 2 distributes the spaces identified in the text across the space of the page: a simultaneously poetic and political space that unfurls starting with the emperor’s name; the space of the poet’s plea; the political and religious space of the golden age. The plea for mercy provides the frame of the poem – that is, the four sides of the square that encloses it. From the perspective of the rhetorical scheme of the poem, to draw the figure is to perform the muse’s declaration of the poet’s plea and fate.<sup>33</sup> From the perspective of the figure, however, the image that reflects the rhetoric of the poem is that of enclosure and equality between the parts: *signato partes ut limite claudat | iure pari*. The description of how the figure functions highlights the distribution of the letter *s* at the beginning, middle and end of the verse that traces out the sides of the square: *Sancte, tui vatis, CaeSar, miserere serenuS*. The image is one of movement, of a shift from one side to the other: *e primis occurrens aptius istic ad laterum fines*. The poem is thus described as a closed yet dynamic space that is animated by a movement uniting the different parts that make up the whole. The *s* in the middle (the eighteenth letter), which makes this circulation in the poem possible, is the *s* in the emperor’s name, *CAESAR*, from which the poet seeks ‘inspiration for a fertile poem’ in the opening verses. The *s* in *Caesar* appears at the four cardinal points of the space circumscribed by the repeated verse of his plea; it is the point of departure for the lines made up by v. 18 and the mesostich that cuts the large square into four small squares and, at the centre of the figure, it is the point where v. 18 and the mesostich intersect and where the four small squares meet. The figure is built and laid out in the space of the poem starting from the emperor’s name, just as is announced in vv. 3–5. The different ways in which the plea may be read thus depend functionally on the virtual omnipresence of this name in

---

**33** The final *ut* establishes a relationship of cause and effect between the request for mercy and the creation of the figure. For a tenth-century imitation of the poem’s design, cf. Fig. 1.9 (with Squire’s discussion, pp. 79–80).

the space of the poem. This space is indeed framed and crisscrossed by a plea that concerns the person of the poet, but in such a way that the emperor's name constitutes the starting point, journey, and destination of that plea. The relationship of submission that unites the poet and the object of his praise could not be highlighted more adroitly.

It is nonetheless worth noting how a second verse completes the figure:<sup>34</sup>

*aurea sic mundo disponas saecula toto.*

May you thus distribute the golden age over the entire world.

The verse is located in the centre of each of the four small squares, and the poet's wish is formulated in terms that explicitly refer to space: *sic ... disponas*. *Disponere* indicates the act of setting down separately, of distributing, of spreading, and *sic* must refer to the layout of the figure. We should thus understand the verse along the following lines: *May you distribute the golden age over every part of the world just as this verse is distributed over every part of the square depicted on this page*. The splitting of the verse that heralds the golden age into four segments located in the centre of the four small squares thus mimics the poet's wish that Constantine establish the golden age in the four corners of the world.<sup>35</sup> Within the microcosm of a particular situation, that of the exiled poet, is embedded the macrocosm of a universal order, that of the golden age of Constantine. This reading accords with what we have uncovered in the economy of the text: the pardon requested by the poet participates in a general dynamic of Constantinian power, characterised by the exercise of clemency and the reign of justice, virtues that enable one to herald the return of the golden age. The figure transposes onto geometric space the desire manifested in the discourse to merge personal space into collective space, individual fate into a cosmic order. The poetic plea that defines the spaces of the figure thus defines the structure of the text according to two symmetrical halves. Textual space and figural space are so perfectly balanced that the global meaning of the poem depends on their interaction: while one might initially perceive the geometric figure

<sup>34</sup> *Carm.* 2.ii.

<sup>35</sup> Cf. Bruhat 1999, 413: 'Le poète invite Constantin à disposer l'âge d'or dans les quatre directions cosmiques, tout comme lui dispose son vœu dans les quatre carrés de son texte, image de *l'orbis tetragonus*'.

as a static space, its description in the poem leads us to reinterpret it as a dynamic space both of the process of reading and of the power of Constantine's virtues.

It is fitting to conclude this incursion into the space of Optatian's poetry by returning to Ovid, as well as by thinking about one other of Optatian's poems (*Carm.* 20 [cf. Plate 6]). The first elegy of the *Tristia* ends with the poet's final words to his book and his own departure to the land of exile:<sup>36</sup>

*longa via est, propera! nobis habitabitur orbis  
ultimus, a terra terra remota mea.*

The road is long. Make haste! I shall continue to dwell at the edge of the world, a land far removed from my own.

In the pretty formula *a terra terra remota mea*, the grief of separation and distance is stylistically transcribed by the insertion of the land of exile (*terra remota*) between the poet's land and the possessive adjective that indicates his sense of belonging in that land (*a terra ... mea*). The striking juxtaposition of two *terrae*, that of belonging and that of exile, conveys Ovid's current state of shock. In *Carm.* 20, Optatian expresses his distance from Rome in very different terms:<sup>37</sup>

*me sors iniqua laetis  
sollemnibus remotum  
vix haec sonare sivit,  
tot vota fonte Phoebi  
versuque compta solo.*

As for me, unfair fate, which keeps me distant from happy festivities, hardly permitted me to sing this song, so many vows from the fountain of Phoebus and adorned in a single verse.

Ovid's lament derives from an affective sense of belonging to a land and, by virtue of the location of the possessive adjective at the end of

---

<sup>36</sup> *Tr.* 1.127–128.

<sup>37</sup> *Carm.* 20a.22–26.

the verse, closes the poem with an expression of subjectivity. Optatian laments being away from Rome, since it is here that the celebration of the emperor takes place. The pronoun *me* at the beginning of the phrase serves as a counterpoint to *omnis aetas* (v. 8), to *haec ordo* (v. 12) and to *Roma, culmen orbis* (v. 16), stressing the poet's exclusion from a space in which unanimous loyalty to Constantine's rule is expressed. His lament thus derives from his membership in a political and social order, a community upon which his subjectivity is based. The poem thereby takes the place of its author in this space defined by jubilation and unanimity; the poem is the means with which the poet links his personal wishes to those of all Rome. His description of the splendour of the ceremonies echoes the description of the book in *Carm.* 1, when he enjoyed the emperor's favour:<sup>38</sup>

*haec ordo veste clara  
cum purpureis honorum  
fausto precantur ore  
feruntque dona laeti;  
iam Roma, culmen orbis,  
dat munera et coronas,  
auro ferens coruscas  
Victorias triumphis.*

The senate in its brilliant vestments, with the purple of honours, prays with favourable mouth and in its jubilation bears gifts; now Rome, pinnacle of the universe, offers presents and crowns, carrying in triumphs Victories resplendent with gold.

*quae quondam sueras pulchro decorata libello  
carmen in Augusti ferre Thalia manus,  
ostro tota nitens, argento auroque coruscis  
scripta notis ...*

You, who once, adorned by a pretty little book, Thalia, were accustomed to carry my poem to the hands of Augustus; you, who shining all in purple, written in flashing letters of silver and gold ...

---

38 *Carm.* 20a.12–19; 1.1–4.

In *Carm.* 20, the space of the page is transformed into ceremonial space. Through poetry, the poet recreates the space from which exile has removed him by highlighting his wishes on the page and the organ-instrument that sets the tempo for the ceremonies in the circus, and by evoking in verse the purple and gold apparel with which he wishes to adorn his texts again.

Through their poetic treatment of exile, Optatian's first and second poems thus define, in deliberate and sophisticated fashion, the space or rather spaces of the relationship between the poet and the emperor, that is, ultimately the space of imperial celebration proper to Optatian's poetic panegyric. By making obvious reference to the elegies of Ovid, Optatian conspicuously situates his own poetry in the context of exile and the power on which that exile depends. But he also reshapes the Ovidian model of exile so as to present Constantine with the spectacle of poetry that submits to him entirely. The connection with Ovidian elegy enables us to see not only that *Carm.* 2 was composed as a continuation of *Carm.* 1, but also that it is an illustration – indeed, a 'visualisation' – of the transposition of Optatian's poetry from personal space to the imperial space that emerges from the *retractatio* of Ovid in the first poem. The two poems, conceived in continuity from one to the other, thus constitute a kind of preliminary poetic manifesto in the *libellus* sent to Constantine in AD 326.<sup>39</sup>

As we know from Jerome, the poet's request was granted: he was recalled from exile thanks to the collection he sent to the emperor. Now, at the end of our analysis, one question remains: was Constantine able to recognise the Ovidian subtext and its transformation in Optatian's plea? It seems plausible that the man who presents himself as the author of the *Oration to the Assembly of Saints* and, consequently, the Christian interpretation of Virgil's fourth *Eclogue*,<sup>40</sup> would have possessed direct knowledge of the great Augustan poets (or else had learned individuals at hand to help). Lactantius, the tutor of Constantine's son Crispus, must have been one such person. We can thus imagine that Optatian anticipated a learned reading by Constantine. If that is the case, the praise

---

**39** The *retractatio* of Ovid in vv. 5–6 of *Carm.* 2 may likewise give us an additional indication of its date. For the hypothetical dating of *Carm.* 2, cf. Bruhat 1999, 16–19; 499: vv. 29–30 seem clearly to allude to the marriage laws promulgated by Constantine early in AD 326. The *retractatio* of Ovid in both *Carm.* 1 and 2 provide an additional internal argument supporting this date.

**40** On this question, cf. Maraval 2010, xviii–xxvi.

of the emperor's clemency in *Carm.* 2 may also sound like an invitation to surpass his predecessors in the practice of that virtue: do not the first verse and a *versus intextus* of *Carm.* 7 hail Constantine as *Augustum specimen, mitis clementia* ('model of Augustness, mild clemency')? Just as Optatian has corrected the text of Ovid, we might say, so too does he expect Constantine to correct Augustus' response to the Ovidian plea for clemency by showing himself more merciful.<sup>41</sup>

To conclude, I want to sketch a possible synthesis of the spaces opened by Optatian's poetry. The space of poetic inspiration is invoked in the twofold form of a vertical shift, that of the muses' descent onto the page,<sup>42</sup> and a horizontal shift of the muse as something that works on the same page. *Carm.* 9, for example, privileges vertical movement and superimposes several spaces. It plays on variations of the palm: the palm nourished by the water of Aonia, a metaphor for inspired poetic song; the palm outlined by the verses woven into the page, the fruit of the poet's labour; the palm offered to the conqueror during a triumph, a ritual token in reward for his virtues. Three spaces are evoked: that of the mythical geography of inspiration, that of the page of the poem and that of the ceremonial space of imperial celebrations. Optatian's text simultaneously puts these spaces into motion, layering each in and over the other in an elaborate *mise en abyme*. Over the course of verses 9–22, we successively witness the descent of inspiration in a variety of ways: in the form of 'palms that suit the mildness of the times' sent by the muses;<sup>43</sup> as the poet's work in weaving the palm into the verses on the page;<sup>44</sup> as the ascent of the poet's mind to the heights of inspiration;<sup>45</sup> and as the offer of the poetic palm to the prince, the fruit of the *ars* nourished by divine inspiration.<sup>46</sup> Each little scene depicts an imaginary space and,

---

**41** My thanks here to Cédric Scheidegger Lämmle, who (during the discussion of my paper at the Cologne workshop) drew my attention to this aspect of Optatian's *retractatio* of Ovid. There is no doubt that imitating – and even surpassing – the figure of Augustus was one of Constantine's preoccupations; *Carm.* 7 is a response to that phenomenon (cf. Bruhat 1999, 182–190). Compare also again Henderson's comments in this volume's envoi.

**42** Cf. *Epist. Porf.* 8: *iam licet Parnasi iuga securus ingrediar et ab ipsis Aonii verticis adytis deducere audeam Musas*.

**43** *Carm.* 9.9–12.

**44** *Carm.* 9.13–14.

**45** *Carm.* 9.15–19.

**46** *Carm.* 9.20–22.

through the mediation of poetry, these spaces communicate with one another: the reader is invited to see the muses extending the palm to the poet and then the poet offering it to the prince. The palm is fixed and static on the surface of the page and simultaneously moving and rustling in an imaginary space that lends depth to the textual space. A symbol of triumph, the palm is first evoked in its biological reality, that of a plant nourished by the mythical waters of the valley of Aonia: the poem then fertilises and vivifies the political symbol in a perfect convergence of poetic and political space. *Carm.* 3 instead explores the traditional metaphorical language of the path and represents the difficult construction of the *versus intexti* as the realisation on the page of the 'devious paths' and 'rocky tracks' taken by the poet and his muse. On both the vertical and horizontal planes, the place made for poetic space in the panegyric consistently adheres to the Constantinian conception of inspiration as divine aid indispensable for great human endeavours.<sup>47</sup>

As the example of *Carm.* 9 shows, the space of the page in Optatian's poetry is protean. In functional terms, at least three successive spaces open up for the reader: the poem made to be seen, in which text gives way to image; the poem made to be read, in which image gives way to text; and lastly the *versus intexti*, reading which constitutes a text detached from the linear poem, somehow creating a space of its own. In each case, the act of reading shifts from one space to another. In the form of a letter-grid, the text constitutes the background on which the figure appears in the foreground. But once we begin to read the verses of the poem, we leave the figurative space for the textual space. During this process of metamorphosis, the same thing always expresses something else: letters, and letters alone, delimit the different spaces of the poem and guarantee a dynamic relationship between them. The space of the poem is an organic whole, the proper functioning of which is ensured by the placement of each unit. Only the interaction of every element that makes up the text and figure gives meaning to the whole.

The political significance of this textual design is obvious: it mimics a particular conception of imperial power unique to the late empire. The poem is a whole composed of units that all contribute individually and organically to its cohesion and permanence in inalterable form. In the

---

47 Cf. *Epist. Const.* 8: *liber assidue cursus orationibus fuit; eos vero qui versibus dicerent certis finibus lex metris statuta continuit: quare non inmerito illud usus invenit, ut hoc genere dicturis Heliconis aut Parnasi sacra peterentur, cum mortalis ingenii deficiente substantia necessaria viderentur auxilia divina.*



same way, adherence to the absolute and sacred power of the emperor is conceived as an expression of unanimity which every subject of the empire, each in his proper place, is called on to join. Plurality dissolves into unity. The metaphor of weaving, which is highly important in describing Optatian's poetic process, has a political meaning that J. Svenbro and J. Scheid have analysed on the basis of other examples.<sup>48</sup> In the case of Optatian's poetry, this metaphor responds particularly well to the concern for concord that Constantine constantly expresses in the texts attributed to him. Functionally, the act of weaving in the poems consists in making the linear text and the *versus intexti* that outline the figure coincide: this coincidence is guaranteed by utilising every letter in its exact place. Symbolically, this weaving reveals the path taken by Constantine toward restoring the unity of the empire.<sup>49</sup> *Carm.* 11, 12 and 14 especially celebrate Constantine's victory over Licinius, which put an end to the division that the empire had suffered: we pass from a political space characterised by the division of the empire to a political space characterised by its reunification. The unitary conception of space in the *carmina cancellata* is thus the perfect illustration of Constantine's political will.

But Optatian's poetry also accomplishes another transition, that from the militant paganism of Constantine's predecessors (especially the early Tetrarchs) to the tolerant Christianity of Constantine. Christ merges with *Sol invictus*, but in such a way that solar symbolism remains prominent in the imperial representation. The same desire to make different spaces converge rather than coagulate appears in Optatian's poetry, whether out of shrewdness or conviction. Thus, *Carm.* 10 [cf. Plate 4], a 'solar poem,' stands alongside *Carm.* 8, which highlights the christogram and the name *Iesus*. In general terms, Optatian is less concerned about specifying the exact nature of Constantine's divine support than about illustrating in text and image the correspondence of terrestrial and celestial space: he makes the imperial order reunified under the power of a sole emperor reflect the order of the universe under a single god. This reflection is symbolised by light, which is prominent in the poems, and by the desire to highlight the transcendence from which Constantine's power derives. *Carm.* 19 is undoubtedly the most accomplished example of this desire [Plate 5]: it claims to 'unveil the celestial signs' and transcribe a vision revealed by

---

<sup>48</sup> Scheid and Svenbro 1994; cf. Bazil's chapter in this volume, along with Squire's introduction.

<sup>49</sup> This aspiration is conveyed especially by the weaving of Latin and Greek verses into *Carm.* 16 (cf. Squire's introduction to this volume, p. 89 n. 94).

the deities of poetic inspiration.<sup>50</sup> The page thereby becomes equivalent to an augural space and gathers signs of divine will.<sup>51</sup> Analogous to *Roma quadrata*, Optatian's *pagina quadrata* defines a sacred space: it lays out the space of Constantine's power, and identifies that space with the power of Rome.<sup>52</sup>

Perhaps over and above all other poems, *Carm.* 19 is also an exceptional illustration of Optatian's ability to merge the spaces of poetic, political and personal expression into a coherent whole.<sup>53</sup> His poetry effectively rests on an essential balance between the space reserved for celebrating poetry and the space reserved for celebrating Constantine. The poems might be described not so much as being balanced as being interlinked, since these two spaces neither compete nor are simply juxtaposed; they are rather combined in truly complementary fashion. Poetic inspiration thus enables one to highlight the signs of divine support for the imperial power on the page; the celebration of poetry is likewise embedded in the celebration of the emperor, although one might just as well also say the opposite. Optatian makes the gift of inspiration into an effect of imperial charisma,<sup>54</sup> yet, through the considerable space that he makes in his poems for the traditional divine sources of inspiration and for poetic work, Optatian reclaims the effectiveness of his votive poetry as a manifestation of the acquiescence of the celestial world to the emperor's power.<sup>55</sup>

If we must identify the most salient concept that defines the treatment of space in the poetry of Optatian, it is undeniably that of combination: among other tropes, one thinks of the combination of submission with

**50** *Carm.* 19.1: *Prodentur minio caelestia signa legenti*; cf. vv. 16–20.

**51** Cf. *Carm.* 8.1–2: *Accipe, picta novis elegis, lux aurea mundi, | clementis pia signa dei votumque perenne*. The poet presents the figure of the poem, a christogram, as a reiteration of Constantine's vision in AD 312: on Optatian's use of the chi-rho motif, see Squire's introduction to this volume (with further references to his work), along with the chapters by Rühl, Habinek and Lunn-Rockliffe.

**52** Constantine, a Christian emperor, founds Constantinople according to the 'Romulean' rite: cf. Maraval 2011, 184, along with Habinek's chapter in this volume.

**53** See Bruhat 2008, 88–97; for further discussion (and English translation at 108–109), cf. Squire 2015.

**54** E.g. *Carm.* 2.2–5; 3.5–7 (*donis carminis ex hoc | sustollens et versu instigans ora sonare, | tu mentem inspiras vatis*).

**55** E.g. *Carm.* 19.16–20: *nunc felix proprios pakis me scruepa visus | iam stimulat signis exultans Musa notare, | gaudia laetus nunc per me notat avia Phoebus; | retito quoque texta novo cane laurea plectro, | arte notis picta felicia saecula plaudens*.

liberty – itself analogous to the combination of the closed, static space of the poem (locked in place by the arrangement of the letters) with the dynamic expansion of the text beyond this framework by virtue of the multiple ways in which the *versus intexti* may be read; the combination of visual space with sonic space by the indispensable oralisation of such a reading; the combination of poetic space with political space in the mediating figure of Apollo, a solar and oracular divinity; the combination of pagan space with Christian space; the combination of the western space with the eastern space of the empire through an act of poetic and political weaving. Under these conditions, it is perhaps not surprising that Constantine restored the exiled poet to his favour – and granted his poems their dress of purple, silver and gold.

*Translated from the French by John Noël Dillon and Michael Squire*

---

## BIBLIOGRAPHY

- Bruhat, M.-O. (1999)** *Les carmina figurata de Publilius Optatianus Porfyrius. La métamorphose d'un genre et l'invention d'une poésie liturgique impériale sous Constantin*. Unpublished PhD dissertation (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.
- Deremetz, A. (1995)** *Le miroir des muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*. Villeneuve d'Ascq.
- Maraval, P. (ed.) (2010)** *Constantin. Lettres et discours*. Paris.
- (2011) *Constantin le Grand*. Paris.
- Rühl, M. (2006)** 'Panegyrik im Quadrat: Optatian und die intermedialen Tendenzen des spätantiken herrscherbildes', *Millenium* 3: 75–102.
- Scheid, J., and 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 Honour of Professor Eric Handley CBE FBA*, eds. R. Green and M. Edwards. London: 87–120.
- Videau-Delibes, A. (1991)** *Les Tristes d'Ovide et l'élégie romaine. Une poétique de la rupture*. Paris.
- Wienand, J. (2012)** 'Die Poesie des Bürgerkriegs: Das constantinische aureum saeculum in den carmina Optatians', in *Costantino prima e dopo Costantino*, eds. G. Bonamente, N. Lenski and R.L. Testa. Bari: 419–444.



---

PETRA SCHIERL UND CÉDRIC SCHEIDEGGER LÄMMLE

## HERRSCHERBILDER

# Optatian und die Strukturen des Panegyrischen

Optatians Gittergedichte präsentieren eine radikal neue Darstellungsform, die den Text zum Bild (und das Bild zum Text) werden lässt. Während die jüngere Forschung die mediale Vielschichtigkeit der Gedichte würdigt,<sup>1</sup> fiel die frühere Kritik weniger günstig aus. So fällt Rudolf Helm das vielzitierte Urteil, Optatian sei ein „Verfasser hirnverbrannter Versspielereien, bei denen man ebenso staunen muss, dass ein Mensch auf derartig mühselig ausgetüftelte Künsteleien seine Zeit vergeuden und sie für Poesie halten konnte, wie dass er damit bei einem Kaiser Beifall zu finden vermochte“.<sup>2</sup> In einem strengen Parallelismus („ebenso ... wie ...“) äußert Helm dabei sein Befremden angesichts der Machart der Gedichte *und* deren guter Aufnahme beim Kaiser. In unserem Beitrag möchten

---

\* Wir danken Michael Squire und Johannes Wienand für die Möglichkeit, unsere Überlegungen zu Optatians Panegyrik anlässlich der Morphogrammata-Tagung zur Diskussion zu stellen und hier weiter auszuarbeiten. Ferner gilt unser Dank Rebecca Lämmle für ihre kritische Lektüre zahlreicher Entwürfe zum vorliegenden Text sowie Marco Formisano, der uns seinen wichtigen Aufsatz zu den *Panegyrici Latini* noch vor dessen Erscheinen zur Verfügung gestellt hat (nun Formisano 2015).

**1** Zur panegyrischen Dimension der *carmina* Optatians vgl. bes. Rühl 2006a sowie Bruhat 1999 (bes. 364–437), Bruhat 2008 und Wienand 2012 (bes. 365–370). Für einen Überblick über die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Optatian vgl. Smolak 1989 mit den Ergänzungen bei Squire 2015a, 89 Anm. 3 und 4.

**2** Helm 1959, 1928. Zur negativen Einschätzung Optatians in der philologischen Forschung vgl. Squire 2016, 25–27, sowie Michael Squires Beitrag in diesem Band (S. 55–56).

wir im Anschluss an neuere Forschungen zu Optatian versuchen, gerade die von Helm implizit zum Ausdruck gebrachte Beziehung zwischen der Machart der Gedichte und ihrer Eignung für das Herrscherlob herauszuarbeiten und dabei das Panegyrische – im Sinne einer Poetik des Herrscherpreises – näher zu fassen.

Ausgehend von einem grundlegenden Problem der Panegyrik – der Notwendigkeit der individuellen und innovativen Gestaltung des Lobpreises bei einem weitgehend gleichbleibenden Wertekanon und etablierten Darstellungsmustern (§ I) – zeigen wir, welche Möglichkeiten die *carmina cancellata* und die ihnen nahe stehenden Gedichte für den Lobpreis eröffnen (§ II).<sup>3</sup> Vor diesem Hintergrund wenden wir uns dann dem programmatischen *Carm.* 3 zu, das mit der Behauptung, den *vultus* des Kaisers darzustellen, nicht nur den ambivalenten Status der optatianischen Dichtung als Text und Bild, sondern zugleich deren panegyrischen Anspruch reflektiert: Dabei zeigen wir zunächst, wie sich *Carm.* 3 mit der Erwähnung des Apelles in einen Diskurs über das Herrscherporträt in der Kunst einschreibt (§ III), ehe wir diesen mit zeitgenössischen Praktiken der Herrscher-Repräsentation kontextualisieren und spezifisch in der Kaiserpanegyrik situieren (§ IV). Zuletzt führen wir unsere Überlegungen zusammen und bestimmen die panegyrische Leistung der optatianischen Dichtung als Wechselspiel zwischen der Beschränkung und Entgrenzung des überkommenen panegyrischen Diskurses (§ V).

#### DAS ‚PROBLEM DES PANEGYRISCHEN‘ (§ I)

In seinem *Panegyricus* auf den Kaiser Trajan stellt der jüngere Plinius grundsätzliche Überlegungen zur Aufgabe eines Lobredners an, wenn er mit Blick auf das Ende der Schreckensherrschaft Domitians die Notwendigkeit betont, den panegyrischen Diskurs zu erneuern (*Pan.* 2.1–3):<sup>4</sup>

**3** Einen Lobpreis auf Konstantin oder seine Söhne enthalten *Carm.* 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 18, 19; bei *Carm.* 4 und 17 handelt es sich um ‚Scholia‘ zu *Carm.* 5 und 18; den Gittergedichten nahe stehen *Carm.* 11, 13 und 16, die Akrosticha, Mesosticha oder Telesticha bilden (sie unterscheiden sich von jenen jedoch dadurch, dass die Zahl der Buchstaben im Vers variiert); *Carm.* 15 ist ein ‚Scholion‘ zu *Carm.* 16. Siehe hierzu Squire 2016, 29 Anm. 21.

**4** Zu dieser im Jahr 100 gehaltenen Dankesrede (*gratiarum actio*) für das Suffektkonsulat, die für die Veröffentlichung überarbeitet und erweitert wurde, vgl.

*Equidem non consuli modo sed omnibus civibus enitendum reor, ne quid de principe nostro ita dicant, ut idem illud de alio dici potuisse videatur. [2] Quare abeant ac recedant voces illae quas metus exprimebat. Nihil quale ante dicamus, nihil enim quale antea patimur; nec eadem de principe palam quae prius praedicemus, neque enim eadem secreto quae prius loquimur.*

Doch meine ich, nicht nur der Konsul, sondern alle Bürger müssen darauf achten, keine Äußerung über unseren Kaiser zu tun, die so klingt, als hätte man sie genauso auch über einen anderen sagen können. [2] Daher seien jene Worte streng verbannt, die damals die Angst uns abnötigte! Reden wir anders als früher, da wir nicht mehr leiden wie früher, und gebrauchen wir in der Öffentlichkeit nicht dieselben Lobesworte für den Kaiser wie ehemals, da wir auch unter uns anders von ihm sprechen als ehemals!

Der Lobpreis muss die Individualität des Kaisers reflektieren. Über Trajan soll etwas gesagt werden, was sich in dieser Form über keinen anderen Kaiser sagen lässt. Doch wie kann der von Plinius behaupteten Differenz zwischen der (Panegyrik unter der) früheren Tyrannei und (jener unter) der gerechten Herrschaft der Gegenwart Rechnung getragen werden? Eine Überbietung der Schmeicheleien, wie sie die Herrschaft Domitians erforderlich gemacht hatte, ist Plinius zufolge weder möglich noch wünschenswert: Innovationspotential hätte lediglich die Reduktion des Lobes – bis hin zum Verstummen des Lobredners.<sup>5</sup>

Die Schwierigkeit, im panegyrischen Modus dem Anspruch der *novitas* gerecht zu werden, spricht Plinius auch in einem Brief an Romanus an, den er um eine kritische Stellungnahme zu einem Entwurf des *Panegyricus* bittet (*Ep.* 3.13.2):

---

Bartsch 1994, 148–187, Roche 2011a, 1–22. Zum Titel *Panegyricus* vgl. Innes 2011, 67 mit Anm. 1–2 und Formisano 2008, 583–584. Übersetzungen des *Panegyricus* folgen mit einigen Abweichungen Kühn 1985; die Übersetzungen anderer Texte sind, sofern nicht anders angegeben, unsere eigenen.

<sup>5</sup> Vgl. Plin. *Pan.* 55.3: *Simul cum iam pridem novitas omnis adulatione consumpta sit, non alius erga te novus honor superest, quam si aliquando de te tacere audeamus* („Außerdem ist ja schon längst jede Neuerung durch Schmeichelei verbraucht, und so bleibt keine andere neuartige Ehrung für dich übrig, als dass wir mitunter von dir zu schweigen wagen“).

*In hoc consideres velim ut pulchritudinem materiae ita difficultatem. In ceteris enim lectorem novitas ipsa intentum habet, in hac nota vulgata dicta sunt omnia.*

Beachte bitte die Schönheit des Themas ebenso wie seine Schwierigkeit. Denn bei den übrigen Themen hält schon die Neuheit an sich den Leser in Spannung, bei diesem Thema aber ist alles bekannt, verbreitet und schon gesagt.

Die Neuheit einer panegyrischen Rede kann nicht auf neuartigen Inhalten gründen. Plinius stellt sich dieser Schwierigkeit, indem er die Erneuerung der überkommenen Panegyrik mit dem Plädoyer für eine neue Aufrichtigkeit des Kaiserlobes verbindet. Im Verlauf seiner Rede beteuert Plinius mehrfach die Aufrichtigkeit als spezifisches Merkmal seines Lobpreises auf Trajan, der – anders als Lobreden auf frühere Kaiser, vor allem anders als jene auf Domitian – nicht erzwungen oder durch Furcht motiviert sei. Damit gibt er nicht nur eine Leseanweisung für den *Panegyricus*, sondern identifiziert eine grundlegende Spannung innerhalb des panegyrischen Diskurses. Denn sein Versuch einer Neubestimmung der Panegyrik ist zunächst und vor allem die Diagnose und Kritik einer problematisch gewordenen Praxis. Die Behauptung der Aufrichtigkeit des eigenen *Panegyricus* ist paradoxerweise mit dem Vorbehalt gegenüber der Unaufrichtigkeit des panegyrischen Diskurses verschränkt.<sup>6</sup> So insistiert Plinius zunächst mit Blick auf die Lobreden früherer Zeit auf einer Differenz von *public transcript* und *hidden transcript* – wie es Shadi Bartsch in der Terminologie des Soziologen James Scott formuliert –, um diese dann für seine eigene Rede als hinfällig zu erklären.<sup>7</sup>

Diese Überlegungen zum richtigen Umgang mit den Herausforderungen des Herrscherlobs sind bereits Teil des von Plinius selbst vorgestellten Lösungsansatzes. Allein durch die stilistische Gestaltung lässt sich das fehlende Innovationspotential auf der inhaltlichen Ebene nicht ausgleichen. Die zentrale Innovation des *Panegyricus* stellt daher die Behauptung dar, dass sich die *Haltung* des Redners – nicht sein Reden

---

<sup>6</sup> Dazu Bartsch 1994, 166: „Anxiety over the problem of sincerity makes sense in a context in which the speaker himself has redefined his models as paradigms of insincerity and in which the audience may apply *this* understanding of praise in the present exemplum as well“. Vgl. Formisano 2008 und 2015 zur Prekarität des panegyrischen Diskurses.

<sup>7</sup> Bartsch 1994, 149–153, in Auseinandersetzung mit Scott 1990.



selbst – gewandelt habe. Das Verhältnis zwischen *public* und *hidden transcript* wird also neu bestimmt: Bleibt Plinius' *Panegyricus* den Konventionen verpflichtet, so erweist er sich gerade dadurch als innovativ, dass er die eigene Konventionalität nicht leugnet, sondern diese – und die daraus erwachsende Prekarität des Lobes – im Gegenteil selbst zum Thema macht.<sup>8</sup>

Das Problem der Konventionalität der Kaiserpanegyrik erhellt besonders eindrücklich aus dem Corpus von insgesamt zwölf Lobreden, an dessen Spitze Plinius' *Panegyricus* gleichsam als Musterbeispiel überliefert ist.<sup>9</sup> Die sogenannten *Panegyrici Latini* sind in einem Zeitraum von 100 Jahren, zwischen 289 und 389 n. Chr., entstanden. Sie wurden von gallischen Rednern verfasst und preisen verschiedene Kaiser, von Maximian bis Theodosius, wobei fünf Reden aus den Jahren 307 bis 321 Kaiser Konstantin gewidmet sind.<sup>10</sup> Liest und begreift man die Reden als Ensemble – und dazu fordert ihre gemeinsame Edition letztlich heraus – dann erscheinen die *laudandi* angesichts der zahlreichen formelhafte Verweise auf altherwürdige Tugenden geradezu als austauschbar.<sup>11</sup> Zumeist ergibt sich ein Eindruck der Individualität der Kaiser nur aus den – wiederum konventionalisierten – Erwähnungen geografisch und zeitlich spezifizierter Ereignisse, etwa von Regierungsjubiläen, Feldzügen oder Siegen.<sup>12</sup> Eigenständige(re) Episoden wie etwa jene der Apollo-Vision

---

**8** Vgl. Bartsch 1994, 180–187; Innes 2011, 78–79.

**9** Zur Stellung von Plinius' Rede innerhalb der *Panegyrici Latini* vgl. etwa Rees 2011, 178–184 und die Beiträge in Rees und Gibson 2013. Allgemein zur Konfiguration der Sammlung: Schmidt 1989, 163–164, Nixon und Rodgers 1994, 3–10; Rees 2012b, 23–45.

**10** Einzige Ausnahme ist die Rede des Eumenius (*Pan. lat.* 9[4]), die nicht an einen Kaiser, sondern an einen Würdenträger als Vermittler beim Kaiserhof adressiert ist; vgl. Nixon und Rodgers 1994, 146–148.

**11** Zur Konventionalität/Traditionalität der *Panegyrici Latini* vgl. etwa Vereecke 1975, Nixon 1983, Nixon und Rodgers 1994, 21–26 sowie Formisano 2015, hier 88: „If praise of the emperor and admiration for the model are the marks of the individual speeches taken in isolation, the series itself, by dissolving the uniqueness of that single moment of delivery – whether real or ideal – dangerously undermines the representation of the emperor precisely by launching him into a web of references that annuls his individual personality“.

**12** Zum Verhältnis von Panegyrik und Historiografie vgl. MacCormack 1975, 151–154 und 160: „Instead of hearing historical facts, the audience heard of facts as symbols and as tokens of imperial majesty“.

Konstantins in der Festrede aus dem Jahre 310 sind vergleichsweise rar.<sup>13</sup> Die Lobredner sind in dieser Hinsicht von der Selbstrepräsentation der ihrerseits um Distinktion bemühten Herrscher abhängig. Doch sind auch diese, allein durch die Tatsache ihrer Herrschaftsausübung, unweigerlich ihren Vorgängern im Amt ähnlich – selbst denjenigen, von denen sie sich absetzen wollen. Der Herrscher ist in der ‚Dialektik des Exemplarischen‘ gefangen und hat in der Nachfolge von (oder in der Opposition gegen) frühere seinen Status zwischen Konventionalität respektive Traditionalität und Singularität, zwischen normierter Rollen-Erfüllung und souveräner Herrschaft auszuhandeln.<sup>14</sup>

In ihrem Bemühen um Distinktion sind sich entsprechend auch der Herrscher und sein Panegyriker ähnlich. Auf diese Verschränkung macht Plinius in seiner Rede aufmerksam (*Pan.* 73.6):

*Onerasti futuros principes: sed et posteros nostros. Nam et hi a principibus suis exigent, ut eadem audire mereantur, et illi, quod non audiant, indignabuntur.*

Du hast den künftigen Kaisern eine Last aufgebürdet – aber ebenso unseren Nachfahren. Denn diese werden ihre Kaiser auffordern, dass sie es sich verdienen, dasselbe hören zu dürfen; und jene werden entrüstet sein, dass sie es nicht zu hören bekommen.

Der panegyrische Diskurs pflanzt sich fort: ‚Künftige Kaiser‘ (*futuri principes*) und künftige (emphatisch als ‚unsere Nachfahren‘ bezeichnete) Senatoren, denen die Ehre einer *gratiarum actio* zufällt, haben sich an ihren jeweiligen Vorgängern zu messen, während zugleich ihr Verhältnis zueinander – als ‚Konstellation des Panegyrischen‘<sup>15</sup> – immer schon durch frühere panegyrische Paarungen präformiert ist.

---

**13** *Pan. lat.* 6(7)21.3–7.

**14** Ein *locus classicus* für die Dialektik ‚exemplarischer‘ Herrschaft ist Aug. *Res gest.* 8.5: *Legibus novis me auctore latis multa exempla maiorum exolescentia iam ex nostro saeculo reduxi et ipse multarum rerum exempla imitanda posteris tradidi* („Mit neuen Gesetzen, die durch mich eingebracht wurden, habe ich zahlreiche *exempla* der Vorfahren, die aus unserer Zeit zu schwinden drohten, zurückgebracht und dabei auch selbst in vielen Angelegenheiten der Nachwelt *exempla* zur Imitation hinterlassen“); vgl. Lowrie 2007 (bes. 105–106).

**15** Begriff nach Formisano 2008, 588 (vgl. 2015, 85).

## OPTATIANS KONSTANTIN, KONSTANTINS OPTATIAN (§ II)

Mit der zeitgenössischen Prosa-Panegyrik lassen sich Optatians *carmina*, die in den Handschriften unter dem kollektiven Titel *Panegyricus* überliefert sind,<sup>16</sup> zunächst insofern vergleichen, als sie den Kaiser im Modus der Rede oder des Hymnus direkt adressieren.<sup>17</sup> Einige feiern zudem konkrete Anlässe und lassen sich so im weitesten Sinne als Gelegenheitsdichtung verstehen, auch wenn die zeitgeschichtlichen Bezugnahmen vergleichsweise vage bleiben.<sup>18</sup> Anders als in den Prosareden ist der Lobpreis bei Optatian aber verstärkt formalen Zwängen unterworfen, da die Verse nicht nur durch das Metrum gebunden, sondern auch durch ihre Anordnung im Gitter fixiert sind. Ein einzelner Buchstabe kann Bestandteil von Grundtext und Intext sein, der in einigen Fällen griechischer Sprache ist und durch dessen Anordnung im Gittergerüst sich zugleich eine Figur und/oder weitere Text-Elemente ergeben können.<sup>19</sup> Die Aussagemöglichkeiten werden durch die formalen Zwänge zwar stark eingeschränkt, zumal auch der Umfang der Gedichte relativ gering ist; dafür wird die Ebene des Grundtextes aber innerhalb des Gedichtes selbst vielfach (re-)kontextualisiert.<sup>20</sup> Über die Wahl der Form löst Optatian damit das eingangs skizzierte ‚Problem des Panegyrischen‘ auf originelle Weise. Drei Aspekte verdienen besondere Beachtung.

1) Unter inhaltlichen Gesichtspunkten betrachtet, erweisen sich die Äußerungen über den Kaiser als hoch konventionell. So wird Konstantin

---

**16** Vgl. Polara 1973, I.viii–xvi, Bruhat 1999, 42 sowie jüngst Peltari 2014, 75 Anm. 5.

**17** Der Kaiser wird in der Regel mehrfach apostrophiert. In *Carm.* 9 ist Konstantins Sohn Crispus der Adressat, während Konstantin jedoch im Intext direkt angesprochen wird (*Carm.* 9.ii); vgl. Bruhat 1999, 373–379, hier 374 („trace d’un énoncé litannique“).

**18** Zur Bezugnahme auf die Vicennalien vgl. *Carm.* 5, 19, 20. Den Sieg über die Sarmaten feiert *Carm.* 6; zu diesem Gedicht vgl. nun den Beitrag von Anna-Lena Körfer in diesem Band.

**19** *Carm.* 19 vereint alle diese Elemente und erweist sich als ‚Kompendium optatianischer Verkunst‘; vgl. etwa Ernst 1991, 129, Bruhat 2008, 57, 86–108, Squire 2015a, 104–116.

**20** Die Gedichte zielen auf eine Rezeptionssituation ab, in der alle Ebenen wahrgenommen werden können; vgl. Rühl 2006a, 79, 81, Wienand 2012, 369–370.

in die Sphäre des Göttlichen erhoben<sup>21</sup> und selbst als ‚Höchster‘ angerufen.<sup>22</sup> Drei Gedichte verweisen überdies auf den Christengott als Garant der konstantinischen Segensherrschaft.<sup>23</sup> Der imperialen Selbstrepräsentation entsprechend feiern Optatians *carmina* Konstantin nach dem Triumph über Licinius vor allem als Sieger, Friedensstifter und Begründer eines neuen goldenen Zeitalters (*aureum saeculum*).<sup>24</sup> Über diesen auf Vergils vierte Ekloge und die *Aeneis*<sup>25</sup> zurückgehenden Topos des römischen Herrscherlobes wird das Heilswirken des neuen Weltherrschers beschworen. Dass Optatian Konstantin wiederholt als ‚Augustus‘ apostrophiert, markiert die Angleichung an den ersten *princeps*.<sup>26</sup> Während hier die Idee des Exemplarischen der Herrschaft deutlich zu greifen ist, ergibt die formale Gestaltung ein ganz anderes Bild: So wie Optatian Konstantin anredet, ist noch kein anderer Augustus – auch nicht der erste und eigentliche – apostrophiert worden.<sup>27</sup>

2) Der Beschreibung der Machart der Gedichte und der Betonung der dichterischen Leistung Optatians wird in den *carmina* fast ebensoviel

**21** Nach Fowler 1995, 253 (= repr. 2009, 253) „the central trope of all Herrscherpanegyrik, the ruler as superhuman, the ruler as divine“.

**22** Wendungen wie *omnipotens*, *sancte parens* oder *rector Olympi*, die im römischen Epos Jupiter bezeichnen, werden dabei für Konstantin gebraucht; zur religiös-kosmischen Überhöhung des Kaisers vgl. Wienand 2012, 390–396 und nun die Beiträge von Sophie Lunn-Rockcliffe und Thomas Habinek in diesem Band.

**23** *Carm.* 8.3–5 u. iii–v; 14.i–iv; 16.ii–iii. Für eine Diskussion der christlichen Inhalte im Kontext der Panegyrik Optatians vgl. etwa Ernst 1991, 122–127, 135–142, Wienand 2012, 396–402, Squire 2016, 51–53, 61–82, Squire und Whitton 2016 und unten, S. 310–311. Zum Verhältnis von Kaiserlob und Gotteslob in der konstantinischen Dichtung vgl. Schierl 2009.

**24** Zu den verschiedenen Facetten und dem Wandel der Darstellung des Herrschers nach 324 vgl. Wienand 2012, 373–380 (bes. 379). Die Wendung *aureum saec(u)lum* erscheint in *Carm.* 2.ii; 3.vi.; 3.12; 3.18; 5.28; 7.24; 10.v; 14.19; 15.6; zu Umschreibungen vgl. z. B. *Carm.* 12.ii: ... *tu renovas felicitis tempora saeculi*.

**25** Verg. *Aen.* 6.791–795. Zur Vorstellung vom Goldenen Zeitalter in der panegyrischen Dichtung vgl. auch Calp. *Ecl.* 1.42; 4.6–8. Der Verweis auf ein *aureum saeculum* findet sich in den *Panegyrici Latini* nur einmal (9[5]18.5); vgl. Janson 1979, 63.

**26** Schon die Wahl Apolls als Schutzgott lässt sich als ein Aspekt der Augustus-imitatio Konstantins verstehen; vgl. Kolb 2001, 64, Bardill 2012, 42–49, Wienand 2012, 181.

**27** Zur Idee der *novitas* in den *carmina cancellata* vgl. *Carm.* 3.24; 8.1; 9.iii; 10.18; 19.4, 8, 12, 19 sowie *Ep. Porf.* 3, 9; *Ep. Const.* 9. Vgl. Squire 2016, 49 Anm. 75, 84–86.

Raum gegeben wie dem (Sprechen über den) Kaiser. Etliche Passagen vollziehen die formale Gestaltung des betreffenden Gedichts verbal nach.<sup>28</sup> Immer wieder wird zudem betont, welche Herausforderung das Dichten angesichts der formalen Zwänge darstelle.<sup>29</sup> So feiern die *carmina* zu einem nicht geringen Teil sich selbst. Konstantin wird indessen zur Inspirationsquelle der Dichtung erhoben und steht damit stets in deren Zentrum:<sup>30</sup> In einer Aitiologie der eigenen Virtuosität führen Optatians *carmina* ihre Entstehung auf den Kaiser zurück und schreiben sie ihm zu. Die Leistung des Dichters und die Einzigartigkeit seiner *carmina* korrelieren mit der Größe und der Einzigartigkeit Konstantins; sie sind nicht nur Ausdrucksmittel, sondern selbst Ausdruck des Herrscherpreises. So spiegelt sich der Kaiser in einer kulturellen Errungenschaft der Zeit, die emphatisch als Errungenschaft *seiner* Zeit ausgewiesen wird.<sup>31</sup>

3) Als Ursprung, Gegenstand und Adressat beherrscht Konstantin die *carmina*. In den Intexten und im Grundtext erscheinen wiederholt sein Name,<sup>32</sup> seine Anrede als Augustus/Caesar sowie zahllose weitere Ehrbezeichnungen, die sein Heilswirken und seine Erhabenheit anerkennen. *Carm.* 2 [vgl. Tafel 1], das mit einem Vers beginnt, der gleichzeitig zu den Intextversen gehört und mehrfach wiederholt wird, betont durch ein Wortspiel mit *numen* und *nomen* gerade die Wirkmacht des Namens (*Carm.* 2.1–5):

**28** Vgl. etwa *Carm.* 1; 2.11–17; 3.15–16, 29–30; 4; 5.17–27; 6.1–18, 29–35 u. ö.

**29** Das Adjektiv *scrupeus*, ‚schwierig‘, erweist sich dabei als ein Schlüsselwort im metapoetischen Vokabular Optatians; vgl. *Carm.* 3.27; 6.14; 10.9; 19.16, 24; zu *Carm.* 25 ferner den Beitrag von Aaron Pelttari in diesem Band.

**30** Vgl. insbes. *Ep. Porf.*; *Carmen* 1.6, 15–18; 2.1–5; 3.5–8; 5.6–10, i; 7.3–10, 17–19; 10.15–19; 16.33–35; 18.17–24, ii–iii; 19.12–20. Vgl. unten S. 292 m. Anm. 34 zu *praefari*.

**31** Für die Frage nach einer Epochensemantik der konstantinischen Zeit ist der – in seiner Echtheit umstrittene (vgl. Bruhat 1999, 23–31; Green 2010) – Briefwechsel zwischen Optatian und Konstantin von Interesse: Während die *Epistula Porfyrii* die Apologie einer post-klassischen, epigonalen Ästhetik enthält, entwirft die *Epistula Constantini – ex persona principis* – ein Programm zur Förderung zeitgenössischer Schriftsteller (*saeculo meo scribentes dicentesque*; *Ep. Const.* 6–7, 14, hier 6). Zum Briefpaar: Barnes 1975, 185 („a sort of cultural manifesto“), Bruhat 1999, 26–31 (vgl. 2008, 98–100), Green 2010, Squire 2016, 35 Anm. 39, 84–86. Zur Frage einer ‚konstantinischen‘ Literatur vgl. auch Eigler 2006 (zur *Ep. Const.*: 62–63) und Hose 2007.

**32** Zu Erwähnungen des Eigennamens *Constantinus* vgl. *Carm.* 9.ii; 10.i; 11.iii; 13.ii; 14.iii; 16.i; *Carm.* 2.4; 3.13; 5.7, 16, 34; 9.2; 12.1; 15.1; 16.14; 19.2.

*Sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus.  
 Auguste omnipotens, almo mortalia cuncta  
 numine laetificans, nobis ad gaudia nomen,  
 Constantine, tuum fecundi carminis ex hoc  
 te duce det Musas; ...*

Erbarme dich, heiliger Caesar, segensreich deines Dichters, Erhabener, Allgewaltiger, der du mit deiner nährenden Göttlichkeit über alles Sterbliche Freude bringst. Uns zur Freude gebe dein Name, Konstantin, uns nun die Musen, von dir angeleitet, zu einem fruchtbaren Lied.

Auch die an den Kaiser adressierte Epistel unterstreicht die Bedeutung des Namens.<sup>33</sup> Optatian verweist hier in Form einer Priamel zunächst auf den Musenhain am Helikon, die kastalische Quelle am Parnassos und den Musenchor Apolls als die von Dichtern traditionell angerufenen Inspirationsquellen und stellt diesen dann die *praefatio* des Kaisernamens als Ursprung der *carmina* gegenüber (*Ep. Porf.* 3):

*In quo ... tui mihi nominis aeterna felicitas et eius multiformis cum sua  
 veneratione praefatio incentivum cecinit ad audendum, et ad expediendum  
 pariter ingenium tribuit et effectum.*

Dabei spornte mich im Gesang ... die immerwährende Glückseligkeit deines Namens und seine vielgestaltige Nennung mit der ihr gebührenden Verehrung an, es zu wagen, und gab mir zugleich die Begabung und die Kraft zur Ausführung.

Mit dem *prae-fari* (dem ‚Vorher-Aussprechen‘) des Namens wird auf ein Kompositionsprinzip der Dichtung verwiesen,<sup>34</sup> das sich im Rahmen einer Lektüre nachvollziehen lässt, die bei den optisch hervorgehobenen Intexten einsetzt. Name und Titel Konstantins werden zum variationsreich inszenierten Blickfang.<sup>35</sup>

**33** Zur Authentizität des Briefes vgl. oben Anm. 31.

**34** Polara 2004, 46–47 Anm. 2; vgl. bereits Polara 1973, 2.21; dort auch zur Textkonstitution (*praefatio* nach den Mss. **BPEQW** gegenüber *praelatio* nach **TRJy**). Dagegen, dass sich *praefatio* auf die *salutatio* des Briefes bezieht – so Ernst 2012, 23 Anm. 10 –, spricht der Verweis auf die Inspirationsquellen von Dichtung im unmittelbaren Kontext der Stelle.

**35** So z. B. *Carm.* 11.i–iii; 13.i–ii.

Dass mit der prominenten Platzierung des Namens mehr erreicht werden kann als durch viele Worte, konnte Optatian schon von Vergil lernen. In der berühmten *recusatio* zu Beginn der sechsten Ekloge wird Varus ein Gedicht über seine kriegerischen Leistungen verwehrt. Stattdessen wird ihm in Aussicht gestellt, fortan im Munde all jener geführt zu werden, die sich für Bukolik begeistern – die dreifache Wiederholung seines Namens innerhalb von sieben Versen antizipiert dabei schon diese spätere Vervielfachung des Namens (Verg. *Ecl.* 6.6–12):

*Nunc ego (namque super tibi erunt qui dicere laudes,  
Vare, tuas cupiant et tristia condere bella)  
agrestem tenui meditabor harundine Musam:  
non iniussa cano. Si quis tamen haec quoque, si quis  
captus amore leget, te nostrae, Vare, myricae,  
te nemus omne canet; nec Phoebus gratior ulla est  
quam sibi quae Vari praescrisit pagina nomen.*

So will ich nun (denn es wird genügend geben, die dich, Varus, preisen und traurige Kriege besingen wollen) auf dem zarten Rohr ein ländliches Lied ausarbeiten. Ich singe nicht ohne Befehl. Wenn einer jedoch auch dies, wenn einer dies von Liebe ergriffen liest, dann werden dich, Varus, meine Tamarisken, dann wird dich jeder Hain besingen. Denn keine Seite ist dem Phoebus willkommener als die, auf der ganz oben der Name Varus steht.

Überdies verweist die Wendung *praescrisit pagina nomen* auf die Papyrusseite als materielle Basis des Gedichts; der Name Varus findet sich an prominenter Stelle: ganz oben auf dieser Seite.<sup>36</sup> Er ist als Teil des Gedichts schriftlich fixiert und wird, untrennbar mit diesem verbunden, rezipiert und tradiert werden. Es ist impliziert, dass diese enge Verbindung mit dem Werk Vergils zum Ruhm des Varus beitragen wird. Optatian erreicht genau dies in seinen Gittergedichten für Konstantin, geht aber über Vergil hinaus, wenn er den Namen über die *versus intexti* in seine *carmina* ‚einwebt‘.<sup>37</sup> Dabei wird bei Optatian eine Vorstellung, wie sie als Metapher

**36** Der Name steht durch die Anführung in den Versen 7, 10 und 12 am Beginn der Ekloge; es ist denkbar, dass er zusätzlich als Titel über dem Gedicht angeführt wurde; vgl. Don. Verg. *Ecl. praef.* 68 Hagen und dazu Ottaviano und Conte 2013, 24–25 und Cucchiarelli 2012, 11.

**37** Zum Motiv des Webens bei Optatian vgl. Bruhat 1999, 95–113 und Ernst

etwa auch im *Panegyricus Messallae* oder der pseudo-vergilischen *Ciris* vorbereitet ist,<sup>38</sup> aktualisiert und im textuellen Material seiner Gedichte umgesetzt. Diese inszenieren und verstetigen das Moment der feierlichen Anrede an den Kaiser und legen dabei nahe, dass in Konstantins Namen und in den ihm zugedachten Ehrbezeichnungen bereits alles enthalten sei, was gesagt werden müsse.

#### OPTATIAN, KONSTANTIN, APELLES *ET AL.* (§ III)

Gleichsam in den Kern der Panegyrik Optatians führt *Carm.* 3 [vgl. Tafel 2], das nicht nur die Darstellung Konstantins als seinen eigentlichen Gegenstand behauptet, sondern diese explizit als seine panegyrische Leistung bestimmt (*Carm.* 3.1–3):

*Fingere Musarum flagrare numine vultus,  
alme parens orbis, perfecta in munia versu  
votaque, si ratio non abnuat ordine Phoebi.*

Ich würde darauf brennen, mit der Musenmacht dein Antlitz, gütiger Weltenvater, darzustellen, zur Vollendung meiner Pflichten und Wünsche im Vers, sollte sich das Vorhaben nicht der Ordnung des Phoebus entziehen.

Im Porträt des Kaisers sollen Pflichten und Gelübde des Dichters ihre Erfüllung finden (*perfecta in munia versu | vota que*),<sup>39</sup> wobei bildende Kunst und Dichtung sich gegenseitig bedingen und ineinander übergehen. Dieses Programm wird im Modus des Wunschs formuliert – ob und inwiefern sich der Wunsch erfüllen kann, erfüllen wird oder aber bereits erfüllt hat,

---

2006. Allgemein zur Webemetaphorik als Bild ‚textlicher Verfestigung‘ vgl. Scheidegger Lämmle 2015 (bes. 176–180 zu Optatian).

**38** *Panegyricus Messallae* = [Tib.] 3.7.1–7 sowie [Verg.] *Cir.* 36–41. Für eine Diskussion der beiden Stellen vgl. Scheidegger Lämmle 2015, 188–191; zu deren Nähe zu Optatian vgl. Bruhat 1999, 106 (*Ciris*).

**39** Das Syntagma der Verse ist unterdeterminiert: Polara 1973, 2.35 *ad loc.* zieht *vota que* zu *vultus* und bestimmt es als Objektsakkusativ in Abhängigkeit von *ingere*; dagegen etwa Gualandri 1977, 185 sowie die Übersetzung bei Bruhat 1999, 467 („pour accomplir en vers mon office et mes vœux“), der wir uns anschließen.



bleibt unklar. Scheint der Konjunktiv Imperfekt *flagrarem* (*Carm.* 3.1) das Begehren zunächst in den Irrealis zu bannen, so findet sich bereits im Bedingungssatz in Vers 3, wenn auch in der Negation, der Konjunktiv des Präsens (*adnuat*) – ein Potentialis, der die Ausführung des Vorhabens nicht mehr unmöglich erscheinen lässt: Liegt hier ein unsauberer Modus-Gebrauch vor oder eine Selbstkorrektur im Fortgang des Gedankens?<sup>40</sup>

Auch in seinem weiteren Verlauf lässt der Grundtext, der in einer Ausschließlichkeit, wie sie sich in keinem anderen Gedicht Optatians findet, vom Dichten selbst handelt,<sup>41</sup> die Frage nach dem Gelingen oder Scheitern des Vorhabens offen. Andererseits birgt das Buchstabenraster des Gedichts nach den im Basistext formulierten Vorgaben (*Carm.* 3.15–35) sechs *versus intexti*, die ihrerseits das Programm, ein Kaiserporträt zu erschaffen, zu bekräftigen scheinen. Folgt man der im zugehörigen Scholion vorgeschlagenen Lektürierichtung, ergibt sich folgender Intext (Opt. *Carm.* 3.i–vi):<sup>42</sup>

*Fingere Musa queat tali si carmine vultus  
Augusti, et metri et versus lege manente,  
picta elementorum vario per musica textu  
vincere Apelleas audebit pagina ceras.  
Grandia quaerentur, si vatis laeta Camena  
orsa iuvet, versu consignans aurea saecla.*

Wenn die Muse in einem solchen Lied das Antlitz des Augustus darzustellen vermag, unter gleichbleibendem Gesetz von Metrum und Vers, so wird die mit einem vielfältigen Gewebe von Buchstaben in Musenkunst bemalte Seite es wagen, die Wachsbilder des Apelles

**40** Zum Modus-Gebrauch vgl. Polara 1973, 2.35, Gualandri 1977, 185, Bruhat 1999, 142 mit Anm. 268.

**41** Vgl. etwa Bruhat 2008, 63–66, hier 63: „... le poème III, véritable manifeste poétique, est entièrement consacré à l'exposition de son art par le poète, ce qui est un cas unique dans le corpus des textes conservés“.

**42** Vgl. Polara 1973, 2.39 *ad loc.* Innerhalb des Gedichts suggerieren die möglichen Enjambements zwar, dass die einzelnen Intextverse einen fortlaufenden Text ergeben; dessen Herstellung bleibt aber dem Leser überlassen. Unsicherheiten bleiben notwendig bestehen (ist etwa *Augusti* [3.ii] Genitiv-Attribut zu *vultus* [3.i] oder steht es parallel zu *metri* und *versus* und bezieht sich auf *lege* [3.ii]; ist *picta* [3.iii] Attribut zu *musica* oder zu *pagina* [3.iv] usf.?). Der Intext kann damit im Lichte einer Ästhetik der Fragmentierung bei Optatian verstanden werden; dazu jüngst Squire 2016, 82–98; vgl. Levitan 1985 (bes. 249).

zu übertreffen. Nach Großem wird man streben, wenn die Muse segensreich dem Unterfangen des Dichters hilft und mit dem Vers das Goldene Zeitalter bezeichnet.

Ein Blick auf die drei waagrecht verlaufenden Verse des Intexts (*Carm.* 3.i, iii, vi) ist nicht nur für die Machart und den impliziten Textbegriff der *carmina* Optatians instruktiv,<sup>43</sup> sondern zeigt, dass die oben gestellte Frage nach dem Modusgebrauch im Grundtext (*Carm.* 3.1–3) im Intext gleichsam glossiert wird: Während es im rubrizierten Mittelvers naturgemäß zur absoluten Deckungsgleichheit von Grundtext und Intext kommt, da hier derselbe Vers an beiden Textsystemen Anteil hat (*Carm.* 3.18 = 3.vi), wird der Wortlaut des Grundtexts im rahmenden Intextvers iii wiederholt, obwohl er nur partiell mit dem Basistext identisch ist (*Carm.* 3.35 = 3.iii). Im ersten Intextvers dagegen kommt es zu einer Textänderung, bei der gerade der Irrealis *flagrarem* ausgespart wird (*Carm.* 3.1 ≠ 3.i). Der unerfüllbare Wunsch des Dichters (*fingere Musarum flagrarem numine vultus*) wird durch einen erfüllbaren überschrieben (*fingere Musa quaeat tali carmine vultus*). Diese Deutung wird durch die Futurformen *audebit* und *quaerentur* (*Carm.* 3.iv, v) bekräftigt, die ihrerseits darauf hindeuten, dass sich eine Darstellung des *vultus* ergeben wird oder – legen wir das Tempus als enkomiastisches oder performatives Futur aus<sup>44</sup> – dass sie sich im vorliegenden Gedicht selbst ergibt.<sup>45</sup>

Nach einem Porträt sucht man indes vergeblich. Zwar fügen sich die Intextverse zu einer regelmäßigen, nach zwei Symmetrieachsen angeordneten Figur – einem Gesicht gleicht diese aber mitnichten. In anderen Gittergedichten Optatians stehen Basistext, Intext und Figur in einem Verhältnis wechselseitiger Erklärung und Illustration (man denke an

---

**43** Grundlegend Ernst 2006; vgl. jüngst Garipzanov 2015, 7–8 und nun die Überlegungen bei Martin Bažil im vorliegenden Band (dort auch S. 343–344 zu den der Übereinstimmung von *Carm.* 3.35 und 3.iii). Instruktiv für das Ineinandergreifen von Grundtext und Intext ist *Carm.* 2, das den ersten Vers (2.1: *Sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus*) sechsmal wiederholt und dabei den – ebenfalls hervorgehobenen – Mittelvers (2.18) explizit als ‚zitathaft‘ kommentiert (2.10–16, hier 16: *versuque referre*) – er ist zugleich Teil des Grundtextes und disloziertes Zitat des Intext-Corpus; vgl. Polara 1996, 212–213 und Rühl 2006a, 84–86.

**44** Zu den Begriffen vgl. die kritische Diskussion bei D’Alessio 2004 (bes. 272–276) (mit weiterer Literatur).

**45** Vgl. auch das Ende des Grundtextes, insbes. *Carm.* 3.33–34: *quae ... pagina sola | ... complebit, munus amoris*; zu *pagina* vgl. unten, Anm. 86.

das Palmblatt in *Carm.* 9), doch enttäuscht *Carm.* 3 eine solche Erwartung.<sup>46</sup> Während manche Interpreten das Gedicht wegen der technischen Schwierigkeit der Gitterdichtung am eigenen Anspruch scheitern sehen,<sup>47</sup> versuchen andere, die Figur von *Carm.* 3 als ein *signum* für den Kaiser auszudeuten.<sup>48</sup> Der Widerspruch zwischen der bildhaften Figuration des Gedichts und seinem prätextierten Gegenstand tritt besonders deswegen so eklatant zutage, weil der Intext einen Wettstreit mit Apelles ankündigt – und ihn gewinnen will (*Carm.* 3.iv). Mit Apelles wird ein Künstler aufgerufen, der in der griechischen Kunstgeschichte und ihrer anekdotischen Überlieferung in Rom nicht nur als Vollender der Malkunst schlechthin gilt, sondern dessen Name überdies eng mit der Idee naturgetreuer Repräsentation, insbesondere bei der Porträtmalerei,<sup>49</sup> assoziiert ist.<sup>50</sup> Charakteristisch für die Irritation, die *Carm.* 3 bei seinen Interpreten auslöst – wir nehmen uns nicht aus –, ist Michael Squires Doppelfrage: „Is this a knowing joke? Or does the claim to outstrip Apelles depend upon a different (and superior?) configuration of what images are/might be?“<sup>51</sup>

**46** Zum Aspekt der Verrätselung in der optatianischen Dichtung vgl. den Beitrag von Jan Kwapisz in diesem Band.

**47** So etwa Rühl 2006a, 82: „Aufgrund der fehlenden technischen Möglichkeiten hat der rubrizierte Intext dann aber eben nicht die Form von Konstantins Konterfei, sondern nur die eines Musters ...“; vgl. Polara 2004, 68 Anm. 1; Scanzo 2006, 262.

**48** Vgl. etwa Pozzi 1981, 155 („traccia iconica vaga“); Wienand 2012, 362 („die geometrische Figur als Antlitz des Kaisers“, unsere Hervorhebung), Peltari 2014, 80 („symbolic and suggestive rather than strictly mimetic“). Irmgard Männlein-Robert (in diesem Band) erwägt eine Interpretation der Figur als eines stilisierten Adlers (resp. Schmetterlings oder Phoenix) und damit als Insigne imperialer Macht. Bruhat 1999, 142–143 (vgl. 2008, 64 und 2009, 117) interpretiert die Figur als Doppelkreuz; ähnlich Castorina 1968, 282. Bruhat 1999, 143 plausibilisiert ihre Deutung mit dem Verweis auf Eus. *Vit. Const.* 3.2.2, wo von Konstantin berichtet wird, er habe sein Gesicht mit dem Heilszeichen gesiegelt (τὸ πρόσωπον τῷ σωτηρίῳ κατασφραγιζόμενος σημεῖον) – die Verbindung von Symbol und Kaiserporträt in *Carm.* 3 wäre damit in einer lebensweltlichen Praxis präformiert. Allerdings sind christliche Inhalte nicht präsent im Gedicht, und es findet sich keinerlei Hinweis auf das Kreuzzeichen oder ein anderes σωτήριον σημεῖον.

**49** Vgl. etwa Plin. *HN* 35.88; dazu Isager 1991, 129–130, 136–140 und Elsner 1995, 15–16.

**50** Für die Zeugnisse vgl. die kommentierte Sammlung bei Mielsch und Lehmann 2014 (= *DNO* 2846–2992).

**51** Squire 2016, 33 Anm. 34; vgl. etwa Ernst 1991, 109 und Bruhat 1999, 141.

Die beiden Alternativen schließen sich indes nicht aus. Indem es irritiert, provoziert das Gedicht die Frage nach dem Wesen des Bildes, dessen Anverwandlung im Text und *vice versa*, und ebenso nach dem Wesen des Herrschers als Gegenstand eines solchen Bildes. Wie wir im Folgenden zeigen werden, schließt *Carm.* 3 dabei an einen literarischen Diskurs über das Herrscherbild an, wie er sich insbesondere im Kontext der Panegyrik etabliert hat. In diesem Licht erweist sich *Carm.* 3 nicht nur als Reflexion auf die Panegyrik selbst, gleichsam als Meta-Panegyrik, sondern es realisiert darüberhinaus das bildkritische Potential, das im panegyrischen Diskurs angelegt ist.

Apelles hat wiederholt das Porträt Alexanders des Großen gemalt und wird in der Tradition geradezu als Hofkünstler des Makedonenkönigs gehandelt. In der Tat soll Alexander dem Maler Apelles und dem Bildhauer Lysipp (nach manchen Quellen auch dem Gemmenschneider Pyrgoteles) per Edikt das Monopol an seiner Darstellung zuerkannt haben.<sup>52</sup> Wie Marie-Odile Bruhat gezeigt hat, erweist sich hier insbesondere Horaz' *Epistel an Augustus* als bedeutungsvoller Referenztext. Hier kommt Horaz auf Alexander und seine Künstler zu sprechen. Er konstatiert dabei Alexanders Unverstand in literarischen Belangen, der ihn den Poetaster Choirilos anheuern lässt (Hor. *Epist.* 2.1.232–244), mit seinem Sachverstand in der bildenden Kunst (hier 237–244).<sup>53</sup>

... *Idem rex ille, poema*  
*qui tam ridiculum tam care prodigus emit,*  
*edicto vetuit nequis se praeter Apellen*  
*pingeret aut alius Lysippo duceret aera*      240  
*fortis Alexandri voltum simulantia. Quodsi*  
*iudicium subtile videndis artibus illud*  
*ad libros et ad haec Musarum dona vocares,*  
*Boeotum in crasso iurares aere natum.*

... Nun hat eben jener König, der sich verschwenderisch für so teures Geld ein solch lächerliches Gedicht kaufte, per Edikt verboten, dass keiner außer Apelles ihn malen, und kein anderer als Lysipp

<sup>52</sup> Zur Erzählung von dem Bildedikt Alexanders vgl. insbes. Stewart 1993, 25–28, 35–37 mit umfassender Belegsammlung ebd., 341–418 – zum Bildedikt: T 51–58, 106, 123, 154.

<sup>53</sup> Bruhat 1999, 144–145 (hier fälschlich als Hor. *Epod.* 2.1 zitiert); vgl. auch Bruhat 2008, 64–65.

ein ehernes Bild des tapferen Alexander formen dürfe. So feinsinnig war sein Urteil bei Werken der bildenden Kunst; wurde er aber mit Schriften und den Gaben der dichtenden Muse konfrontiert, – du hättest schwören mögen, er sei in der dicken Luft Böotiens geboren!

Alexanders unbedarfte Dichterwahl kontrastiert ihrerseits mit der Kennerschaft und klugen Förderpolitik, die Horaz Augustus attestiert (Hor. *Epist.* 2.1.245–250):

*At neque dedecorant tua de se iudicia atque  
munera, quae multa dantis cum laude tulerunt  
dilecti tibi Vergilius Variusque poetae,  
nec magis expressi voltus per aenea signa  
quam per vatis opus mores animique virorum  
clarorum apparent.*

Vergil aber und Varius, die von dir vieles dankbar empfangen haben, entwerten weder dein Urteil über sie noch deine Gaben. Nicht deutlicher zeigen ehernen Statuen das Antlitz berühmter Männer, als Lebensführung und Gesinnung im Werk eines Dichters sichtbar werden.

Die Diskussion mündet in einem Vergleich der Künste, doch eine Wertung der beiden Darstellungsmodi bleibt aus. Vielmehr liege in beiden dieselbe Gefahr des Scheiterns, wie Horaz zuletzt warnt, wenn er sich zu erklären beeilt, er selbst sei zu gelingendem Herrscherlob außerstande: Ob in Text oder Bild, eine misslungene Herrscherdarstellung schadet dem *laudator* und dem *laudandus* gleichermaßen (Hor. *Epist.* 2.1.250–270).<sup>54</sup>

Optatian zeigt sich in *Carm.* 3 als dem Horaz der *Epistel an Augustus* zweifach überlegen: Ist Horaz einerseits vor dem Herrscherlob in der Dichtung zurückgeschreckt und hat andererseits den darstellenden Künsten ihren eigenen Bereich belassen, proklamiert Optatian die Verbindung *beider* Aufgabenbereiche und sieht gerade darin den Erfolg seines Kaiserlobs. Der Anspruch, Apelles – und nicht einen Wortkünstler – zu übertreffen, weist sein Gedicht als ein ‚Gesamtkunstwerk‘ aus, das die Leistungen der einzelnen Künste verbindet *und* übertrifft.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Vgl. Feeney 2002a, 185–186.

<sup>55</sup> Bruhat 1999, 145: „En prétendant surpasser Apelle, Optatian indique ... qu'il se range parmi les artistes les plus dignes de représenter l'empereur et que,

Dieser Befund lässt sich zu der ‚Konstellation des Panegyrischen‘ in Beziehung setzen, bei der sich nicht nur Lobredner und Herrscher gegenüberstehen, sondern der Lobredner ebenso zu seinen Vorläufern in Beziehung tritt wie der Herrscher seinerseits zu seinen Vorgängern im Amt (vgl. oben § I): Vergil und Varius sind in ihrem Verhältnis zu Augustus Choirilos, Apelles und Lysipp in deren Verhältnis zu Alexander ähnlich. Und noch Horaz, der die Vergleiche nur vollzieht, sich ihnen selbst aber entziehen will, gerät unweigerlich in den Sog der *Paradigmata* und erweist sich zuletzt als ein ‚Choirilos mit Gewissen‘ – ein ebenfalls ungeeigneter Dichter, der aber skrupulös dem Dienst bei Hofe entsagt. Mit ihrer Hypertrophie an Vergleichen und Parallelen führt Horaz’ *Epistel* so das (literatur)kritische Verfahren der Synkrisis selbst *ad absurdum*.<sup>56</sup> Nichtsdestotrotz bleibt der Vergleich in der panegyrischen Tradition ein probates Mittel – „comparison is a great engine of praise“.<sup>57</sup> Im Lichte der horazischen *Epistel* kann man in Optatian leicht Vergil und Apelles (und Varius und Lysipp und Horaz ...) sehen; vor allem aber erweist sich Konstantin in ihrem Spiegel als Nachfolger sowohl des Augustus wie des Alexander.

Mit seinen Überlegungen zu den Strukturen des Panegyrischen steht Horaz in einer Apelles- (und Alexander-)Tradition, die in Rom bereits in Ciceros Brief an den Historiografen Lucceius vorgeprägt ist. Als Cicero Lucceius bittet, die Geschichte seines Konsulats zu schreiben, kommt er dort auf die Bedingungen gelingenden Lobs zu sprechen (*Fam.* 5.12.7):<sup>58</sup>

*... Neque autem ego sum ita demens, ut me sempiternae gloriae per eum commendari velim, qui non ipse quoque in me commendando propriam ingenii gloriam consequatur. Neque enim Alexander ille gratiae causa ab Apelle potissimum pingi et a Lysippo fingi volebat, sed quod illorum artem cum ipsis, tum etiam sibi gloriae fore putabat.*

... Und ich bin freilich nicht so von Sinnen, dass ich mich von jemandem dem ewigen Ruhm anempfehlen lassen möchte, der nicht seinerseits den Ruhm der eigenen Begabung mehrt, indem er dies tut. Auch

---

grâce à son procédé poétique à double facette, il compte bien le faire à la fois comme peintre et comme poète“.

**56** Feeney 2002a, 178–179 und 2002b (hier in einem umfassenderen Kontext).

**57** Rees 2013b, hier 241; vgl. Rapp 1998 (bes. 277–279) und Formisano 2008 (bes. 590–595).

**58** Zum Verhältnis von Hor. *Epist.* 2.1 zu Ciceros (Eigen)lob-Diskurs vgl. die brillante Analyse bei Lowrie 2002.

Alexander wollte nicht von ungefähr vor allem von Apelles gemalt und von Lysipp gestaltet werden, sondern weil er glaubte, dass deren Kunst sowohl ihnen selbst wie auch ihm zum Ruhm gereichen würde.

Auch hier belegt das Beispiel Alexanders und seiner Künstler den untrennbaren Zusammenhang zwischen dem Ruhm und der Leistung des *laudandus* und dem Ruhm und der Leistung des *laudator*. Und nicht anders als Horaz schickt sich Cicero im Fortgang der Stelle an, die Darstellungsleistung von bildender Kunst und Literatur gegeneinander auszuspielen, indem er auf den Spartanerkönig Agesilaos verweist, der jegliche bildliche Darstellung von sich verboten hatte. In Agesilaos' Fall zeigte es sich, so Cicero, dass „ein einziges Büchlein des Xenophon im Loben dieses Königs leicht sämtliche Bilder und Statuen aller anderen übertraf“.<sup>59</sup> Cicero bekräftigt diesen Zusammenhang am Ende der Passage, wenn er abermals auf Alexander zu sprechen kommt und berichtet, wie dieser einst das Grab Achills am Kap Sigaeum besucht und dort Achill dazu beglückwünscht habe, in Homer einen würdigen *laudator* gefunden zu haben.<sup>60</sup> Auch hier wird Literatur gegen materielle Kultur ausgespielt, das Heroengrab vom literarischen Nachleben überschattet.

Es ist gewiss kein Zufall, dass derjenige Text der lateinischen Literaturtradition, der die nächste Entsprechung zu Optatians Formulierung *Apelleas ceras* (*Carm.* 3.iv) enthält, zugleich die *imitatio* des Apelles und die *imitatio* Alexanders zum Thema macht.<sup>61</sup> Die Rede ist von dem Einleitungsgedicht der *Silven* des Statius, der ‚seinem‘ Kaiser Domitian huldigt, indem er dessen neues monumentales Reiterbildnis preist (*Stat. Silv.* 1.1.99–105):

*Utere perpetuum populi magnique senatus  
munere. Apelleae cuperent te scribere cerae, 100  
optassetque novo similem te ponere templo  
Atticus Elei senior Iovis, et tua mitis*

<sup>59</sup> Cic. *Fam.* 5.12.7: *unus enim Xenophontis libellus in eo rege laudando facile omnes imagines omnium statusque superavit.*

<sup>60</sup> Cic. *Fam.* 5.12.7. Cicero hat die Anekdote zuvor ausführlich in der Rede *Pro Archia poeta* berichtet, wo er Alexander klagen lässt, dass ihm selbst ein Homer fehle (Cic. *Arch.* 24). Zur engen Verbindung zwischen *Pro Archia* und dem enkomiaistischen Diskurs des Luceius-Briefes vgl. Dugan 2001 (= 2005, 21–74) sowie Lowrie 2002.

<sup>61</sup> Die Junktur *Apelleae cerae* findet sich nur hier; zum adjektivischen *Apelleus* vgl. Prop. 1.2.22; Stat. *Silv.* 2.2.64; 5.1.5; Mart. 7.84.8; 11.9.2.

*ora Tarans, tua sidereas imitantia flammās  
lumina contempto mallet Rhodos aspera Phoebō.*

Freu dich für immer an der Gabe des Volkes und des großen Senats! Das Wachs des Apelles würde sich wünschen, dich beschreiben zu können, und auch der alte Athener hätte sich erhofft, ein Abbild von dir in einem neuen Tempel des Zeus von Elea zu weihen; Tarent gäbe deinem Antlitz den Vorzug, wie auch Rhodos ihren Phoebus verschmähen würde zugunsten deiner Augen, die Sternenfeuern gleichkommen.

Die gesamte Kunst der Tradition könnte sich nur wünschen, Domitian zum Gegenstand zu haben, zuvorderst die *Apelleae cerae* (100), die am Anfang dieser Kurz-Kunstgeschichte stehen.<sup>62</sup> Nur wenige Verse vorher haben bereits Alexander und Lysipp Erwähnung gefunden (Stat. *Silv.* 1.1.84–87):

*Cedat equus Latiae qui contra templa Diones  
Caesarei stat sede fori quem traderis ausus 85  
Pellaeo, Lysippe, duci; mox Caesaris ora  
mirata cervice tulit ...*

Weichen möge dir auch jenes Pferd, das in Caesars Forum vor dem Tempel der latinischen Dione steht; von ihm sagt man, du, Lysipp, habest gewagt, es für den Feldherrn von Pella zu schaffen – kurz darauf trug es dann auf seinem verwunderten Nacken das Antlitz des Caesar ...

Hinter dem Reiterbildnis Domitians tritt selbst ein Reiterbild Alexanders aus der Hand des Lysipp zurück. Vor allem ist dieses Bildnis bereits von Caesar appropriiert worden. Domitian wird also zugleich mit Caesar verglichen, der sich seinerseits Alexander zu eigen gemacht hat – allerdings nur unzureichend, wie die ironische Formulierung *cervice mirata* deutlich macht.<sup>63</sup> Ist demnach Domitian, der von einem Apelles dargestellt werden

<sup>62</sup> Das Verb *scribere* (Stat. *Silv.* 1.1.100) setzt dabei die ekphrastische Poetik des Gedichts ins Bild und erweist womöglich die Überlegenheit des ‚reproduzierbaren‘ Textes vor der Materialgebundenheit und Singularität des Monuments: Newlands 2002, 71–73.

<sup>63</sup> Ahl 1984, 99, Newlands 2002, 66, Rühl 2006b, 319; anders etwa Geysen 1996, 79 (*mirata* als ‚Bewunderung‘). Vergleichbar ist etwa Plinius’ Kritik an der Re-Dedikation einer Alexander-Statue durch Claudius (Plin. *HN* 35.93–94).



müsste, ein besserer ‚zweiter Alexander‘ als Caesar – oder gar ein besserer Alexander als Alexander selbst?<sup>64</sup> Die Statius-Stelle offenbart, dass die Diskussion der Kunst eines Apelles oder eines Lysipp immer auch die Frage nach der *imitatio Alexandri* und ihrer Legitimität und, grundsätzlich, nach dem Rang des Regenten innerhalb der Geschichte der antiken Monarchien aufwirft.<sup>65</sup> Mit der Nennung des Apelles schreibt sich Optatians Gedicht in einen Diskurs ein, der am Beispiel des Alexander und seiner Künstler das Wesen charismatischer Herrschaft erörtert.

#### BILDKRITIK IM ZEICHEN DES PANEGYRISCHEN (§ IV)

Die hier dokumentierte Tradition einer literarischen Auseinandersetzung mit Herrscherbildern sollte indes nicht die handfeste Präsenz solcher Bilder im Alltagsleben der Zeit – ihren ‚Sitz im Leben‘ – vergessen machen. Sie bestimmte seit dem Prinzipat zunehmend den öffentlichen Raum des römischen Imperiums, wobei nicht zuletzt die Alexander-Bildnisse eines Apelles und Lysipp, von denen nicht wenige nach Rom – und später wohl nach Konstantinopel – überführt wurden,<sup>66</sup> auf die Bildnisse der römischen Kaiser eingewirkt haben.<sup>67</sup> Spätestens im Zuge der Rekonfiguration monarchischer Herrschaft nach Konstantins Sieg über Licinius – und damit in etwa zeitgleich Optatians panegyrischer Produktion – orientiert sich auch das ‚Bildprogramm‘ Konstantins an Schemata der Alexander-Darstellung.<sup>68</sup>

Die Aufstellung solcher Bildnisse sollte dabei nicht nur als Ehrbezeugung gegenüber dem Kaiser dienen, sondern zugleich dessen Macht und Allgegenwart garantieren: Die Kaiserbilder, wie sie sich etwa in Verwaltungsgebäuden und auf Marktplätzen fanden, verkörperten Idee und

<sup>64</sup> Zur Bedeutung der Vergleiche in *Silv.* 1.1: Ahl 1984, 97–102 und Geysen 1996, 65–86.

<sup>65</sup> Für die Frage der *imitatio* resp. *aemulatio Alexandri* in Rom vgl. Heuss 1954, Kienast 1969, Green 1978; Isager 1993 und Gruen 1998.

<sup>66</sup> Vgl. etwa Kienast 1969, 436–437 sowie ferner Pollitt 1986, 150–163 (Sammlung und Aufstellung griechischer Kunst in Rom), Stirling 2014, Bassett 2014 (zu spätantiken Sammlungen in Konstantinopel) sowie Bassett 2004, Nr. 117, 120, 166 (Alexander-Bildnisse in Konstantinopel).

<sup>67</sup> Vgl. etwa Pollitt 1986, 19–46 und Hannestad 1993 (mit weiterer Literatur).

<sup>68</sup> Besonders signifikant ist das Diadem, das Konstantin trägt; vgl. Smith 1997, 177–178, 186–187 sowie Bardill 2012, 11–24 (mit weiterer Literatur).

Souveränität der Staatsmacht.<sup>69</sup> Der Unterschied zwischen dem Kaiser und dem Bild des Kaisers wurde in der Praxis bisweilen nahezu hinfällig, dann etwa, wenn es in denselben Zeremonien verehrt wurde wie der Kaiser selbst.<sup>70</sup> Dem Bild des Herrschers *qua* Herrscherbild wurde implizit ein ontologischer Status zuerkannt, der über jenen der Repräsentation hinausgeht: Das Bild verbürgt und verkörpert das Charisma des Herrschers und entfaltet damit seine eigene numinöse Präsenz<sup>71</sup> – als ideale Manifestation von ‚body natural‘ und ‚body politic‘ des Monarchen.<sup>72</sup>

Nach einer solchen – mitunter gesetzlich sanktionierten<sup>73</sup> – Auffassung realisiert sich in der bildlichen Darstellung des Kaisers die Verbindung von individuellem Herrscher und charismatischer Herrscherpersona in idealer Weise, wie wir sie als Ziel – und Problem – des Panegyrischen bestimmt haben (vgl. § I). Auch wenn der bildende Künstler im Einzelnen mit vergleichbaren Schwierigkeiten zu kämpfen hat wie der Panegyriker – etwa dem Antagonismus von Idealisierung und Individualisierung –, so wird ihm doch durch die Praxis der Bilderverehrung bescheinigt, dass er das ‚Problem des Panegyrischen‘ überwunden habe.

Hieraus erhellt, warum Bildnisse der Herrscher – als Verdichtung des Problems des Panegyrischen und als Versprechen von dessen Überwindung – innerhalb der *Panegyrici* thematisiert werden.<sup>74</sup> Entsprechende Passagen erweisen sich als privilegierte Orte, um die An-/Abwesenheit des Kaisers, seine Göttlichkeit und Menschenferne ebenso wie seine charismatische Gegenwärtigkeit und göttliche Allgegenwart zu themati-

**69** Grundlegend sind die Dokumentation von Pekáry 1985 (42–66 zur Allgegenwart der Kaiserbildnisse, 107–133 zur Präsenz/Macht der Bildnisse) sowie der Überblick bei Engemann 1988; weiterhin instruktiv ist Friedländer 1920, 57–66.

**70** Vgl. etwa MacCormack 1981, 67–73 und Clauss 1999, 316–341.

**71** Vgl. etwa Clauss 1999, 290–315, Kolb 2001, 46–49, Meister 2012, 192–221 und insbes. Ando 2000, 232–239.

**72** Vgl. die klassische Diskussion der ‚zwei Körper des Königs‘ bei Kantorowicz 1957 mit den Überlegungen bei Marin 1981 zum (semiologischen) Status des Herrscherporträts (dazu jüngst die Beiträge in Beyer, Voorhoeve und Haverkamp 2006). Zu einer Archäologie des ‚monarchischen Körpers‘ in Rom: Meister 2012 sowie Squire 2015b; vgl. auch Stewart 1993, 56–70 zur Tradition der Alexander-Bilder.

**73** Vgl. etwa *Cod. Theod.* 9.22–23; 15.4.1; *Cod. Iust.* 9.24; 11.11; *Dig.* 48.4.4–7. Dazu Pekáry 1985, 107–115, Engemann 1988, 1038–1041 und Ando 2000 (bes. 215–232, 235–237).

**74** Grundlegend sind MacCormack 1975, 177–186 und 1981, 8–14, Mause 1994, 151–162, Smith 1997, 194–201 und Rees 2013a; vgl. Formisano 2015, 90–92.

sieren. Letztlich wird in der Diskussion der Herrscherbilder die eigene panegyrische Praxis verhandelt, durch *enargeia* die Präsenz des Kaisers zu vermitteln.<sup>75</sup>

Aufschlussreich ist eine Passage aus dem anonymen *Panegyricus* auf Maximian und Konstantin aus dem Jahr 307,<sup>76</sup> der ein Porträt des jungen Konstantin beschreibt und dabei Apelles und Parrhasius ins Spiel bringt (*Pan. lat.* 7[6]6.3, 5):<sup>77</sup>

*Fortunatus pictor ille, quisquis fuit, et quamvis Apellen ipsum <ipsumque>  
Parrhasium scientia vicerit, materia tamen imaginis quam arte felicior!  
... non tamen tantum ille cepit laboris ex ore vestro divinas species trans-  
ferendo quantum voluptatis hausit comminus vos intuendo, inspiciendo  
sollicite ...*

Vom Glück gesegnet jener Maler, wer immer er gewesen ist, und doch war er – auch wenn er selbst Apelles und selbst Parrhasius an Kennerschaft übertroffen hätte – weit eher aufgrund seines Sujets gesegnet als aufgrund seiner Kunstfertigkeit.

... und als er die göttliche Gestalt von eurem Antlitz übertrug, kostete es ihn nicht so viel Mühe, wie es ihm Freude eintrug, euch aus der Nähe zu betrachten und sorgfältig zu studieren ...<sup>78</sup>

Kein Wort über die Züge Konstantins auf dem Bild – stattdessen wird die hervorragende Qualität des Bildes beteuert. Und diese liegt nicht im *ingenium* des Künstlers, sondern allein in der Wahl des Sujets – dem Antlitz des Herrschers – begründet. Dieses selbst ist nicht nur der Gegenstand der Darstellung, sondern garantiert deren Gelingen; die

---

**75** Wenn demnach die rhetorische *Ekphrasis* für die panegyrische Redesituation bestimmend ist (vgl. etwa Rees 2002, 11–17), so ist die Beschreibung von Bildnissen – als „paradigmatic example of ekphrasis“ (Elsner 2002, 2) – in besonderer Weise zur Reflexion des panegyrischen Diskurses geeignet.

**76** Zu Datierung und historischem Kontext: Nixon und Rodgers 1994, 178–185 und Rees 2002, 153–166.

**77** Zur Stelle vgl. Rees 2002, 169–171 und 2013a, 116–118. Eine vergleichbare Diskussion bildender Kunst findet sich bei Symm. *Or.* 3.5 – vermutlich in Auseinandersetzung mit der vorliegenden Stelle; vgl. MacCormack 1975, 180 mit Anm. 177 sowie Rees 2013a, 118–119.

**78** Wir drucken den lat. Text der *Panegyrici Latini* nach Mynors 1964 und folgen der Übersetzung von Müller-Rettig 2008 (mit Anpassungen).

Leistung des Künstlers beschränkt sich auf das ‚Übertragen‘ (*transferendo*) der ‚göttlichen Gestalt‘ (*divinas species*).<sup>79</sup> Die Szene der Porträtmalerei als *mise-en-abîme* des *Panegyricus* zeigt, dass das Panegyrische auf einem Moment der Komplizenschaft und Kollaboration von *laudator* und *laudandus* beruht. Vor allem aber verdichtet sich in ihr die Dialektik der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Vermittlung und Unmittelbarkeit des Kaisers: Das Bild speist sich aus der intimen Schau des Kaisers (*vos intuendo*), die dem Maler zuteilgeworden ist, den meisten Menschen aber vorenthalten bleibt.<sup>80</sup> Die unmittelbare Nähe zum Herrscher verbürgt die Würde des Bildes ebenso, wie dieses seinerseits die Würde des Herrschers bekräftigt.

Auch wenn der Lobredner das Bild als ideale Darstellung des Kaisers beschreibt und es gleichsam zum Modell für die eigene panegyrische Leistung stilisiert, verlagert sich damit das ‚Problem des Panegyrischen‘ nur. Die Beschreibung der Wirkmacht des Bildes – von dem der Redner *nota bene* nur gehört haben will (*Pan. lat.* 7[6]6.2: *ut audio!*) – bleibt ein Akt der Zuschreibung, die der Redner gegenüber dem Kaiser vollzieht.

Die Leistung des Kaiserporträts wird in den *Panegyrici* ausgeleuchtet, aber auch infragegestellt und relativiert. In seinem *Panegyricus* auf Konstantin aus dem Jahre 321 berichtet etwa der Redner Nazarius, dass Maxentius alle Konstantin-Bildnisse in seinem Herrschaftsbereich habe zerstören lassen.<sup>81</sup> Dieser ‚Bildersturm‘ ist für den Panegyriker zwar Anlass zu einiger Empörung (*Pan. lat.* 4[10]12.2–3), führt ihn aber zugleich zu der tröstenden Feststellung, dass es auf die faktisch vorhandenen Bildnisse nicht (mehr) ankomme (*Pan. lat.* 4[10]12.4):

---

**79** Die Idee der Übertragung (*transferendo*) lässt eine frühere Passage der Rede nachhallen, in der Konstantins Nachfolge auf seinen vergöttlichten Vater Constantius aufgrund der Familienähnlichkeit legitimiert wird. Dabei beruht die Ähnlichkeit von Vater und Sohn auf der ‚Übertragung‘ (*transfudit*) (resp. dem ‚Absiegeln‘ [*signavit*]), des göttlichen Gesichts‘ des Constantius auf Konstantin; *Pan. lat.* 7(6)3.3–4; dieselbe Metapher findet sich in *Pan. lat.* 6(7)4.3; vgl. auch 7(6)14.5; 4(10)3.4–7.

**80** Der Blick des Malers (*intuendo*) wird in der unmittelbaren Fortsetzung des Textes im Blick Maximians auf die heranwachsende Tochter Fausta und den jungen Konstantin gedoppelt (*Pan. lat.* 7[6]7.1: *intuendo*); vgl. ferner *Pan. lat.* 4(10)4.3; zum Motiv vgl. Rees 2013a, 111–112.

**81** Zur Rede vgl. Nixon und Rodgers 1994, 338–342; Maxentius’ Bildersturm ist nur hier belegt (vgl. ebd., 356 Anm. 54 *ad loc.*). Allgemein zur *damnatio memoriae* früherer Kaiser und Bilderzerstörungen vgl. Pekáry 1985, 134–142.

*Aboleri vultus hic non potest. Universorum pectoribus infixus est, nec commendatione cerae ac pigmentorum fucis renitet sed desiderio efflorescit animorum.*

Dieses Antlitz kann man nicht zerstören: im Innern aller Menschen ist es eingeprägt, es strahlt nicht wider im freundlichen Schimmer des Wachses oder im bunten Schein der Farben, vielmehr erblüht es in der Sehnsucht unserer Herzen.

Dem *vultus* im Bild entspricht der *vultus* im Herzen der Menschen. Die Leistung der Bilder wird dabei relativiert. Nach deren Zerstörung wächst die Sehnsucht der Menschen nach der wahren Gegenwart ihres Herrschers; zuvor wurde diese durch die Bilder gemildert, aber nicht behoben: sie vermochten allein, ‚Tröst‘ zu spenden (*Pan. lat.* 4[10]12.5: *oculorum solacia*). Nazarius' Reflexion auf die Herrscherbilder und deren Allgegenwart erweist sich damit als eigentliche Bildkritik. Dabei erscheint es paradox, dass er eine solche Kritik des Herrscherbilds im Zeichen des Panegyrischen formuliert.<sup>82</sup> Tatsächlich greift Nazarius damit aber den Topos der Verinnerlichung des Bildes auf, der sich über Plinius mindestens bis zu Vergil zurückverfolgen lässt.<sup>83</sup> Die besprochenen Stationen der literarischen Apelles-Rezeption (Cicero, Horaz, Statius) reflektieren in ähnlicher Weise das Vermögen der Bilder, Gegenwärtigkeit und Nachleben des Herrschers zu garantieren, indem sie diese – mehr oder minder kritisch – an der Leistung der Literatur messen. Besonders explizit wird diese ‚panegyrische Bildkritik‘ in nach-constantinischer Zeit – im *Panegyricus*, den Pacatus 389 auf Theodosius hielt (*Pan. lat.* 2[12]45.4):

*Sed utcumque virtutis tuae opera curiosae posteritatis oculis artificium manus reddet, cum te vel Alpium dorsa superantem vel flumina obiecta tranantem vel agmen hostile triumphalibus vestigiis atterentem pictorum atque fictorum adsequetur imitatio, clementia, imperator, tua quo caelo, quo pigmento, quo aere aurove ducetur?*

<sup>82</sup> Die vorliegenden Überlegungen zu einer ‚panegyrischen Bildkritik‘ schließen an die Diskussion des Bild-Diskurses in der Panegyrik bei Rees 2013a an; vgl. ebd., 118–121, hier 119: „... a tension between verbal and visual engagement with and celebration of imperial power that haunts the surviving speeches“.

<sup>83</sup> Vgl. Plin. *Pan.* 55.10–11; Verg. *Ecl.* 1.59–63.

Doch, wie auch immer Künstlerhand die Werke deiner Tapferkeit den Augen einer wissbegierigen Nachwelt präsentieren wird: Wenn die Darstellung der Maler und Bildhauer dich abbildet, sei es, wie du die Alpenkämme überwindest oder Flüsse, die vor dir liegen, schwimmend durchquerst oder das feindliche Heer mit triumphierenden Schritten zermalmst – mit welchem Meißel, welcher Farbe, mit welchem Erz oder Gold werden sie, Kaiser, deine Milde wiedergeben?

Angesichts der enkomiastischen Absichten dieser Texte erstaunt ihr kritisches Potential. Gerade die Kritik an den Bildern des Herrschers erlaubt es dem Panegyriker aber, die direkte Apostrophe an den Herrscher und die Liturgie der Ehrbezeugung herauszustellen, die im Zentrum des eigenen Schaffens steht. Hat sich der oben genannte anonyme *Panegyricus* von 307 unzulänglich die Wirkmacht des Bildes anzueignen versucht, profiliert Nazarius umgekehrt die eigene Leistung, indem er jene des Bildes relativiert. Zuletzt wird die Darstellung des Charismas des Herrschers an dessen Evokation im panegyrischen Diskurs selbst zurückgebunden. Pacatus' Behauptung der Begrenztheit der Bildmedien ist an die direkte Anrede des Herrschers (*clementia, imperator, tua*) gekoppelt. Einen eigentlichen Inhalt gibt es hier nicht, nur die Bestimmung eines Verhältnisses – gleichsam als Destillat des Panegyrischen.<sup>84</sup>

Haben wir zunächst gesehen, wie sich *Carm.* 3 mit der Erwähnung des Apelles in einen Diskurs um das Herrscherbild einschreibt, so können wir diesen Befund nun erweitern. Indem *Carm.* 3 danach strebt, mit einem Bild des Kaisers ‚die Wachsbilder des Apelles zu übertreffen‘ (*Carm.* 3. iv: *Apelleas vincere ceras*), die Umsetzung des Vorhabens aber scheinbar verweigert, lässt es den Leser innehalten und fragen, was für ein Bild gemeint sein könne und inwiefern das Bild den Kaiser zeige. Damit greift Optatians Dichtung den Topos der ‚panegyrischen Bildkritik‘ auf, gibt ihm aber eine neue Wendung. Haben die von uns betrachteten panegyrischen Texte ihre eigene Leistung bestimmt, indem sie jene der Bilder herausgehoben und gelobt – oder relativiert und kritisiert – haben, fallen

---

**84** Die Auffassung, dass in der direkten Anrede an den gegenwärtigen Kaiser der Hinweis auf die Bedeutung und Größe, um die er selbst wisse, genüge, illustriert auch eine Passage im anonymen *Panegyricus* aus dem Jahr 313, die Konstantin dem als hässlich diffamierten Maxentius gegenüberstellt – Konstantin müsse nicht beschrieben werden (*Pan. lat.* 9[12]4.3): *tu (quod sufficit dicere) tantus ac talis* („Du – dies auszusprechen ist genug – [bist] so stattlich und solcher Art, wie Du es bist“); vgl. etwa Mause 1994, 152.

in *Carm.* 3 beide Bereiche des Vergleichs zusammen: Der Text stellt das Bild infrage, das nur im und als Text Bestand hat. Der *vultus* des Kaisers ist nicht evident, sondern bleibt im Gedicht aufgehoben – als Ergebnis des Signifikationsprozesses, der in der selbst-reflexiven, solipsistischen Konfiguration des Gedichtes gebannt ist. Was bleibt, ist die feierliche Anrufung des Kaisers, der allein – gleichsam als transzendentes Signifikat – die im Gedicht exponierte Semiose zu verankern vermag (*Carm.* 3.7–10):<sup>85</sup>

... *tu gaudia semper  
in te, sancte, vocas. Tu quivis docta Camenae  
edere dicta favens, tu laetus vota secunda,  
ut rata sint, audis ...*

... du Erhabener rufst die Freuden immer zu dir. Du, der du auf jede Weise den Dichter unterstützt, gelehrte Worte der Camena zu verkünden, hörst froh die Segenswünsche, damit sie in Erfüllung gehen ...

Die Erfüllung der *vota* Optatians ergibt sich in der Zuhörerschaft Konstantins (*ut rata sint, audis*). Die Performanz des Gedichts, zugleich in Bild, Schrift und Klang, wird an die Gegenwart des Kaisers gebunden.<sup>86</sup> Damit wird zuletzt nicht der *vultus* des Kaisers ins Bild gesetzt, sondern

---

**85** Grundlegend ist Levitan 1985 zu Optatians Sprachspiel, hier 249: „The poems of course make sense, but the impulse to verbal mimesis is conspicuously weak. Then, we can notice Optatian’s conception of the atomistic nature of language. ... But when language ... is understood to be a combination of discrete particles, as it is here, it suggests that the generation of new statements, new linguistic possibilities, will rest solely on the mechanical re-combination of the same particles, subject only to the modes of syntax and, in the case of verse, meter“. Hieran schließt die ‚post-strukturalistische‘ Lektüre von Okáčová 2006, 44–47 an; vgl. nun auch den Beitrag von Jesús Hernández Lobato in diesem Band.

**86** Zur Plurimedialität von *Carm.* 3 vgl. die Erwähnung der Seite des Schriftstückes (*pagina*) in *Carm.* 3.33 sowie 3.iv: *vincere Apelleas audebit pagina ceras*. Mit *pagina* und *cerae* (i. S. der enkaustischen Malerei des Apelles; vgl. OLD s. v. ‚*cera* 3e‘) werden hier nicht nur Schrift und Bild gegeneinander ausgespielt, sondern zugleich die Dauerhaftigkeit und Reproduzierbarkeit des Textes der Fragilität und Vergänglichkeit des Bildmediums gegenübergestellt: Bruhat 1999, 145 (mit Hinweis auf Mart. 7.84). Es ist dabei auch zu beachten, dass das Wort *cerae* auch eine Schreiftafel – und damit das Medium des schriftlichen Entwurfs – bezeichnet (OLD s. v. ‚*cera* 4‘), sodass im Bild-Textvergleich auch verschiedene Modi des Schreibens/Komponierens anklingen.

der panegyrische Akt selbst, der in der Wendung an den Herrscher seine Bestimmung erfüllt.<sup>87</sup>

Instruktiv ist der Vergleich mit *Carm.* 5, das sich ebenfalls die Darstellung Konstantins zum Ziel setzt (*Carm.* 5.6–8):

*Tu magna ad gaudia, sancte  
Constantine, fave; te tanto in carmine Musa  
et tua descriptis pingit vicennia metris.*

Du, heiliger Konstantin, erweist zu unserer großen Freude deine Gnade: Dich und deine zwanzigjährige Herrschaft malt die Muse in einem solchen Gedicht mit fest bezeichneten Metren.

Dass die Muse Konstantin malt (*te ... Musa ... pingit*), wird festgestellt und nicht problematisiert. Auch hier aber hängt das Gelingen der Darstellung von Konstantins Zutun und wohlwollender Aufnahme ab (*Carm.* 5.i: *cum sic scripta placent*). Der Intext formiert sich hier indes zu der von Münzprägungen und Inschriften wohlbekannten Symbolschrift AVG | XX | CAE|S X – zugleich Abbraviatur *und* Potenzierung der ehrerbietigen Apokalypse an den Kaiser – AVG(ustus) – und seine Söhne – CAES(ares).<sup>88</sup> Im Gegensatz zu diesem Anschluss an eine bekannte Symbolschrift legt *Carm.* 3 – das eine Abbildung des Kaisers ebenso verweigert, wie es darauf verzichtet, auf ein etabliertes Herrschaftssymbol zu verweisen – gerade den Prozess offen, der ein Zeichen zum Herrschaftszeichen, ein Bild zum Herrscherbild werden lässt.

In dieser Radikalisierung realisiert sich vollends das bildkritische Potential des überkommenen panegyrischen Topos. *Carm.* 3 tritt damit in die Nähe jener optatianischen *carmina*, in denen die Auseinandersetzung mit

---

**87** Zum ‚panegyrischen Pakt‘ im Sinne einer Kollaboration von *laudator* und *laudandus* bei Optatian vgl. oben, S. 299. Zu der Poetik der *vota*, die in der Wendung an den Kaiser ihre Erfüllung finden, vgl. bes. Bruhat 1999, 373–400, 2008, 78–108) und 2009, 111–120.

**88** Bruhat 1999, 194–196, hier 194: „La figure, en effet, reproduit une légende monétaire“; vgl. Bruhat 2008, 73–74, Ernst 1991, 118, 139, Rühl 2006a, 86–87 und Wienand 2012, 367. Die numismatischen Belege erschließt Bruun 1966 (= RIC VII) (bes. 56–61, 728–764) (‚Combined Index of Reverse Legends and Types‘, insbes. s. v. ‚Emperor‘ und s. v. ‚Prince/s‘); vgl. Alföldy 1963, 90–111 (Prägungen zu den Vicennalia); vgl. Beyeler 2011 (bes. 28–37, 118–119) (zu kaiserlichen Vergabungen) und Chastagnol 1988 (Monumentalinschriften).



dem Wesen des Bildes christologisch überformt ist.<sup>89</sup> Wie überhaupt die aufkommende christliche Semiotik des Bildes mit Konzeptualisierungen des Kaiserkultes und der Kaiserbilder rege interagiert,<sup>90</sup> wird dieses Ineinandergreifen in Optatians Dichtung fruchtbar umgesetzt: Die Tradition literarischer Panegyrik wird ebenso zum Vehikel einer Neu-Konzeptualisierung von Bild und Text und deren Verhältnis zueinander, wie diese umgekehrt in den Dienst des literarischen Kaiserlobs gestellt werden.

#### „HOFDICHTUNG PAR EXCELLENCE“ (§ V)

Optatians Dichtung für Konstantin schließt an eine reiche Tradition lateinischer Panegyrik an, die sowohl in der Dichtung wie in der Prosa ein Repertoire an festen Motiven, Formeln und Szenen herausgebildet hat. Nicht zuletzt gehört die Problematisierung der eigenen Traditionalität zum Inventar dieser Tradition: Wie der gelobte Herrscher seine Legitimation aus der Nachfolge auf und im Vergleich zu seinen Vorgängern und Konkurrenten herleitet, zugleich aber darum bemüht ist, sich von ihnen abzuheben und als einzigartig zu profilieren, muss auch der panegyrische Redner und Dichter sowohl an den etablierten panegyrischen Diskurs anschließen als auch mit ihm brechen. Der Panegyrik ist die eigene Subversion immer schon eingeschrieben. Entsprechend prekär

---

**89** Vgl. Ernst 1991, 138 zur Affinität optatianischer Poetik und christlicher Bild-Debatte: „Der Vorstellung des Christentums von einem mehrfachen Schriftsinn korreliert die Hierarchisierung mehrerer Sinnebenen im Gedicht, die christliche Idee eines unendlichen Gottes und einer transzendenten *aeternitas* spiegelt sich im Konzept eines durch Permutation angestrebten infiniten Sprachkunstwerks, und die Einbindung des Bildes in den Text ist gewiss auch ein Reflex auf bilderfeindliche Tendenzen im frühen Christentum“; vgl. nun Squire und Whitton 2016, mit Fokus auf dem (umstrittenen) *Carm.* 24.

**90** Zu der aufkommenden christlichen (Bild-)Semiotik vgl. etwa Miller 2009 (dort 133–136 zu Kaiserbildern) und Elsner 1995 (bes. 177–189, 221–245). Einen Überblick über die Interaktion der Diskurse von Herrscher- und Gottesbild bieten die einschlägigen Artikel des RAC s. v. ‚Bild III. christlich‘ = Kollwitz 1954 (bes. 329–330, 338–341); s. v. ‚Christusbild‘ = Kollwitz 1957, 15–17; s. v. ‚Götterbild‘ = Funke 1981, 705–713; s. v. ‚Herrscherbild‘ = Engemann 1988, 1028–1032, 1041–1044; vgl. ferner MacCormack 1972, 743–746; Clauss 1999 (bes. 420–465); Ando 2000, 218–220, 233–239; Rapp 1998 (Konvergenz von Kaiser-Panegyrik und Hagiografie). Spezifisch zu Konstantin vgl. Bardill 2012, 338–395 (= Kap. ‚Constantine as Christ‘).

gestaltet sich die Aushandlung, auf welcher der panegyrische Akt fußt. Mit Plinius' Analyse der Aufrichtigkeit des Panegyrischen (§ I) und der panegyrischen Bildkritik, wie sie in den *Panegyrici Latini* betrieben wird (§ IV), haben wir zwei Modi dieser Aushandlung verfolgt. Insbesondere zum letzteren weist Optatians panegyrische Dichtung große Affinität auf: In der Frage nach dem Wesen des Herrscherbildes, die *Carm.* 3 stellt, radikalisiert Optatians Dichtung den panegyrischen Topos der Kritik am Bild, indem sie diese auf sich selbst *als* Bild bezieht.

Die Konfiguration der auf das Gedicht selbst zielenden Kritik ist kein Spezifikum von *Carm.* 3; vielmehr ist sie emblematisch für die Selbstbezüglichkeit der Dichtung Optatians: In ihr wird die überkommene Sprache des Panegyrischen auf sich selbst zurückgeworfen und der panegyrische Akt aufgehoben; er ist gebannt in der Hinwendung auf die erlösende Präsenz des Herrschers. Optatians Dichtung braucht damit vor der Konventionalität des panegyrischen Diskurses nicht zurückzusehen; im Gegenteil speist sie sich gerade aus dessen überkommenem Formular. In der Einengung des Kaiserlobs auf die Apostrophe des Kaisers und die Anrufung seines Namens – sowie deren Potenzierung in den Gittergedichten – liegt paradoxerweise die Entgrenzung und Totalisierung des Kaiserlobs begründet.<sup>91</sup> Optatian hat es in seiner Dichtung darauf angelegt, die Möglichkeiten der Tradition zu erschöpfen.<sup>92</sup> Tatsächlich ist seine Panegyrik nicht zu übertreffen – ein *non plus ultra* des Kaiserlobs. Nichtsdestotrotz (oder gerade deswegen) ist sie aber nicht als Schwanengesang des Panegyrischen in die Geschichte eingegangen, sondern als ‚Hofdichtung par excellence‘, die ein reiches Nachleben haben sollte.<sup>93</sup>

---

**91** Vgl. Bruhats Rekonstruktion einer ‚Dialektik der Beschränkung‘ (2009, 120): „Le résultat est paradoxal, à moins qu’il ne soit proprement dialectique: c’est le dépassement de la contrainte par le redoublement de la contrainte. La contrainte politique permet au poète d’échapper à la gratuité de la contrainte formelle, gratuité qui aurait pu condamner l’exercice poétique à n’être qu’un jeu insignifiant. À l’inverse, la contrainte formelle ouvre au poète un espace de liberté créatrice, d’invention, dans lequel il utilise à ses propres fins artistiques le répertoire d’images symboliques fourni par le pouvoir“.

**92** Levitan 1985, 264–269, hier 269: „Optatian brought poetry to an impasse by exhausting its possibilities as he saw them“.

**93** Ernst 1991, 137–138, hier 137: „Die ... visuelle Poesie des Porfyrius ist Hofdichtung par excellence, er selbst verkörpert paradigmatisch den Typus des Hofdichters“; vgl. Bruhat 1999, 401–437; zum Nachleben der Lobdichtung Optatians vgl. Ernst 1991, z. B. 168–197, 292–297, sowie Squires Beitrag in diesem Band (bes. S. 76–84, mit Abb. 1.8–1.11, Tafeln 8–12).

## BIBLIOGRAFIE

- Ahl, F. M. (1984)** ‚The Rider and the Horse: Politics and Power in Roman Poetry from Horace to Statius‘, ANRW 2.32.1: 40–110.
- Alföldy, M. R. (1963)** *Die constantinische Goldprägung. Untersuchungen zu ihrer Bedeutung für Kaiserpolitik und Hofkunst*. Mainz.
- Ando, C. (2000)** *Imperial Ideology and Provincial Loyalty in the Roman Empire*. Berkeley, CA.
- Barnes, T. D. (1975)** ‚Publius Optatianus Porphyrius‘, *American Journal of Philology* 96: 173–186.
- Bardill, J. (2012)** *Constantine: Divine Emperor of the Christian Golden Age*. Cambridge.
- Bartsch, S. (1994)** *Actors in the Audience: Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian*. Cambridge, MA.
- Bassett, S. (2004)** *The Urban Image of Late Antique Constantinople*. Cambridge.
- (2014) ‚Late Antique Honorific Sculpture in Constantinople‘, in *Using Images in Late Antiquity*, hrsg. S. Birk, T. M. Kristensen und B. Poulsen. Oxford: 78–95.
- Beyeler, M. (2011)** *Geschenke des Kaisers. Studien zur Chronologie, zu den Empfängern und zu den Gegenständen der kaiserlichen Vergrabungen im 4. Jahrhundert n. Chr.* Berlin.
- Beyer, V., Voorhoeve, J. und Haverkamp, A. (Hrsg.) (2006)** *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*. München.
- Bruhat, M.-O. (1999)** *Les carmina figurata de Publius Optatianus Porphyrius. 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 Porphyrius‘, *Dictynna* 5: 57–108.
- (2009) ‚Les poèmes figurés d'Optatianus Porphyrius: 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.
- Bruun, P. M. (1966)** *The Roman Imperial Coinage*; Bd. VII: *Constantine and Licinius, A. D. 313–337*. London.
- Castorina, E. (1968)** *Questioni neoteriche*. Florenz.
- Chastagnol, A. (1988)** ‚Les inscriptions des monuments inaugurés lors des fêtes impériales‘, *Mélanges de l'École Française de Rome (Antiquité)* 100: 13–26.
- Clauss, M. (1999)** *Kaiser und Gott. Herrscherkult im römischen Reich*. Stuttgart.
- Cucchiarelli, A. (Hrsg.) (2012)** *Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche*. Rom.

- D'Alessio, G. B. (2004)** ‚Past Future and Present Past: Temporal Deixis in Greek Archaic Lyric‘, *Arethusa* 37: 267–294.
- Dugan, J. (2001)** ‚How to Make (and Break) a Cicero: Epideixis, Textuality, and Self-Fashioning in the *Pro Archia* and *In Pisonem*‘, *Classical Antiquity* 20: 35–77.
- (2005) *Making a New Man: Ciceronian Self-Fashioning in the Rhetorical Works*. Oxford.
- Eigler, U. (2006)** ‚Konstantin und die Literatur‘, in *Konstantin der Große. Geschichte – Archäologie – Rezeption*, hrsg. A. Demandt und J. Engemann. Trier: 61–67.
- Elsner, J. (1995)** *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge.
- (2002) ‚Introduction: The Genres of Ekphrasis‘, *Ramus* 31: 1–18.
- Engemann, J. (1988)** ‚Herrscherbild‘, *RAC* 14: 966–1047.
- Ernst, U. (1991)** *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln.
- (2006) ‚Text und Intext: Textile Metaphorik und Poetik der Intextualität am Beispiel visueller Dichtungen der Spätantike und des Frühmittelalters‘, in *‚Textus‘ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*, hrsg. L. Kuchenbuch und U. Kleine. Göttingen: 44–67.
- (Hrsg.) (2012) *Visuelle Poesie: Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse. Band 1: Von der Antike bis zum Barock*. Berlin.
- Feeney, D. C. (2002a)** ‚Una cum scriptore meo: Poetry, Principate and the Traditions of Literary History in the Epistle to Augustus‘, in *Traditions & Contexts in the Poetry of Horace*, hrsg. T. Woodman und D. Feeney. Cambridge: 172–187.
- (2002b) ‚The Odiousness of Comparisons: Horace on Literary History and the Limitations of Synkrisis‘, in *Horace and Greek Lyric Poetry*, hrsg. M. Paschalis. Rethymnon: 7–18.
- Formisano, M. (2008)** ‚Speculum principis, speculum oratoris: alcune considerazioni sui panegyrici latini come genere letterario‘, in *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, hrsg. L. Castagna und C. Riboldi. Mailand: 581–599.
- (2015) ‚The Desire to be You: The Discourse of Praise for the Roman Emperor‘, in *Mimesis, Desire, and the Novel: Rene Girard and Literary Criticism*, hrsg. P. Antonello und H. Webb. Ann Arbor, MI: 81–99.
- Fowler, D. (1995)** ‚Horace and the Aesthetics of Politics‘, in *Homage to Horace: A Bimillenary Celebration*, hrsg. S. J. Harrison. Oxford: 248–266.
- Friedländer, L. (1920)** *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine*, 9. Aufl. (3 Bde). Leipzig.
- Funke, H. (1981)** ‚Götterbild‘, *RAC* 11: 659–828.
- Garipzanov, I. (2015)** ‚The Rise of Graphicacy in Late Antiquity and the Early Middle Ages‘, *Viator* 46.2: 1–22.

- Geysen, J. W. (1996)** *Imperial Panegyric in Statius: A Literary Commentary on Silvae 1.1*. Bern.
- Green, P. (1978)** ‚Caesar and Alexander: *Aemulatio, imitatio, comparatio*‘, *American Journal of Ancient History* 3: 1–26.
- Green, R. P. H. (2010)** ‚Constantine as Patron of Christian Latin Poetry‘, *Studia Patristica* 46: 65–76.
- Gruen, E. (1998)** ‚Rome and the Myth of Alexander‘, in *Ancient History in a Modern University*; Bd. 1: *The Ancient Near East, Greece, and Rome*, hrsg. T. W. Hillard et al. Grand Rapids, MI: 178–191.
- Gualandri, I. (1977)** [Rezension von Polara 1971 et al.], *Studi medievali* 18: 178–188.
- Hannestad, N. (1993)** ‚*Imitatio Alexandri* in Roman Art‘, in *Alexander the Great: Reality and Myth*, hrsg. J. Carlsen et al. Rom: 61–69.
- Helm, R. (1959)** ‚29: Publius Optatianus Porfyrius‘, *RE* 23.2: 1928–1936.
- Hernández Lobato, J. (2012)** *Vel Apolline muto. Estética y poética de la Antigüedad tardia*. Bern.
- Heuss, A. (1954)** ‚Alexander der Große und die politische Ideologie des Altertums‘, *Antike & Abendland* 4: 65–104.
- Hose, M. (2007)** ‚Konstantin und die Literatur – oder: Gibt es eine Konstantinische Literatur?‘, *Gymnasium* 114: 535–558.
- Innes, D. C. (2011)** ‚The *Panegyricus* and Rhetorical Theory‘, in Roche (2011a), 67–84.
- Isager, J. (1991)** *Pliny on Art and Society: The Elder Pliny’s Chapters on the History of Art*. London.
- Janson, T. (1979)** *A Concordance to the Latin Panegyrics*. Hildesheim.
- Kantorowicz, E. H. (1957)** *The King’s Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton.
- Kienast, D. (1969)** ‚Augustus und Alexander‘, *Gymnasium* 76: 430–456.
- Kolb, F. (2001)** *Herrscherideologie in der Spätantike*. Berlin.
- Kollwitz, J. (1954)** ‚Bild III (christlich)‘, *RAC* 2: 318–341.
- (1957) ‚Christusbild‘, *RAC* 3: 1–24.
- Kühn, W. (Hrsg.) (1985)** *Plinius der Jüngere: Panegyrikus. Lobrede auf den Kaiser Trajan*. Darmstadt.
- Levitan, W. (1985)** ‚Dancing at the End of the Rope: Optatian Porfyr and the Field of Roman Verse‘, *Transactions of the American Philological Association* 115: 245–269.
- Lowrie, M. (2002)** ‚Horace, Cicero and Augustus, or the Poet Statesman at *Epistles* 2.1.256‘, in *Traditions & Contexts in the Poetry of Horace*, hrsg. T. Woodman und D. Feeney. Cambridge: 158–171.
- (2007) ‚Making an Exemplum of Yourself: Cicero and Augustus‘, in *Classical Constructions: Papers in Memory of Don Fowler*, hrsg. S. J. Heyworth, P. G. Fowler und S. J. Harrison. Oxford: 91–112.
- (Hrsg.) (2009) *Horace: Odes and Epodes*. Oxford.
- MacCormack, S. (1975)** ‚Latin Prose Panegyrics‘, in *Empire and Aftermath*, hrsg. T. A. Dorey. London: 143–205.

- (1981) *Art and Ceremony in Late Antiquity*. Berkeley, CA.
- Marin, L. (1981)** *Le portrait du roi*. Paris.
- Mause, M. (1994)** *Die Darstellung des Kaisers in der lateinischen Panegyrik*. Stuttgart.
- Meister, J. B. (2012)** *Der Körper des Princeps. Zur Problematik eines monarchischen Körpers ohne Monarchie*. Stuttgart.
- Mielsch, H. und Lehmann, L. (2014)** ‚Apelles (Ἀπελλῆς) aus Ephesos‘, in *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen* (5 Bde.), hrsg. S. Kansteiner et al. Berlin: 4.125–206.
- Miller, P. C. (2009)** *The Corporeal Imagination: Signifying the Holy in Late Ancient Christianity*. Philadelphia.
- Müller-Rettig, B. (Hrsg. und übers.) (2008)** *Panegyrici Latini / Lobreden auf römische Kaiser*; Bd. 1: *Von Diokletian bis Konstantin*. Darmstadt.
- Mynors, R. A. B. (Hrsg.) (1962)** *XII Panegyrici Latini*. Oxford.
- Newlands, C. E. (2002)** *Status' Silvae and the Poetics of Empire*. Cambridge.
- Nixon, C. E. V. (1983)** ‚Latin Panegyric in the Tetrarchic and Constantinian Period‘, in *History and Historians in Late Antiquity*, hrsg. B. Croke und A. M. Emmett. Sydney: 88–99.
- Nixon, C. E. V. und Rodgers, B. S. (Hrsg.) (1994)** *In Praise of Later Roman Emperors: The Panegyrici Latini*. Berkeley, CA.
- 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.
- Ottaviano, S. und Conte, G. B. (Hrsg.) (2013)** *P. Vergilius Maro: Bucolica*. Berlin.
- Pekáry, T. (1985)** *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft. Dargestellt anhand der Schriftquellen*. Berlin.
- Peltari, A. (2014)** *The Space that Remains: Reading Latin Poetry in Late Antiquity*. Ithaca, NY.
- Polara, G. (Hrsg.) (1973)** *Publilii Optatiani Porfyrii Carmina* (2 Bde.). Turin.
- (1996) ‚Le parole nella pagina: Grafica e contenuti nei carmi figurati latini‘, in *Retorica ed esegesi biblica*, hrsg. M. Marin und M. Girardi. Bari: 201–245.
- (Hrsg.) (2004) *Publilio Optatziano Porfirio: Carmi*. Turin.
- Pollitt, J. J. (1986)** *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge.
- Pozzi, G. (1981)** *La parola dipinta*. Mailand.
- Rapp, C. (1998)** ‚Comparison, Paradigm and the Case of Moses in Panegyric and Hagiography‘, in *The Propaganda of Power: The Role of Panegyric in Late Antiquity*, hrsg. M. Whitby. Leiden: 277–298.
- Rees, R. (2002)** *Layers of Loyalty in Latin Panegyric, AD 289–307*. Oxford.
- (2011) ‚Afterwords of Praise‘, in Roche 2011a, 175–188.
- (Hrsg.) (2012a) *Latin Panegyric: Oxford Readings in Classical Studies*. Oxford.

- (2012b) ‚The Modern History of Latin Panegyric‘, in Rees 2012a, 3–48.
- (2013a) ‚The Look of the Late Antique Emperor and the Art of Praise‘, in *Epic Visions: Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception*, hrsg. H. Lovatt und C. Vout. Cambridge: 99–121.
- (2013b) ‚Pacatus the Poet Doing Plinian Prose‘, in Rees und Gibson 2013, 241–259.
- Rees, R. und Gibson, B. (Hrsg.) (2013)** *Pliny the Younger in Late Antiquity*. Baltimore.
- Roche, P. (Hrsg.) (2011a)** *Pliny's Praise: The Panegyricus in the Roman World*. Cambridge.
- (2011b) ‚Pliny's Thanksgiving: An Introduction to the *Panegyricus*‘, in Roche 2011a, 1–28.
- Rühl, M. (2006a)** ‚Panegyrik im Quadrat: Optatian und die intermedialen Tendenzen des spätantiken Herrscherbildes‘, *Millennium* 3: 75–101.
- (2006b) *Literatur gewordener Augenblick. Die Silven des Statius im Kontext literarischer und sozialer Bedingungen von Dichtung*. Berlin.
- Scanzo, R. (2006)** ‚Leggere l'immagine, vedere la poesia. Carmina figurata dall'antichità a Optaziano e Rabano Mauro, al 'New Dada' e oltre‘, *Maia* 58: 249–294.
- Scott, J. C. (1990)** *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven.
- Scheidegger Lämmle, C. (2015)** ‚Einige Tendenzen: Weben und Text in der antiken Literatur‘, in *Weben und Gewebe in der Antike. Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik*, hrsg. H. Harich-Schwarzbauer. Oxford: 167–208.
- Schierl, P. (2009)** ‚Tu casti rectique tenax: Gottes- und Kaiserlob in den *Laudes Domini*‘, in *Lateinische Poesie der Spätantike*, hrsg. H. Harich-Schwarzbauer und P. Schierl. Basel: 129–158.
- Schmidt, P. L. (1989)** ‚Die Panegyrik‘, *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike* 5: 161–172.
- Smith, R. R. R. (1997)** ‚The Public Image of Licinius I: Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century‘, *Journal of Roman Studies* 87: 170–202.
- Smolak, K. (1989)** ‚Publilius Optatianus Porfyrius‘, *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike* 5: 237–243.
- Squire, M. J. (2015a)** ‚Patterns of Significance: Publilius Optatianus Porfyrius and the Figurations of Meaning‘, in *Images and Texts: Papers in Honour of Professor Eric Handley CBE FBA*, hrsg. R. Green und M. Edwards. London: 87–120.
- (2015b) ‚*Corpus imperii*: Verbal and Visual Figurations of the Roman „Body politic“‘, *Word & Image* 31: 305–330.
- (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*, hrsg. I. Garipzanov, C. Goodson und H. Maguire. Turnhout.

**Stewart, K. (1993)** *Faces of Power: Alexander’s Image and Hellenistic Power*. Berkeley, CA.

**Stirling, L. (2014)** ‚Collections, Canons, and Context: The Afterlife of Greek Masterpieces in Late Antiquity‘, in *Using Images in Late Antiquity*, hrsg. S. Birk, T. M. Kristensen und B. Poulsen. Oxford: 96–114.

**Vereecke, E. (1975)** ‚Le corpus des Panégyriques latins de l’époque tardive: problèmes d’imitation‘, *Antiquité Classique* 44: 141–160.

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



---

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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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*<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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).<sup>5</sup> 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*,<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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*).<sup>8</sup>

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*).<sup>9</sup> 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*).<sup>10</sup> Dadurch entsteht eine neue, zweite Textebene im Text selbst, die Buchstaben als Konstituenten von Wort und Vers im Text erweisen sich als multifunktional.<sup>11</sup> Die Intexte bieten meistens eine Art Quintessenz des Anliegens oder begriffliche Verdeutlichung des Themas aus dem Hauptgedicht.<sup>12</sup> 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

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

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

<sup>9</sup> 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.

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

<sup>11</sup> So auch Wienand 2012, 362.

<sup>12</sup> *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),<sup>13</sup> 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).<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

### 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 Thalia<sup>16</sup> in Szene gesetzt<sup>17</sup>, 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 dürrftigem 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*).<sup>18</sup> 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).<sup>19</sup> 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*<sup>20</sup> *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).*<sup>21</sup> 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 Apelleas  
audebit pagina ceras | grandia quaerentur, si vatis laeta Camena | orsa  
iuvet versu consignans aurea saecla (Carm. 3.iii–xiii).*<sup>22</sup>

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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> Zudem bescheinigt oder besser ‚besiegelt‘ sein Gedicht die mit Konstantin präsenten, auch sonst vielfach<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> Johannes Wienand<sup>29</sup> erkennt hier in der durch die Intextverse gezeichneten Kontur den im Hauptgedicht thematisierten *vultus Augusti*, während Meike Rühl<sup>30</sup> in dieser Umrisszeichnung 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 saecla* ist Wienand 2012, 373–380 (bes. 375).

**29** Wienand 2012, 362.

**30** Rühl 2006, 82.



vermutet, Marie-Odile Bruhat<sup>31</sup> 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,<sup>32</sup> 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 piktogrammartige 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.<sup>33</sup> 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).<sup>34</sup> Zugleich ist der Adler unter den römischen Feldzeichen (*signa*) das Wichtigste und Bedeutendste; er dient als Legionsadler,<sup>35</sup> 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,<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup>

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 reparaet 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,<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> Der Phönix dient freilich in der kaiserzeitlichen und spätantiken zeitgenössischen Sepulchralkunst 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.<sup>40</sup>

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 Hadrian<sup>41</sup> auf Münzen als Symbol für die Wiederkehr oder Erneuerung des goldenen Zeitalters (*saeculum aureum*).<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> 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 Phönix<sup>44</sup> trägt [Abb. 8.1].<sup>45</sup>



**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.<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> 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).<sup>49</sup> Hinzu kommt jedoch, dass Publilius Optatianus PORFYRIUS, der das phönizische (!) Purpurrot selbst als Cognomen trägt, als selbstbewusster Autor sein Werk hier mit einer entsprechenden Sphragis<sup>50</sup> 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 piktogrammartig 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.<sup>51</sup> 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.<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup>

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 Christentum<sup>54</sup> 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.<sup>55</sup>

## DIE MUSE SINGT

In Optatians multimodaler ‚Poetik des Nexus‘<sup>56</sup> spielt aber neben den vorgängigen Text- und Bildvarianzen *auch* die akustische Dimension eine Rolle – die webende und malende Muse *singt* nämlich auch.<sup>57</sup> 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

<sup>54</sup> Ernst 1991, 138.

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

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

<sup>57</sup> So mit Wienand 2012, 366.

medial gerade zur Textualität und Literarizität gewandelt hatten.<sup>58</sup> 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 Seiten<sup>59</sup> in Folge aufeinander gelegt und gruppiert werden.<sup>60</sup> 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. Konturengedichte 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.<sup>61</sup> 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.<sup>62</sup> 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,<sup>63</sup> d. h. der Leser bringt mit seiner Stimme selbst die textimmanenten Akustika zum Klingen, er wird selbst in die Performanz involviert.<sup>64</sup> Entgegen der Behauptung Levitans, wir hätten es im Falle der *carmina* Optatians mit einem unrezitierbaren ‚voiceless text‘ zu tun,<sup>65</sup> 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‘ kann<sup>66</sup> – 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.<sup>67</sup> 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.<sup>68</sup> Johannes Wienand<sup>69</sup> 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.<sup>70</sup> 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 Sarkophage*. 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 Graphicacy*, 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.



---

MARTIN BAŽIL

## **ELEMENTORUM VARIUS TEXTUS**

# Atomistisches und Anagrammatisches in Optatians Textbegriff

Wenn Optatian über seine eigenen Gedichte, deren Entstehung und Funktionieren spricht, schöpft er seine Bildlichkeit vorzugsweise aus dem Bereich des Textilen.<sup>1</sup> Besonders kommt in solchen Passagen die Metapher des Webens, als antiker Technik der Textilherstellung *par excellence*, zur Geltung: die Wortfamilie von *texere* ‚weben‘ ist am häufigsten vertreten,<sup>2</sup> erst dann folgen diejenigen von *plectere* ‚flechten‘<sup>3</sup> von *vincire* und *nectere* ‚binden‘,<sup>4</sup> eventuell auch Spezialbegriffe wie (*ex*)*ordiri*, ‚ein

---

\* Dieser Beitrag ist im Rahmen des durch die Agentur für Forschung der Tschechischen Republik unterstützten Projekts GA ČR 15-14432S ‚*Textus*. Entstehung des Textkonzeptes in der spätrömischen Literatur‘ entstanden.

**1** Zur poetologischen Textil- und Webemetaphorik, besonders in den neueren Literaturen, siehe Greber 2002. Zur antiken Literatur siehe Scheid und Svenbro 1996, Wagner-Hasel 2006 und Scheidegger Lämmle 2015. Speziell zu Optatian siehe Bruhat 1999, 107–114, Ernst 2006 (bes. 50–52), Bruhat 2009, 114–117, Scheidegger Lämmle 2015, 177–179 und Squire 2016, 84 Anm. 131.

**2** Familie von *texere*, ausschließlich metapoetisch: *texere* selbst: *Carm.* 3.15–16 *textit carmina Phoebi* | *Calliopea* und 6.2. *Musa ... carmina textit*; Partizip *textus*: *Carm.* 17.8 *verbum textum* und 21.16 *texti ... versus*, 19.19 *texta novo cane laurea plectro*; substantiviertes *textum*: 20b.4 *metri felicia texta*; *contexere*: *Carm.* 19.25–26 *visam contexere navem* | *Musa sinit*; *intexere*: *Carm.* 3.28 *metris intexere carmen*; Partizip *intextus*: *Carm.* 3.17–18 *intexta ... orsa* und 9.v *intextus ... versus*.

**3** Z. B. *perplectere*: *Carm.* 19.14 *bellis ... perplectere civem* (im übertragenen Sinne).

**4** Alle Ausdrücke aus beiden Gruppen kommen bei Optatian fast nur oder vorwiegend im metapoetischen Sinne vor: (1) *Nectere*: *Carm.* 9.11 *nectite de metris virtutum carmina* und 16.6 *ut in duplicem nectatur littera vocem*; Substativ *nexus*: *Carm.* 3.13–14 *nexus lege solutis* | *dicturum metris*, 3.24–25 *carmina ... nexu* | ...

Gewebe anreihen‘, ‚anzetteln‘, ‚die Kettfäden einrichten‘<sup>5</sup> oder *stamen*, ‚die Kette‘, ‚die Kettfäden‘ (die dem entstehenden Stoff die Grundform geben).<sup>6</sup>

In zwei Gedichten bildet das Textilvokabular sogar eine Art Tenor ihrer metapoetischen Ausführungen. Das Thema des ‚Proteus-Gedichtes‘<sup>7</sup> *Carm.* 25 ist der Mechanismus der Entstehung von Gedichten – was mit seinem Konstruktionsprinzip, das auf der Permutation beruht und den Leser zum eigenständigen Generieren von Strophen aus dem Wortmaterial der ersten Strophe führt, in direkter Verbindung steht.<sup>8</sup> Von den vier Hexametern dieser ersten Matrizen-Strophe besteht der zweite auf der Idee des Verbindens von Unverbindbarem bzw. Unterschiedlichem: *dissona conectunt diversis vincula metris*, wobei zwei Schlüsselbegriffe, *conectunt* und *vincula*, aus dem Textilbereich stammen.<sup>9</sup> In den weiteren,

---

*volunt sonare*, 10.2–3 *canoros | mens furit in nexus; conectere: Carm.* 25.2 *dissona conectunt diversis vincula metris*; Partizip *conexus: Carm.* 16.1 *dissona conexus ... componere verbis; innectere: Carm.* 9.5–6 *bellis ... saeva innectere vincla*; Partizip *innexus: Carm.* 6.32 *Musa ... scruposis innexa modis.* (2) *Vincire: Carm.* 27.7–8 *Pan ... sonis vinxit consortia*, 6.14 *ostentans artem vinciri*, 6.i–ii *dissona Musarum vinciri stamine ... | ... carmina*; Partizip *vinctus: Carm.* 21.12 *vincto ... ab ortu; vinc(u)lum: Carm.* 9.5–6 *bellis ... saeva innectere vincla* (im übertragenen, jedoch nicht metapoetischen Sinne), 10.17 *Camena | audet ... vati nova vincula mentis | ... dare*, 21.4 *Calliope partita novis sibi vincula curis*, 22.7–8 *normas | ... quae vincula mitia curent*, 23.4 *plexum vinclis ... tenere* (übertragen, nicht metapoetisch), 24.19 *vincula mortis* (übertragen, nicht metapoetisch), 25.2 *dissona conectunt diversis vincula metris*.

**5** So Scheidegger Lämmle 2015, 172 und 193. – *Ordire*, bzw. *orsus* (auch substantiviert, im Sinne von ‚der Anfang‘, ‚das einmal angefangene Gedicht‘): *Carm.* 6.9–10 *orsa iterum fini socians, confinia contra | praeponens orsis, nullo discrimine metri*, 2.16–17 *pars, quae dividit orsa | a medio*, 3.17–18 *intexta ut parili sub tramite Musa | orsa iuuet = 3.vi orsa iuuet*, 6.9 (*Musa*) *orsa iterum fini socians* und 18.24 *orsa pari vates ... perfert ... rythmo*.

**6** *Stamen* nur metapoetisch: *Carm.* 6.i–ii *dissona Musarum vinciri stamine ... | ... carmina*, 8.17–18 *hinc iugi stamine fata | vobis fila legunt* und 22.7 *ponam eue stamina normas*.

**7** Pelttari 2014, 77.

**8** Aus dem Spektrum der neuesten Arbeiten zu diesem Gedicht siehe besonders Pelttari 2014, 77–79 und Squire 2016, 90: „... the text provides the elemental resources for a sort of ‘do-it-yourself’ poetry kit; it prompts the reader to take up the present words and generate absent variants“.

**9** Zur lexikalischen Untersuchung des *Carm.* 25 siehe den Beitrag von Aaron Pelttari in diesem Band.



nur potentiell vorprogrammierten Strophen wird dieses Bild zusammen mit der ganzen ersten Strophe gesprengt, einzelne dekontextualisierte Bausteine (Wörter) kommen durch neue Kombinationen in Berührung mit denjenigen aus anderen Versen (*dissona*) und werden mit ihnen durch das metrische Schema des Hexameters (*metris*) in formal korrekte Verse verbunden (*conectunt, vincula*). Das textilpoetische Bild in Vers 2 bringt also den Kern des Konstruktionsprinzips des gesamten Gedichtes zum Ausdruck – oder sogar der Dichtung schlechthin.

Noch prägnanter kommt die Bedeutung der Textilmotivik für Optatians Konzeption von Dichtung bzw. Sprache in *Carm.* 3 [vgl. Tafel 2] zum Vorschein. Seinen Inhalt bilden metapoetische Überlegungen über das Funktionieren von Optatians eigenen Gedichten. Den Anlass dafür bildet ein imaginäres Porträt Konstantins, mit dem das Gedicht verglichen wird. Das erste Drittel (vv. 1–13 bis zur Hephthemimeres) ist der Inspiration durch die Person Konstantins und sein ‚goldenes Zeitalter‘ (*auraea saecula*, v. 12, wiederholt im zentralen v. 18 und dadurch auch im Intext) gewidmet.<sup>10</sup> In den beiden anderen Dritteln (von v. 13 nach der Zäsur bis zu v. 35) kommen regelmäßig Begriffe aus dem Bereich des Textilen vor: *nexus, nodosus* und vor allem mehrere mit der Idee des Webens verbundene Termini, *texere, intextus, intexere, textus*. Dem letztgenannten kommt dabei eine prominente Stelle zu: zum einen steht er als letztes Wort des ganzen Gedichts (*textu*), zum anderen wird er – als einziger dieser Gruppe – auch in den Intext übernommen.

Der Intext wird auf originelle Weise konstruiert. Er bildet die Umriss- und die Achsen eines absolut symmetrischen vierblättrigen Kleeblatts<sup>11</sup> bzw. die Balken von zwei aufeinander liegenden griechischen Kreuzen.<sup>12</sup> Text und Intext sind außergewöhnlich fest verbunden, vor allem im ersten und letzten Vers: jeweils die ersten und letzten neun Buchstaben gehören nämlich sowohl dem Grundtext als auch dem Intext an, nur die dazwischenliegenden Zeichen sind aus dem Inneren des Quadrats in quer verlaufender Richtung zu ergänzen. Im letzten (fünfunddreißigsten) Vers kommt noch die Tatsache hinzu, dass die zu ergänzenden Buchstaben mit den Buchstaben im eigentlichen Vers identisch sind: der Vers hat also im Text (*Carm.* 3.35) und im Intext (*Carm.* 3.iii) denselben Wortlaut, wenngleich nicht mit denselben Buchstaben notiert: *picta elementorum*

<sup>10</sup> Mit einem Schlüsselvers genau in der Mitte: *tu mentem inspiras vatis* („du inspirierst den Geist des [oder: deines] Dichters“; *Carm.* 3.7).

<sup>11</sup> Rühl 2006, 82.

<sup>12</sup> Bruhat 1999, 501 und 2009, 117.

*vario per musica textu*. Im Gegensatz zum Grundtext tauschen die beiden Schlüsselbegriffe des Gedichtes, *textu(s)* und *aurea saecla*, im Intext ihre Positionen, zwischen der Endstellung im letzten Vers und der Endstellung im mittleren Vers: die Aussage bleibt in beiden Fällen dieselbe (abgesehen von der Knappheit des Intext-Gedichts, das sozusagen die Quintessenz des Grundtextes darstellt).<sup>13</sup>

Die metaphorische Verbindung von Weben und Dichten gehört zur traditionellen poetologischen Bildersprache der griechisch-lateinischen Poesie, man findet ihre Varianten von Homer und den archaischen Lyrikern Pindar und Bakchylides bis zu Vergil, Ovid und den anonymen Autoren der pseudo-vergilianischen *Ciris* und des *Panegyricus Messalae*.<sup>14</sup> Bei Cicero und Quintilian wird das ganze Begriffsfeld spezifischer in Bezug auf geschriebene Texte angewandt,<sup>15</sup> was ihm eine gewisse Technizität verleiht, ohne dass die von beiden Autoren verwendeten Ausdrücke (besonders *con/texere*, *con/textus*) zu *termini technici* würden. Zur Terminologisierung eines dieser Ausdrücke, *textus*, sollte es erst zwei bis drei Generationen nach Optatian, gegen Ende des 4. Jahrhunderts, kommen: bei den Zeitgenossen von Rufin, Hieronymus, Cl. Donatus und Augustin wird *textus* als eine geläufige Bezeichnung für ein geschriebenes sprachliches Gebilde, oft für den Bibeltext, im Gegensatz zum Kommentar, benutzt.<sup>16</sup> Die einzelnen Etappen dieses Terminologierungsprozesses wurden bisher nicht beschrieben. Es ist jedoch klar, dass – nach vereinzelter Verwendung bei christlichen Autoren des 3. Jahrhunderts, etwa bei Tertullian oder in der lateinischen Übersetzung von Irenäus, wo mit *textus* ausschließlich (oder zumindest vorrangig) der Bibeltext bezeichnet wird<sup>17</sup> – die drei metapoetischen *textus*-Stellen

**13** Rühl 2006, 82.

**14** Wagner-Hasel 2006 und Scheidegger Lämmle 2015 (bes. 192–203) (speziell zu Ovids *Metamorphosen*).

**15** Scheid und Svenbro 1996, 145: „In Rome, it is mainly by writing that one ‘weaves’. This is different from the situation in Greece, where ... language weaving does not exclusively signify writing.“ Vgl. auch Wagner-Hasel 2006, 39–41 und Scheidegger Lämmle 2015, 20–21.

**16** Die Angaben zur Wortgeschichte von *textus* in diesem und im folgenden Absatz stützen sich größtenteils auf bis jetzt nicht völlig ausgewertete Exzerpte aus dem Zettelarchiv des *Thesaurus linguae Latinae* in München sowie aus unterschiedlichen gedruckten und elektronischen Hilfsmitteln.

**17** Tertullian *Adversus Marcionem* 4.38.7: *Nacti enim Scripturae textum ita in legendo decucurrerunt ...*; Irenaeus Latinus 1.8.1: *... ordinem et textum Scripturarum*.

Optatians<sup>18</sup> am Anfang einer rasanten Entwicklung stehen, die sich im 4. Jahrhundert immer stärker Geltung verschafft.

Um die Originalität von Optatians Verwendung von *textus* und seinen Beitrag zu dessen Verwandlung vom marginalen Bestandteil des lateinischen Wortschatzes zum Fachterminus angemessen einzuschätzen, bietet der derzeitige Stand der Forschung nicht genug Indizien. Es liegt jedoch die Annahme nahe, dass Optatian dieses Wort nicht zufällig einsetzt – gemeinsam mit den übrigen Termini aus dem Textilvokabular als Bestandteil der traditionellen Begrifflichkeit –, sondern gezielt, um seiner Konzeption von (seiner eigenen) Dichtung und Sprache einen geeigneten Ausdruck zu verleihen. Im Kontext der Wortgeschichte von *textus* fallen die drei erwähnten Stellen bei Optatian mehrfach auf: Er benutzt dieses Wort ausschließlich in Bezug auf Sprachliches, und dies gleich dreimal, also mehr als die meisten der nicht zahlreichen Autoren vor ihm, bei denen *textus* belegt ist.<sup>19</sup> Mindestens eine dieser Stellen, am Ende seiner komplexesten metapoetischen Überlegung in *Carm.* 3, deutet eine besondere Bedeutung des Wortes an. Optatian ist somit der erste Autor der lateinischen Tradition, der mit diesem Wort wiederholt andere Texte als die Bibel bezeichnet.

Optatians Wahl dieses Wortes ist sicherlich auch seiner Sensibilität für die ikonische Seite der Sprache geschuldet.<sup>20</sup> Nach John Scheid und Jesper Svenbro waren es nämlich gerade die ikonischen Eigenschaften des Wortes *textus* – insbesondere das zentrale *x* als Zeichen des Kreuzens von Anschlag und Kette –, die dazu beigetragen haben, dass es sich in einer Art ‚lexikalischem Darwinismus‘ gegen andere lateinische Textilausdrücke sowie gegen sein griechisches Äquivalent *hyphos* durchsetzen konnte.<sup>21</sup>

---

**18** Neben dem erwähnten *Carm.* 3.35 noch in *Carm.* 16.5 und 4.9 – zu ihnen siehe unten, S. 346–348.

**19** Nur bei wenigen Autoren vor der Zeit Optatians kommt *textus* mehr als einmal vor: so bei Manilius (vier- oder fünfmal, siehe unten, Anm. 39), Plinius dem Älteren (fünfmal), Apuleius (dreimal), im pseudo-apuleischen Asclepius (zweimal) oder bei Tertullian (zweimal).

**20** Dazu siehe v. a. Squire 2016, 41–53.

**21** Scheid und Svenbro 1996, 154–155: „the fascination right up to the modern period with the word *textus*, in its various forms, can be attributed to its *ideogrammatic nature* ... That is not the case for *hyphos*, which is merely an obedient translation of the metaphor of *textus*, unable to produce the graphically distinctive sign of the Latin word“.

## TEXTUS BEI UND VOR OPTATIAN

Die anderen zwei *textus*-Stellen bei Optatian sind weniger auffällig. Zum ersten Mal taucht das Wort am Anfang des *Carm.* 16 auf, das aus der Zeit vor Konstantins Krieg gegen Licinius stammt, also knapp vor 323: es gehört somit zur zweiten Generation der Gedichte, nach der ersten Gruppe, die schon in den Jahren 317–319 entstanden ist (*Carm.* 15, 8 und 10).<sup>22</sup> Außer *textus* sind noch zwei Ausdrücke in der metapoetischen und programmatischen Einleitung von *Carm.* 16 (in den v. 1–6) mit der Webemetapher verbunden: *conexis* (v. 1) und *nectatur* (v. 6). Das Thema der Passage, das Übertragen von griechischem Dichtungsgut ins Lateinische und umgekehrt, betrifft die neue Technik, die Optatian hier zum ersten Mal zum Einsatz bringt: die ‚alphabetische‘ Deutung von lateinischen Buchstaben, sodass sie beim vertikalen Lesen einen griechischen Text bilden – und zwar drei Hexameter in den drei regelmäßig aufgestellten Mesostichen, in der zehnten, neunzehnten und achtundzwanzigsten Spalte. Mit dieser Technik sind mehrere Ausdrücke im Text der programmatischen Passage verbunden: *dissona* (v. 1), *novare* (v. 3), *invicem* (v. 4) – und auch die Verbindung *alio textu* (v. 5), die als ein symmetrisches Pendant zu *novare* steht. Das Ziel dieser Technik ist die im v. 6 erwähnte *duplex vox*, ‚zweifache Aussage‘, die die Buchstaben in der jeweiligen Zusammensetzung (*ordo*) zum Ausdruck bringen. Das Wort *textus* steht hier in einer ähnlichen Bedeutung wie *ordo*, also etwa ‚Kontext‘, ‚Kombination‘.<sup>23</sup>

Das *Carm.* 4 bezieht sich auf Konstantins Vicennalia (siehe *vicennia picta*, *Carm.* 4.7) und stammt somit mit relativ hoher Wahrscheinlichkeit aus dem Jahre 326,<sup>24</sup> genauso wie das *Carm.* 5, zu dem es eine Art erklärende Vorrede bildet, die wohl als ein – von Optatian selbst stammender – Ausgangspunkt für die spätere Scholien-Tradition gedient hat.<sup>25</sup> *Textus* steht in seinem letzten Distichon (*Carm.* 4.9–10), in der etwas merkwürdigen Verbindung (*mea pagina*) *scruposa textu*: *Quod textu scruposa*

<sup>22</sup> Zur Chronologie der *carmina* Optatians siehe insbes. Bruhat 1999, 495–501.

<sup>23</sup> Siehe auch den Kommentar von Polara 1973, 2.95–96 und seine Übersetzung in Polara 2004, 157: „in un altro contesto“.

<sup>24</sup> Siehe den Beitrag von Johannes Wienand in diesem Band.

<sup>25</sup> Siehe Pipitone 2012, 20: „un autentico scolio in versi“.

*siet mea pagina simplex, | disserat Augusto Calliopea mea.* Eine mögliche Interpretation des v. 9 bietet die Übersetzung von Marie-Odile Bruhat: „dass meine Seite (mein Gedicht) unter dem Geflecht leidet“.<sup>26</sup> Ich finde es jedoch wahrscheinlicher, dass die Verbindung *scruposa textu* im Kontrast zum anderen Attribut von *pagina* in diesem Vers, *simplex*, ‚schlicht‘, ‚einfach‘, steht, etwa in der Bedeutung „mein Gedicht (*pagina*) ist schlicht, zugleich jedoch auch kompliziert in seiner Struktur (*textu*)“.<sup>27</sup> Das ganze Distichon, das im v. 10 auf die Kommunikation zwischen Optatian und Konstantin mittels der Gedichte (*Calliopea mea*) anspielt, wäre dann als eine Formulierung des ‚Gattungsvertrags‘ zwischen Autor und Leser zu deuten, und zwar in Form eines Appells an den Kaiser als „intelligenten und versierten Rezipienten“ und „Connaisseur subtilen intertextuellen Spiels“,<sup>28</sup> die sich unter der scheinbar einfachen Oberfläche befindende komplizierte Textur nicht zu übersehen.

Überraschenderweise basieren alle drei Stellen, an denen *textus* bei Optatian vorkommt, auf solchen Konnotationen, die über das sonst übliche „metaphorische Potential des Webens“, das Cédric Scheidegger Lämmle in seinem jüngst erschienenen Artikel systematisch analysiert hat,<sup>29</sup> und somit auch über die traditionelle metapoetische Webemetapher *stricto sensu* hinausgehen. Für die Aussage des *Carm.* 3 ist die Variabilität des *textus* grundsätzlich, die zu der Geschlossenheit des Gewebten, welche mit der Schlüssigkeit des Webeprozesses zusammenhängt,<sup>30</sup> im Kontrast steht. Diese Variabilität kommt im *Carm.* 3 sowohl lexikalisch (*vario textu*) als auch ikonisch, im inneren Mechanismus des Gedichtes (Umstellung der Schlüsselbegriffe, darunter auch *textus* selbst, zwischen Grundtext und Intext), zum Ausdruck. Auch im *Carm.* 16 scheint die Kombinations- oder vielleicht noch eher Konfigurationsmöglichkeit der im *textus* verbundenen Elemente eine wichtige Rolle zu spielen (*novare, alio textu*). Falls die oben angeführte Interpretation des Schlussdistichons von *Carm.* 4 nicht abwegig ist, bezeichnet dort *textus* den unter der Oberfläche verborgenen

**26** Bruhat 1999, 468: „combien ma page unique peine sous l'entrelacs.“

**27** In diese Richtung geht auch die Übersetzung von Polara 2004, 73: „la mia unica pagina è complicata per l'intreccio“, also „kompliziert auf Grund ihrer Struktur, Textur“.

**28** Rühl 2006, 100.

**29** Scheidegger Lämmle 2015, 170.

**30** Scheidegger Lämmle 2015, 170–171, 174–177. Zur Geschlossenheit der Gedichte Optatians, die Cédric Scheidegger Lämmle postuliert, siehe unten, S. 357.

Raum bzw. dessen (verwickelte) Textur. Diese Dreidimensionalität unterscheidet dann Optatians *textus*-Begriff an dieser Stelle sowohl von der Linearität des Webeprozesses<sup>31</sup> als auch von der – mit dem Weben spontan verbundenen – Grundidee des im Prinzip zweidimensionalen Kreuzens von Anschlag- und Kettfaden.

Diese Beobachtungen sollen natürlich nicht dazu tendieren, die – in der Forschung allgemein akzeptierte<sup>32</sup> und unter anderem durch die am Anfang dieses Artikels erwähnte Ausdrucksliste gut zu beweisende – grundlegende Bedeutung der Webemetapher für Optatians poetologische Bild- und Begrifflichkeit zu bestreiten. Im Gegenteil: es bietet sich die Hypothese an, dass (1) Optatian diese Metapher nicht nur ziemlich differenziert einsetzt, unter Ausnutzung ihrer verschiedenen semantischen Facetten, sondern auch zeittypisch verwendet, in enger Beziehung zu ihrer aktuellen Entwicklung, und dass (2) sich bei ihm *textus* bzw. der ganze Bildkomplex des Webens nicht nur auf die Sphäre des Poetischen, sondern auf den Textbegriff schlechthin bezieht.

Die Geschichte von *textus* in der lateinischen Literatur bis zur konstantinischen Zeit bietet nämlich mindestens zwei sozusagen vortermiologische Grundbedeutungen. Diejenige, die man spontan dem Wort zuzuschreiben pflegt: die von (zweidimensionalem) ‚Gewebe‘, ‚Geflecht‘ oder konkretem ‚Stoff‘ nämlich ist überraschenderweise erst in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr., bei Plinius dem Älteren und Tacitus, belegt.<sup>33</sup> Ungefähr in derselben Zeit kommt auch ihre bildliche Verwendung vor, und zwar bei Quintilian, auf einen Sprachgegenstand bezogen, etwa in der Bedeutung ‚Wortgeflecht‘ oder ‚-zusammenfügung‘.<sup>34</sup> Diesen beiden Varianten, der konkreten wie der übertragenen (nicht nur, aber vor allem im sprachlichen Sinne), begegnet man dann wiederholt im

---

**31** Scheidegger Lämmle 2015, 171–176.

**32** Siehe u. a. Scheidegger Lämmle 2015, 176–180 sowie den Beitrag von Irmgard Männlein-Robert in diesem Band.

**33** Siehe zum Beispiel Plin. *HN* 9.132.2: *capiuntur autem purpurae parvulis rarisque textu veluti nassis* (Bedeutung: ‚Geflecht‘), oder *HN* 9.117.4: *Lolliam Paulinam ... vidi smaragdīs margaritisque opertam, alterno textu fulgentibus toto capite* (Bedeutung: ‚Reihe‘, ‚Zusammensetzung‘); Tac. *Ann.* 2.13.16: *viminum textus* (Bedeutung: ‚Geflecht‘).

**34** Quint. *Inst.* 9.4.13: *verba eadem qua compositione vel in textu iunguntur vel in fine clauduntur*. – Vgl. dazu den Kommentar bei Krebs 1962, 660, s. v. *textus*: „... bildlich von etwas *Schriftlichem* vor, aber nur in der Bedeutung *Zusammenfügung*“.

2. und 3. Jahrhundert, zum Beispiel bei Apuleius,<sup>35</sup> im pseudo-apuleischen *Asclepius*<sup>36</sup> oder bei Tertullian.<sup>37</sup>

Von diesen, nur in Prosa vorkommenden Bedeutungen ist aber eine andere, ältere zu unterscheiden, die wiederum ausschließlich bei Dichtern vorkommt: einmal bei Lukrez,<sup>38</sup> vier- oder sogar fünfmal bei Manilius.<sup>39</sup> Lukrez setzt *textus* vielleicht als Neuschöpfung ein, als eine Variante (etwa *metri causa*) zu anderen von *texere* abgeleiteten Ausdrücken wie *textura* und *textum*, die bei ihm häufiger vorkommen.<sup>40</sup> Die Grundbedeutung all dieser Wörter ist bei ihm nicht diejenige von ‚Geflecht‘ oder ‚Gewobenem‘,<sup>41</sup> sondern von der räumlichen Zusammenstellung der Atome, die eine Struktur der sichtbaren Dinge entstehen lässt. Sie beziehen sich also auf eines der wichtigsten Prinzipien der lukrezischen Physik: die Eigenschaften der konkreten Dinge werden durch die Beschaffenheit ihrer jeweiligen atomaren Textur bestimmt<sup>42</sup> – in der Regel ist sie *tenuis*, ‚fein‘,<sup>43</sup> bei nicht greifbaren, nur optisch oder

**35** Apul. *Fl.* 9.18: *Habebat indutui ad corpus tunicam interulam tenuissimo textu* (Bedeutung: ‚Stoff‘, ‚Gewebe‘) und *Apol.* 61.3: *omnem calumniae textum retexo* (Bedeutung: ‚Geflecht‘, ‚Netz‘ im metaphorischen Sinne)

**36** Nur im übertragenen Sinne von ‚Zusammenhang‘, ‚Abfolge‘ – siehe Pseudo-Apuleius *Asclepius* 49: *ordo consequitur, id est textus et dispositio temporis rerum perficiendarum*, und 50: *textum servans earum rerum*.

**37** Tertullian *De pallio*: *pectus ... textu perlucido tegendo nudavit* (Bedeutung: ‚Stoff‘). Für die Bedeutung ‚Bibeltext‘ siehe oben, Anm. 17.

**38** Lucr. 4.728: *quippe etenim multo magis haec sunt tenuia textu*.

**39** An der textkritisch höchst unsicheren Stelle Man. 1.599 (... *textu, quo totus volvitur orbis*) ist *textus* nur eine der vorgeschlagenen Konjekturen; bei Real Francia (siehe unten, Anm. 46) ist sie daher nicht erwähnt.

**40** Bailey 1947, 3.1268, *ad loc.*: „*textus* only here in Lucr. in the sense of the more usual *textura*.“

**41** Die Bedeutungen ‚Geflecht‘, ‚Gewebe‘ oder ‚Stoff‘ kommen bei Lukrez gar nicht vor. Die Assoziation dieser Wortfamilie mit Textilem ist aber auch vorhanden, und zwar im Adjektiv *textilis*, ‚gewebt‘, ‚aus Stoff‘ – siehe z. B. Lucr. 5.1350: *textile tegmen*, oder 2.35: *textilibus ... in picturis* (über ‚gestickte‘ oder ‚bunt gewebte Decken‘).

**42** Zum Beispiel Lucr. 6.775–776: *dissimilem naturam dissimilesque | texturas inter sese*.

**43** Dieses Adjektiv kommt bei Lukrez wiederholt in Verbindung mit allen drei Deverbativen von *texere* vor: Lucr. 3.209: *quam tenui constet textura* (über die Seele); 4.158: *texturas rerum tenuis tenuisque figuras*; 4.743: *propter subtilem naturam et tenuia texta*. Für die Verbindung *textu tenuis* ‚von feiner Textur‘, siehe oben, Anm. 38. – Für die Verbindung *textum tenue* im literaturkritischen Sinne, als

mental wahrnehmbaren Phänomenen (zum Beispiel bei Träumen) kann sie *rara*, ‚dünn‘ sein.<sup>44</sup> Zwei Aspekte dieses Mechanismus sind für das Thema dieses Artikels wichtig: Erstens entstehen die Eigenschaften der Dinge nicht durch die Auswahl aus einer besonderen Art von Atomen, sondern erst durch die Art und Weise ihrer Zusammenstellung. Sie sind also nicht in den Atomen selbst vorprogrammiert, sondern nur höchstens potentiell beinhaltet und durch den jeweiligen Kontext aktiviert, nach dem Prinzip, das Eva Marie Noller ‚Differenz aus Identität‘ nennt.<sup>45</sup> Zweitens ist die Dauer solcher Zusammenstellungen immer begrenzt: nach einer bestimmten Zeit lösen sie sich auf, um die (ewigen) Atome weiter zirkulieren und neue Gegenstände entstehen zu lassen. Das verleiht den so entstandenen Dingen eine gewisse Fragilität, zugleich aber auch Einmaligkeit.

Manilius übernimmt von Lukrez von diesen von *texere* abgeleiteten Ausdrücken nur *textus*, sozusagen stellvertretend für die ganze Gruppe. Bei diesem behält er jedoch die lukrezische Grundbedeutung von einer räumlichen Konfiguration, einem Gefüge im Raum, bei: nicht etwa von Atomen (da sein Weltbild bekanntlich nicht atomistisch ist), sondern von größeren Körpern, ganz besonders von Himmelskörpern.<sup>46</sup> Beide bei Lukrez festgestellten Nuancen der Bedeutung von *textus*, die Dreidimensionalität sowie (bei den Sternbildern) die Variabilität, sind auch bei Manilius zu finden, im Unterschied zu allen anderen Autoren, die vor Optatian dieses Wort benutzen. Es gehört somit zum diskreten sowie unscheinbaren Gut an Wortschatz, Konzepten und Ideen, das Manilius von seinem Vorgänger in der Gattung der didaktischen Epik übernimmt, trotz aller Distanz von den epikureischen Grundlagen seiner Weltkonzeption.<sup>47</sup>

---

Bezeichnung eines spezifischen Stils, siehe später Quint. 9.4.17: *in Lysia dicendi textum tenue*.

**44** Zum Beispiel Lucr. 4.186: (*simulacra*) *textura praedita rara*.

**45** Zum Prinzip ‚Differenz aus Identität‘ bei Lukrez sowie zu seiner Distanz zu verschiedenen Formen des Pluralismus oder Monismus (vor allem bei Heraklit, Empedokles und Anaxagoras) siehe Montarese 2012, 11–56 und Noller 2015, 147–152.

**46** Real Francia 1998, 524, s. v. *textus*. – Siehe z. B. Man. 2.663: *et duo Centauri licet uno corpora textu*; Man. 4.414–415: *omnia mixtis | viribus et vario consurgunt sidera textu*.

**47** Siehe z. B. Volk 2009, 195.



ATOMISTISCHES: *TEXTUS VARIUS, ELEMENTORUM TEXTUS*

Diese beiden Nuancen sind besonders spürbar im folgenden Vers des vierten Buches von Manilius' *Astronomica*: ... *nam omnia mixtis | viribus et vario consurgunt sidera textu* (Man. 4.414–415). Obwohl dieser – im Unterschied zu anderen Manilius-Stellen<sup>48</sup> – im Similienapparat der Ausgabe Polaras<sup>49</sup> nicht aufgelistet ist, bietet er eine Parallele zu der oben genannten, prägnantesten *textus*-Stelle Optatians: (*mea pagina ...*) *pecta elementorum vario per musica textu* (*Carm.* 3.35 und iii).<sup>50</sup> Das *tertium comparationis* zwischen den beiden Texten bildet die Junktur *varius textus*, die bis zum Ende des 4. Jahrhunderts nur bei diesen beiden Autoren belegt ist.<sup>51</sup> Das Adjektiv *varius* interpretiere ich nicht in Bezug auf die Oberfläche, etwa im Sinne von ‚bunt‘, ‚schillernd‘, ‚gefleckt‘,<sup>52</sup> sondern – auf Grund der Parallele zwischen beiden Stellen und im Einklang mit der oben skizzierten Deutung von *textus* – als Hinweis auf die Mannigfaltigkeit bzw. Veränderlichkeit der Konfiguration oder der Struktur.

Noch wichtiger erscheint das andere Attribut, mit dem *textus* in Optatians *Carm.* 3 näher bestimmt wird. *Elementum*, in der Regel im Plural, gehört zum Wortschatz aller drei Dichter. Bei Optatian, neben *Carm.* 3, kommt es auch noch in zwei *carmina figurata* vor, und zwar im ‚Orgelgedicht‘ (*Carm.* 20b.9: *versus elementa prioris*; vgl. Tafel 6) und im ‚Altargedicht‘ (*Carm.* 26.22: *elementa crescunt et decrescunt carminum*; vgl. Abb. 1.7) – an allen drei Stellen also in Bezug auf die Bausteine eines (poetischen) Textes.<sup>53</sup> Aaron Pelttari formuliert in seinem Beitrag zu diesem Band<sup>54</sup> eine aufschlussreiche Hypothese, die eventuell die (indirekten) Belegstellen

48 Zum Beispiel zu *Carm.* 3.10 und 24, 6.10, 7.4 und 13, 8.22, 9.12, 25.43.

49 Polara 1973, 1.16.

50 Zur synästhetischen Thematik dieses Verses siehe in diesem Band die Beiträge von Thomas Habinek und von Irmgard Männlein-Robert.

51 Außer bei Manilius und Optatian findet sich die Junktur nur noch bei Paulinus von Nola, wo jedoch *textus* im stilistischen Sinne zu verstehen ist: *Trina etenim vario florebat epistola textu, | sed numerosa triplex pagina carmen erat* (*Carm.* 10.7–8).

52 Diese Deutungsmöglichkeit ist grundlegend für die Interpretation von Thomas Habinek (vgl. seinen Beitrag zu diesem Band).

53 Zu dieser Bedeutung von *elementum* siehe unten, S. 351–358.

54 Siehe S. 375–376 in diesem Band.

von *elementum* wesentlich vermehrt. Er schlägt vor, die Wortfamilie von *scrupus* („kleiner spitzer Stein“), also vor allem die beiden von diesem Wort abgeleiteten (und an manchen Stellen substantivierten) Adjektive *scrupeus* und *scruposus*, als eine lateinische Variante zu *elementum* zu interpretieren. Die etwa acht Optatian-Stellen, an denen die Wörter aus dieser Familie vorkommen, sind vor allem in den Gedichten mit stark poetologischem Akzent zu finden (besonders *Carm.* 3, 6, 19 und 25) und zeigen so eine starke, wenn nicht ausschließliche Tendenz zur übertragenen, metapoetischen oder -textuellen Verwendung, die bei Optatian auch für *elementum* evident ist.<sup>55</sup>

Eine besondere Bedeutung kommt dem Wort *elementum* bei Lukrez zu, der es als Neuschöpfung eingeführt haben mag.<sup>56</sup> Er bezeichnet damit die Grundbausteine, die Atome, durch deren Kombination die Struktur (*textura*, *textum* u. ä.) der Dinge entsteht. Für diese Körper verwendet Lukrez auch synonyme Bezeichnungen wie *primordia*, *principia*, *primae artes*, die deren primären Charakter sowie deren Schlüsselrolle in der lukrezischen Physik hervorheben. Von seinem griechischen Äquivalent στοιχείον hat *elementum* eine Doppeldeutigkeit geerbt: beide bezeichnen sowohl die ‚Atome‘ der physischen Welt als auch ‚Buchstaben‘ (oder Laute), die kleinsten Einheiten der Sprache.<sup>57</sup> Über die Entstehung dieser beiden Grundbedeutungen sowie ihre gegenseitige Beziehung gibt es verschiedene Ansichten; im Lateinischen sind jedoch beide Konzepte seit Lukrez belegt.<sup>58</sup>

Diese Doppeldeutigkeit bildet eine Grundlage für die Entwicklung einer konzeptuellen Verbindung von Welt und Sprache/Text/Gedicht. Es sind im Grunde zwei Formen einer solchen Verbindung vorstellbar: entweder handelt es sich um ein rein gedankliches Konstrukt, eine metaphorische Analogie, welche gegenseitig die jeweiligen Prozesse aufhellt,<sup>59</sup> oder um eine tatsächlich bestehende (meta)physische Beziehung zwischen beiden

<sup>55</sup> Siehe zum Beispiel *Carm.* 3.27 *versu per scrupea*, 19.16 *scrupea Musa*, 4.9 *scruposa ... pagina*, 6.32 *scruposis innexa modis*.

<sup>56</sup> Diels 1899, 5–9, 68–69. Über eine parallele, von Lukrez vielleicht unabhängige Schöpfung Ciceros, siehe *ibid.*, 69–70; zu einer anderen Hypothese, nach der erst Cicero bei seiner postumen Redaktion der Opera des Lukrez dieses Wort in den Text eingliedert hat, siehe Adam 1963, 230.

<sup>57</sup> Zur Semantik von στοιχείον siehe bes. Burkert 1959 und Crowley 2005, zu *elementum* z. B. Adam 1963.

<sup>58</sup> Zur Bedeutung ‚Atome‘ siehe z. B. Lucr. 3.374–375 ... *multo sunt animae elementa minora | quam quibus e corpus nobis et viscera constant*. Zur Bedeutung ‚Buchstaben‘ Lucr. 1.823–824 = 2.688–689 *quin etiam passim nostris in versibus ipsis | multa elementa vides multis communia verbis*.

<sup>59</sup> So interpretieren die Beziehung z. B. Friedländer 1941 und Snyder 1980.

Universen.<sup>60</sup> In der hellenistischen Dichtungstheorie führte diese Verbindung zur Entstehung einer ‚atomistischen Poetik‘, d. h. zur Übertragung der Vorstellung von der Mechanik der Atome auf das Material der Sprache und zur Formulierung einer entsprechenden Position in der Debatte über das Wesen der Literatur. Philodemos von Gadara, in dessen Schriften sich die ausführlichste Ausarbeitung dieses Dichtungskonzeptes findet, vertritt gegen näher nicht bestimmte κριτικοί die These, ‚gute Poesie‘ bestehe nicht nur in wohlklingender Zusammenstellung der Wörter ohne jegliche Hinsicht auf den Inhalt, sondern in fester Verbindung von Form und Inhalt. Anders gesagt, die Form hat nach Philodemos eine semantische (und nicht nur ornamentale) Funktion, analog zur oben erwähnten Abhängigkeit der physischen Eigenschaften der Dinge von ihrer atomaren Struktur:

Wie die Welt aus den στοιχεῖα der Atome zusammengesetzt sei und die Beschaffenheit eines jeden Körpers in der Welt von der Art der Zusammensetzung und der Ordnung der Atome abhängig sei, so sei auch ein Gedicht ein Kosmos von στοιχεῖα im Sinn von Buchstaben und Silben und Wörtern, die in verschiedenen Kombinationen und Anordnungen einen je verschiedenen Gedanken transportieren. Dem guten Dichter kann es also nicht allein um die σύνθεσις τῆς λέξεως gehen, sondern sein eigentliches Ziel ist die Übereinstimmung von Form und Inhalt. Eine syntaktische Änderung, wie beispielsweise eine μετάθεσις der Wörter, hat also auch eine semantische Änderung zur Folge. Form und Inhalt, Signifikant und Signifikat werden dadurch eng miteinander verbunden (Fuhrer 2003, 354).

Philodemos, der in Italien lebte, vermittelte diese Auffassung der Dichtung an die zeitgenössische intellektuelle Elite Roms, neben Vergil, Horaz und wohl Cicero<sup>61</sup> u. a. auch an Lukrez.<sup>62</sup> Dieser entwickelt an mehreren

---

**60** Siehe z. B. Thury 1987 oder Schiesaro 1994. – Für eine Zusammenfassung der Diskussion siehe Volk 2002, 101–103.

**61** In Ciceros Schrift *De natura deorum* benutzt der Stoiker Balbus gerade die atomistische Parallele zwischen Welt und Text, um die epikureische Physik zu ironisieren: wie es unmöglich sei, dass durch eine spontane oder zufällige Buchstabenkombination ein Gedicht wie Ennius' *Annalen* entstehe, so sei es ebenfalls unmöglich, dass eine solche Zusammenstellung von Atomen die physische Welt bilde. Zu dieser Passage siehe Schindler 2000, 259–260 und Volk 2009, 234.

**62** Zur Philodemos-Rezeption bei Lukrez allgemein siehe Kleve 1997, zur atomistischen Poetik bes. 56: „Philodemus' atomistic view of poetry, that is, his

Stellen von *De rerum natura* die – typisch atomistische – Parallele zwischen einem Text, meist seinem eigenen Gedicht, und der Welt.<sup>63</sup> Obwohl er von Philodemos den Begriff der Metathesis nicht wörtlich übernimmt, bringt Lukrez dennoch an mehreren dieser Stellen seine Überzeugung zum Ausdruck, eine Änderung der aus den Elementen bestehenden Struktur, sei es in der Sprache oder in der physischen Welt, bringe mit sich auch eine Änderung der *res* selbst – d. h., in der Sprache, diejenige des Inhalts.<sup>64</sup> Am prägnantesten wird diese Überzeugung etwa in einer Passage des zweiten Buchs, am Ende einer längeren Erörterung über die Beschaffenheit der Atome, formuliert (Lucr. 2.1013–1022):

*quin etiam refert nostris in versibus ipsis  
cum quibus et quali sint ordine quaeque locata;  
namque eadem caelum mare terras flumina solem  
significant, eadem fruges arbusta animantis;  
si non omnia sunt, at multo maxima pars est  
consimilis; verum positura discrepant res.  
sic ipsis in rebus item iam materiai  
conkursus motus ordo positura figurae  
cum permutantur, mutari res quoque debent.*

Ja, es ist auch in unseren Versen selbst von Bedeutung, mit welchen andern zusammen und in welcher Ordnung die Buchstaben (*elementa*) gesetzt sind; denn die gleichen bezeichnen den Himmel, das Meer, das Land, die Flüsse und die Sonne, dieselben Früchte, Bäume und lebende Wesen; wenn nicht alle, so ist doch der weitaus größte Teil von ihnen sich ähnlich, durch die Lage (*positura*) aber sind die Dinge

---

insistence that a poem is a closely interwoven unity of form and content where the order of elements cannot be changed without decisive consequences for the understanding, is echoed in Lucretius.“

**63** Lucr. 1.820–829; 1.907–914; 2.688–699; 2.1013–1022. – Zu einer ausführlichen Darstellung dieser Analogie bei Lukrez siehe jüngst Noller 2015 (bes. 142–147).

**64** Zum Metathesis-Begriff bei Philodemos und Lukrez siehe Armstrong 1995 (bes. 221): „Thus the second half of the *Tractatus Tertius* is devoted entirely to attacking what Philodemos considers the plausible but erroneous practice of metathesis, that is, showing the excellence or lack of it in a passage of poetry by rearranging the words and considering how the passage has been made worse in rhythm and sound. Philodemos believes that the thought is always somehow affected.“

ganz verschieden. So müssen, wenn in den Dingen selbst des Stoffes ... Bewegung, Ordnung, Lage und Gestalt sich ändern, auch die Dinge (*res*) selbst sich ändern. (Übers. Martin 1972)

Falls diese aus dem Atomismus hervorgegangene Lehre (von der Bedeutung der Struktur für die *res* bzw. den Inhalt) Einfluss auf Optatians Textbegriff ausgeübt hat – wie es Optatians Verwendung von *textus* im ‚atomistischen‘ Sinne nahe legt –, sollte für seine Texte auch das Postulat der Unmöglichkeit einer Metathesis von Belang sein. Dies gilt jedoch für verschiedene Teile seines Werkes in unterschiedlichem Maße. In den Konturgedichten (*Carm.* 20, 26 und 27), die teils ihren griechischen Vorbildern ziemlich nahe stehen (und deshalb kaum oder nur in Details als Optatians Erfindung gelten können), ist eine Umstellung der Wortfolge – von metrischen, eventuell syntaktischen Regeln abgesehen – ohne weiteres denkbar.<sup>65</sup> Das *conchetto* dieser Gedichte, ihre ‚zusätzliche Ebene‘, besteht nicht in der Stellung konkreter Buchstaben in konkreten Positionen, sondern in deren Gesamtzahl in einzelnen Versen. Diese Gesamtzahl, teilweise an sich (Bild der Panflöte in *Carm.* 27, Bild der Orgeltasten und -pfeifen in *Carm.* 20a und 20b; vgl. Tafel 6), teilweise mit Hilfe einfacher grafischer Techniken (Querstellung des mittleren Verses in *Carm.* 20, symmetrische Achsenstellung der gesamten Verse im ‚Altargedicht‘ *Carm.* 26), lässt die Silhouette des Gedichtes entstehen, die mit dem Inhalt in Verbindung steht und ein Ganzes bildet.

Ganz unterschiedlich ist die Situation in den Gittergedichten: die Umstellung der Wortfolge im jeweiligen Grundtext würde die grafische Struktur, die die *versus intexti* bilden, zerstören, somit den Verlust der zweiten Textebene verursachen und das Gedicht jeglicher Virtuosität berauben. Die grafische Struktur leistet also Gewähr für die Unantastbarkeit des Textes und dadurch auch für dessen *raison d'être*. In diesem Sinne hat auch Michael Squire die schon früher, zum Beispiel von William Levitan<sup>66</sup> und Marie Okáčová<sup>67</sup> beobachtete Parallele zwischen Optatians

<sup>65</sup> Zu den griechischen Figurengedichten siehe Kwapisz 2013. Zu den Konturgedichten Optatians siehe den Beitrag von Jan Kwapisz in diesem Band.

<sup>66</sup> Siehe zum Beispiel Levitan 1985, 249: „Then, we can notice Optatian’s conception of the atomistic nature of language ...“.

<sup>67</sup> Okáčová 2007, 65: „Last but not least, I would like to draw attention to the fact that the general plan of the collection can also be analyzed from the standpoint of structuralist and post-structuralist theories of language. The poet’s work with the verse material basically betrays his notion of the atomistic

dichterischer Praxis und der atomistischen Text- bzw. Sprachkonzeption verfeinert:

Optatian's *carmina cancellata*, after all, materialize this atomistic view of language in concrete terms – as graphic form on the page. The point strikes me as important, premised as it is not only on the fragmentary elements of language, but also on the individual units that comprise a pictorial design. ... (Squire 2016, 92–93)

Dem philodemischen Metathesis-Test unterzogen würden Optatians *carmina cancellata* also einen ziemlich eindeutigen Beweis leisten für feste innere Kohärenz und gegen beliebige ‚Synthesis‘ der Wörter (oder anderer *elementa*) in der Textoberfläche, etwa aus klangästhetischen Gründen. Es gibt jedoch einen grundsätzlichen Unterschied gegenüber dem traditionellen Standpunkt, wie er etwa bei Lukrez seinen Ausdruck gefunden hat: Die erwähnte feste Verknüpfung betrifft nicht Form und Inhalt – wie es etwa bei der ‚ikonischen‘ bzw. ‚malerischen‘ (*pictorial*) Wortfolge<sup>68</sup> der Fall ist –, sondern den Grundtext und den Intext des jeweiligen Gedichtes. Die durch das Grafische gewährleistete Kohärenz ist also nicht im formal-semantischen Bereich anzusiedeln, sondern sie betrifft zuerst das Formale (in einer virtuosen Gestalt) und erst sekundär, mittels der Frage nach der Beziehung der beiden Textebenen zueinander, das Inhaltliche.

Dieser Befund wird noch durch das ‚Proteus-Gedicht‘ *Carm.* 25 verkompliziert, welches das letzte grundlegende *conchetto* in Optatians Œuvre verkörpert (neben den Kontur- und den Gittergedichten). Wie schon oben gesagt, besteht sein Prinzip darin, dass einzelne Verse seiner ersten Strophe in Einzelwörter (die hier zu *elementa* werden) zerlegt und diese in den weiteren, größtenteils virtuellen Strophen wieder zusammengesetzt werden – dass also ihre ursprüngliche Ordnung geändert wird. Dieses Prinzip entspricht genau demjenigen des Metathesis-Testes nach Philodemos. Sein Ergebnis ist hier jedoch wesentlich weniger eindeutig als bei den *carmina cancellata*. Im Unterschied zum – auf den ersten Blick

---

structure and differential nature of language. Since these theories were introduced only much later by F. de Saussure and C. S. Peirce, and afterwards developed especially by J. Lacan, Optatian's pieces must once again be seen as pioneering.“

<sup>68</sup> Zu diesen Phänomenen bei Lukrez und Horaz, besonders als Argument für ihre Rezeption der atomistischen Poetik des Philodemos, siehe Armstrong 1995, 230–231.

– sehr ähnlichen, jedoch postmodernen dichterischen Unternehmen, den *Cent mille milliards de poèmes* (1961) von Raymond Queneau, scheinen die neuen (praktisch unendlichen) Wortzusammenstellungen nicht zur Produktion neuer, überraschender Bedeutungen etwa im dadaistischen Sinne, bestimmt zu sein. Wie Dominique Buisset bemerkt hat, bringen die neuen Strophen kaum semantisch Neues im Vergleich zur ersten:

... on voit que les « strophes » 2 à 18 ne sont que des variations à partir de la première. Les modifications, au mieux, ne changent rien au sens. Certaines produisent un effet « Belle marquise ... », d'autres un pur charabia.<sup>69</sup>

Der Grund für dieses Ergebnis liegt in der thematischen Geschlossenheit der ersten Strophe und in der relativen semantischen Nähe ihrer einzelnen Wörter untereinander (siehe zum Beispiel *carmina / metris / verbis, Musae, vatis, componunt / conectunt / confusis / constabunt*, usw.). Dies fällt besonders im Vergleich mit Queneaus Gedicht auf, dessen Prinzip im Kombinieren von unverwandten, voneinander möglichst entfernten Motiven und Wörtern besteht. Es sieht so aus, als ob Optatian absichtlich die Möglichkeiten der ‚dadaistischen‘ Bedeutungsgenerierung nicht genutzt, sondern durch seine Motiv- und Wortwahl in der ersten Strophe dafür gesorgt hätte, dass der Sinn aller in seinem Gedicht potentiell beinhalteten Strophen relativ ähnlich bleibt. Das Ergebnis des Metathesis-Testes für das *Carm.* 25 ist also ziemlich originell: Die einzelnen Wörter können umgestellt und ihr *ordo* gestört werden, weil dadurch nur die Oberflächenstrukturen, z. B. die Syntax und die ‚natürliche‘ Wortfolge, betroffen werden. Die tieferen semantischen Strukturen hingegen werden – von Details abgesehen und zumindest im Grundrahmen – auch nach der Umstellung beibehalten.

In diesem Punkt begegnet die Beobachtung zum *Carm.* 25 derjenigen zu den Konturgedichten: Auch dort bleibt die allgemeinere Struktur auch nach einer eventuellen Metathesis der *elementa* im Rahmen eines Verses unberührt (erst eine Umstrukturierung über die Grenzen des Verses, also der um eine Stufe höheren Einheit, würde die bedeutungstragende Kontur verstellen). So wird in Optatians Textmodell die Variabilität des

---

<sup>69</sup> Buisset 2006, 178. – ‚Belle marquise‘ ist eine Anspielung an Molières *Bourgeois gentilhomme*, Szene II.4, wo die ‚Kunst der schönen Rede‘ auf effektvolle, jedoch bedeutungslose Wortumstellungen (in einer Anrede an eine schöne Marquise) reduziert wird.

*textus* integriert (*textus varius*), ohne mit dem für die *carmina cancellata* grundlegenden Postulat der ‚unmöglichen Metathesis‘ im allzu scharfen Gegensatz zu stehen, da dieses Postulat in der letztgenannten Gedichtgruppe hauptsächlich die verschiedenen Ebenen der Form betrifft – und erst vermittelt die Gesamtbedeutung affiziert.

#### ANAGRAMMATISCHES: SEMIOSE ÜBER DIE GRENZEN DES ZEICHENS

Für die Beschreibung der Gittergedichte, der größten und wohl innovativsten Gruppe innerhalb von Optatians Œuvre, eignet sich also das atomistische Textmodell nur teilweise – zumindest in seiner Grundgestalt, wie sie sich bei Philodemos und den von ihm direkt beeinflussten Zeitgenossen findet. Es zeigt zwar ganz gut die ‚Unantastbarkeit der (Oberflächen-)Struktur‘, und ist auch eine treffliche räumliche Metapher für die Tatsache, dass manche der Buchstaben nicht nur in einen, sondern in mehrere lineare Kontexte eingebunden sind<sup>70</sup> – ähnlich wie ein Atom in einer molekularen Struktur im Raum. Zur Beschreibung der auffälligsten Eigenschaft der *carmina figurata*, das heißt ihrer Zwei- oder sogar Mehrschichtigkeit, eignet sich diese Variante des Modells jedoch nicht.

Um auch diese zu erfassen, muss die Grundform des Modells erweitert werden. Ein Anhaltspunkt zu einer solchen Weiterführung, der mit den Gittergedichten Optatians gewisse Parallelen aufweist, findet sich in einer der atomistisch-poetologischen Passagen im ersten Buch von *De rerum natura* (Lucr. 1.907–914):

*iamne vides igitur, paulo quod diximus ante,  
permagni referre eadem primordia saepe  
cum quibus et quali positura contineantur  
et quos inter se dent motus accipiantque,  
atque eadem paulo inter se mutata creare  
ignes et lignum? quo pacto verba quoque ipsa  
inter se paulo mutatis sunt elementis,  
cum ligna atque ignes distincta voce notemus.*

<sup>70</sup> Ein Buchstabe kann so bis in vier verschiedene lineare Kontexte (Wörter, Sätze) eingefügt sein: waagrecht, senkrecht und in zwei diagonalen Richtungen. Solche Extremfälle sind jedoch äußerst selten. Siehe zum Beispiel das *A* in der Mitte (18. Position) von *Carm.* 8.18: waagrecht (d. h. im Grundtext) – *placida*; senkrecht – *victoria*; diagonal von oben – *sonans*; diagonal von unten – *haec*.



Siehst Du nun, was ich kurz vorher schon gesagt habe, dass es oft sehr darauf ankommt, womit die gleichen Urstoffe (*eadem primordia*) und in welcher Lage (*quali positura*) sie zusammengebunden werden und welche Bewegungen sie sich gegenseitig geben und empfangen, und dass die gleichen, nun ein wenig unter sich verändert, Feuer erzeugen können und Hölzer? Wie ja auch die Worte unter sich die Buchstaben nur wenig vertauscht haben (*paulo mutatis elementis*), wenn wir mit verschiedenem Laut ‚Holz‘ und ‚Feuer‘ bezeichnen. (Übers. Martin 1972)

Die kaum als bloßes rhetorisches Wortspiel abzuschaffende Parallele zwischen *lignum* und *ignis* stellt ein wichtiges Prinzip der lukrezischen *verba-res*-Semantik heraus. Identische Buchstabenkombinationen in den Wörtern (wie Atomkombinationen in Molekülen) können auf eine Verwandtschaft der Begriffe untereinander (und der von ihnen bezeichneten Dinge) verweisen. Hier etwa verweist das Auftreten derselben Buchstabenfolge *i-g-n* darauf, dass das Feuer potentiell, als  $\delta\upsilon\nu\alpha\mu\iota\varsigma$ , im Holz beinhaltet ist, sodass zum Beispiel Wälder spontan auflodern können.<sup>71</sup> Das heißt, ein sprachliches Zeichen (ein Wort) kann sich beim Bezeichnungsakt mit anderen Zeichen nicht nur in syntagmatischer Richtung, innerhalb eines Satzes, sondern auch sozusagen über seine eigenen Grenzen hinaus, in einer besonderen Art der paradigmatischen Beziehung, verbinden.

Von Lukrez selbst wurde dieser vielversprechende Ansatz nicht weitergeführt. Eine systematische Ausarbeitung solcher Vorstellungen findet sich erst bei Ferdinand de Saussure, in seiner Anagramm-Hypothese, an der er in den Jahren 1905–1909 eifrig gearbeitet hat. Es ist wohl kein Zufall, dass gerade Lukrezens Gedicht zu den prominentesten Quellen für Saussures Beobachtungen zählt – neben Homer und altlateinischer Dichtung im Saturnier.<sup>72</sup> Auf Grund detaillierter Lektüre lateinischer, griechischer, altindischer und altgermanischer Texte ist Saussure seiner Ausgangsintuition nachgegangen, in der indoeuropäischen dichterischen Tradition gebe es – über die Metrik hinaus – noch ein anderes, vor ihm unbeachtetes Gestaltungsprinzip, das als Geheimlehre von Lehrer zu Schüler tradiert worden sei und deshalb so gut wie keine Spuren etwa im

<sup>71</sup> Für den Kommentar dieser Passage siehe Montarese 2012, 251–253.

<sup>72</sup> Systematisch zu Saussures Anagramm-Forschungen über Lukrez siehe Gandon 2002. Zu seiner Anagramm-Lehre allgemein siehe vor allem Starobinski 1971, Wunderli 1972, neulich Bravo 2011 und Testenoire 2013.

grammatischen Diskurs hinterlassen habe. Dieses Prinzip sollte in der Wiedergabe von Schlüsselbegriffen (sog. *mots-thèmes*, meist Eigennamen) in einzelnen Versen oder kurzen Versfolgen bestehen, und zwar durch zerstreute phonetische Spuren ihrer Bezeichnungen (etwa Silben oder kleine Phonemgruppen), ohne Hinsicht auf ihre ursprüngliche Abfolge. Der Schlüsselbegriff konnte entweder parallel auch im Gedichttext selbst auftauchen, eventuell in einer anderen Form, wie in Lucr. 1.6–9 (Anagramm *Afrodite*, während in der Passage selbst nur die Bezeichnung *diva* und kurz davor, in V. 1.1, die lateinische Form *Venus* auftaucht).<sup>73</sup>

*nam simul ac species patefactast verna diei  
et reserata viget genitabilis aurA Favoni,  
Aëriae primum volucris TE, DIva, tuumque  
significant inITum percussae cORDa tua vi,*

oder aber seine auf den ersten Blick kaum sichtbare, nur für avertierte Leser/Hörer bestimmte zweite Schicht bilden, wie in Lucr. 5.42–44 (Anagramm *Epicurus*):

*quae loca vitandI PleRUMque est nostra potestas.  
at nisi pURgatumst pectUS, quae proelia nobis  
atquE PerICUla tumst ingratis insinuandum!*

Gerade die Idee dieser zweiten, höheren bzw. tieferen Ebene in den literarischen Texten, die die Aussage des Grundtextes auf eine nichtlineare Weise ergänzt, stellt das *tertium comparationis* zu Optatians Gittergedichten dar. Ähnlich wie es in Lukrezens Zusammenstellung von *ignis/lignum* und in Saussures Anagrammen der Fall ist, wird auch in Optatians *versus intexti* in einzelnen textuellen *elementa* (Wörtern, eventuell Buchstaben) ihr semantisches Potential aktiviert, das über die geläufige, syntagmatische Semiose hinausgeht. Der Unterschied zwischen den drei Konzepten ist im Grunde genommen nur graduell. Bei Lukrez werden einzelne Wörter des Grundtextes durch partielle Buchstabenanalogie in Verbindung gesetzt, diese Analogie betrifft jedoch nur Wortfragmente. Bei de Saussure werden solche Fragmente („Silben“, genauer Buchstaben- oder Phonemgruppen) zu ganzen Wörtern verbunden. In Optatians Gittergedichten schließlich entstehen auf diese Weise kohärente Texte (Wortverbindungen, Sätze,

<sup>73</sup> Siehe Gandon 2002, 212 (*3e anagramme*).

Verse, Gedichte), in den meisten Fällen aus Einzelbuchstaben, nur selten und in geringem Umfang aus Wortfragmenten.

Unterschiede finden sich jedoch in der Erklärung, warum ein Text eine solche zweite, von der Linearität seines Grundtextes herausgelöste Ebene enthält. Bei Lukrez ist diese Erklärung ontologischen Charakters: Analogie der Signifikanten spiegelt eine Verwandtschaft der Signifikate wider. Die Möglichkeit der Entstehung solcher analogischer ‚Wortspiele‘ wie *ignis/lignum* scheint also eine inhärente Eigenschaft der Sprache zu sein, was wiederum heißt, dass die Sprache in Lukrezens Sicht kein reines arbiträres Zeichensystem ist, sondern dass sie durch gewisse (nicht notwendig auf den ersten Blick evidente) Gesetzmäßigkeiten motiviert ist. De Saussure hingegen deutet die von ihm gefundenen Anagramme als Ergebnisse eines intentionalen Einsetzens einer Kompositionstechnik, die – genauso wie zum Beispiel die Gesetzmäßigkeiten der Metrik – gelernt werden kann.<sup>74</sup> Die Wurzeln dieser Technik liegen jedoch im Religiösen, wo der Intensionscharakter weniger eindeutig ist als in der späteren, weltlichen Dichtung:

Nach Saussure wäre der Ursprung dieser Technik in der religiösen Literatur zu suchen: man hätte primär versucht, den Namen des angerufenen Gottes auf diese Art in den Text zu bannen ... Von hier aus wäre dann die Anagrammtechnik in die weltliche Dichtung übergegangen, und zwar immer in dem Sinne, dass der anagrammatisierte Name in einer wesentlichen Beziehung zum betreffenden Gedicht oder zur betreffenden Stelle steht ... (Wunderli 1972, 31).<sup>75</sup>

Optatians Auffassung ist aus impliziten bzw. indirekten Verweisen zu rekonstruieren. Die *versus intexti* seiner Gittergedichte stehen zum Grundtext in einer ähnlich nahen, jedoch noch komplexeren Beziehung als die Anagramme de Saussures: sie geben ihren Inhalt in knapperer

---

<sup>74</sup> Siehe zum Beispiel Bravo 2011, 60–66.

<sup>75</sup> Wunderli bezieht sich auf eine explizite Äußerung de Saussures zu diesem Punkt: „En effet on comprend l'idée superstitieuse qui a pu suggérer que pour qu'une prière ait son effet, il fallait que les syllabes mêmes du nom divin y fussent indissolublement mêlées: on rivait pour ainsi dire le Dieu au texte, ou bien on introduisait à la fois le nom du dévot et le nom de dieu, on créait un lien entre eux que la divinité n'était pour ainsi dire plus libre de repousser“ (zitiert bei Wunderli 1972, 31).

Form wieder<sup>76</sup> oder fügen eine zusätzliche (sprachliche) Aussage hinzu, und zwar sowohl durch ihre Lautung<sup>77</sup> als auch manchmal durch ihre Gestalt.<sup>78</sup> Das Funktionieren der Gittergedichte als komplexer (dynamischer und oft selbstkommentierender) Zeichen wurde in letzter Zeit mehrmals beschrieben, besonders am Beispiel des ‚Schiffgedichtes‘ *Carm.* 19 [vgl. Tafel 5].<sup>79</sup> Ähnlich wie im oben beschriebenen *Carm.* 25 spielt auch in den *carmina cancellata* die semantische Konvergenz einzelner Komponenten (Wörter und Formen) eine wichtige Rolle.

Diese Konvergenz bringt Optatian auch durch zusätzliche Nuancen der benutzten Techniken innerhalb des Intextes zum Ausdruck. Die Disposition des Intextes mehrerer seiner Gittergedichte gibt dem Leser die Möglichkeit, sich dessen konkrete Lautung selber zusammenzustellen, die vorhandenen Wörter und Wortketten bieten jedoch nur eine begrenzte Anzahl an möglichen, sich voneinander semantisch nur wenig (oder gar nicht) unterscheidenden Kombinationen. So hat der Scholiast aus dem Labyrinth der Buchstabenfolgen im unteren Teil des Schiffsbildes im *Carm.* 19 fünf komplette Hexameter zusammengestellt (wobei sich der Mittelteil *contemnna summa* bei allen wiederholt):<sup>80</sup>

*Navita nunc tutus contemnna, summa, procellas,*  
*Nigras nunc tutus contemnna, summa, procellas,*  
*Tutus contemnna summis cumulata tropaeis,*  
*Pulsa mente mala contemnna, summa, procellas,*  
*Spe quoque Roma bona contemnna, summa, procellas.*

Die Aussage dieser Verse ist sehr ähnlich, oder – besser gesagt – geht in dieselbe Richtung. Darüber hinaus, als eine kleine verborgene Pointe, enden alle fünf Verse mit demselben *s*-Buchstaben (Vers 17, Spalte 28), als eine Art Punkt im Unendlichen, wo sich die einzelnen parallel laufenden Verse schneiden.

Ähnlich konstruiert ist der ganze Intext zum Beispiel der *carmina* 18 oder 6. Im letztgenannten Gedicht beschränkt sich das textlich Permutative auf die Verwechselbarkeit der ersten Wörter in beiden Hexametern, sodass höchstens vier Verse von je fünf Wörtern entstehen können:

<sup>76</sup> Zum Beispiel *Carm.* 2, 3.

<sup>77</sup> Zum Beispiel *Carm.* 8, 11, 13.

<sup>78</sup> Zum Beispiel *Carm.* 5, 9, 19.

<sup>79</sup> Siehe bes. Squire 2015, 104–115 und Squire 2016, 72–74.

<sup>80</sup> Polara 1973, 1.73 und 2.126–127.

*Dissona*                      *Musarum vinciri stamine gaudens*  
*grandia*                        *conabor Phoebeo carmina plectro.*

Alle Wörter des Intextes bestehen aus je sieben Buchstaben. Diejenigen, die an der ersten (*dissona, grandia*) oder letzten (*gaudens, plectro*) Position der Verse stehen können, werden in der Struktur des Intextes dreimal wiederholt, diejenigen von der zweiten (*Musarum, conabor*) und zweitletzten Position (*stamine, carmina*) zweimal. Dem Leser werden also verschiedene ‚Wege‘ angeboten, auf denen er das Intext-Gedicht bei seiner Lektüre zusammenstellen kann,<sup>81</sup> die Variabilität des Ergebnisses wird jedoch aufs Minimale reduziert. Auch hier haben wir es also mit einer Spannung zwischen einer formalen Vielfalt und einer einheitlichen Aussage zu tun. Das passt sehr gut zur Armee-Metapher, die für dieses Gedicht wichtig ist: Ob man nun eine Quincunx oder eine andere Kampfformation aufstellt, es handelt sich immer um dieselbe Legion, um dieselben Soldaten, die zu einer konkreten Schlacht als *elementa* in der lukrezischen Physik umgestellt werden.

Im *Carm.* 6 bildet das Prinzip verschiedener Lesewege, auf welchen man zum identischen Wortlaut und zum gleichen Ziel (Ergebnis) kommt, das *conchetto* des ganzen Gedichtes oder zumindest seiner *versus intexti*. Punktuell wird eine fast identische Strategie in dem zu Beginn dieses Beitrags erwähnten metapoetischen *Carm.* 3 verwendet [vgl. Tafel 2]. Der Wortlaut des letzten Verses seines Grundtextes (3.35) ist mit demjenigen des dritten Intext-Verses (3.iii) identisch, wobei beide denselben Start- und Zielpunkt haben und sich nur im Mittelteil voneinander trennen, um denselben Wortlaut auf einem anderen Wege mit gleichen, aber nicht identischen Buchstaben entstehen zu lassen. Das Ziel, zu dem die beiden Verse sowie das ganze Gedicht hinstreben, ist das Wort *textu*.

Optatians Textmodel teilt also die atomistischen Züge mit dem lukrezischen, wie das Wiederaufgreifen des Wortes *textus* in seiner bei Lukrez (und Manilius) üblichen Bedeutung nahelegt; es stellt jedoch dessen spezifische, um anagrammatische ‚Doppelschichtigkeit‘ erweiterte Variante dar. Eine solche Textauffassung hat mehrere punktuelle Parallelen in der lateinischen Literatur der Spätantike: In den Centonen – mit denen Optatians Gedichte oft verglichen oder in Verbindung gesetzt werden<sup>82</sup> – wird der Quellentext in kleine Einheiten zerlegt, und diese werden dann neu kombiniert, um andere

<sup>81</sup> Zu den *versus intexti* von *Carm.* 6 siehe den Beitrag von Körfer in diesem Band.

<sup>82</sup> Siehe zum Beispiel Pelttari 2014, 73–114 (bes. 113–14), Hernández Lobato 2012, 307–311, 471–479, Squire 2016, 83–84, 93–95.

Nuancen ihres semantischen Potentials zu aktivieren. Dies ist besonders deutlich bei der christlichen Dichterin Proba, die – ungefähr anderthalb Generationen nach Optatian – sich der Cento-Technik nicht etwa zu Unterrichts- oder Parodiezwecken bedient, sondern sie als eine hermeneutische Strategie benutzt:<sup>83</sup> durch Umstellen der einzelnen Vergil-Fragmente wird der ‚wahre Sinn‘ des vergilianischen Textmaterials erst deutlich, der, wie man ahnt, dem ursprünglichen überlegen ist. Auch bei Proba bringt also die Umstellung (Metathesis) der Textoberfläche eine semantische Änderung mit sich, dient aber nicht dem Generieren von neuen, sondern dem Enthüllen von impliziten (christlichen) Grundbedeutungen.

Ähnlich wird die direkte Beziehung zwischen dem Signifikant und dem Signifikat, der Textoberfläche und dem ‚tiefen Sinn‘ in den Bibelkommentaren problematisiert. So geht beispielsweise Victorinus von Poetovio, der einzige bekannte lateinischsprachige Bibelkommentator vor Optatians Zeit (*floruit* in der 2. Hälfte des 3. Jhs.), davon aus, dass die Inhalte, die der Hl. Geist dem Leser im Bibeltext vermittelt, zu reich seien, um durch die imperfekte menschliche Sprache ausgedrückt werden zu können. Deshalb tauchen dieselben Ideen im Text immer wieder auf und werden ständig durch andere Mittel formuliert.<sup>84</sup> In Victorins exegetischer Praxis widerspiegelt sich diese Prämisse zum Beispiel in der – bei späteren Kommentatoren sehr verbreiteten – Technik, die Zitate aus unterschiedlichen biblischen Passagen und Büchern zusammenführt, damit sie sich gegenseitig erhellen. Auch hier haben wir es also mit einer Rekombination von Textelementen zu tun, die jedoch nicht gänzlich neue Bedeutungen entstehen lässt, sondern präexistente, aber bis dahin nicht auffällige Aspekte und Nuancen von bekannten Bedeutungen der Textoberfläche ans Licht bringt. Im Evangelienkommentar von Probas Zeitgenossen Fortunatian von Aquileia<sup>85</sup> werden einzelne Wörter aus dem

---

**83** Siehe den programmatischen Vers 23: *Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi* („ich werde sagen [zeigen, beweisen], dass Vergil die heiligen Taten (Gaben) Christi besungen hat“).

**84** In seinem Kommentar zur Apokalypse sagt er dazu (*Comm.* 8.9): *Septiformis Spiritus Sanctus, ubi ad novissimum temporis finemque percucurrit, redit rursus ad eadem tempora et supplet quae minus dixit* („Der siebenfache Heilige Geist, nachdem er die Begebenheiten bis zur jüngsten Zeit und bis zum Ende durchgegangen ist, kehrt zurück zur Zeit, über die er gesprochen hat, und ergänzt das, was er zu knapp gesagt hat“).

**85** Zu seinem neulich entdeckten Evangelienkommentar siehe grundlegend Dorfbauer 2013.

Kontext herausgelöst und auf Grund von Assoziationen (Assoziationsketten) zu einzelnen Motiven des Bibeltextes gedeutet.<sup>86</sup> Beiden Kommentatoren, Victorinus und Fortunatian, ist also eine Art Textimmanentismus gemeinsam, eine Überzeugung, dass dem biblischen Text eine einheitliche substantielle Aussage innewohnt, die unangetastet bleibt und manchmal sogar deutlicher wird, wenn die Textoberfläche umgestellt wird.

Diese Parallelen zeigen, dass Optatians Textkonzept nicht ein zeit- und kontextloses Experiment, sondern in die Textmentalität der ‚frühen Spätantike‘ eingebettet ist. Der Umfang dieses Experiments sowie die originelle Verbindung traditioneller und christlicher Elemente sind jedoch einmalig und stellen ein ganz konkretes Zeugnis dar der für die Spätantike so bedeutenden „unprecedented *mise en crise* of the very notions of language and representation“<sup>87</sup> – und damit der Suche nach einem neuen Textbegriff überhaupt.

---

## BIBLIOGRAFIE

**Adam, A. (1963)** ‚Die sprachliche Herkunft des Wortes *elementum*‘, *Novum Testamentum* 6: 229–232.

**Armstrong, D. (1995)** ‚The Impossibility of Metathesis: Philodemus and Lucretius on Form and Content in Poetry‘, in *Philodemus and Poetry*, hrsg. D. Obbing. Oxford: 210–232.

**Bailey, C. (Hrsg.) (1947)** *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex* (3 Bde.). Oxford.

**Bravo, F. (2011)** *Anagrammes. Sur une hypothèse de Ferdinand de Saussure*. Limoges.

**Bruhat, M.-O. (1999)** *Les carmina figurata de Publilius Optatianus Porfyrius. La métamorphose d'un genre et l'invention d'une poésie liturgique impériale sous Constantin*. Unpubl. Diss. (Université Paris-Sorbonne, Paris IV).

---

**86** Eine Erwähnung der Rute Aarons beispielsweise erinnert Fortunatian an ihre Frucht, die er sich als Nuss vorstellt – er deutet dann einzelne Eigenschaften der Nuss: Ihre vier Teile bezeichnen die Evangelien, ihr einheitlicher Geschmack bedeutet die Einheit der beiden Testamente, das harte ‚Holz‘ in der Mitte das Kreuz und die bittere Schale die Böswilligkeit der Juden; siehe Frg. I: *Et quadripertitum fructum nucis quattuor potest evangelia accipi. Nam et sapor eius, quod sit unus, veteris et novi testamenti tenet figuram, qui adunatim de Domino nostro Iesu Christo consenserunt. Duo testa duo testamenta, lignum intro crucem Christi, cortex amara malitiam Iudaeorum figuratur.*

**87** Elsner und Hernández Lobato 2016, 6 – siehe den Beitrag von Jesús Hernández Lobato in diesem Band, S. 470–471.

— (2009) ‚Les poèmes figurés d’Optatianus Porphyrius: une écriture à contraintes, une écriture de la contrainte‘, *Formes de l’écriture, figures de la pensée dans la culture gréco-romaine*, hrsg. F. Toulze-Morisset. Villeneuve d’Ascq: 101–125.

**Buisset, D. (2006)** ‚Le poème inexistant, ou Dieu, que le grincement du calame est triste au fond du scriptorium! Essai de lecture du « poème XXV » d’Optatianus Porphyrius, autrement appelé Porpyhre Optatian ou simplement Optatien‘, *Formules: Revue des littératures à contraintes* 10: 173–212.

**Burkert, W. (1959)** ‚ΣΤΟΙΧΕΙΟΝ: Eine semasiologische Studie‘, *Philologus* 103: 167–197.

**Crowley, T. J. (2005)** ‚On the Use of *stoicheion* in the Sense of „Element“‘, *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 29: 367–394.

**Diels, H. (1899)** *Elementum. Eine Vorarbeit zum griechischen und lateinischen Thesaurus*. Leipzig.

**Dorfbauer, L. (2013)** ‚Der Evangelienkommentar des Bischofs Fortunatian von Aquileia (Mitte 4. Jh.): Ein Neufund auf dem Gebiet der patristischen Literatur‘, *Wiener Studien* 126: 177–189.

**Elsner, J. und Hernández Lobato, J. (2016)** ‚Introduction: Notes Towards a Poetics of Late Antique Literature‘, in *Towards a Poetics of Late Latin Literature*, hrsg. J. Elsner und J. Hernández Lobato. Oxford: 1–22.

**Ernst, U. (2006)** ‚Text und Intext: Textile Metaphorik und Poetik der Intertextualität am Beispiel der visuellen Dichtung der Spätantike und des Frühmittelalters‘, in *Textus im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*, hrsg. L. Kuchenbuch und U. Kleine. Göttingen: 43–76.

**Friedländer, P. (1941)** ‚Pattern of Sound and Atomistic Theory in Lucretius‘, *American Journal of Philology* 62: 16–34.

**Fuhrer, T. (2003)** ‚Was ist gute Dichtung? Horaz und der poetologische Diskurs seiner Zeit‘, *Rheinisches Museum* 146: 346–364.

**Gandon, F. (2002)** *De dangereux édifices: Saussure lecteur de Lucrèce. Les cahiers d’anagrammes consacrés au ‘De rerum natura’*. Paris.

**Greber, E. (2002)** *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie*. Köln.

**Hernández Lobato, J. (2012)** *Vel Apolline muto. Estética y poética de la Antigüedad tardía*. Bern.

**Kleve, K. (1997)** ‚Lucretius and Philodemus‘, in *Lucretius and his Intellectual Background*, hrsg. K. A. Algra, M. H. Koenen und P. H. Schrijvers. Amsterdam: 49–66.

**Krebs, J. P. (1905)** *Antibarbarus der lateinischen Sprache*, 7. Aufl. Basel.

**Kwapisz, J. (2013)** *The Greek Figure Poems*. Leuven.

**Levitan, W. (1985)** ‚Dancing at the End of the Rope: Optatian Porphyry and the Field of Roman Verse‘, *Transactions of the American Philological Association* 115: 245–269.

**Martin, J. (Hrsg.) (1972)** *Lukrez: Über die Natur der Dinge / De rerum natura*. Berlin.



- Montarese, F. (2012)** *Lucretius and his Sources: A Study of Lucretius, 'De rerum natura' I 635–920*. Berlin.
- Noller, E. M. (2015)** ‚*Re et sonitu distare: Überlegungen zu Ordnung und Bedeutung in Lukrez, De Rerum Natura I, 814–829*‘, in *Was bedeutet Ordnung – was ordnet Bedeutung? Zu bedeutungskonstituierenden Ordnungsleistungen in Geschriebenem*, hrsg. C. Haß und E. M. Noller. Berlin: 137–172.
- Okáčová, M. (2007)** ‚*Publilius Optatianus Porfyrius: Characteristic Features of Late Ancient Figurative Poetics*‘, *Graeco-Latina Brunensia* 61 (N12): 57–71.
- Peltari, A. (2014)** *The Space that Remains: Reading Latin Poetry in Late Antiquity*. Ithaca, NY.
- Pipitone, G. (2012)** *Dalla figura all'interpretazione. Scoli a Optaziano Porfirio: testo italiano e latino*. Neapel.
- Polara, G. (Hrsg.) (1973)** *Publilii Optatiani Porfyrii carmina* (2 Bde.). Turin.
- (Hrsg.) (2004) *Carmi di Publio Optaziano Porfirio*. Turin.
- Real Francia, P. J. del (1998)** *Lexikon Manilianum*. Hildesheim.
- Rühl, M. (2006)** ‚*Panegyrik im Quadrat: Optatian und die intermedialen Tendenzen des spätantiken Herrscherbildes*‘, *Millennium* 3: 75–102.
- Scheid, J. und Svenbro, J. (1996)** *The Craft of Zeus: Myths of Weaving and Fabric*. Cambridge, MA.
- Scheidegger Lämmle, C. (2015)** ‚*Einige Pendenzen: Weben und Text in der antiken Literatur*‘, in *Weben und Gewebe in der Antike. Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik*, hrsg. H. Harich-Schwarzbauer. Oxford: 167–208.
- Schiesaro, A. (1994)** ‚*The palingenesis of De rerum natura*‘, *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 40: 81–107.
- Schindler, C. (2000)** *Untersuchungen zu den Gleichnissen im römischen Lehrgedicht*. Göttingen.
- Snyder, J. (1980)** *Puns and Poetry in Lucretius' De rerum natura*. Amsterdam.
- Squire, M. J. (2015)** ‚*Patterns of Significance: Publilius Optatianus Porfyrius and the Figurations of Meaning*‘, in *Images and Texts: Papers in Honour 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. Elsner und J. Hernández Lobato. Oxford: 25–99.
- Starobinski, J. (1971)** *Les mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris.
- Testenoire, P.-Y. (2013)** *Ferdinand de Saussure à la recherche des anagrammes*. Limoges.
- Thury, E. M. (1987)** ‚*Lucretius' Poem as a Simulacrum of the Rerum Natura*‘, *American Journal of Philology* 108: 270–294.
- Volk, K. (2002)** *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. Oxford.

— (2009) *Manilius and his Intellectual Background*. Oxford.

**Wagner-Hasel B. (2006)** ‚*Textus* und *texere*, *hýphos* und *hypháinein*: Zur metaphorischen Bedeutung des Webens in der griechisch-römischen Antike‘, in *Textus im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*, hrsg. L. Kuchenbuch und U. Kleine. Göttingen: 15–43.

**Wunderli, P. (1972)** *Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur*. Tübingen.

---

AARON PELTTARI

## A LEXICOGRAPHICAL APPROACH TO THE POETRY OF OPTATIAN

*ardua componunt felices carmina musae  
dissona conectunt diversis vincula metris  
scrupea pangentes torquentes pectora vatis  
undique confusis constabunt singula verbis*

Towering the blessed muses compose poetry  
Dissonant they connect links of different verses  
Astonishments they fashion torturing a poet's heart  
Everywhere each will remain the confused words

What does one do with a poem like *Carm.* 25? The answer given to that question will get to the heart of what one thinks poetry and interpretation are for. *Carm.* 25 is a Proteus poem that was meant to be rearranged in almost endless permutations. As a result, potential responses to the poem are also endless. My translation above is only one inadequate version of the very first ordering of the words in the manuscripts, which go on to offer eighteen different versions of the poem. In each of these manuscript versions the words are in a different order, but each of them is nonetheless perfectly metrical.

Because of its openness and playfulness, scholars have become increasingly interested in *Carm.* 25 over the last few decades, treating it as paradigmatic for their reinterpretations of Optatian's corpus at large.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> See e.g. Bruhat 1999, 152–170; González Iglesias 2000; Pelttari 2014, 77–79; Squire 2015, 98–100; Squire 2016, 88–91 (all with further references); on recent scholarly reappraisals of Optatian's corpus more generally, see Squire's introduction to this volume, esp. pp. 84–86. I am not convinced by Buisset 2006, who suggested that *Carm.* 25 was originally a metrical joke and not a Proteus

Considering the extreme openness of the poem, five basic methodological approaches suggest themselves:

1. One might count the number of possible variants;
2. One might analyse the metrical patterns;
3. One might express amazement at the poet's combinatory genius;
4. One might read the possible variants in one allegorical mode or another;
5. One might ignore the multiverse and consider individual words.

Modern scholars have already explored each of the first four approaches:

1. The numbers of possible variants were counted by Jean Letrouit in an article 'Pour une approche du *Carmen* XXV de P. Optatianus Porfyrius en terme de dénombrement' (Letrouit 2007). The total number of variants depends on the rules that are followed, but Letrouit showed that there are almost 40 billion different metrical variants (39,016,857,600 to be precise).<sup>2</sup>
2. The metrical logic of Optatian's combinatory game has been analysed by Juan Antonio González Iglesias (González Iglesias 2000, 343–351), in an article on 'El intertexto absoluto: Optaciano Porfirio, Entre Virgilio y Mallarmé'.
3. Under the category of amazement, William Levitan has declared that *Carm.* 25 'virtually explodes under the reader's eye' (1985, 250).
4. I have argued in a previous study that in *Carm.* 25 Optatian 'was clearly concerned with offering his reader an open text whose potential remained to be explored and defined' (Pelttari 2014, 79). In other words, my reading offered an allegorical, metapoetic interpretation of the poem as being about the openness of verbal communication. Other allegorical interpretations could likewise read the poem as being about politics, poetics or even perhaps religion.

In this chapter, I begin by doing something different, following the fifth methodological approach suggested above. My aim is to consider

---

poem. Ernst 1992 reads *Carm.* 25 within the long history of combinatory poetry in the western tradition and in the context of postmodern aesthetics. Raymond Queneau's famous Proteus poem 'Cent mille milliards de poèmes', first published in 1961, helped to revive interest in this kind of metrical game.

<sup>2</sup> On these calculations and the numerical representation of infinite variety, see also Jesús Hernández Lobato's chapter in this volume.

each of the poem's individual words, and to do so independently of their syntax or placement in the poem. In his ground-breaking article on Optatian, William Levitan already called *Carm. 25* a 'field' (in terms of number theory), suggesting that 'the poem consists of the finite set of twenty words together with the specifiable rules according to which they can be re-arranged' (1985, 252). In what follows, I re-examine that 'field' with an eye to its individual parts – and by way of an invitation to lexicography.

With that aim in mind, this chapter is predicated on a two-fold structure. By devising separate lexicographic entries for each of the twenty words in *Carm. 25* ('Assembling the words'), I begin by showing how this approach has value for the study of Optatian in general ('Reading Optatian word by word'; 'Surface reading'). In the second part of the chapter, I then expand the focus to demonstrate, by way of example, how a similar lexicographical method has relevance beyond *Carm. 25* ('A web of associations'), and indeed beyond Optatian ('A new kind of lexicography'). In all this, my overriding objective is to show what lexicography can offer in the context of modern technologies for reading and studying not just late-antique literature specifically, but also ancient Greek and Latin literature at large.

### ASSEMBLING THE WORDS

As an assemblage of words, *Carm. 25* echoes the vocabulary of earlier Latin authors and reappears in the work of later Latin poets. In many cases, there are also internal echoes with other poems in the Optatian corpus. In the entries below I have tried to bring together the most relevant material, but I have made no attempt to cite all parallels beyond Optatian. For Optatian, I cite each occurrence, but the authenticity of *Carm. 17*, 22 and 24 has been doubted by some scholars, and *Carm. 31* was only tentatively attributed to Optatian in the nineteenth century.<sup>3</sup> After laying out individual entries, I will then offer some reflections on this method, asking what it offers for an understanding of Optatian and other Greek and Latin poets.

---

<sup>3</sup> For such questions of authenticity, see Squire's introduction to this volume (pp. 57–58 n. 12).

**arduus** according to the *Thesaurus Linguae Latinae* (TLL) and *Oxford Latin Dictionary* (OLD), this word's primary meanings are 'steep', 'tall' and 'elevated'. In Optatian the word is used to describe a variety of difficult metrical games: *Carm.* 15.15 (*ista canit ruris tibi vates ardua metra*).

In poetry, the word is heroic: Verg. *Aen.* 12.892–893 (*opta ardua pinnis | astra sequi*). It also has moral connotations at Ov. *Ars am.* 2.537 (*ardua molimur, sed nulla, nisi ardua, virtus*) and Sil. *Pun.* 2.578 (*ardua virtutem profert via*). The word brings to mind the heights of glory (Ov. *Tr.* 4.3.74) and appears in proclamations of poetic intent: e.g. Verg. *G.* 3.291–292 (*sed me Parnasi deserta per ardua dulcis | raptat amor*), Terent. Maur. *Litt. Praef.* 65 (*labor arduus*), Avien. *Orb. ter.* 6 (*ardua res, Musae*). Ausonius combines the difficulty and glory of literary studies at *Protrept.* 41–42 (*non immemor ardua semper | praemia Musarum cupias*). Optatian seems to be the only poet who uses the word to describe *metra* (or *carmina* in one version of *Carm.* 25). He transfers the metaphor from the path or labour involved to the form chosen by the author.

**compono** 'to put together': *Carm.* 5.20 (*versus ... componis*), 6.7 (*dissona componi diverso carmine gaudens*), 9.10 (*mittite conpositas in tempora mitia palmas*), 16.1 (*dissona conexis audet componere verbis*), 19.6 (*[paginam] composuit*).

The spelling in *Carm.* 25 (which was perhaps chosen by Optatian for the sake of consonance) is supported by *Carm.* 9.10 (where the letter *n* is part of the *versus intexti*) and by the eighteen times that the word is repeated

in the manuscripts. On Optatian's spelling, see Polara 1973, 1.xxxiii.

*Versus* is found as the object of *compono* outside of Optatian (e.g. Hor. *Sat.* 1.4.8). At *Carm.* 6.7 and 16.1, the contrast with *dissona* makes the prefix emphatic. I have not found *pagina* as its object elsewhere before Claudianus Mamertus (*Stat. An.* 1.2). On Optatian's page, see Squire 2016, 34–35, and his comments in the introduction to this volume. I found the collocation *pagina conposita* from Claudianus at TLL, s.v. *compono* (Hofmann), 3.0.2124.63–64.

In prose and poetry, *compono* has a wide range of uses from the most basic 'to place' (that is position one thing beside or against another) and including 'to compose, write' (OLD s.v. 1 and 8). In poetry, the verb often appears in formulaic phrases signposting a modest comparison, like Stat. *Silv.* 1.5.61–62 (*fas sit componere magnis | parva*), Verg. *Ecl.* 1.23, Verg. *G.* 4.176, etc. The theme of unity in diversity reappears at Paul. Nol. *Carm.* 19.612 (*forma crucis gemina specie conponitur*) and Ennod. *Carm.* 2.91.5.

**felix** in politics: *Ep. Porf.* 3 (*tui mihi nominis aeterna felicitas*), *Carm.* 2.23 (*felix copia rebus*), 7.6 (*ad Martia felix [Constantine]*), 7.29–30 (*Victoria ... felix*), 7.33 (*ductor ... felix*), 9.3 (*reddens feliciter orbem consiliis*), 10.31 (*virtus ... felix*), 10.iv (*pius et felix*), 12.6 (*felices ... spes*), 12.ii (*renovas felices tempora saeculi*), 14.18 (*felices titulos*), 14.24 (*felicitas aevi*), 14.31, 14.34 (*miti felicium aevi*), 16.19 (*nunc se felicem [Africa putat]*), 18.6–7 (*felix ... Armenii dux*), 19.20 (*felicia saecula*), 19.38 (*felicia facta nepotum*), 19.viii (*Roma felix*), 20a.6 (*felicibus triumphis*).

It is also used in relation to poetry: *Ep. Porf.* 3 (*tui mihi nominis aeterna felicitas*), *Carm.* 5.17 (*felix Musa*), 9.12 (*fructu felix*, where the referent is either *palma* or *pagina*), 19.16 (*Musa felix*), 19.35 (*pagina felix*), 20b.4 (*metri felicia texta*), 21.3 (*felicitis numine Phoebi*), 22.4 (*felix nec fallax*), 27.12 (*felices Musas*).

Other combinations: *Carm.* 8.19–22 (*fama ... felix*), 10.3 (*mens ... felix currere uotis*), 31.14 (*o felix virgo*). For the address to a *felix virgo*, compare Verg. *Aen.* 1.327 and 3.321 with Prud. *Peri.* 14.124.

At *Ep. Porf.* 3, Optatian says that Constantine's felicity replaced for him the muses and inspired him to write panegyric poetry. *Felicitas* is a constant theme in Latin prose panegyrics too. On the ship of state and *felicitas*, see Bruhat 2008, 84 and 92–94. The link between poetic and political *felicitas* surely contributes to the significance of *felices* in *Carm.* 25.

**carmen** in Optatian the word always refers to poetry, never to religious or magical chants or spells. Optatian evokes the 'poem' in an array of contexts. It can be described as something spatial (physical and often visual): *Carm.* 1.2, 1.8, 2.13, 3.15, 3.28, 3.i, 5.7, 5.25, 6.2. It can be something spoken (*me ... dicturum carmen*, *Carm.* 7.9) and likewise sometimes a song (*Carm.* 20b.23, accompanied by the pipe-organ). The word is often used more generally: *Ep. Porf.* 2, 3, 4, 8, *Ep. Const.* 1, 10, 11, *Carm.* 2.4 (*fecundi carminis*), 3.5, 3.24, 3.32, 5.20, 5.22, 6.7, 6.22 (*Phoebo carmine*), 6.ii (*Phoebo carmine*), 9.11, 9.14, 9.24, 9.27, 9.ii (*Musarum carmine*), 9.v, 10.9, 11.3, 16.5, 16.8 (*carmina Phoebi*), 19.34, 21.14, 22.6, 22.18, 22.i (*diducunt carmina Musae*), 26.6, 26.22, 27.12.

On Optatian's poems in relation to magic see Lunn-Rockliffe's chapter in this volume. On the fiction of orality in Optatian, see Männlein-Robert's chapter. Compare \**modulamen*.

**Musa** in the singular: *Ep. Porf.* 4 (*Romanae Musae antistes nobilis Mantuanus*), *Carm.* 3.17, 3.i, 4.8, 5.7, 5.17 (*Felix Musa*), 6.2 (*Musa carmina textit*), 6.31, 7.9, 9.18, 9.25 (*Clio Musa*), 16.3 (*Musa modulante*), 17.2 (*Musa Maronis*), 19.17, 19.26, 21.15 (*docilis Musae de fonte*), 23.10 (*Musa sonat Graecis*); in the vocative: *Carm.* 10.11 and 22.viii (*picta Musa metris*).

In the plural: *Ep. Porf.* 2 (*Musarum ... vinculis*), 3 (*Musarum concinentibus choris*), 6, 8 (*deducere ... Musas*), *Carm.* 3.1 (*Musarum ... numine*), 3.14, 5.i, 6.i (*Musarum ... stamine*), *Carm.* 7.2–3 (*Musae ... canunt*), 7.18, 9.v, 16.7 (*fecundae ... Musae*), 17.16 = 18.18 = 18.iii, 22.i (*diducunt carmina Musae*), 27.12 (*felices ... carmine Musas*). In three cases Optatian seems to use *Musae* more broadly, of poetry, talent or success: *Carm.* 2.5, 10.8 (*funde pater coeptis Musas ad mutua versus*) and 20b.13. For this interpretation of *Carm.* 2.5 and 10.8, see Polara 1973, 2.72–73.

The phrase *Musa Maronis* from *Carm.* 17.2 is also found in Auson. *Cupido* 1, Ven. Fort. *Carm.* 8.18.5 and in the strange poem attributed to Augustus on the burning of the *Aeneid* (*Anth. Lat.* 672.3 (Riese)); later the periphrasis was used by Alain de Lille and others. It is unclear whether *Carm.* 17 was written before Ausonius' *Cupido cruciatus*.

Optatian specifically appeals in his poems to Calliope, Camena and the Camenae, Clio, Phoebus and

Thalia; he also refers to the muses as Castalides and Castaliae. Optatian does not invoke *Musa mea* (common in Ovid), but he does refer to *Calliopea mea* (*Carm.* 4.10). On the importance of the Roman *Camena* being invoked in place of the muse by Livius Andronicus, see Hinds 1998, 58–63.

**dissonus** *Carm.* 6.7 (*dissona componi diverso carmine gaudens*), 6.i (*dissona Musarum vinciri stamine gaudens*), 16.1 (*dissona conexis audet componere verbis*), 20b.11 (*visu dissona*).

In explaining *Carm.* 16, Optatian says that his elated mind dares to compose dissonance of connected words (in this poem three hemistychs in Greek hexameters run down the lines). At *Carm.* 6.7, Optatian rejoices to compose *dissona* in a diverse song; the word also appears three times in the *versus intexti* of the same poem, which presents the image of a squadron of Constantine's soldiers that are set out in varying ways (on which see Rühl 2006, 94–96). At *Carm.* 20b.11, *dissona* describes the increasing lengths of the lines in that poem in the shape of an organ. Compare Optatian's use of *discors*, *dispar*, \**diversus* and *varius*.

In Lucan, *dissonus* describes the linguistic diversity of barbarians (3.289 and 6.272) and the voice of the witch Erichtho (6.687). Statius mentions the possibility that Pollius weaves dissonant songs at *Silv.* 2.2.114–115 (*dissona ... carmina*, probably elegiac couplets). Terentianus Maurus uses *dissonus* once (*Litt.* 116) and also invents *dissonorus* (*Litt.* 190). After Optatian, Prudentius writes *idem loquuntur dissoni | ritus* (*Peri.* 2.427–428), the world's different rites say the same thing in Rome. Writing after Optatian, Paulinus of

Nola says that the dissonant strings of his psaltery come together with equal measures (*et paribus coeunt dissona fila modis*, *Carm.* 21.275). Paulinus also compared the miracle of Pentecost to a citharist's dissonant strings (*dissona fila*, *Carm.* 27.73), and the descending Holy Spirit appeared dissonant (*dissonus*, *Carm.* 27.99) in its voices like one who plays the chords on a lyre. Martianus Capella praises Venus who cherishes her dissonant bonds (*dissona nexa foëves*, *De nupt.* 1.1.4).

In summary, Optatian uses *dissonus* in a neutral or positive sense to describe his poetry. He may well have influenced Paulinus of Nola, who was vocal in praising diversity in the harmony of his poetry; on Paulinus of Nola and harmony, see Fontaine 1973 and Roberts 1989, 144–147.

**conecto** *Carm.* 16.1 (*dissona conexis audet componere verbis*), 17.9 (*in sese alterno conectens ordine versus*). Compare the simplex form of the verb: *Carm.* 5.25 (*maius opus nectens*), 9.11 (*nectite de metris virtutum carmina et omnes concinite*), 16.6 (*ordine ut in duplicem nectatur littera uocem*); and the derivative noun: *Carm.* 10.2–3 (*canoros | mens furit in nexus*). For *conectere* as 'compose', see Hor. *Epist.* 2.2 and Columella, *Rust.* 10.227, with TLL s.v. I.b.1 (Lommatzsch). For *conectere versus*, see Terent. Maur. 1693 and 2125. Ausonius remembers the connections of history (*conexa historiae*) at *Protrept.* 53.

The metaphor of text as web is frequent and significant in Optatian's figural poetry. On Optatian and weaving (*texere*), see Bažil in this volume; compare Squire 2016, 84 n.131 and Bruhat 1999, 107–114. The collocation in *Carm.* 5.25 (*maius opus nectens*) is



playfully serious with its intertext from Verg. *Aen.* 7.45 (*maius opus moveo*).

**diversus** *Carm.* 6.7 (*dissona componi diverso carmine gaudens*). The word is common in poetry of the late Republic onwards, especially in hexameter poetry. For poetic contexts, compare Paul. Nol. *Carm.* 21.328–329 (*citharam faciamus in unum | carmen diversis compositam fidibus*) and Ennod. *Carm.* 2.3.1 (*consona diversis finxisti carmina libris*). Compare also \**dissonus*.

**vinculum** ‘chain’: *Carm.* 9.6 (*saeva vincla*), 23.4 (*plexum vinclis*), 24.19 (*in vincula mortis*); ‘link’: *Carm.* 22.8 (*vincula mitia*). The word is also used of poetry: *Ep. Porf.* 2 (*Musarum ... vinculis*), *Carm.* 10.18 (*noua vincula mentis*) and 21.4 (*Calliope partita novis sibi vincula curis*). Compare *Carm.* 6.14 (*ostentans artem vinciri*), 6.1 (*dissona Musarum vinciri stamine gaudens*) and 27.8 (*vinxit*).

Quintilian uses the same language of binding in reference to prose rhythm (e.g. 9.4.16, 9.4.20, 11.2.47). In *De litt.* 1317, Terentianus Maurus glosses *syllaba* as *vinculum congregale*. In the first preface to the *Technopaegnon*, Ausonius describes the verses of that work as links in a chain (*cohaerent ita ut circuli catenarum separati*). On the chain as ‘an appropriate figure for an entity in some sense “shackled” by the past, but also “bound” together from multiple parts’, see Squire 2016, 85.

**metrum** those who speak in verse are constrained by the *lex metris statuta* (*Ep. Const.* 8), and at *Carm.* 3.ii Optatian boasts that his figural poetry follows the metrical rules: *et metri et versus lege manente*. For the restrictions

of metre, see also: *Carm.* 5.27 (*certo limite metri*), 9.iii (*ausa novas metris indicere leges*) and 17.1 (*lege metrorum*).

Of metre more broadly: *Carm.* 3.14, *Carm.* 3.28–29 (*mentis opus mirum metris intexere carmen | ad varios cursus*), *Carm.* 6.8 (*de perpete metro*), 6.10 (*nullo discrimine metri*), 9.11 (*nectite de metris virtutum carmina*), 10.10 (*dicere metra*), 15.15 (*ardua metra*), 20b.4 (*metri felicia texta*), 20b.12, 20b.26 (*iamque metro et rhythmis praestringere quicquid ubique est*), 21.11, 21.ii (*omne genus metri*); compare the adjectival form in *Carm.* 21.9 (*metricae gravioris*). With regard to visual effect, the word is also use of the lines of figural poetry: *Carm.* 5.8 (*descriptis pingit metris*), 6.34 (*depictis signare metris*), 22.viii (*bene picta Musa metris*), 26.19 (*me [aram] metra pangunt*), 26.23 (*metrorum imagines*).

The Greek μέτρον displays the same ambiguity between ‘measure’, ‘metre’ and ‘verse’.

**scrupeus** *Carm.* 3.27 (*et praeclsa iuvat versu per scrupea fari*), 6.14 (*ostentans artem vinciri scrupea praebet*), 10.9 (*scrupea fingentem tam duro carmina versu*), 19.16–17 (*scrupea ... Musa*) and 19.24 (*carbasa [intexta] ... scrupea*).

Compare *Carm.* 4.9 (*quod textu scruposa siet mea pagina simplex*) and 6.32 (*scruposis innexa modis*).

For the meaning and derivation of the word, see Serv. *Aen.* 6.238 (*SCRUPEA: lapillosa, nam scrupus proprie est lapillus brevis qui pressus sollicitudinem creat, unde etiam scrupulus dictus est*), and the parallel definition in Don. *Commentum Andriae* 940.

*Scrupeus* and *scruposus* are both used beginning in Republican drama to evoke stony ground or a rough path. *Scrupulus* then describes ‘a source

of uneasiness or misgiving, a worry, headache' (OLD s.v. *scrupulus* 1). For poetry, compare Terentianus Maurus *De litt. praef.* 61–62 (*dumos inter et aspera | scruposis sequimur vadis*). Iuvenius links difficulty and virtue: *celsaque uix paucos ducit per scrupaea virtus* (1.684). Compare \**arduus*.

More remotely, Charisius said that *scriptulum* (1/24 of an *uncia*), which is probably a variant of *scrupulus*, was commonly pronounced *scripulium* in his time (*nunc*, GL 1.105). Charisius was writing in the late fourth century, and the spelling *scriptulum* was probably influenced by γράμμα, a written character but also 1/24 of an ounce (see TLL s.v. *scripulium* and DGE s.v. γράμμα). González Iglesias offers a stimulating account of the various meanings of *scrupus* and related vocabulary (2000, 357–359), although the *lusus scruporum* that he cites seems never to have existed: Robert Éstienne (Éstienne 1543) cited several passages that apparently mention this game in his groundbreaking *Thesaurus Linguae Latinae* (s.v. *scrupus*), but they are corrupt and modern editors print *scriptorium* or a similar variant.

Marie-Odile Bruhat explains that in Optatian *scrupus* expresses 'la difficulté de la poésie figurée' (2008, 95). Given the word's root meaning (*scrupus* as 'small stone'), we might also think that it describes his poetry as elemental, composed of words and letters (compare \**elementum*). Most notably, *carbasa scrupaea* at 19.24 would then be a reference both to the difficulty of the *figura intexta* but also to the small individual and elemental units of the poem's design. In a similar vein, Ausonius excuses the '*scrupaea difficultas*' of his tessellated

*Technopaegnon*, in the second preface to the work in Green's edition (Green 1999, 196).

**pango** *Ep. Porf.* 3 (*poetis carmen pangentibus*), *Ep. Const.* 9 (*in pangendis versibus*), *Carm.* 2.8 (*pangere versu*), 5.25 (*spe pinget carmen, pangat si coepta Camena*), 7.15 (as a variant reading), 9.17 (*pangere versu*), 21.2 (*panget tua iussa*), 21.14 (*pangere*), 21.ii (*omne genus metri tibi pangens optime Basse*), 22.7 (*pangi*), 26.19 (*me [aram] metra pangunt*). Besantinus ('Vestinus') describes his Altar as fashioned neither of golden bricks nor of Alybaean nuggets (μήτε γλόρου | πλίνθοις μήτ' Ἀλύβης παγέ-ντα βώλοις, *Anth. Pal.* 15.25.7–8). On this poem and its riddling formulation, see Kwapisz's chapter in this volume.

While the basic meaning of the word was 'set in' or 'fix', it was often used of composing poetry, beginning in extant Latin with Ennius at *Annales* 293 (*tibia Musarum pangit melos*). Among other examples, see Hor. *Ars.* 416, Terent. Maur. *Litt.* 2587, 2596 and 2599, Prudent. *Cath.* 9.3 and Ennod. *Carm.* 1.9.3. The parallel in Vestinus suggests that the word may also have been associated with pattern poetry.

**torqueo** 'twist, torture': *Carm.* 19.27 (*per tortum*) describes the twisted path of the *versus intexti*. The link between torture and poetry will be clear to anyone who has read and enjoyed Optatian.

**pectus** *Carm.* 8.25 (*fecunda pectora [Constantini] noto rite deo*), 19.8 (*de pectore clementi*). In these two passages the extended meaning 'heart' takes precedence over the basic meaning 'chest' or 'breast' (TLL s.v. 1). *Pectora*

(in the plural) is especially common in hexameter poetry.

**vates** ‘poet’: *Ep. Porf.* 4 (*serena lux vatatum* [Virgil]), *Ep. Const.* 1 (*Chium Maeonium vatem* [Homer]), *Carm.* 1.11 (*vatis praesentia fata* [*tristia*], 2.1 = 2.18 = 2.35 = 2.i (*sancte tui vatis Caesar miserere serenus*), 2.9 (*maesto ... vati*), 2.11–12 (*vatis ... fata ... tristia*), 3.v (*vatis laeta Camena*), 7.8 (*gloria vatatum* [Apollo or Constantine]), 10.18 (*magnanimo vati*), 15.15 (*ruris ... vates*), 18.17 (*vatem*), 18.24 (*vates*), 17.15 = 18.ii (*aurea lux vatatum* [Constantine]), 19.21 (*vates*), 26.2 (*vatis arte*).

As ‘prophet’, especially in the context of inspiration: *Carm.* 3.4–5 (*gesta canunt, quos Aonium placabile numen | vatis sorte frui dat*), 3.7 (*tu* [Constantine] *mentem inspiras vatis*), 3.23 (*vatis voce tui*), 5.23 (*vate deo* [Apolline]), 6.17 (*factorum gnarum ... vatem*), 11.4 (*vatem*), 24.15 (*te* [Christe] *vatatum fata canebant*), 26.4 (*vatatum chori*).

Optatian uses *vates* in preference to *poeta* (*Ep. Porf.* 3) and *scriptor* (*Carm.* 1.5). ‘Prophet’ was historically the first meaning of *vates*, and Virgil is called the noble Mantuan priest of the Roman muse at *Ep. Porf.* 4 (*Romanae Musae antistes nobilis Mantuanus*). The word *vates* is closely linked to Optatian’s pious appeals to Constantine for mercy, especially at *Carm.* 1.11, 2.1 and 2.11; but ‘poet’ is the prevalent meaning. In addition to being contrite, Optatian as *vates* is magnanimous and knowledgeable of Constantine’s deeds (compare Optatian’s references to Clio, the muse of history, at *Carm.* 9.25, 18.20, 20b.1 and 22.6). Besides the vague *vates* who were inspired by Constantine (*Carm.* 18.ii),

Optatian refers to both Homer and the Hebrew prophets as *vates*. It is perhaps not irrelevant that Terentianus Maurus had ostentatiously put off the prophet’s cloak (*vatis stola*) to write school poetry (*Litt.* 302). On the increasing use of *vates* in Augustan poetry, see Newman 1967 along with the circumspect comments in Roman 2014 (esp. pp. 113–114).

**undique** *Carm.* 14.14, 16.30, 16.33, 23.4 (*undique adflixum*, where Polara prints the more likely conjecture *unde queat plexum*). The word was common in poetry, e.g. Enn. *Ann.* 391 (*undique conveniunt velut imber tela tribuno*). For the totalising sense and poetic vision of *Carm.* 25, compare *ubique* in *Carm.* 20b.26 (*iamque metro et rythmis praestringere quicquid ubique est*).

**confundo** not elsewhere in Optatian, but compare the prayer *funde pater coeptis Musas ad mutua versus* (*Carm.* 10.8). The collocation *confusa verba* is found in Ovid (*Met.* 2.666, 12.55 and 15.606–607) and *Anthologia Latina* 692.7 (Riese), attributed to Petronius (*nos quoque confusis feriemus sidera verbis*).

**consto** the word is found only here in Optatian. He uses 21 other verbs with the same prefix. On the subject of the standing of language, see Lucret. 2.691 (*confiteare alia [verba] ex aliis constare elementis*), which was cited by Buisset (2006, 203). On Optatian and Epicurean poetics, see Bažil in this volume.

**singulus** *Ep. Const.* 4, *Carm.* 26.13.

**verbum** spoken: *Ep. Const.* 3 (*prope cotidianis ac moralibus verbis*), *Carm.* 3.21 *sua verba* [Aonidum]); written: *Carm.* 16.1

(*dissona conexas audet componere verbis*), 17.8 (*verbum textum*); divine: *Carm.* 24.18–19 (*opulento* | [*Christus*] *exertus verbo*). Compare Optatian's use of *nomen* (which is more common), *orsum* and \**elementum*.

## READING OPTATIAN WORD BY WORD

What are the benefits or insights gained from reading *Carm.* 25 in this lexicographic manner? And why might this approach make sense for Optatian now, in the context of modern scholarship?

Martin Bažil's contribution in this volume, centred around the meaning of Optatian's *textus*, has already demonstrated the value of sustained lexical analysis. While my lexicon entries do not consider any word in the same sort of depth, they do reveal many aspects of the use and meaning of each word in *Carm.* 25. In what follows, I want to tease out some of those implicit preliminary results for a reading of this particular poem.

Sometimes the results help us to understand the connotations of an individual word: for example, we saw that Optatian uses the word *felix* in the context of poetry and politics, either of which can be relevant in *Carm.* 25. For *Musa* it likewise became clear that Optatian used the word without much differentiation in the singular and the plural – important because the number of muses depends on its context in each version of *Carm.* 25. More broadly, the entry on *vates* implies that the poet placed himself within the inspired tradition of Latin poetry. Something similar might be said of the entries on *dissonus*, *diversus* and *scrupeus*, which suggest some points at which Optatian may have influenced later poets, and Paulinus of Nola in particular. Since this was implicit in the evidence presented, the format of lexicon entries allows readers to make further inferences for themselves about precedence, influence and meaning.

Beyond individual words, when we look at Optatian's vocabulary, we can see more closely why the writer deserves to be acknowledged and read as a poet. While Optatian's writings were neglected for most of the twentieth century, readers have increasingly admired his visual and textual techniques in the last few decades. Nevertheless 'the rich and allusive tapestry of Optatian's poetry has yet to receive any detailed study'.<sup>4</sup> There are

---

<sup>4</sup> Squire 2016, 83.

two reasons why readers have not before studied that ‘allusive tapestry’: first, because his technique of writing figural poetry and *versus intexti* is so clearly based on his manipulation of individual letters (*elementa*); and second because the poems often read like fragments rather than continuous wholes. For example, *Carm.* 2 consists of a series of addresses to Constantine, beginning with the first line (*sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus*).<sup>5</sup> That exact line is repeated six times in *Carm.* 2, in an acrostich, a mesostich, a telestich and in the middle and final lines. But the repetition does not end there. The poem is full of nominal phrases juxtaposed to *sancte Caesar* and repetitive praise in support of the poet’s plea for mercy. Because Optatian’s texts seem to fall apart on reading, modern readers have been slow to treat them as poetry.<sup>6</sup> A focus on individual words both reveals Optatian’s place in the poetic tradition and also acknowledges that while letters may be the basic elements of his figural poetry all of those letters are in fact written in words. At a basic level, our analysis shows that Optatian should also be read as a poet because he constantly uses the vocabulary of Latin poetry. No less important, moreover, is that his words sometimes became influential on the later verbal literary tradition.

Optatian himself claimed to be writing a new kind of poetry. He says that the muses are working out ‘new songs’ (*nova carmina*, *Carm.* 3.24), that his mind dares to set out new rules for metre (*te nunc in carmina Phoebum | mens vocat, ausa novas metris indicere leges*, *Carm.* 9.ii–iii) and that his art is new (*ars nova*, *Carm.* 22.11).<sup>7</sup> Furthermore, the letter that Constantine seems to have dispatched to Optatian (included with the poems in most of the manuscripts) carefully explains Optatian’s work within the context of previous Greek and Latin poetry.<sup>8</sup> The lexicographical approach employed here is intended to demonstrate what is coherent and innovative in Optatian’s poetry. Without overstating the traditional qualities of his work, we have shown a number of links between his vocabulary and that of earlier and later Latin poets. Optatian does nothing

---

5 Others in this volume provide more detailed discussions – especially Bruhat and Henderson.

6 As Squire notes, ‘The very assemblage of Optatian’s verse rests upon the potential of being disassembled once more: each creation can be broken down to the individual line, word, syllable, and letter, texturing the work, piece by piece, through multiple acts of retrieval, reappropriation, and reuse (Squire 2016, 83).

7 See Pelttari 2014, 81 and Squire 2016, 84–85.

8 On the exchange of letters between Constantine and Optatian, see Wienand’s chapter in this volume.

if not reveal the constituent elements of his poetry: the letters, syllables, words, lines and pages that make up a poem. Research on his visual technique usually takes the page as the basic unit of study; intertextual studies would generally focus on the phrase. By choosing to look at the individual words that can be organised on the page in nearly endless combinations, I aim to acknowledge the verbal surface of his work, which is not meant as a denial of the multi-layered, palimpsestuous quality of Optatian's poetry.

### SURFACE READING

Beyond these immediate results, there are also good theoretical reasons for reading *Carm. 25* through its vocabulary. A lexicographical approach understands *Carm. 25* as a web of verbal associations and treats the surface of the poem as a two-dimensional grid in which the individual pieces (words) can be re-arranged at will. While the first version presented in the manuscripts seems to make sense, the fourth line announces that the poem will cohere even when all the words are confused. Insofar as *Carm. 25* is a combinatory game, the syntactical arrangement of the words is endlessly indeterminate.<sup>9</sup> By considering each word individually, we avoided privileging one version of the poem over all the others – although I did retain the order of the words from the first manuscript version. Therefore, a lexicographical approach provides a fuller understanding of *Carm. 25* in each and every one of its 39 billion or so different possible versions. Since the individual words are the basic units of composition and since Optatian's vocabulary remains the same in each version, a lexicographical approach gets to the core of the poem, which exists only as a series of interpretative possibilities.

There is a third dimension to the poem, which is also a surface, namely the historical treatment of individual words within the poetic tradition. As mentioned above, the lexicon entries foreground the various ways that each word was construed not just by Optatian but also by other poets and prose authors writing in Latin and sometimes Greek. Seen as an assemblage of words, *Carm. 25* has become a vantage point from which to consider the historical tradition of Latin poetry, from Ennius to Fortunatus. These lexicon entries offer an overview of a word's use throughout the Latin literary tradition.

---

9 On Optatian's *lector ludens*, see Körfer's chapter in this volume.

Some readers might object that I am suggesting a new kind of philological ‘fundamentalism’, devoted to the individual word rather than the text itself or its unstable contexts. That kind of project would seek to capture and freeze the essential meaning of each word. However, my lexicographical approach is actually a very practical way to present the range of interpretative possibilities in each passage. This approach allows us to read the intertextual surface of the text through its individual components.

‘Surface reading’ is a term introduced by Stephen Best and Sharon Marcus to describe a range of scholarly approaches to literature that have developed after, and often in response to, Fredric Jameson’s *The Political Unconscious* (Jameson 1981). They take ‘surface’ to mean ‘what is evident, perceptible, apprehensible in texts; what is neither hidden nor hiding; what, in the geometrical sense, has length and breadth but no thickness, and therefore covers no depth’ (Best and Marcus 2009, 9). In short, ‘a surface is what insists on being looked *at* rather than what we must train ourselves to see *through*’ (Best and Marcus 2009, 9). Best and Marcus suggest that what lies on the surface of a literary text is often most important because it impacts us directly. In a similar vein, Heather Love has advocated a kind of reading that is ‘close but not deep’ (Love 2010), and Franco Moretti has championed ‘distant reading’ as a way to harness the power of electronic tools for literary studies (Moretti 2013). These scholars share the view that interpretation should not be the only literary game in town. My own lexicographical approach to Optatian is influenced by this trend. I want to take his vocabulary seriously, to look at the words themselves and the web of associations between each of their historical uses. A lexicographical approach does not try to reduce Optatian’s vocabulary to a single or authoritative meaning; it responds to the main currents of scholarship in the field, and it reveals the rich surface of Optatian’s language. Even the relative openness of a lexicon entry emphasises that the interpretation is not complete and that the work of reading has only just begun.

#### A WEB OF ASSOCIATIONS

Up to this point I have shown that *Carm.* 25 exists as a field of twenty individual words each with their own web of associations. Reading Optatian word by word reveals his standing as a poet in the Latin tradition, and it offers a way to read the surface of his poems. But I started with *Carm.* 25 only to suggest that the corpus of Optatian’s poems as a whole can also

be read as a web of interpretative possibilities. In order to tease out the further potential of this approach, I will offer case studies of a few more carefully chosen words, mainly poetic terms, which I will follow with some interpretations and discussion; I then conclude with the broader point about how and what lexicography might once again offer as a tool for modern-day interpretation.

**avia** of the poet's way: *Carm.* 10.4 (*libet ire per avia sola*). With a transferred meaning, 'unaccustomed' or 'extraordinary': *Carm.* 19.18 (*gaudia laetus nunc per me notat avia Phoebus*).

Like Lucretius (*avia Pieridum peragro loca nullius ante | trita solo*, 1.926–927) and Nemesianus (*Cyneg.* 8), Optatian chose the path less travelled by. For the same track, see Aus. *Mos.* 5 and Paul. Nol. *Carm.* 23.29. On the links between *Carm.* 10, Lucretius and Optatian's divine inspiration, see Bruhat 2008, 78–79 and compare \**devius*.

**condo** 'establish': *Ep. Const.* 9 (*dum antiqua servaret etiam nova iura sibi conderet*), *Carm.* 22.26; with the idea of 'conceal': *Carm.* 6.15–16 (*tota peracta | vota (precor, faveas) sub certo condita visu*). In *Carm.* 6, the *figura intexta* is a geometric pattern that may be reminiscent of the squadrons Constantine used to defeat the Sarmatians; the different layers of the text each make and hide the others. For the first meaning, compare *Ep. Const.* 1 (*primos facundiae conditores*) in reference to Homer and Virgil, with Juv. 11.180 and Aus. *Protrept.* 46. For one example of founding as a theme in Latin panegyric, see *Panegyrr.* X (II).1.4.

For the second meaning, Ausonius says in the preface to his *Griphus* that he decided to loan out (*occupare*) rather than conceal (*condere*) his poem.

At *Epist.* 8.23, Ausonius complains that there is a great burden in the muses, so many ages committed to paper (*grande onus in Musis, tot saecula condita chartis*). Both Optatian and Ausonius play with the different meanings of *condo* – making and concealing – as Virgil had, at *Aen.* 1.5 and 12.950.

**deduco** 'bring down': *Carm.* 22.16 (*densumque animi deducere*); of the muses: *Ep. Porf.* 8 (*iam licet Parnasi iuga securus ingrediar et ab ipsis Aonii verticis adytis deducere audeam Musas*). Compare Verg. *G.* 3.11 (*Aonio rediens deducam vertice Musas*), Ov. *Met.* 1.4 (*ad mea perpetuum deducite tempora carmen*) and Columella, *Rust.* 10.40 (*[rem rusticam] Pierides tenui deducite carmine Musae*). At *Ep. Porf.* 8, *codex Parisinus* 2421 has *diducere* in place of *deducere*. Compare \**diduco*.

**devius** of territory, 'distant': *Carm.* 10.27–28 (*cui [Crispo] devia latis | tota patent campis*); of poetry, 'unaccustomed', like *avia*: *Carm.* 3.20 (*audenterque loqui suadent per devia*); of poetry, 'swerving, turning, crossed', in the context of Optatian's *versus intexti*: *Carm.* 5.1 (*audent sibi devia Musae*), *Carm.* 6.13 (*ambiguos cursus et devia claudit*). For the meaning 'turning or swerving aside', see OLD s.v. 2; for *devius* as 'crooked' or 'perverse' see TLL 5.1.867.24–28 (Bögel).



**diduco** 'divide': *Carm.* 22.i (*mixta per amfractus diducunt carmina Musae*). For the poetic context, compare \**deduco*. As noted at TLL 5.1.1016.29–30 (Rubenbauer), *diduco* and *deduco* are often confused in the manuscripts; however, in *Carm.* 22, *diducunt* is supported by the base text, in which the relative pronoun *qui* makes more sense than *que* (*Carm.* 22.19). The two words are disambiguated by Servius, for example *ad Aen.* 1.224.

**elementum** 'letter', 'element' and 'atom', all influenced by the common uses of στοιχεῖον; but the etymology of the Latin word is uncertain. Optatian uses the word in reference to the individual letters that shape his figural poetry: *Carm.* 3.35 = 3.iii ([*pagina*] *picta elementorum vario per musica textu*), 20b.9 (*versus elementa prioris*), 26.22 (*elementa crescunt et decrescunt carminum*). Lucretius developed a theory of language and poetry in defence of Epicurean atomism: *multa elementa vides multis communia verbis* (2.689). Similar language recurs in many other passages, for example *Ov. Met.* 15.237 (*haec quoque non perstant, quae nos elementa vocamus*). Optatian's language of increase and decrease probably suggests Lucretius' view of letters as interchangeable atomic particles. Compare Bažil in this volume (pp. 353–355).

The anonymous poem *Laudes domini*, contemporary with Optatian, has the Christian God assign elements to particular shapes: *certis sunt acta elementa figuris* (56). Ausonius described an epitaph whose letters were fading: *truncatis convulsa iacent elementa figuris* (*Epigr.* 37.7). Prudentius praised the God who joined spirit and flesh: *duo qui socians elementa* (*Cath.* 10.2).

And he celebrated the elements coming together through Christ: *elementa crevisse* (*Apoth.* 731–735). Paulinus of Nola celebrated God working in various times through all the elements: *variis elementa per ruce saeculis* (*Carm.* 22.152).

**ludicrum** *Carm.* 21.1–2 (*pauca quidem cecini fors frivola; his quoque iungam | ludicra*). Some poets set aside their games in favour of serious poetry: *Hor. Ep.* 1.1.10 (*nunc itaque et versus et cetera ludicra pono*), *Paul. Nol.* 22.14 (*decuerunt ludicra parvum*). Others were more playful: *Terent. Maur.* 1817 (*ludicra carmina*, of *Annianus*), *Terent. Maur.* 1817 (*ludicra carmina*, of the *musici poetae*), *Auson. Protrept.* 1 (*sunt etiam Musis sua ludicra*) and *Prud. Cath.* 3.18 (*seria, ludicra, verba, iocos*). Apuleius even used *Ludicra* as the title for a collection of his poems (*Apolog.* 6). On Optatian's games, see Körfer in this volume.

**medellifer** *Carm.* 24.12 (*ore medellifero [Christi]*). Compare *Ven. Fort. Mart.* 1.362 (*quanta medellifero manarit gratia tactu*), which seems to be the only other surviving occurrence of the word before *Beda, Vita metrica Cuthberti* (*moxque medelifero morbi cessere sub haustu, PL* 94, p. 587). *Medella* was first used in prose in the second century AD; it became common in poetry after *Iuvenius* used it seven times (1.437, 2.232, 2.356, 2.587, 2.601, 3.76 and 3.372).

**modulamen** *Ep. Const.* 4 (*pro qualitate modulaminis ad singulos quosque expetita laudis gratia redundavit*), *Carm.* 27.4 (*dulcisono Panum oblectans modulamine silvas*), *Carm.* 27.7 (*me Pan ad thiasos*

*docuit modulamina cantus*). Compare *Carm.* 16.3 (*Musa modulante*).

The verb *modulor* was used by poets from Virgil on: Verg. *Ecl.* 10.51 (*carmina pastoris Siculi modulabor avena*), *Cul.* 1 (*lusimus ... gracili modulante Thalia*), *Ilias Latina* 883 (*septem ... modos modulatur avenis*), etc. But Gellius was the first author to use *modulamen*. It became common in poetry in the fourth century: Lactant. *Phoenix* 45 (*incipit illa sacri modulamina fundere cantus*), Avienius *Arat.* 9 (*et numerus celsi modulaminis*), Paul. Nol. *Carm.* 20.59–60 (*toto Christi chelys aurea mundo | personat innumeris uno modulamine linguis*), Sidon. *Carm.* 1.9 (*Castalidumque chorus vario modulamine plausit*), etc. Calcidius and Macrobius use *modulamen* in reference to the harmony of nature. The word usually denotes measured singing. Presumably, later poets chose the word because it was new and because the associations with measure and harmony complemented the poetics implicit in their songs. Compare \**carmen*

*Modulamine cantus* appears at line-end at *Anth. Lat.* 733.8 (Riese). The similarity with *Carm.* 27.7 may be significant since the same poem also includes the rare and Optatianic \**versificus*.

**moneo** *Carm.* 11.4 (*tu vatem, tu, diva, mone*). Compare *Aen.* 7.41 (*tu vatem, tu, diva, mone*) and *De alea* 3 (*tu vatem, tu, diva, mone*).

**quondam** in reference to the previous fortunes of his poetry: *Carm.* 1.1 (*quae quondam sueras pulchro decorata libello*), 1.18 (*ut quondam scriptis ambitiosa tuis*).

It appears elsewhere in general discussions of poetry: Ov. *Trist.* 1.1.64 (*non sunt ut quondam plena favoris erant* Columella, *Rust.* 10.2 (*quae quondam*), Paul. Nol. 26.230 (*ut quondam hos habuit vetus aetas, sic modo nostra*); sometimes specifically of the author: Don. *Vita Vergilii* 42 (*ille ego qui quondam*), Ov. *Ars* 3.811 (*ut quondam iuvenes ita nunc mea turba puellae*); and as a signpost of allusion: Ov. *Met.* 14.812 (*tu mihi concilio quondam praesente deorum*), Auson. *Cupido* 4, Auson. *Praef.* 4.2 (Green 1999), Paul Nol. *Carm.* 27.62 and Sidon. *Carm.* 4.1 (*Tityrus ut quondam patulae sub tegmine fagi*).

**versificus** ‘poetic’: *Ep. Porf.* 3 (*pro Castalii fontis haustu versifico*), *Carm.* 19.7 (*versificas Helicon in gaudia proluat undas*). The word is late and rare; compare Sol. 11.6 (*versificum ordinem*), *Anth. Lat.* 733.5 (Riese) (*garrula versifico tignis mihi trissat hirundo*), Serv. *De centum metris* (*dulcisonae Pierides versifico favete*, GL 4.463), Hrabanus Maurus *In honorem sanctae crucis* A3.34 (*ludendum libuit carmine versifico*).

Quintilian had a somewhat negative view of versifiers. He derided Cornelius Severus as *versificator quam poeta melior* (*Inst.* 10.1.89). Terentianus Maurus, however, used *versificator* in a neutral context (1012).

These case studies are of course just the tip of a metaphorical iceberg. But they once again show what is to be gained from lexica focussed on literary or other aspects of ancient authors. In writing the entries above, I analysed each word’s meanings and contexts, although for most words

I was highly selective in choosing which bits of the surviving evidence to provide. The entry on *avia* showed that Optatian appropriated a common claim of ancient poets dating back to Callimachus, that they were all avoiding the common way. The entry on *devia* showed that Optatian worked those poetics of solitude into the twisted paths of his *versus intexti*. The entry on *ludicrum* suggested the resonance of playful poetry from Horace to Paulinus of Nola. The entries on *medellifer*, *modulamen* and *versificus* offered evidence that Optatian influenced the vocabulary of Latin poetry. The entry on *quondam* suggested the poetic resonance of an otherwise unassuming adverb. Throughout, I have combined commentary with analysis in order to suggest the importance and development of each word in its various contexts. I referred to the TLL and OLD when relevant, but I made no attempt to reproduce what is already available in those resources, because these entries could, as I will say, be linked to and consulted alongside other lexica.

Before moving to that broader point, I should discuss one possible objection: that the lexica already mentioned do already exist, as do many other comparable resources. For readers of Optatian, Polara's *Index verborum* (1973, 1.123–174) provides easy access to each form of a given word. Likewise, the *loci similes* noted in Polara's edition are well chosen and extensive. More broadly, there is no shortage of Latin dictionaries. In English, the *Oxford Latin Dictionary* covers the language from its beginnings to the end of the second century AD. Work on the *Thesaurus Linguae Latinae* began officially in Munich in 1899, and it continues to employ the best lexicographers and to make steady progress, with work currently underway on volumes for the letters *N* and *R*. Moreover, unlike the OLD, the TLL provides coverage to the end of the sixth century AD. Beyond lexica, researchers can also find parallels online using electronic databases: for the entries above, I made use of the *Bibliotheca Teubneriana Latina*, the *Library of Latin Texts* and the website *Musisque deoque* (which has already incorporated some manuscript variants and modern conjectures); likewise, the *Tesserae* project 'aims to provide a flexible and robust web interface for exploring intertextual parallels'.<sup>10</sup> We can expect that the coverage and reliability of such databases will continue to improve during the coming years. Nevertheless, a lexicon focussed on Optatian's poetic usage (or any similar project) would

---

<sup>10</sup> My quotation is taken from the project homepage (<http://tesserae.caset.buffalo.edu>); *Musisque deoque* also now has a tool to search for intertexts in Latin poetry via metrical or lexical analysis.

facilitate study of the material better in some ways than any of the currently available resources.

I began with *Carm.* 25 because that poem most clearly reveals the rationale for studying individual words separately; it also stands as an emblem for the entire tradition, which can be read in endless permutations. Broader poetic lexica provide access to Latin literature as a whole through its constituent parts. A practical case can also be made for studying the vocabulary of later Latin and Greek authors, for whom coverage in the standard dictionaries is either entirely lacking or often incomplete. At least one such project is already underway, a lexicon for the later Greek poet Colluthus.<sup>11</sup> Some scholars might also argue that Optatian and many other later Latin poets were focussed on individual words rather than the textual whole, and so the poetics of late antiquity could also serve as an impetus to lexicographical studies of individual words.<sup>12</sup> For my part, I would emphasise that the connections between words were what mattered in late antiquity, a point that I developed in *The Space That Remains* (2014) by focusing on the role of the reader in the poetry of the fourth century. Whether or not you see a direct link to poetics, practical and theoretical considerations both confirm that there is room for further resources for studying individual words.

#### A NEW KIND OF LEXICOGRAPHY

In the past, it was more common for classicists to write specialised lexica for individual authors. At their best, those lexica provided both an overview and a detailed reading of an author's corpus. They can serve as a model for future projects. William Slater's *Lexicon to Pindar* (Slater 1969) remains useful for anyone working with that difficult poet. Because Slater categorises and glosses every occurrence of each word in Pindar, the lexicon is essentially a full grammatical (and often interpretative) commentary. There is a relative lack of commentaries for later Latin texts, and any such poetic dictionary would be even more useful for these and other

---

**11** Susana Dubois Silva has published (2014 and 2015) some preliminary results of her thesis, '*El Rapto de Helena de Coluto: léxico completo y estudios de vocabulario*' – a project which she is undertaking at the Centro de Ciencias Humanas y Sociales in Madrid.

**12** On miniaturisation, see Hernández Lobato 2012, 320–350; on the 'jeweled style', see Roberts 1989.

historically marginalised texts. In contrast to Slater's complete lexicon, Hermann Bonitz's *Index Aristotelicus* (Bonitz 1870) offers a condensed overview of Aristotle's thought and writing. Bonitz's work is selective and analytical; he explains particular meanings but also offers a wealth of relevant parallels from the corpus that remain useful for anyone coming new to Aristotle. Bonitz, therefore, shows the utility of a selective lexicon, while Slater by contrast offers the example of a full lexicon.

Another kind of model is provided by Ellendt's *Lexicon Sophocleum* (1835) and Ebeling's *Lexicon Homericum* (1880–1885). These projects were from a different time and much broader in scope; they both quoted generously from the scholiasts and from other relevant authors whose usage could illuminate Homeric or Sophoclean vocabulary. More importantly, as the product of the new German research libraries, they were a way to catalogue the wealth of scientific data that was becoming increasingly available over the course of the nineteenth century. Slater dismissed Ellendt and Ebeling as models, because he thought that such expansive and eclectic lexica could not be justified in his day.<sup>13</sup> But the needs of readers and the economics of (electronic) publishing have changed in the last fifty years, and I would suggest that now, as in the nineteenth century, we want scholarly aids to help (more of) us navigate the ever expanding field of textual evidence. A poetic lexicon for Optatian – or Ennodius or Fortunatus, etc. – would provide an impetus to further study and an important resource for any student of later Latin poetry. The time is ripe again to collect and catalogue the surviving evidence, and to link the data in an open and expandable electronic format.

Curated, web-based, structured and fully hyper-linked lexica are desirable for ancient authors and especially for the later Latin poets. Entries would provide more detail than standard dictionaries, but they would be more focussed than entries in the TLL, which naturally pays more attention to semantic differences than to issues of poetic value and influence. Curated entries would save readers and scholars the trouble of sorting through the hundreds of examples provided from a typical database search, not to mention from sorting through the different coverages of the digital databases and analogue resources currently available. Web-based lexica would be available around the world. A structured entry would

---

<sup>13</sup> Slater 1969, vii. I infer that Slater meant their lexica were redundant next to modern scientific projects such as the TLL or the groundbreaking *Lexicon des frühgriechischen Epos* (1955–2010), which has catalogued epic language on a massive scale; the completion of the project in 2010 was a major event.

use URI's modelled according to the RDF to make the text machine readable, so that it will be possible to expand and transform individual projects over time; linked open data can be aggregated automatically or searched in powerful ways. While aggregators (like *Logeion*: [www.logeion.uchicago.edu](http://www.logeion.uchicago.edu)) already provide ready access to a range of lexica, a series of structured lexica entries with commentary could essentially function as a meta-commentary on Latin literature. For example, the entry I provided above for *moneo* cites parallel passages in Virgil and the Virgilian cento *De alea*; if such links were encoded for a series of authors, those connections could provide a kind of map for studying the intertextuality of Latin literature as a whole. The advantages for viewing literary history in this way are obvious: a structured entry presents the evidence for a particular usage's influence and development without subordinating earlier or later authors to a single, fixed narrative. In other words, a lexicon should not produce interpretative closure. If it did, collecting *verba similia* would be a very grim task indeed. Instead, a good entry provides notes toward interpretation. If links to those notes were incorporated within the kind of electronic editions proposed by the founders of the *Digital Latin Library* ([digitallatin.org](http://digitallatin.org)), then they would indeed begin to function as a commentary.

Arguably such digital lexica are now more feasible and desirable than ever. The technology would allow parallel passages to be linked in canonical authors, and a number of universities have begun accepting projects in the digital humanities as part of their graduate degree programs. This is one of the many ways that the so-called digital humanities could work for readers of Greek and Latin literature, to expand and enrich our reading of ancient texts.<sup>14</sup> Furthermore, later Latin (or Greek poetry) would be an ideal field for such a project because the material is still relatively unknown and because some at least of the corpora are not so large as to be impracticable. These projects would combine a careful attention to the surface of literary texts with the powerful tools of distant reading. In this sense, as I hope to have shown, the connected links of *Carm.* 25 form a perfect introduction to the power of such 'confused words': just as Optatian's poem invites the reader to combine its words in new ways, technological advances invite us to sort through his words and to combine them with many new historical links from 'different verses'. The point,

---

<sup>14</sup> For one well-known and critical view of the digital humanities (or at least of the way that they are often imagined in north America), however, see Grusin 2014.

I think, brings us back full circle to Opatian, and to the thematics of *Carm.* 25 in particular: *dissona conectunt diversis vincula metris*.

---

## BIBLIOGRAPHY

- Best, S. and Marcus, S. (2009)** 'Surface reading: an introduction', *Representations* 108: 1–21.
- Bonitz, H. (1870)** *Index Aristotelicus*. Berlin.
- Bruhat, M.-O. (1999)** *Les carmina figurata de Publilius Optatianus Porfyrius. La métamorphose d'un genre et l'invention d'une poésie liturgique impériale sous Constantin*. Unpublished PhD dissertation (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.
- Buisset, D. (2006)** 'Le poème inexistant, ou Dieu, que le grincement du calame est triste au fond du scriptorium! Essai de lecture du poème «XXV» d'Optatianus Porfyrius, autrement appelé Porphyre Optatien ou simplement Optatien'. *Formules: Revue des littératures à contraintes* 2006: 173–212.
- Dubois Silva, S. (2014)** 'Algunas rarezas léxicas en Coluto de Licópolis', in *Ardua cernebant iuvenes*, eds. V. Gomis, A. Pardal and J. de la Villa. Madrid: 101–110.
- (2015) 'Algunas notas sobre el uso del vocabulario poético en Coluto', in *E Barbatulis Puellisque*, eds. M. Movellán Luis and R. Verano Liaño. Seville: 97–110.
- Ebeling, H. (ed.) (1880–1885)** *Lexicon Homericum* (2 vols.). Leipzig.
- Ellendt, F. (1835)** *Lexicon Sophocleum* (2 vols.). Königsberg.
- Ernst, U. (1992)** 'Permutation als Prinzip in der Lyrik', *Poetica* 24: 225–269.
- Étienne, R. (1543)** *Dictionarium, seu Latinae linguae thesaurus*, 2<sup>nd</sup> edn. Paris.
- Fontaine, J. (1973)** 'Les symbolismes de la cithare dans la poésie de Paulin de Nole', in *Romanitas et Christianitas. Studia I. H. Waszink oblata*, eds. W. den Boer et al. Amsterdam: 123–143.
- González Iglesias, J.A. (2000)** 'El intertexto absoluto: Optaciano Porfirio, entre Virgilio y Mallarmé', in *Intertextualidad en las literaturas griega y latina*, eds. V. Bécares, F. Pordomingo, R. Cortés Tovar and J.C. Fernández Corte. Madrid: 337–366.
- Green, R. (ed.) (1999)** *Decimi Magni Ausonii Opera*. Oxford.
- Grusin, R. (2014)** 'The dark side of digital humanities: dispatches from two recent MLA conventions', *Differences* 25: 79–92.
- Hernández Lobato, J. (2012)** *Vel Apolline muto. Estética y poética de la Antigüedad tardía*. Bern.

- Hinds, S. (1998)** *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge.
- Jameson, F. (1981)** *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY.
- Letrouit, J. (2007)** 'Pour une approche du Carmen XXV de P. Optatianus Porphyrius en terme de dénombrement', *Maia* 49: 73–76.
- Levitan, W. (1985)** 'Dancing at the end of the rope: Optatian Porfyrus and the field of Roman verse', *Transactions of the American Philological Association* 115: 245–269.
- Love, H. (2010)** 'Close but not deep: literary ethics and the descriptive turn', *New Literary History* 41: 379–391.
- Moretti, F. (2013)** *Distant Reading*. London.
- Newman, J.K. (1967)** *The Concept of Vates in Augustan Poetry*. Brussels.
- Pelttari, A. (2014)** *The Space That Remains: Reading Latin Poetry in Late Antiquity*. Ithaca, NY.
- Polara, G. (ed.) (1973)** *Publilii Optatiani Porfyrii Carmina* (2 vols.). Turin.
- Riese, A. (ed.) (1894–1906)** *Anthologia Latina*. Leipzig.
- Roberts, M. (1989)** *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca, NY.
- Roman, L. (2014)** *Poetic Autonomy in Ancient Rome*. Oxford.
- Rühl, M. (2006)** 'Panegyrik im Quadrat: Optatian und die intermedialen Tendenzen des spätantiken Herrscherbildes', *Millennium* 3: 75–102.
- Slater, W. (1969)** *Lexicon to Pindar*. Berlin.
- Squire, M.J. (2015)** 'Patterns of significance: Publilius Optatianus Porfyrius and the figurations of meaning', in *Images and Texts: Papers in Honour of Professor Eric Handley CBE FBA*, eds. R. Green and M. Edwards. London: 87–121.
- (2016) 'POP art: the optical poetics of Publilius Optatianus Porfyrius', in *The Poetics of Late Latin Literature*, eds. J. Hernández Lobato and J. Elsner. Oxford: 25–99.



---

THOMAS HABINEK

## OPTATIAN AND HIS ŒUVRE

### Explorations in ontology

The modern organisation of Optatian's multimedia artistic production into a corpus of poetry obscures the fact that the corpus as a whole, as well as each entity within it, raises a basic question of identity: what is it?

#### THE PROBLEM

Consider as a first example *Carm.* 8.<sup>1</sup> Understood as a sequence of letters to be read horizontally according to the rules of the Latin language, the artefact appears to be a script for a poem or *carmen* celebrating the achievements of the emperor Constantine and his dynastic forebears and successors.<sup>2</sup> If instead we follow the guidance of the scholiasts,<sup>3</sup> and let our eyes move in various directions across the page, we see a different set of words, following a different graphic and syntactic arrangement, which, when uttered, voice a brief hymn of praise to the son of God and a request that Victory accompany Constantine and his sons. If we regard the inscribed page as a painting or visual artefact, we see a fluctuation between marks made with black ink and marks made in *minium* ('cinnabar'), with the marks in *minium* forming patterns of their own that can be read as the Latin letters spelling out the name IESVS as well as

---

**1** On this particular poem, see Squire and Whitton 2016, along with Lunn-Rockliffe's chapter in this volume; cf. Squire 2016a, 53–82 in the context of Optatian's 'dynamic signs'.

**2** For the poems as *carmina*, see for example *Ep. Porf.* 2 and *Carm.* 1.2.

**3** The date of the surviving scholia and their relationship to the publication of Optatian's work during his lifetime are controversial: for recent discussion, see Pipitone 2012.

the intersecting Greek letters *chi* and *rho* that were a traditional symbol of imperial authority as well as the monogram of Christ. The chi-rho in turn puts us in mind of the *labarum*, or banner of Constantine's dynastic aspirations, of which it formed a prominent part [Fig. 11.1].<sup>4</sup> This *labarum*, we are told by Eusebius, consisted of a square-shaped tapestry bespangled with jewels, fronted by portraits of Constantine and his sons and topped by the chi-rho.<sup>5</sup> Observing the square shape of Optatian's poem,<sup>6</sup> with thirty-five letters up and down, its spangling with *minium* and its celebration of Constantine's dynasty,<sup>7</sup> we might now regard the poetic artefact as a recomposed or alternative *labarum*, of the sort found on at least some imperial coins [e.g. Fig. 11.2].

If we next consider the language of the poem in dialogue with the visual image it presents, we note both the opening reference to the golden light of the universe (*lux aurea mundi*, 8.1 – the celestial sign, according to Eusebius, was composed of light),<sup>8</sup> and the remark, mid-way through the poem, that the renown of Constantine and his family changes its abode (*suas sedes ... migrat*, 8.21), residing in (or on) 'the ethereal hinge of the universe' (*aetherio residens felix in cardine mundi*, 8.22). The Latin phrase *cardo mundi* has a long

---

4 The significance and origin of the *labarum* have received extensive discussion, e.g. Cameron and Hall 1999, 202–213; Drake 2006, 201–204; Bardill 2012, 157–202. For the chi-rho as a widespread sign of imperial authority, see e.g. Pearce 2008.

5 Euseb. *Vit. Const.* 1.31.1–1.32.3; cf. Lactant. *De mort. pers.* 44, with Lunn-Rockcliffe (this volume). For an image that corresponds closely to the Eusebian description, see Hartley et al. 2006, 145 cat. 92.

6 The square shape is somewhat obscured in Polara's typographic presentation of this and other poems (Polara 1973), as well as in e.g. Plate 3, but more evident in the facsimiles of manuscript pages provided by Ernst 1991, 111–128: on the 'square' arrangement, restored in the typographic presentations at the beginning of this volume, see the editors' notes at p. 26; on the presentation of the poems in the manuscript tradition, see Squire's introduction (especially pp. 73–78).

7 Constantine at *Carm.* 8.35; Claudius Gothicus at *Carm.* 8.27; Constantius at *Carm.* 8.19 and 8.29. Dynastic predecessors would have been more appropriate prior to Constantine's defeat of Maxentius and Licinius; dynastic successors would have been more appropriate later, at the time of Eusebius' composition of the *Vita Constantini*.

8 Cf. Euseb. *Vit. Const.* 1.28.2 in reference to cross in sky; Lactant. *De mort. pers.* 44.5 speaks of a *caeleste signum*. Bardill 2012, 60 notes the connection with Paul's vision of 'a light from heaven, above the brightness of the sun' at *Acts* 26:13.



**11.1** Bronze follis of Constantine, struck in AD 327 in Constantinople (RIC VII 19; CNG Triton XVI no. 835; 28 mm, 3.11 g, 11 h): it shows a studded *labarum* (with chi-rho christogram above), spearing a serpent. Photograph reproduced by kind permission of the Classical Numismatic Group.



**11.2** Bronze follis of Constantine II as Caesar, struck in AD 334 in Arelate under Constantine I (RIC VII 382; CNG 353 no. 610; 16 mm, 1.77 g, 6 h): it shows a military standard surmounted by a banner with chi-rho. Photograph reproduced by kind permission of the Classical Numismatic Group.

history in astronomical contexts,<sup>9</sup> where it could refer to either the axis or the tip of the axis linking the sphere of the heavens with the planet earth, an association that invites us to consider the chi-rho depicted both on the *labarum* of Constantine and on the poem of Optatian as also linking heaven and earth, in both pagan cosmological and Christian theological terms.<sup>10</sup> As we know, Roman augural practice sought to map the astronomical *cardo*

<sup>9</sup> Polara *ad loc.* cites the Latin hexameter version of the Gospels by Iuvencus, dated to around 330 AD (*sidereo genitor residens in vertice caeli*, Iuvenc. 1.590). Other relevant passages include Ov. *Fast.* 1.117–120 (with reference to the god Janus); Ov. *Pont.* 2.10.45; Manilius 1.277–280 (with reference to the ordering of the entire universe); Sen. *Thy.* 877–878; Colum. *Rust.* 1.1.4.4; Plin. *HN* 4.89.3; Sil. *Pun.* 4.779; Stat. *Theb.* 11.114; Avienus *Arati Phaenomena* 1389. The Latin word *mundus* refers both to the universe as a whole and to a sacred entrance to the land of the dead: the latter was specifically re-created, on the model of Rome, at the base of the porphyry column in the Forum of Constantine (Dagron 1974, 37).

<sup>10</sup> Latura 2012 suggests that the heavenly chi-rho is an adaptation of the nocturnal cross formed by the intersection of the Milky Way with the zodiac, a phenomenon discussed by Manilius 1.666–706 as well as by (in Latura's view) Pl. *Tim.* 38e. Optatian's references to astronomical features are fairly numerous: cf. e.g. *Carm.* 3.12–13, 5.33–35, 7.23–26, 11.10–11, 13.1, 16.23, 19.1. On the cosmological significance of the chi-rho in *Carm.* 19, see Squire 2015, 108–21.

onto earthly terrain each time a city or military encampment was laid out on the basis of a *cardo*, or north-south axis, and a *decumanus* that intersected it at a perpendicular.<sup>11</sup> So important was the X formed by cosmic/topographical axes that it served as the symbol of the surveyors' profession [Fig. 11.3], marked the top of centuriation stones,<sup>12</sup> and appeared in illustrated textbooks for surveyors [Plate 13a]. No doubt such concerns were on the mind of Constantine and his courtiers when, in preparing to relocate his administration, they expanded the earlier Roman settlement at Byzantium, with its rectangular shape organised around one set of perpendicular axes, into the new foundation of Constantinople, organised around a different pair of axes [Fig. 11.4].<sup>13</sup> At the western edge of the earlier site they placed

---

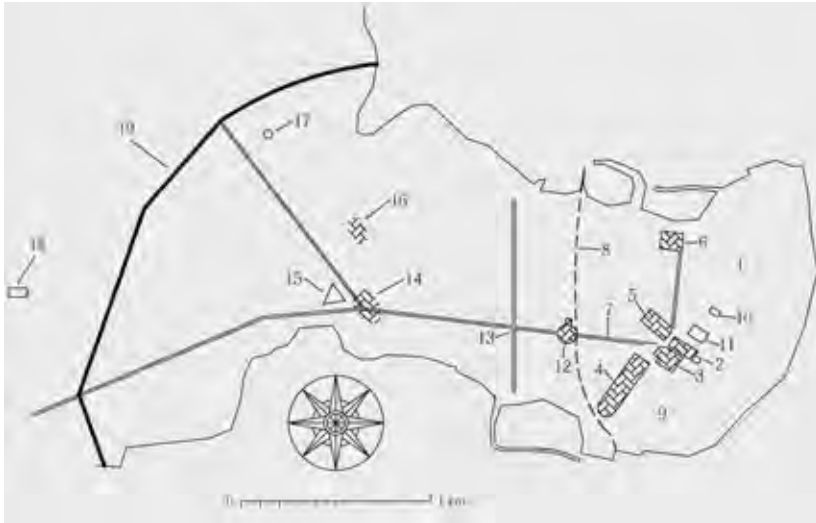
**11** On the augural determination of cardinal points, see Rykwert 1976, with extensive citation of classical sources. For the related work of the *agrimensores*, see, for example Hyginus, *Constitutio Limitum 1: constitutio enim limitum non sine mundi ratione, quoniam decumani secundum solis decursum diriguntur, kardines a poli axe* (Thulin 1913, 131). Ernst 1991, 139–140 also suggests a possible connection between the quadrate form of a number of Optatian's poems and the procedures of the Roman *agrimensores*. On the possible augural associations of Optatian's *pagina quadrata*, see also Bruhat, this volume.

**12** As illustrated by Dilke 1971, 89.

**13** For maps of the old and new foundations, see Müller-Wiener 1977, 21, 232; cf. Mango 1985, plate 1; Bauer 2001 (who writes explicitly of the 'two grids' formed by the old and new foundations). For details on the organisation of the city under Septimius Severus, including 'une belle place carrée, fermées sur chacun des côtés par les portiques', see Janin 1964, 16–20 (quotation from 16). For mixed pagan and Christian elements in the inaugural ceremonies of Constantinople, see Dagron 1974, 32–42; Cracco Ruggini 1980; Bardill 2012, 151–158. The date of the foundation was determined by horoscope (e.g. *Scriptores Originum Constantinorum* 55; for additional sources, cf. Dagron 1974, 32). Constantine himself traced the boundaries of the new city (τὰς πύλας ὀριοῦμενος τοῦ τεύχους ... ἤει τὸ πρόσω βάδην τε χωρῶν καὶ τὸ δόρυ τῆ χειρὶ φέρων, Philostorgius 2.9), apparently in Etruscan style (Dagron 1974, 32); the city was designed to include various elements reminiscent of Rome – e.g. Capitol, Senate, Sacred Way, cardinal milestone, fora, Hippodrome (Circus) and *praetorium* (Janin 1964, 23). Various sources report on Constantine's removal of the Palladion from Rome to his new forum in Constantinople: Procop. *De bellis* 5.15.14 (Βυζάντιοι δὲ φασὶ τὸ ἄγαλμα τοῦτο Κωνσταντῖνον βασιλεῖα ἐν τῇ ἀγορᾷ, ἢ αὐτοῦ ἐπώνυμός ἐστι, κατορῦξαντα θέσθαι) and *Chronicon Paschale* 1.528. It seems reasonable to assume that the orientation with respect to *cardo* and *decumanus* would also be borrowed from Roman practice. On the theory underlying the plan of Constantinople, see also Kelly 2001. Dagron 1974, 46 notes that Optatian is among the earliest sources



**11.3** Marble grave marker of L. Aebutius Faustus, first century AD. Ivrea, Museo Civico. Photograph reproduced by kind permission of the Deutsches Archäologisches Institut, Rome (D-DAI-ROM-4868).



**11.4** Constantinople under the Constantinian House. The numbers refer to the following sites: 1) ancient acropolis; 2) *Tetrastoon/Augusteion*; 3) Baths of Zeuxippos; 4) Hippodrome; 5) Basilika; 6) *Strategion*; 7) *Mese*; 8) Severan wall; 9) Palace; 10) Basilica of Saint Eirene; 11) Basilica of Saint Sophia; 12) Forum of Constantine; 13) *Tetrastoon*; 14) *Philadelphion*; 15) Capitol; 16) Baths of Constantine; 17) Mausoleum of Constantine (Holy Apostles); 18) Basilica of Saint Mokios; 19) Constantinian wall. Courtesy of Brian Madigan and Cambridge University Press (after Bassett 2004, 23, with modifications).

the monumental Milion (from which distances to other locales throughout the empire were calculated) on the model of the golden milestone at Rome.<sup>14</sup> Near the intersection of the new pair of axes was placed yet another linear artefact connecting earth and heaven, namely the one-hundred foot porphyry column topped by a statue of Constantine wearing the diadem traditionally associated with the sun-god Helios or Sol [Fig. 11.5].<sup>15</sup>

---

to describe Constantinople as a 'second Rome' (*altera Roma*, *Carm.* 4.6; *Roma soror*, *Carm.* 18.34).

**14** On the Milion, see Janin 1964, 103–104, 392; Müller-Wiener 1977, 216–218; Bassett 2004, 238–241. Cf. Matthews 2012, 103 ('it might be said that the whole Roman Empire of the later period pivoted on this spot ...').

**15** On the Forum Constantini and its porphyry obelisk, see Müller-Wiener 1977, 255–257. On the statue atop the obelisk, see Dagron 1974, 37–39; Bassett 2004, 192–204; Bardill 2012, 28–36, including reconstruction. Krautheimer 1983, 53



**11.5** Detail of the parchment *Tabula Peutingeriana* (early thirteenth century), showing the forum of Constantine at Constantinople with column and statue. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 324 Han. Segm. VIII. Photograph reproduced by kind permission of the Österreichische Nationalbibliothek.

In other words, if we set aside presuppositions about the priority of script and linear reading, the artefact that we designate as ‘*Carm. 8*’ might be understood as a script for verbal performance in honour of the emperor, a hymn to Christ, a colourful painting of the chi-rho and/or of the *labarum* as a whole, a guide to the cosmos, or a rudimentary map of the new foundation of Constantinople. Nor need we stop there. As other contributors to this volume make clear, Optatian’s grid-poems more

---

refers to the Forum as the ‘kingpin which linked Constantine’s government area and palace in the old town to the new residential sectors extending north and west’. Mango calls it ‘le point central ... de la cité constantinienne’ (Mango 1985, 25).

generally can evoke mosaics,<sup>16</sup> tapestries and other textiles,<sup>17</sup> game boards,<sup>18</sup> and monumental inscriptions.<sup>19</sup> With that last category in mind, there can be no doubt that the poems resonate against the sorts of inscriptions placed by Constantine's daughter at Santa Costanza in Rome (complete with acrostich CONSTANTINA DEO);<sup>20</sup> they might even remind us of a poem by Pope Damasus, with its letters spaced so as to make its verses all appear to be of the same length.<sup>21</sup>

Let us take a second Optatianic example – this time without explicit reference to Christ: *Carm.* 10 [cf. Plate 4]. Approached as horizontal script, the tenth poem celebrates the poet's own achievements under the guidance of Apollo (*fontis Castalii deus*, 10.2) before it praises Constantine as ornament of the west (*decus Ausoniae*, 10.13), fellow composer of poetry (following Polara's interpretation of lines 15–19), and coordinator of the military successes of his son Crispus. With the guidance of 'rubrication', the patterned or anfractuious script invokes Constantine with a number of honorific expressions, such as pious and lucky (*pious et felix*) and restorer of the golden age (*aurei saeculi restaurator*).<sup>22</sup> So much for the text. Viewed as a visual artefact, however, the poem seems to have presented an ochre pattern, symmetrical in all directions, situated against a darker, square-shaped field. As with *Carm.* 8, where an early reference to *lux aurea mundi* and *pia signa dei* (vv. 1–2) alerts the viewer to the presence of the celestial monogram within the visual array of the poem, or *Carm.* 9, where an opening reference to the victor's palm correlates with the palm-pattern formed by use of *minium* to colour (or indeed frame?) select letters,<sup>23</sup> so

**16** Cf. Squire 2016a, 86, 91–95.

**17** Cf. Bažil's chapter in this volume.

**18** Cf. Körfer's chapter in this volume.

**19** Cf. Rühl 2006, 91; compare also Squire and Whitton 2016 on what they label Optatian's 'epigraphicacy'.

**20** Cf. Wienand, this volume. See also Eastmond 2013, 31. The inscription does not survive, but the poem is preserved in the manuscripts of Prudentius and included in Polara's edition of Optatian's *carmina*.

**21** Eastmond 2013, 39 (with fig. 29) reports that the poem was inscribed by Furius Dionysius Philocalus, who was also responsible for illumination of the well-known Codex Calendar of AD 354.

**22** On the use of red pigmentation to evoke the material gold or light as substance, see Gage 1993, 43–44.

**23** Other Optatianic instances where the language of a poem seems to point to the object depicted by the pictogram include *per effigiem turmarum*, *Carm.* 6.2; *astri effigiem*, *Carm.* 21.12; and *cancellatos*, *Carm.* 22.ii.





**11.6** Denarius of Augustus, struck in 19–18 BC presumably in Caesaraugusta (RIC 37a; 3.85 g, 6 h): it shows a comet with eight rays. London, British Museum (Department of Coins and Medals): inv. 1860,0330.21. Photograph reproduced by kind permission of British Museum.

here, at the opening of *Carm.* 10, the reference to the god Apollo, followed by a seeming invocation of the same deity as ‘father rushing from the ether’ (*incitus aethra* | ... *pater*, 10.7–8), may alert the viewer to the sunburst-diadem pattern formed by the illuminated letters. A diadem of this sort was used across the visual arts to link Apollo, Helios and Roman political leaders, including Constantine, to one another [Plate 15a, Fig. 11.6],<sup>24</sup> and in at least one early attestation, applied to Christ as well [Fig. 11.7].

As *Carm.* 10 progresses, we learn that Constantine has given light (*lux*) to the people and a trophy to the world (10.22), that his ancestor Claudius is a ‘great-spirited constellation’ (*magnanimum sidus*, 10.30), that the glory

**24** On the importance of solar imagery during the reign of Constantine, especially in contrast to the tetrarchs, see Bardill 2012, 11–27. Although Constantine stopped using the radiate crown on coinage in around AD 326, instead favouring the diadem, the erection of the statue with radiate crown atop the porphyry column in the Forum Constantini in AD 330 indicates that the image retained its potency: cf. Bardill 2012, 332–335.



**11.7** Detail of the ‘Christ-Helios’ mosaic ceiling in the Tomb of the Julii (Rome, Vatican necropolis), late third to early fourth century AD. After Eastmond 2013, 14, fig. 1.

of Crispus’ brothers glitters (*micat*, 10.33) across the *saeculum*, and, in the final verse, that ‘joyous light (*lux*) has risen under the pacified sphere of the heavens’ (10.35). Here our opening question ‘what is it?’ applies not just to the inscribed artefact as such, but also to its addressee and subject: for are we dealing with Apollo or Constantine, with the god of poetry or a poetic emperor, with rays of dawn or dawn of a new era, with ancestors or descendants? Just as the language of the poem slips almost unnoticeably from one referent to another, so the reddened pattern presented by the poem as visual artefact lends itself to more than one identification:

sunburst diadem, glittering constellation, symbol of divinity,<sup>25</sup> or just a decorative pattern drawing attention to certain verbal expressions to be uttered in praise of Constantine.

#### CATEGORIES, *HYPOSTASES* AND *GENERA*

Late-antique readers and writers had various resources for answering the ontological question ('what is it?') that we have posed of Optatian's poems. At the risk of over-schematisation, we might identify three possible approaches, centred around three distinct but intersecting philosophical schools: Aristotelianism, Neoplatonism and Stoicism.

Aristotle provides our first frame. The treatise of Aristotle called *Categories* seems to have been well known at the time Optatian was writing; already by the time of Plotinus, it constituted the entry point for a Neoplatonic sort of philosophical curriculum.<sup>26</sup> Although scholars debate the extent to which Aristotle intended the *Categories* as analysing language or sensible reality (or indeed both),<sup>27</sup> there was a widespread understanding among late-antique commentators that the *Categories* provided a method for organising entities into discrete, mutually exclusive groupings. Thus an utterance, a percept, or an object-in-the-world could be identified as substance, quantity, time, action, affection, and so forth – but not as more than one. Productive as such an approach became for later thinkers (and indeed we might understand it, loosely speaking, as the basis for still-dominant academic disciplinary divisions), it was likely to be of little assistance in analysing Optatian's poetry. Precisely the challenge posed by Optatian's works is that they seem to supply multiple objects of apprehension at once, even though each poem/artefact constitutes a distinct entity.

More promising is the Neoplatonic interest in the various hypostases of being – specifically the One, the Intellect, the Soul and souls, as discussed by Plotinus, especially in *Ennead* 5.1, and further developed by

---

**25** Ypsilanti 2014, 136 discusses deities 'whose clothing [starry or with images] signifies their universal domination'. Belozerskaya 2012, 48 reports that Constantine 'wore jeweled robes with flowery designs as he paced out the new city', but provides no source for the detail. Certainly the mosaicists at Ravenna imagined the emperor Justinian as wearing robes bespangled with jewels.

**26** Falcon 2013.

**27** Cf. Studtmann 2013.

his student Porphyry.<sup>28</sup> One could imagine how a recognition that various hypostases subsist in (or emanate from) a singular entity might allow for, even encourage, multiple approaches to a singular artefact, such as a poem of Optatian. The difficulty, however, lies in the Neoplatonists' persistent emphasis on a hierarchy of being – that is, with the privileging of one level of reality over another. Although in recent years scholars have rightly come to emphasise the degree to which Neoplatonic philosophers were indeed interested in physical reality and had a complex understanding of nature, or *physis*, in its traditional sense, there seems no question that (for Neoplatonist thinkers in general) sensory experience was subordinate to intellectual, and physical explanations were required to meet the test of metaphysics.<sup>29</sup> If applied to Optatian, such an approach might generate multiple legitimate responses to the question 'what is it?', but it would subordinate one response to another.

A more inclusive and less hierarchical ontology is characteristic of the Stoics. Rather than fitting objects into *a priori* categories, Stoic ontological analysis operated inductively, allowing for multiple ways of analysing a single entity.<sup>30</sup> Rather than organising the outcome of such analyses hierarchically, moreover, the Stoics regarded them as responding to the particular interests of the analyst or perceiver in a particular spatial, temporal or cultural context. The Stoic ontological *genera*, as they have been dubbed by modern commentators, are usually described as substance or substrate, qualified, disposed and relatively disposed. As Jacques Brunschwig explains, speaking of oneself as the object of apprehension,

I am a certain lump of matter, and thereby a substance, an existent something (and thus far that is all); I am a man, and this individual man that I am, and thereby qualified by a common quality and a peculiar one; I am sitting or standing, disposed in a certain way; I

---

**28** For a helpful introduction here, see Johnson 2013, who shows how a mode of analysis developed for one philosophical subject (here, 'being') can migrate to another (e.g. God). As Johnson notes, the term *hypostasis* is used by Porphyry, but not Plotinus.

**29** Chiaradonna and Trabattoni 2009.

**30** On the contrasting approaches of Aristotelian and Stoic 'categories', see for example Long and Sedley 1987, 1.1622–183. The term *genera* is adopted by Long and Sedley as a catch-all for the various ways in which the Stoic modes of analysis are described in the ancient sources.

am the father of my children, the fellow citizen of my fellow citizens, disposed in a certain way in relation to something else.<sup>31</sup>

Although systematised as early as Chrysippus (in the second century BC), the *genera* continued to be a lively topic of discussion among writers such as Alexander of Aphrodisias, Plotinus and various of the late-antique commentators on Aristotle.<sup>32</sup> Indeed, they assumed renewed importance in theological debates, providing one means of speaking of the Trinity, that is, as a single substance or *ousia* differently disposed but nonetheless comprising Father, Son and Holy Spirit.<sup>33</sup> (We will recall, moreover, that the emphasis on identity of substance between Father and Son, or *homoousia*, was the resolution of the Christological debate at the Council of Nicaea in AD 325).<sup>34</sup> In non-religious contexts, application of the Stoic *genera* was central to the analysis of language as practised in schools of grammar and rhetoric, for example in explaining the multiple relational derivatives of a given noun or the comparative and superlative forms of adjectives.<sup>35</sup> Such explanations, although not strictly replicating Stoic teaching on grammar, represented the application of a Stoic outlook on being, that is, ontology, to the analysis of language, by a chronologically diverse group of authors, from Pliny the Elder in the first century AD, through Diomedes and Charisius in the fourth, and others beyond.<sup>36</sup> The more familiar Stoic doctrine of *personae*, whereby a given individual is understood to present multiple masks or roles varying with context and social relationship, provided a vehicle for a more inclusive ontology to enter – and dominate – the rhetoric schools. Status-theory likewise encouraged students to consider a given legal case as susceptible to multiple analyses and requiring selection of a particular stance on the part of the pleader.<sup>37</sup>

---

**31** Brunschwig 2003, 223. See also Menn 1999.

**32** Plotinus discusses and argues against Stoic *genera* at *Enneads* 6.1.25–30.

**33** E.g. John of Damascus, *Expositio fidei* 47; Zhyrkova 2008.

**34** Ayres 2004; on the parallels between this Nicaean Christology and the syncretic forms of Optatian's own poems, compare Hernández Lobato's chapter in this volume.

**35** Mazhuga 2005.

**36** For citations, see Mazhuga 2005. Mazhuga notes that Diomedes is likely to be replicating much earlier uses of the analysis, probably by Remmius Palaemon and Dionysius Thrax. Stoic ontology continued to inform the study of grammar well into the Middle Ages: cf. Bardzell 2009.

**37** For *personae*, see e.g. Cic. *Off.* 1.107–128; for status, see e.g. Quint. 3.6.1–104.

Whether one thinks of the Aristotelians, Neoplatonists or Stoics, it seems unlikely that Optatian wrote his poems to advance the doctrine of any one philosophical or theological sect, nor to provide case-studies for professional grammarians and rhetoricians. Instead, his poems depend upon and invite habits of thought that, although foreign to modern readers and observers, were probably rather commonplace among their initial audiences. An object such as a page inscribed with several colours of ink arranged in patterns of letters, phrases and visual designs, could be apprehended in multiple ways without losing its distinct identity. The different possible identifications need not correspond exactly to the *genera*, but their co-existence is no more a threat to coherence than is, say, Constantine's simultaneous identification as pagan and Christian, Constantinople's simultaneous newness and oldness, or God's manifestation in multiple persons. As Peter Struck remarks with regard to the Stoic *genera*, 'each particular, while surely knowable as one or another kind of thing in the world, is not *in essence* one kind of thing or another'.<sup>38</sup> This insight has been specifically related to works of art by Claude Imbert, in his discussion of the opening scene of Longus' *Daphnis and Chloe*, where the narrator encounters a beautiful painting, of which the novel as a whole serves as explication. As Imbert observes, developing his Stoic reading of the passage, 'if one can only interpret it, every individual experience is potentially as rich as those pictures "fortuitously encountered" by the heroes of the novel'.<sup>39</sup> The same would seem to apply to Optatian's 'poetry' – which, like the painting in *Daphnis and Chloe*, is both a work of visual art and a textual artefact at once.

#### ALLEGORY, SYMBOL AND ENIGMA

The use of the ontological *genera* to analyse the multiple presentations of a single entity overlaps with a more familiar late-antique legacy of the Stoics, namely the allegorical reading of texts, especially as fostered by

---

<sup>38</sup> Struck 2004, 134.

<sup>39</sup> Imbert 1980, 200. Imbert's analysis sits near the head of a long series of discussions of ekphrasis in Hellenistic and later literature. My interest, like Imbert's, is less in the hermeneutic possibilities authorised by the textualisation of the visual than in the underlying ontology or physics that makes it possible for a single object to have multiple identities at once. To his credit, Levitan 1985, 264 n. 31 also sees the possible relevance of Imbert's analysis to Optatian, although he does not develop his insight.

Cornutus, Chaeremon, Origen and Origen's numerous successors.<sup>40</sup> *Allegoresis*, whether practised by Christians or others, entailed the recovery of physical and theological truth from within music, poetry, art and ritual. Thus for Cornutus narrative or plastic depictions of the pagan gods were understood as transmitting symbolically or enigmatically ethical and physical principles. In the case of Hermes, for example, the folk saying 'Hermes in common' points to the universality of his type of reasoning, while the shape of his statues communicates something about its reliability.<sup>41</sup> For Origen, the earlier practice of *allegoresis* was legitimate, but needed to be extended to a more important set of texts, namely the Hebrew scriptures.<sup>42</sup> In one of the best-known applications of allegorical analysis, Plotinus' student Porphyry (late third-century AD) interprets Homer's description of the cave of the nymphs in *Odyssey* 13 as neither history nor fantasy but as a veiled account of core physical principles – a 'symbol', as he puts it, 'not of an intelligible hypostasis, but of a material essence' (*De antr. nymph.* 10).<sup>43</sup> The Cave, if approached properly, reveals knowledge of the relationship of earth to matter, the significance of form, the constitution of the human body, the celestial tropics of Cancer and Capricorn, the differences between north and south winds and the generation of souls: all part of what would later come to be understood as natural philosophy. In order to explicate and defend his allegorical reading, Porphyry marshals to his cause an astonishing group of sources, including Greek philosophers like Parmenides, Empedocles, Heraclitus, Plato and the Stoics; the thinkers introduced here likewise include Persian sages, especially Zoroaster, touching upon cult practices too (both Greek and non-Greek alike); indeed Porphyry even draws, perhaps via Numenius, on the book of *Genesis*. As is typical of *allegoresis*, Porphyry focuses on shared physical principles that, in his view, sustain a diversity of textual, intellectual and pragmatic outcomes.<sup>44</sup>

---

**40** Discussions include Most 1989; Dawson 1992; Long 1992; Boys-Stones 2001; Boys-Stones 2003; Struck 2004; Ramelli 2004; Ramelli 2011.

**41** Cornutus, *Epidrome* 16. Chrysippus had already applied the technique to the visual arts: see SVF 2.1072 for his allegorical reading of a painting of Hera and Zeus. Squire and Grethlein 2014 discuss enigma and its exegesis in the *Tabula Cebetis*, a text that explores the ethical significance of a fictional painting.

**42** See especially Ramelli 2011.

**43** For English translation see Lamberton 1983.

**44** In his fragmentary work *On Images*, Porphyry applies similar strategies of interpretation to statues, analysing both their representational content (i.e.

As Ilaria Ramelli has recently observed, the practice of allegorical interpretation became more rather than less comprehensive and insistent as it passed from the Stoics to late-antique pagans and Christians.<sup>45</sup> It served to validate poetry and myth in the wake of rationalist criticism and operated as a means of uncovering the basic unity in diverse cultural forms and practices – a function, we might hypothesise, that would make it especially attractive in the Constantinian context. Indeed, the potential of the allegorical method to identify a basic unity underlying pagan and Christian teachings seems to be a key reason why Optatian's contemporary Eusebius in the third book of his *Praeparatio evangelica* railed against what he regarded as its misapplication. In his view, if the physical interpretations of the Egyptians and Greeks were true, then we would have to worship 'the sun and the moon and the stars and the others parts of the cosmos as gods' (*Praep. evang.* 3.6)<sup>46</sup> – exactly the possibility raised, we might note, by Constantine's careful evocation of solar and other cosmic imagery. 'What is more violently unreasonable', Eusebius continues (*Praep. evang.* 3.7), 'than to assert that lifeless materials, gold and marble and such like bear representations of the light of the gods and manifestations of their heavenly and ethereal nature?' – a question which perhaps accounts for his insistence, in contrast to Optatian and others, on interpreting the jewelled *labarum* in exclusively Christian terms. Eusebius understands full well the potential of the *labarum* and other verbal or visual artefacts to reveal underlying truths of nature, but wants to make sure that those truths take a distinctively Christian form. That allegorical interpretation concerned even Constantine and his retinue is suggested by the sixth-century scholar Johannes Lydus, who cites Vettius Agorius Praetextatus' description of the god Janus as 'a power placed at either pole, emanating divine spirits' (δύναμιν αὐτὸν εἶναι τινα βούλεται ἐφ' ἑκατέρας Ἄρκτου τεταγμένην καὶ τὰς θειοτέρας ψυχὰς . . . ἀποπέμπειν, *De Mensibus* 4.2.27–29) within an entry that also tells of Praetextatus' collaboration with Sopater and Constantine, 'at the founding (or dedication?) of the blessed city' (ἐπὶ τῷ πολισιμῷ τῆς εὐδαίμονος

---

iconography) and their material composition. On the cross-cultural potential of allegory, see for example Boys-Stones 2003, 203: 'Cornutus is inviting us to compare mythologies from different cultures in an attempt to uncover their shared source'.

<sup>45</sup> Ramelli 2011.

<sup>46</sup> Trans. after Gifford 1903.



ταύτης πόλεως, *De Mensibus* 4.2.26–27).<sup>47</sup> In the same chapter Lydus refers explicitly to Ovid’s ‘allegorisation’ of Janus as Chaos, presumably in *Fasti* 1 (Ὀβίδιος ὁ Ῥωμαῖος Ἰανὸν ἀλληγορεῖ τὸ χάος εἶναι, *De Mens.* 4.2.38–39).<sup>48</sup> More generally, we might say that the emperor’s presumed ability to read through the enigma of Optatian’s poetry implicitly places him in the company of the wise.<sup>49</sup>

Although *allegoresis* was applied to foundational texts of the Greeks, Hebrews and Christians, of special interest in the case of Optatian is Chaeremon’s argument concerning Egyptian hieroglyphs. As Thomas Schneider has indicated, Chaeremon (who wrote under Nero, but whose works continued to be used and cited as late as the Byzantine scholar Tzetzes) recognises hieroglyphs as simultaneously phonograms to be pronounced and pictures to be interpreted, unlike Horapollon and his successors who saw them as purely pictorial.<sup>50</sup> In other words, Optatian and his audience would have had available to them, first, an understanding of poetry and other arts as capable of communicating universal physical principles through means other than ‘plain sense’ verbalisation,<sup>51</sup> and second, an awareness of the potential for script to signify through both linguistic and pictorial means. All of Optatian’s ‘rubricated’ and ‘miniated’ images are also easily pronounceable and syntactically coherent: they are interwoven within rather than applied to a prior-order text. They are not hieroglyphs, to be sure, but they benefit from an apparently widespread

---

**47** For analysis, see Cracco Ruggini 1980, who argues for the historical and chronological plausibility of Praetextatus’ participation. Regardless of the historical truth or falsity of Lydus’ claim, it indicates the type of activity Lydus, and presumably some of his readers, regarded as plausible for Constantine to have engaged in. The foundation of Constantinople, like Optatian’s poetry and much else associated with Constantine, easily lent itself to more than one interpretation, which, presumably, was the point.

**48** Janus also figures in Optatian *Carm* 18.26, a poem that refers explicitly to Constantinople as *Ponti decus* (18.33) and to Rome as the city’s sister (*Roma soror*, 18.34).

**49** Boys-Stones 2003; cf. Kwapisz’s chapter in this volume (on the ability to read enigma as a restricted capability).

**50** Schneider 2013. For fragments and testimonia pertaining to Chaeremon, see the edition by van der Horst 1984, esp. frg. 12 (Tzetzes, *Exegesis in Iliadem* I 97). Earlier Greek references to hieroglyphs, while emphasising their pictorial quality, seem indecisive as to their status as phonograms as well: see Pl. *Phdr.* 274e, Diod. Sic. 3.4, Plut. *Mor.* 67of.

**51** On controversies over ‘plain sense’, see Ayres 2004.

tendency, formalised by both pagan and Christian allegorists, to regard poetry, art and script as not just transmitting, but also *embodying* core physical, theological and, by extension, ethical principles.<sup>52</sup>

It is possible to be even more specific about the applicability of *allegoresis* to Optatian. For one thing, as already indicated, allegory was considered relevant not just to poetry, but also to music, painting, sculpture and ritual.<sup>53</sup> Optatian's interest in poetry and painting is obvious, but should not overshadow his repeated references to and play with music, metre and sound.<sup>54</sup> For example, while Optatian's first poem celebrates the visual impact of the deluxe poetry book, describing the goddess Thalia as gleaming in purple, her script flashing with silver and gold, the page suffused with colour, we should not forget her association with oral performance, very much alive in Optatian's time as evidenced by Arius' poem named after her – and allegedly chanted as a means of taunting orthodox Christians.<sup>55</sup> What is more, the second and third poems immediately call attention to the sonorous potential of Optatian's verse. Writing about the second poem, a scholiast informs us that the acrostich and telestich sound the same (*idem sonantes*) – moreover, that there is a verse 'resounding through all these parts' (*est autem versus qui per omnes has partes sonat*) – while the body of the poem tells the addressee Constantine that once Optatian has been forgiven his offenses (and, presumably, recalled from exile), 'a secure voice will in sound celebrate you as lord' (*tunc melius dominum te vox secura sonabit*, 2.7). In the third poem, one of the interwoven verses – which also serves as final verse of the poem – celebrates the potential synaesthesia of the entire project, speaking of a page 'painted as a weft of letters varied in accordance with the laws of music' (*picta elementorum vario per musica textu*, 3.35=3.iii).<sup>56</sup> The poetry

**52** See also Pelttari 2014 on late-antique poets' interest in allegorical reading more generally.

**53** See the Stoic sources cited in Ramelli 2011.

**54** See Irmgard Männlein-Robert, this volume.

**55** On occasion and significance of Arius' *Thalia*, see Stevenson 1987, 330–332; cf. Williams 2002, 62–66, 98–116. Williams dates the composition of the work to the summer of AD 323. For text, see Athanasius *Adv. Arianos* 1.1.5 and *De Synodis* (Arminum Seleucia) 15. In classical mythology Thalia (Thalea) is the name of both the Muse of conviviality and one of the three Graces. Later she also figures in philosophical discussions of gift-exchange (e.g. Sen. *Ben.* 1.3.4–1.4.1, citing Chrysippus; Cornutus *Epidr.* 15.2–3) – a relevant concern, of course, in Optatian's dedicatory poem.

**56** Cf. Squire 2016b.

book thus announces almost from the outset the simultaneity of words, images and music that characterises Optatian's work. It would be easy to continue such analysis (as Irmgard Männlein-Robert does in this volume): suffice it to say that, all in all, 22 of the first 28 poems in Polara's edition make explicit reference to metre, sound or musical performance.

Attention to Optatian's metrical or musical virtuosity allows for a slightly different application of *allegoresis*, especially with regard to the poems that do not present pictograms. In several of these latter poems, the rearrangement of metrical elements has a similar effect as the use of pictograms, namely demonstrating how the same substance can be apprehended differently. Thus in 13a and 13b, a reversal of word order by the reader yields a reversal of the constituent *metra*, *dimidium iambicum* and *dimidium trochaicum*. In *Carm.* 28 each elegiac couplet can be read as such both forward and backward, even though the metrical function of a given word is necessarily altered in line with the standard rules of scansion.<sup>57</sup> In *Carm.* 15 the constitutive and variable elements consist of number of syllables per word, parts of speech, nominal inflections and metres, which can be read the same way backwards and forwards. In *Carm.* 21 the dignified tenor of an interwoven verse is undone when the verse, read in reverse, shifts from epic hexameter to scandalous Sotadean.<sup>58</sup> All of these elements, but especially musical ones, serve a similar function to the interplay of pictogram and text, allowing a 'reader' to have multiple apprehensions of the same underlying substance, differently disposed.

## COLOUR AND VARIETY

Although our attempt to ascertain the visual impact of Optatian's poems is hindered by the absence of codices or scrolls of his poems dating to his lifetime, it is possible to infer aspects of presentation from Optatian's

---

**57** For example: *Blanditias fera Mors Veneris persensit amando | permisit solitae nec Styga tristitiae* (28.1–2) becomes *tristitiae Styga nec solitae permisit amando | persensit Veneris Mors fera blanditias* (28.3–4).

**58** *omne genus metri tibi pangens optume Basse* (21.i), to be read as *Basse optume pangens tibi metri genus omne*. For contemporaneous associations of Sotadean, see Athanasius, *adv. Arianos* 1.1.5, where, in addition to providing lengthy quotations from Arius' *Thalia*, the orthodox polemicist denounces the heretic as an imitator of Sotades' 'dissolute and effeminate tone'. On the Sotadean more generally, see Bettini 1982.

own comments, the remarks of the scholia and roughly contemporaneous material comparanda. The suggestion that the poems were published in different combinations and in different degrees of simplicity or luxury makes good sense. Classical texts circulated in copies of varying material worth,<sup>59</sup> and luxury texts seem to have become especially important as status markers in late antiquity. In a related vein, objects given from the emperor to his subordinates could be the same in substance yet markedly different in adornment and material worth depending on the standing of the recipient. For example, a donated gift to low-level recipients might consist of specially minted coins, which (for a small number of high-level courtiers) could be transformed into or integrated within elaborate pieces of jewellery.<sup>60</sup> The type of decoration possible for a presentation copy of Optatian's poems is suggested by surviving early Gospels. For example, a Gospel cover from the Sion treasure (sixth century, Dumbarton Oaks), fashioned in silver and gold, takes full advantage of the reflective properties of the metals while communicating a vivid, concise set of symbols [Fig. 11.8].<sup>61</sup> In the Garima Gospels (fifth to seventh centuries), and elsewhere, varied colours are used to illuminate a grid-like canon tabulating Gospel correspondences, the structure of which may well date to Optatian's contemporary Eusebius, the originator of the canon [Fig. 11.9].<sup>62</sup> A simple chi-rho occupies most of a manuscript leaf in a late fifth-century Italian Gospel of John.<sup>63</sup>

Regardless of what type of artefact we imagine ourselves examining [cf. Plate 16], Optatian's poems repeatedly draw attention to their use of colour, light and shimmering variety. In the first poem, his Muse Thalia is said to have worn gleaming purple and coruscating silver and gold, only to exchange them, now that Optatian – and she – are in exile, for

---

**59** Thus the poetry of Virgil circulated in antiquity via media of greatly differing value, from scraps of bark to luxury codices: cf. Scappaticcio 2013.

**60** Compare the various coins and pendants found in the so-called 'Arras hoard' with the elaborate jewellery discussed by Deppert-Lippitz 1996. On coins and medallions as imperial gifts under Constantine, see Wienand 2012, 43–86.

**61** On issues of use, provenance, iconography and style, see Boyd and Mango 1992.

**62** The Latin preface to Jerome's *Chronicon*, which adapted that of Eusebius, emphasises the importance of colour as part of the communicative system of the chronological table.

**63** Kessler 2008, fig. 106.



**11.8** Silver and gold Gospel codex, showing a gilded cross (flanked by two trees) within an architectural frame; from the so-called ‘Sion treasure’, sixth century AD. Washington DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection: inv. 63.36.9. After Kessler 2008, 143, fig. 104).

simple black and white. Other poems suggest that the page is, or should be, decorated with gold (3.17, 8.1, 3.vi), *minium* (19.1), *murex* (18.25) or with an unspecified colour (21.iii); they likewise suggest that, as painted object (3.35, 4.7, 5.7–8, 8.1–2, 5.iii, 22.viii, 22.xiii), the page flickers with light (*scripta micat*, 8.ii, 21.iii) and varied colour (*varius*, 3.35, 5.26, 21.iii, 21.8), surpassing the achievement of Apelles (3.iv), who, we recall, was renowned in antiquity for his innovations as a colourist.<sup>64</sup> The scholia that accompany some editions of Optatian’s text specify *rubrica* or *minium* as a means of articulating the *versus intexti* in six and seven poems

<sup>64</sup> Gage 1993, 16, 29–38.



**11.9** Chronological table from one of the so-called ‘Garima Gospels’ (‘Garima 2’), probably fifth or sixth century AD. Ethiopia, Abba Garima Monastery. After [http://america.pink/garima-gospels\\_1668815.html](http://america.pink/garima-gospels_1668815.html).

respectively,<sup>65</sup> and Constantine’s letter to Optatian commends the poems for their use of ‘dividing bands of colour-pigments’ (*interstincta colorum pigmenta*).<sup>66</sup>

The potential illumination of the poems as artefacts matches their largely panegyric content, which praises the visual impact of the emperor and his retinue and relates them to gleaming celestial phenomena. The imperial addressee is called *magnae lux aurea Romae* (15.14), *lux aurea saeculi* (19.2), *aurea lux vatum* (18.ii), *lux clemens* (9.31), *lux aurea mundi* (8.1), *lux unica mundi* (11.13), and so forth. He or those close to him are repeatedly

**65** It is perhaps worth noting that, at least for Pliny (*HN* 35.30), *minium* is a florid colour, whereas *rubrica* was deemed austere. The scholiast thus specifies a basic (to the ancient viewer) tonal alternation in the colouration of the poems. *Minium* is mentioned for *Carm.* 2, 3, 5, 6, 8 and 19 and *rubrica* for *Carm.* 7, 10, 12, 14, 20 and 21 (others colours are mentioned in *Carm.* 1); cf. Sophie Lunn-Rockliffe’s chapter in this volume, pp. 445–447.

**66** For this meaning, see OLD s.v. ‘*interstinguo*’, 1. More generally on this exchange of letters, see Wienand’s discussion in this volume.

identified as jewels or ornaments (*decus*), whether of Rome (10.21), the west (*Ausoniae*, 10.13, 15.12), the world (*te decus orbis*, 16.15), or the universe (*decus mundi*, 14.1). Constantine's virtues are sidereal (5.1); his ancestor Claudius is a constellation, or *sidus* (10.30); he himself in one instance is a *Romuleum sidus* (9.30), and in another more like Hyperion who pours forth (*diffundit*) light at dawn when the constellations have retired (11.10–11). In Constantine there flashes an amazing splendour (*in te micet splendor egregius*, *Ep. Porf.* 6); through him divine presence has revisited the universe (*auctior alma dei per te praesentia mundum | respexit*, 7.23–24). His effect is indeed cosmic in nature, as he relieves the exhausted portion of the hemisphere (*pars fessa poli*, 11.5), his golden age prevails over the whole of the hemisphere (*iam toto ... polo*, 3.13), his son is sent from the height of the universe (*spes ... | missa polo*, 5.33–34), while he himself rules beneath a peaceful axis of the universe (*placido sub axe iamnunc*, 13a.1) and, as we have seen, resides with his household on its ethereal hinge (*aetherio ... in cardine mundi*, 8.22).

Shimmering, varied adornment – whether of Optatian's book, of the emperor or of the universe – posed its own epistemological and ontological challenges, long familiar to ancient philosophy. For Plato, colours were, in essence, unreal, and the phenomena of *poikilia*, or shimmering variation, and of optical fusion, whereby two colours placed side by side as in a mosaic or tapestry generate the impression of a third, different colour [Figs. 11.10 and 11.11] were good, if disturbing examples of the basic principle.<sup>67</sup> Democritus and his atomist successors also opted, generally speaking, for a view of colours as 'transient attributes of objects'.<sup>68</sup> Although Aristotle's analysis of colour varies somewhat from treatise to treatise, he seems to have regarded colour as intrinsic to substance, thus objectively present in the world. Nonetheless, he decries the 'unspeakable (ἀμύθητον) alterations which colours undergo in the crafts of weaving and tapestry as the result of juxtaposition' (Arist. *Meteor.* 375a.23–26; translation Keuls 1975, 16), apparently regarding optical fusion as the result of disreputable artisanal practice.

---

<sup>67</sup> *Poikilia* is a special source of anxiety in Plato's *Republic*: cf. Rouveret 1989; Grand-Clement 2015. On optical fusion, cf. also Keuls 1975 and Gage 1993, 41–44. For ancient and Byzantine colour theory more generally, see James 1996, Rouveret et al. 2006 and Bradley 2009.

<sup>68</sup> Ierodiakanou 2015, 238.



**11.10** Mosaic of doves from Hadrian's villa at Tivoli, second century AD. Rome, Musei Capitolini: inv. Sala dei Colombe, inv. 0738. Photograph supplied by M.J. Squire.

The Stoics, together with the second-century AD scientist Ptolemy,<sup>69</sup> were more confident in the objective presence of colour within the material world, with Zeno describing colours as 'the first configurations of matter',<sup>70</sup> and Ptolemy claiming that 'colour inheres in ... objects and

<sup>69</sup> On Ptolemy's use of Stoic epistemology, see Long 1988.

<sup>70</sup> (SVF 2.91a = Aetius 1.15.6). Ierodiakanou thinks he means that each element is a distinct colour, whereas objects are not; but I see no reason to limit his analysis. As she herself points out, Seneca (*Quaest. nat.* 1.7.2) says that the shimmering neck of the dove has, objectively, a single colour. Also relevant in establishing the importance of colour in Stoic physics and ontology (especially mixture) are e.g. SVF 2.1009 (= Aetius 1.6); Alex. Aphr. *De Mixt.* 233.5–7; Greg. Nyssa *De anima et resurrectione* 73b; cf. also Habinek 2014. Aetius' unabridged compilation, we should recall, was still available to Theodoret in the fifth





**11.11** Fragment of a mattress cover from Panopolis (Akhmim) in Egypt, mid-third to mid-fourth century AD. London, Victoria and Albert Museum: inv. 899–1886. © V&A Images (after Hartley et al. 2006, 189, fig. 170).

belongs to them by nature, and it is seen only when light and visual rays combine to make it effective' (*Optics* 2.16, trans. Smith 1996), and that an object without colour cannot be perceived as a body (*Optics* 2.6). Optical fusion presumably would not have troubled the Stoics, since it could easily be understood as resulting from the mixing of different-coloured rays emanating from the object in question;<sup>71</sup> and *poikilia*, or glittering

---

century AD, and the ideas he expresses concerning colour, sheen and the variegated beauty of the physical universe, were widely discussed among writers like Plotinus, the Cappadocian Fathers and Dionysius the Areopagite.

**71** This was the approach taken in some branches of the Arabic tradition and in the analysis of the early modern treatise of Leon Battista Alberti: cf. Habinek 2014. For Ptolemy's explanation of optical fusion, see discussion in Gage 1993, 42.

variety, was regarded by them as positive evidence of the divine fire permeating the universe and of providential ordering more generally. As Aetius explains, speaking of the Stoics as a group, they defined the essence of god as:

a spirit intellectual and fiery, which acknowledges no shape (*morphe*), but is continually changed into what it pleases, and assimilates itself to all things. The knowledge of this deity they first received from the beauty that visibly appears to us ... [they saw] the splendour of the world made evident in its shape (*schema*), colour (*chroma*) and magnitude, and also in the variety (*poikilia*) of stars found round about the cosmos ...<sup>72</sup>

Neoplatonists, such as Plotinus, shared the Stoic sense of awe at the bespangled beauty of the universe and explicitly connected fire and light with the diversity of colour objectively present in the objects of the world.<sup>73</sup> The physics implicit in the Stoic approach could easily be transferred to a Christian context, as for example when Eusebius describes the holy sepulchre as ‘a tomb of divine presence, where once an angel radiant with light proclaimed to all the good news ...’ (μνήμα θεσπέσιον, παρ’ ᾧ φῶς ἔξαστράπτων ποτ’ ἄγγελος τὴν διὰ τοῦ σωτήρος ἐνδεικνυμένην παλιγγενεσίαν τοῖς πᾶσιν εὐηγγελίζετο, *Vit. Const.* 3.33.3); this was a place which, on Constantine’s own instruction, was variously adorned (κατεποίκιλλεν, *Vit. Const.* 34) and brightened (φαιδρύνουσα, *Vit. Const.* 3.35) with gleaming stone (λίθος λαμπρός, *Vit. Const.* 3.35); likewise, the interior of the nearby basilica was covered in varied marble (ἕλης

---

**72** Ὅριζονται δὲ τὴν τοῦ θεοῦ οὐσίαν οἱ Στωϊκοὶ οὕτως· πνεῦμα νοερὸν καὶ πυρῶδες, οὐκ ἔχον μὲν μορφήν, μεταβάλλον δ’ εἰς ὃ βούλεται καὶ συνεξομοιούμενον πᾶσιν. ἔσχον δὲ ἔννοιαν τούτου πρῶτον μὲν ἀπὸ τοῦ κάλλους τῶν ἐμφαινομένων προσλαμβάνοντες. ... καλὸς δὲ ὁ κόσμος· δῆλον δὲ ἐκ τοῦ σχήματος καὶ τοῦ χρώματος καὶ τοῦ μεγέθους καὶ τῆς περὶ τὸν κόσμον τῶν ἀστέρων ποικιλίας (*Aetius* 1.6 = *SVF* 2.1009). Note also the emphasis on *variatio* in Balbus’ account of Stoic physics in the second book of Cicero’s *De Natura Deorum*, where the term is applied to the lights in the night sky (2.53, 2.95), the diversity of plants and animals (2.98–99) and the shifting sounds of music (2.146).

**73** On Plotinus’ understanding of colour, see Gage 1993, 26–27. Generally speaking, for Plotinus colours are modes of light, which itself is understood as an aspect of the ‘Reasoning-Principle’. Although Plotinus explicitly rejects the Stoic doctrine of *pneuma*, his light/*nous*/*logos* operates much like the fiery breath of the Stoic physical system.

μαρμάρου ποικίλης, *Vit. Const.* 3.36.1) so as to be ‘sparkling with flashes of light’ (φωτὸς οἷα μαρμαρυγαῖς τὸν νεῶν ἑξαστράπτειν ἐποίει, *Vit. Const.* 3.36.2). The variegated beauty of the universe is re-created in an artistic complex that both describes and houses divine presence.

Ancient philosophical reflections on what today is called ‘colour ontology’<sup>74</sup> are relevant to Optatian in at least three ways. First, they articulate a general understanding that entities emerge as such within the continuum of the material universe due to differences of colour. Optatian’s pictograms might have been differentiated from their surroundings through other means, but colour variation provided an artistically and philosophically defensible strategy of organising figure and field. Indeed it may even be the case that the colouration of the pictograms corresponded in some sense to the objects/materials they represented: according to the scholia, we recall, the letters forming *IESVS* in *Carm.* 8 and palm of *Carm.* 9 were marked in *minium* and the sunburst diadem of *Carm.* 10 and chi-rho of *Carm.* 14 in *rubrica*. Second, colour is by and large understood as giving the viewer access to the light that permeates the universe, whether the divine fire of the Stoics, the intelligible light of Plotinus or the angelic gleam of the holy sepulchre. Varied, sparkling colour – whether in the language of Optatian’s poems or in their visual presentation – is thus a useful means of conveying the diffusion and animating force of imperial and divine power.<sup>75</sup> Third, colour is a key means through which woven textiles and mosaics – two prime comparanda for Optatian’s verbal artistry<sup>76</sup> – generated a sense of dynamic, shifting reality. Although we have no way of knowing whether the decoration of Optatian’s pages matched the sophistication of such artworks, we can at least say that, like the makers of other works, he sought to enable multiple perceptions of the same body of material. As with the ontological *genera* and the techniques of *allegoresis*, so too colour-variation – and the related processes of interweaving threads of discourse and metre or setting in place the individual elements or letters of language – ultimately invites reflection on a substantive or ontological unity underlying, allowing for, even generating perceptual multiplicity.

<sup>74</sup> Cf. Matthen 2005; Cohen 2009.

<sup>75</sup> One might compare here Avienus’ Stoic-inflected account of Jupiter as giving appearance (*species*) and colour (*color*) to distinct entities (Avienus, *Arati Phaenomena* 24–25).

<sup>76</sup> See nn. 16–21 above.

## ADDITIONAL ANALOGIES FROM THE VISUAL AND PLASTIC ARTS

If, as I have been arguing, the ontological diversity-in-unity characteristic of Optatian's poetic artefacts is well-suited to the spirit of Constantinian rule, with its own productive ambiguities concerning god(s), emperor and Rome itself, then we might expect to find a comparable aesthetic at work, not just in written texts (including the prevalence of *allegoresis*), but also within the visual or plastic arts. At least some mosaics and textiles seem to fit this description, playing with light, colour and sight-lines to generate multiple perspectives of a single object; and Constantinian art more generally, as evidenced by the Church of the Holy Sepulchre, displays a special interest in materials that seem to generate or transmit light. Mosaics and textiles are formally analogous to Optatian's painted poems in that all three present to the viewer regularly patterned backgrounds from which distinct shapes, composed of the same substance (stones or threads or letters), emerge as recognisable objects of representation. All three, albeit in different ways, constitute what John Gage has called 'receptacles and images of light',<sup>77</sup> and thus have the potential to evoke the enlivening presence of light/fire/divinity throughout the universe.

Another parallel to Optatian's aesthetic can be found in a set of five gold pendants now scattered in Cleveland, Washington D.C., London and Paris, but originally part of a single necklace assembled between AD 324 and 326 [Plate 13b].<sup>78</sup> The pendants, of varying shape (one octagon, two hexagons and two circles) are all composed of *opus interrasile*, the result of a process whereby a sheet of gold is punctured with numerous tiny holes that are then opened to create a pattern resembling filigree. The punctured sheet is subsequently incised with guiding lines (a 'grid', to use Deppert-Lippitz's term), which in turn determine the location of six or eight relief busts that emerge from the surface of the pendant. A central hole in the sheet is filled with a double *solidus*, presenting the emperor's portrait on the obverse. Also part of the original necklace assemblage was a triangular clasp mounted with five precious gems framed so as to resemble flowers emerging from petals, as well as a set of spacers

---

<sup>77</sup> Gage 1993, 40.

<sup>78</sup> My discussion of formal and material aspects of these works closely follows the detailed account given by Deppert-Lippitz 1996.

composed of *opus interrasile* shaped in the form of Corinthian columns. The commemorative coin-medallions were variously issued at Sirmium and Nicomedia, but the settings, pendants and connectors were probably made and assembled at a workshop in or near Trier. Of related technique are a pair of gilded silver openwork fittings, or purse-clasps, also dating to the fourth century AD, and currently in Cologne [Plate 14a]; a group of neckband fragments, likewise fourth-century, in which gems have been set in squarish frames of gold openwork;<sup>79</sup> and a gold openwork bracelet, currently in Berlin [Plate 14b]. Both the bracelet and one of the purse-clasps accommodate writing within their intricately patterned materiality – a partial reversal of Optatian’s generation of image from text.

Like the painted poems of Optatian, the pendants, clasp, fittings, neckband and bracelet present a finely patterned, grid-like background from which objects or images of a different sort emerge, sometimes composed of the same material (the gold busts and medallions in the pendants; the silver fitting from Cologne), sometimes not (the brightly coloured gems of the clasp and neckband); sometimes in relief (again the gold pendants) and sometimes not (the silver fittings from Cologne). Several of the objects include writing within the decorative framework (the pendants, one of the silver fittings from Cologne, the gold neckband from Berlin). All function as ‘receptacles and images of light’. Apart from giving us a sense of the aesthetic values that might have informed a luxury or presentation copy of Optatian’s poem, the openwork adornments, especially the gold pendants, seem to share the iconographic indeterminacy (or better, multiplicity?) that characterises Optatian’s poetry and Constantinian culture more generally. Despite scholars’ best efforts, it has been impossible to determine who – or what – are signified by the multiple relief busts on the various pendants: are they gods or mortals, contemporary figures or past heroes, specific individuals or general types, agents in a single narrative or decorative programme or completely separate entities? The most recent and thorough investigator is convinced that ancient viewers would have understood the meanings of the figures without further information,<sup>80</sup> but I am not so certain. Unlike the later fourth-century ‘boxes’ recently analysed by Jaś Elsner,<sup>81</sup> where clear devices of framing separate distinct registers of imagery, be they pagan and Christian,

<sup>79</sup> For photograph see Deppert-Lippitz 1996, 62.

<sup>80</sup> Deppert-Lippitz 1996, 37.

<sup>81</sup> Elsner 2008 discusses the sarcophagus of Junius Bassus, the Projecta casket and the Brescia Lipsanoteca.

secular and religious, domestic and public, mythological and everyday, or Old Testament and Christological [Fig. 11.12], the openwork ornaments – like many of the poems of Optatian – impose no such clear distinctions, except where the emperor is concerned. Given their precise dating to the first years of Constantine’s solo reign, they can be understood not just as a stylistic parallel to the work of Optatian, but as social and ontological counterparts as well. Like Optatian’s poems, the pendants were part of a culture of gift exchange and competitive display. Like his poems, they also allowed the viewer/reader/recipient a certain flexibility in interpretation: they might well mean – and be – different things to different people; only the honour given the emperor is constant.<sup>82</sup>



**11.12** Ivory ‘Brescia casket’ with Christian themes, made in northern Italy during the late fourth century. Brescia, Museo di Santa Giulia at San Salvatore. Photograph reproduced by kind permission of the Conway Library, Courtauld Institute of Art.

<sup>82</sup> For similarly open iconography, see Pearce 2008 on the Hinton St. Mary floor mosaic, where a central image, complete with chi-rho, has been variously

In this respect, Optatian seems not just to be participating in long-standing philosophical and artistic debates, but also an artist for his times. For it is this search for a pragmatic unity – in the face of fierce cultural, intellectual and religious antagonisms – that appears to have characterised the Constantinian era, or at least the period before and immediately after Constantine's defeat of Licinius in AD 324. As Harold Drake puts it with respect to the *labarum*, and by extension, Constantine's policy more generally:

The significance of the *labarum*, then, lies in its ambiguity. Like so much else that Constantine did in these years, it could mean many things to many people. Was this the 'divine inspiration' – a symbol that could resolve divisions between right-thinking people which had unnecessarily traumatised the empire and jeopardised its unity?<sup>83</sup>

Or, as Constantine himself explains, in his letter to the feuding Christians Alexander of Alexandria and Arius, as a result of their conflicting attempts to force a single interpretation on a foundational and authoritative text, 'fellowship was repudiated, and the most holy people were divided in two and forsook the concord of the common body' (ὄθεν τῆς ἐν ὑμῖν διχονοίας ἐγερθείσης ἢ μὲν σύνοδος ἡρνήθη, ὁ δὲ ἀγιώτατος λαὸς εἰς ἀμφοτέρους σχισθεὶς ἐκ τῆς τοῦ κοινῆ σώματος ἀρμονίας ἐχωρίσθη: Euseb. *Vit. Const.* 2.69.1).<sup>84</sup>

What more appropriate way for Optatian to honour Constantine, then, than by illustrating the multiple ways of apprehending just such a single entity or 'common body'?

---

interpreted as the emperor Constantine, Christ or perhaps better both, depending on the perspective of the viewer.

**83** Drake 2006, 204. Drake writes more generally of the 'larger vocabulary and iconography that both Christians and pagans shared' (Drake 2006, 206). On the apparent failure of the Constantinian spirit to persist beyond the emperor's lifetime, see Galvão-Sobrinho 2013.

**84** My translation follows that of Cameron and Hall 1999, 117: Eusebius presents the document as written in the run-up to the Council of Nicaea, which took place in June and July AD 325. Hall 1998, 87 thinks it was addressed to the Council of Antioch that met in the spring of the same year.

## BIBLIOGRAPHY

- Ayres, L. (2004)** *Nicaea and its Legacy: An Approach to Fourth-Century Trinitarian Theology*. Oxford.
- Bardill, J. (2012)** *Constantine: Divine Emperor of the Christian Golden Age*. Cambridge.
- Bardzell, J. (2009)** *Speculative Grammar and Stoic Language Theory in Medieval Allegorical Narrative*. New York.
- Bassett, S. (2004)** *The Urban Image of Late Antique Constantinople*. Cambridge.
- Bauer, F. (2001)** 'Urban space and ritual: Constantinople in late antiquity', *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 15: 27–61.
- Belozerskaya, M. (2012)** *Medusa's Gaze: The Extraordinary Journey of the Tazza Farnese*. Oxford.
- Bettini, M. (1982)** 'A proposito dei versi sotadei, greci e romani', *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 9: 59–105.
- Boyd, S. and M. Mango (eds.) (1992)** *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium*. Washington, D.C.
- Boys-Stones, G.R. (2001)** *Post-Hellenistic Philosophy: A Study of its Development from the Stoics to Origen*. Oxford.
- (2003) 'The Stoics' two types of allegory', in *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition: Ancient Thought and Modern Revisions*, ed. G. Boys-Stones. Oxford: 189–216.
- Bradley, M. (2009)** *Colour and Meaning in Ancient Rome*. Cambridge.
- Brunschwig, J. (2003)** 'Stoic metaphysics', in *The Cambridge Companion to the Stoics*, ed. B. Inwood. Cambridge: 206–232.
- Cameron, A. and Hall, S.G. (1999)** *Eusebius: Life of Constantine*. Oxford.
- Chiaradonna, R. and Trabattini, F. (eds.) (2009)** *Physics and Philosophy of Nature in Greek Neo-Platonism: Proceedings of the European Science Foundation Exploratory Workshop (Il Ciocco, Castelvecchio Pascoli, June 22–24, 2006)*. Leiden.
- Cohen, J. (2009)** *The Red and the Real: An Essay on Color Ontology*. Oxford.
- Cormack, R. and Vasilaki, M. (2008)** *Byzantium, 330–1453*. London.
- Cracco Ruggini, L. (1980)** 'Vettio Agorio Pretestato e la fondazione sacra di Costantinopoli', in *Philias kharin: Miscellanea di studi classici in onore di Eugenio Manni* (6 vols.). Rome: 2.593–610.
- Dagrón, G. (1974)** *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions 330 à 451*. Paris.
- Dawson, D. (1992)** *Allegorical Readers and Cultural Revision in Ancient Alexandria*. Berkeley, CA.
- Deppert-Lippitz, B. (1996)** 'Late Roman splendor: jewelry from the age of Constantine', *Cleveland Studies in the History of Art* 1: 30–71.



- Dilke, O. (1971)** *The Roman Land Surveyors: An Introduction to the Agrimensores*. Newton Abbott.
- Drake, H. (2006)** *Constantine and the Bishops*. Baltimore.
- Eastmond, A. (2013)** *The Glory of Byzantium and Early Christendom*. London.
- Elsner, J. (2008)** 'Framing the objects we study: three boxes from late Roman Italy', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 71: 21–38.
- Ernst, U. (1991)** *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Cologne.
- Falcon, A. (2013)** 'Commentators on Aristotle', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 edn.), ed. E. Zalta (= <http://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/aristotle-commentators/>).
- Gage, J. (1993)** *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Boston.
- Galvão-Sobrinho, C. (2013)** *Doctrine and Power: Theological Controversy and Christian Leadership in the Later Roman Empire*. Berkeley, CA.
- Gifford, E. (ed.) (1903)** *Eusebii Pamphili Evangelicae Praeparationis Libri XV*. Oxford (= [www.tertullian.org/fathers/eusebius\\_pe\\_03\\_book3.htm](http://www.tertullian.org/fathers/eusebius_pe_03_book3.htm)).
- Grand-Clement, A. (2015)** 'Poikilia', in *A Companion to Ancient Aesthetics*, ed. P. Destrée and P. Murray. Malden, MA: 406–421.
- Habinek, T. (2014)** 'Color and variety in Stoic physics' (Unpublished lecture, delivered at the Annual Meeting of the Society of Classical Studies).
- Hall, S. (1998)** 'Some Constantinian documents in the *Vita Constantini*', in *Constantine: History, Historiography and Legend*, eds. S. Lieu and D. Montserrat. London: 86–103.
- Hartley, E., Hawkes, J., Henig, M. and Mee, F. (2006)** *Constantine the Great: York's Roman Emperor*. York.
- Ierodiakonou, K. (2015)** 'Hellenistic philosophers on the phenomenon of changing colors', in *The Frontiers of Ancient Science: Essays in Honor of Heinrich von Staden*, eds. B. Holmes and K.-D. Fischer. Berlin: 227–250.
- Imbert, C. (1980)** 'Stoic logic and Alexandrian poetics', in *Doubt and Dogmatism: Studies in Hellenistic Epistemology*, eds. M. Schofield, M. Burnyeat and J. Barnes. Oxford: 182–216.
- James, L. (1996)** *Light and Colour in Byzantine Art*. Oxford.
- Janin, R. (1964)** *Constantinople Byzantine. Développement urbain et répertoire topographique*. Paris.
- Johnson, A. (2013)** *Religion and Identity in Porphyry of Tyre*. Cambridge.
- Kelly, C. (2001)** 'Empire building', in *Interpreting Late Antiquity*, eds. G. Bowersock et al. Cambridge, MA: 170–195.
- Kessler, H. (2008)** 'The Word made flesh in early decorated Bibles', in *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, ed. J. Spier. New Haven: 141–170.
- Keuls, E. (1975)** 'Skiagraphia once again', *American Journal of Archaeology* 79: 1–16.
- Krautheimer, R. (1983)** *Three Christian Capitals: Topography and Politics*. Berkeley, CA.

- Lamberton, R. (1983)** *Porphyry on the Cave of the Nymphs*. Barrytown, NY.
- Latura, G. (2012)** 'Plato's visible God: the cosmic soul reflected in the heavens', *Religions* 3: 880–886.
- Levitan, W. (1985)** 'Dancing at the end of the rope: Optatian Porphyry and the field of Roman verse', *Transactions of the American Philological Association* 115: 245–269.
- Long, A.A. (1988)** 'Ptolemy on the criterion: an epistemology for the practicing scientist', in *The Question of 'Eclecticism': Studies in Later Greek Philosophy*, eds. J. Dillon and A.A. Long. Berkeley, CA: 176–207.
- Long, A.A. (1992)** 'Stoic readings of Homer', in *Homer's Ancient Readers*, eds. R. Lamberton and J. Keane. Princeton: 41–66.
- Long, A.A. and Sedley, D.N. (1987)** *The Hellenistic Philosophers* (2 vols.). Cambridge.
- Mango, C. (1985)** *Le développement urbain de Constantinople (IVe - VIIe siècles)*. Paris.
- Matthen, M. (2005)** *Seeing, Doing, Knowing*. Oxford.
- Matthews, J. (2012)** 'The Notitia Urbis Constantinopolitanae', in *Two Romes*, eds. L. Grig and G. Kelly. Oxford: 81–115.
- Mazhuga, V.I. (2005)** 'Die Begriffe *absolutus* und *absolutivus* in der römischen Grammatik (1. bis 5. Jh. n. Chr.)', in *Antike Fachtexte / Ancient Technical Texts*, ed. T. Fögen. Berlin: 171–189.
- Menn, S. (1999)** 'The Stoic theory of categories', *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 17: 215–247.
- Most, G. (1989)** 'Cornutus and Stoic *allegoresis*: a preliminary report', *ANRW* 2.36.3: 2014–2065.
- Müller-Wiener, W. (1977)** *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls: Byzanzion, Konstantinupolis, Istanbul bis zum Beginn des 17. Jh.* Tübingen.
- Pearce, S. (2008)** 'The Hinton St Mary mosaic pavement: Christ or emperor?' *Britannia* 39: 193–218.
- Peltari, A. (2014)** *The Space that Remains: Reading Latin Poetry in Late Antiquity*. Ithaca, NY.
- Pipitone, G. (2012)** *Dalla figura all'interpretazione. Scoli a Optaziano Porfirio: testo italiano e latino*. Naples.
- Polara, G. (ed.) (1973)** *Publili Optatiani Porfyrii Carmina* (2 vols.). Turin.
- Ramelli, I. (2004)** *Allegoria. I: Petà classica*. Milan.
- (2011) 'The philosophical stance of allegory in Stoicism and its reception in Platonism, Pagan and Christian: Origen in dialogue with the Stoics and Plato', *International Journal of the Classical Tradition* 18: 335–371.
- Rouveret, A. (1989)** *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*. Paris.
- Rouveret, A., Dubel, S. and Naas, V. (eds.) (2006)** *Couleurs et matières dans l'antiquité*. Paris.
- Rühl, M. (2006)** 'Panegyrik im Quadrat: Optatian und die intermedialen Tendenzen des spätantiken Herrscherbildes', *Millennium* 3: 75–102.
- Rykwert, J. (1976)** *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy, and the Ancient World*. London.

- Scappaticcio, M. (2013)** *Papyri Vergilianaee. L'apporto della Papirologia alla Storia della tradizione virgiliana (I–VI d.C.)*. Liège.
- Schneider, T. (2013)** 'Chaeremon', in *The Encyclopedia of Ancient History*, ed. R. Bagnall. Malden, MA: 1424–1425.
- Smith, A.M. (1996)** *Ptolemy's Theory of Visual Perception: An English Translation of the Optics with Introduction and Commentary*. Philadelphia.
- Squire, M.J. (2015)** 'Patterns of significance: Publilius Optatianus Porfyrius and the figurations of meaning', in *Images and Texts: Papers in Honour of Professor Eric Handley CBE FBA*, eds. R. Green and M. Edwards. London: 87–120.
- (2016a) 'POP art: the optical poetics of Publilius Optatianus Porfyrius', in *The Poetics of Late Latin Literature*, ed. J. Lobato and J. Elsner. Oxford: 25–99.
- (2016b) "'How to read a Roman portrait"? Optatian Porfyry, Constantine and the *uultus Augusti*', *Papers of the British School at Rome* 84: 179–240.
- Squire, M.J. and Grethlein, J. (2014)** "'Counterfeit in character but persuasive in appearance": reviewing the *ainigma* of the *Tabula Cebetis*', *Classical Philology* 109: 285–324.
- Squire, M.J. and Whitton, C.L. (2016 [forthcoming])** '*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*, eds I. Garpizanov, C. Goodson and H. Maguire. Turnhout.
- Stevenson, J. (ed.) (1987)** *A New Eusebius: Documents Illustrating the History of the Church to AD 337*. London.
- Struck, P. (2004)** *Birth of the Symbol: Ancient Readers at the Limits of their Texts*. Princeton.
- Studtmann, P. (2013)** 'Aristotle's categories', in *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2014 edition), ed. E. Zalta (= <http://plato.stanford.edu/archives/sum2014/entries/aristotle-categories/>).
- Thulin, C. (1913)** *Corpus agrimensorum romanorum*. Leipzig.
- van der Horst, P.W. (1984)** *Chaeremon: Egyptian Priest and Stoic Philosopher*. Leiden.
- Wienand, J. (2012)** *Der Kaiser als Sieger. Metamorphosen triumphaler Herrschaft unter Constantin I.* Berlin.
- Williams, R. (2002)** *Arius: Heresy and Tradition*. London.
- Ypsilanti, M. (2014)** 'Image-making and the art of paraphrasing: aspects of dark and light in the *Metabolē*', in *Nonnus of Panopolis in Context*, ed. K. Spanoudakis. Berlin: 123–140.
- Zhyrkova, A. (2008)** 'A philosophical explanation of hypostatical union in John Damascene's fount of knowledge' (= [http://groups.yahoo.com/group/orthodox\\_alexandrians/message/329](http://groups.yahoo.com/group/orthodox_alexandrians/message/329)).



---

SOPHIE LUNN-ROCKLIFFE

## THE POWER OF THE JEWELLED STYLE

### Christian signs and names in Optatian's *versus intexti* and on gems

This chapter examines the Christian signs and names picked out in red ink by the 'woven lines' (*versus intexti*) of Optatian's 'grid-poems' (so-called *carmina cancellata*); in particular, it explores the functions, resonances and powers of these signs through comparison with similar devices inscribed on earlier and contemporary gemstones and rings. The comparison is encouraged by the shared 'graphicacy' of the two kinds of text and object: both play on epigraphic style, and both share something of what Michael Roberts has called the 'jeweled style' more generally – arranging and fragmenting words and texts into glittering patterns on the one hand, and playing with effects of colour and light on the other.<sup>1</sup> To this we might add their shared interest in signs, mark-making and self-reproduction. Optatian's poems repeatedly use the language of *signum*, *signare*, *nota* and *notare* to describe themselves and draw attention to their use of graphic symbols.<sup>2</sup> Some of Optatian's self-revelatory flourishes in his poems have also been likened to the poetic device of

---

**1** On the 'lithic poetics' of a Hellenistic work, Posidippus' *Lithika*, see Elsner 2014. On late-antique 'graphicacy', see Garipzanov 2015; and on the 'graphicacy' of Optatian's poems specifically, see Squire 2016 and Squire and Whitton 2016. On the 'jeweled style' in late antiquity, see Roberts 1989; cf. Rühl 2006, 91 on the epigraphic quality of Optatian's letter-forms. For the 'ontological' significance of Optatian's games with colour, light and pattern, see also Habinek's chapter in this volume.

**2** For Optatian's uses of *signum*, see *Carm.* 4.1, 8.2, 8.i, 12.13, 16.29, 18.23, 19.1, 19.17, 19.29, 24.25, 24.35; cf. *Carm.* 5.ii, 6.34, 7.12, 18.2 (for *signare*); *Carm.* 1.4, 2.14, 18.19, 19.20 (for *nota*); and *Carm.* 4.2, 19.17, 19.18, 22.xiii (for *notare*).

a *sphragis* (or ‘seal’).<sup>3</sup> When Optatian sent a collection of his picture-poems to Constantine from exile as a gift and plea for restoration, this book acted as a proxy for him, bearing *signa* of his identity.<sup>4</sup> Engraved gemstones and rings similarly represented or ‘stood in’ for their owners. They allowed their bearers to reproduce their chosen sign as a kind of signature through impressions in clay or wax, authenticating legal instruments on waxed writing-tablets, and acting as a mark of authorship on literary texts and of possession on goods.<sup>5</sup> Gems displayed for ornament could figuratively ‘make an impression’ on their viewers, communicating something of their wearer’s religious, social, cultural or political identity; this last possibility is exemplified by a number of gold rings inscribed with the phrase *fidem* (or *fides*) *Constantino*, which were likely once given as gifts to loyal soldiers.<sup>6</sup>

As well as communicating things, the visual/verbal signs in texts and on gemstones could also promote and protect their owners: they could themselves, in other words, actively *do* things.<sup>7</sup> There was clearly some connection between these representative and protective functions, for the capacity of seals to produce images conferred a special kind of power or *dunamis*.<sup>8</sup> In both Optatian’s poems and on gems, Christ was invoked by name and sign for his salvific potential: Christ could span protection and healing in the mundane present; Christ could tender military and political victory in the near future; indeed Christ could even – whether in the hereafter or at the end of time itself – offer eschatological salvation. As I will show, late-antique thinking about the power of the sign of the cross (no less than of divine names) was developed with great sophisti-

---

**3** See Ernst 2012, 21 (on *Carm.* 11), along with *ibid.* 49 (on *Carm.* 15.15) and *ibid.* 51, 55 (on *Carm.* 21.i). For a critique of *sphragis* as a category for analysing Roman poetry, see most recently Peirano 2014.

**4** On Optatian’s book as a proxy for himself, playing on *Ov. Tr.* 1.1, see Bruhat’s chapter in this volume. On the date and contents of this book, see Wienand 2012b – along with Wienand (this volume).

**5** On the necessity of sealing, see *Clem. Al. Paid.* 3.59. On the range of practical functions that gems and seals could have, see e.g. Henig 1997, 95–99; Henig and MacGregor 2004, 22–24; Meyer 2004, 154–159; Platt 2006, 234–237; Gordon 2011, 43–44.

**6** Spier 2013, 183; cf. Wamser and Zahlhaas 1998, 173 no. 228.

**7** On ideas of ‘doing things’ with words, a philosophy of language developed by Austin and applied productively by Tambiah to magic, see Versnel 2002, 146 and 151–152.

**8** Platt 2006, 239–240; Platt 2007, 90–92.

cation by Christian teachers and clerics such as Origen and Eusebius in Greek, and Lactantius and Firmicus Maternus in Latin. Related modes of thinking were even mentioned by the emperor Constantine in his own works, preserved (albeit in Greek translation) by Eusebius. However, these signs also had a power beyond a narrow world of clerical learning and liturgy, and in a broad, 'syncretistic' religious milieu. Users and owners of inscribed gems seem to have had no difficulty in invoking Jewish, Christian, Egyptian, Greek and other gods alongside each other in texts and objects of 'ritual power' – otherwise known as 'magic'.<sup>9</sup>

Of course, we must not exaggerate the resemblances between Optatian's poems and gemstones. What Jerome dubbed Optatian's 'signal book' (*insigne volumen*) of poems is a complete one-off, a graphic and textual *tour de force*; it belongs to a courtly world where classical literary learning and an ingenious capacity for wordplay put to the service of praising the emperor could yield dramatic results, as demonstrated by Optatian's restoration to imperial favour and recall from exile, an about-turn which Jerome attributes to his sending a book of poems to Constantine.<sup>10</sup> By contrast, engraved gems and rings were not the exclusive preserve of a literate, aristocratic elite, and they displayed only limited amounts of text (not least because of their small size).<sup>11</sup> Such objects were likely very numerous, worn by many men and some women, although the quality and numbers of gems being cut seems to have been in decline from the third century onwards.<sup>12</sup> Their designs were even themselves reproducible, through the technique of casting glass copies of gemstones.

In practical terms, exploring the corpus of late-antique gemstones has been facilitated in recent years by the publication of important catalogues.<sup>13</sup> Many gems remain unpublished, and this, along with the dubious provenance of even many published gems, makes it hard to draw firm conclusions about their places of production in late antiquity.

---

**9** On the problems of the terminology and idea of 'magic', see Aune 1987, 1510–1516, along with Versnel 1991; one might also compare the collected essays in Boschung and Bremmer 2015 (also in the *Reihe-Morphomata*), emphasising the material dimensions.

**10** Jer. *Chron.* 329. On Optatian's career, see Wienand's chapter in this book; on the courtly culture of such wordplay, see Kwapisz's contribution.

**11** On users of gems and rings, see Henig and MacGregor 2004, 22.

**12** On 'decline', see Spier 2013, 11–13; Henig 1997, 93.

**13** See Michel 2001; Spier 2013; and Mastrocinque 2014, all with comprehensive bibliographies.

Still they have been found across the length and breadth of the Roman empire, and in particular in the eastern Mediterranean.<sup>14</sup> The corpus of gems is thus less geographically restricted than the magical papyri of late Roman Egypt, although there are clear links of content and form between the two.<sup>15</sup> Furthermore, gems would have been much more visible and widely used than magical recipe-books, which were assembled, owned and consulted by a narrow cadre of ritual experts; unlike applied spells, which were primarily used and seen by the clients who had commissioned them, gems could likewise have been seen by multiple parties. These factors make engraved gems and rings a particularly appropriate *comparandum* for Optatian, who lived in Rome and Achaëa, and who was likely familiar with such objects. Overall, it is not my intention to argue that Optatian modelled his poems closely on inscriptions on gemstones. I am instead concerned with exploring how the Christian words and signs inscribed and displayed on both sets of materials functioned in comparable ways, having powers to identify, heal and protect; my interest, moreover, lies in how those functions – celebrated within the church by Christian clerics and intellectuals – were also enjoyed by a broader community.

#### A MILITARY *SIGNUM*: THE CHI-RHO IN *CARM.* 14

I begin my exploration of the Christian *signa* in Optatian's *versus intexti* with the large chi-rho stamped across the grid-poem of *Carm.* 14. Optatian probably composed this poem early in AD 325, after Constantine's defeat of his rival Licinius in the east one year earlier.<sup>16</sup> By this point, Constantine had long since incorporated the chi-rho into his new military standard. According to Christian sources, the emperor had received a divine vision or dream in which he was instructed to conquer by a particular sign, before the battle of Milvian Bridge in 312 against his domestic enemy Maxentius. Scholars have had difficulty in identifying that sign, in part because Lactantius' and Eusebius' descriptions of it differ. Lactantius' account of a vision of the 'heavenly sign of God' (*caeleste signum dei*) seems to refer to a staurogram, or perhaps the chi-rho.<sup>17</sup> By contrast, Eusebius' narrative in his *Life of Constantine* suggests the shape

<sup>14</sup> Gordon 2011, 39–41; Spier 2013, 13.

<sup>15</sup> Michel 2005, 144–145.

<sup>16</sup> On the dating of this poem see Polara 1973, 2.88; Bruhat 1999, 498.

<sup>17</sup> Lactant. *De mort. pers.* 44.



was a cross: he described the ‘incredible divine sign’ of Constantine’s vision as a ‘cross-shaped trophy formed from light’, which he was then commanded to copy by Christ in a dream.<sup>18</sup>

Leaping forward chronologically, Eusebius describes the construction under Constantine’s direction of a standard in the shape of a cross on which was fastened a gemmed golden wreath with ‘the symbol of the name of the saviour, two elements disclosing the name of Christ by means of its first characters, rho being intersected in the middle by chi’.<sup>19</sup> According to Eusebius’ account, then, the sign disclosed to Constantine in his vision and dream was a cross which inspired the construction of a glittering cross-shaped military standard, to which the chi-rho was a decorative addition. The incorporation of the chi-rho into Constantine’s military insignia can also be inferred from imagery on surviving issues of his coinage. The chi-rho first appears, very discreetly, as a decoration on the emperor’s helmet on a silver medallion minted at Ticinum in AD 315, as also on coins minted at Siscia in the period 318–320; it then appears more prominently as the symbol on the banner of a military standard on a gold medallion of AD 326, and atop a military standard on an issue of coinage dating to AD 327–330.<sup>20</sup>

Eusebius emphasised the power of Constantine’s cross-shaped standard to protect and conquer those who bore it. Indeed, he even declared of the first standard from which copies were made that ‘this saving sign (σωτηριον σημειον) was always used by the emperor for protection against every opposing and hostile force’, and that Constantine ‘commanded replicas of it should lead all his armies’.<sup>21</sup> This notion is exemplified by a story about one of Constantine’s later battles against Licinius,

---

**18** Euseb. *Vit. Const.* 1.28. On this ‘sign’ see Cameron and Hall 1999, 206–210; Bardill 2012, 174–178 and 220–222; Wienand 2012a, 255–265; Squire and Whitton 2016.

**19** Euseb. *Vit. Const.* 1.31.1: ὑψηλὸν δόρυ χρυσῷ κατημφισμένον κέρας εἶχεν ἐγκάρσιον σταυροῦ σχήματι πεποιημένον, ἄνω δὲ πρὸς ἄκρῳ τοῦ παντὸς στέφανος ἐκ λίθων πολυτελῶν καὶ χρυσοῦ συμπεπλεγμένους κατεστήρικτο, καθ’ οὗ τῆς σωτηρίου ἐπηγορίας τὸ σύμβολον δύο στοιχεῖα τὸ Χριστοῦ παραδηλοῦντα ὄνομα διὰ τῶν πρώτων ὑπεσήμαινον χαρακτήρων, χιαζομένου τοῦ ῥῶ κατὰ τὸ μεσαίτατον.

**20** Bardill 2012, 172–178; Wienand 2012a, 265–271.

**21** Euseb. *Vit. Const.* 1.31.3; see also *Tric. Or.* 9.8, which describes how the emperor ‘fortified with the armour of piety, arrayed against the multitude of his enemies the saving and life-giving sign (τὸ σωτήριον καὶ ζωοποιὸν σημεῖον) like some scarecrow and defence against evils, and gained a victory over his enemies and the demons alike’.

in which a soldier who abandoned the *labarum* was immediately killed by a javelin that pierced his midriff, whereas the man who took it up was miraculously shielded from a rain of enemy missiles by the shaft of the standard.<sup>22</sup> In Eusebius' account, however, it was not just the *labarum* that was a 'saving sign', but also the very shape of the cross on which it was based. He describes how 'initiates' (i.e. Christian priests) explained to Constantine after he had awoken from his dream that the sign which had appeared to him was 'a token of immortality and an abiding trophy of the victory over death'.<sup>23</sup> This reflected a long Christian tradition that the sign of the cross recalled the events of Christ's passion, crucifixion and resurrection, while also being the instrument or device by which Christ had saved mankind from bondage to death and Satan; by extension, when traced on the forehead or body as a 'seal' (*sphragis* or *signum*) in Christian rituals of baptism, exorcism or apotropaic self-protection, the cross had the power to expel or protect against demons.<sup>24</sup> In the future end-times, those found 'signed with the cross', that is, baptised as Christians, were promised that they would be saved from damnation and granted eternal life.<sup>25</sup> The sign of the cross was even thought to work for non-Christians who used it inadvertently, as shown, for example, by pagan Roman emperors leading their armies to victory under military standards (*signa*) which were cross-shaped.<sup>26</sup>

The idea that the cross-shaped military standard was a powerful 'saving' sign appears in Constantine's own discourse. In a letter to the provincials of the east written in the aftermath of Constantine's victory over Licinius in AD 324 (and apparently translated from Latin into Greek by Eusebius himself), the emperor declared: '... by your [i.e. God's] guidance I have undertaken deeds of salvation and achieved them; holding your

---

**22** Euseb. *Vit. Const.* 2.9.

**23** Euseb. *Vit. Const.* 1.32.

**24** On the cross as token of Christ's suffering and agent of redemption, see e.g. Cyp. *Ad Demetr.* 25; Lactant. *Div. inst.* 4.26–27; Firm. Mat. *Err. prof. rel.* 21.5, 27.3. On the protective powers of the cross see e.g. Lactant. *De mort. pers.* 10. For *sphragis* used to mean 'baptism', one might compare the account of Constantine's deathbed request for baptism at Euseb. *Vit. Const.* 4.62; cf. Ferguson 2009 on both *sphragis* and *signum* as words for 'baptism'.

**25** On the salvific power of the cross, see e.g. Cyp. *Ad Demetr.* 22.

**26** On the cross in constructions like the anchor, ship's mast and military standard, see e.g. Justin *Apol.* 1.55; Tert. *Ad nat.* 1.12; Hippol. *De antichr.* 59; Min. Fel. *Oct.* 29.

seal in front of me as protection everywhere (τὴν σὴν σφραγίδα πανταχοῦ προβαλλόμενος), I have led a conquering army'.<sup>27</sup> Where Eusebius used *sphragis*, we can probably supply *signum* for Constantine's Latin original. In both languages, these were nouns which shared the meaning of a sealing-ring or the impression made by such a seal; in Latin, of course, *signum* had an additional, specific meaning of 'military standard', a sense which is attested in another poem of Optatian (*Carm.* 16.29).<sup>28</sup>

Returning to Optatian's fourteenth poem, we find that the main grid-poem offers a panegyric on Constantine's victory over both domestic 'tyrants' (referring to his recent conquest of Licinius, and perhaps older victories too), and over the whole world, numbering the exotic peoples – Parthians, Medes, Arabs, Ethiopians, Persians – who now do homage to Constantine.<sup>29</sup> The very words of the *versus intexti* which form the chi-rho epitomise this theme of domestic and global victory, hymning Constantine as 'pious and eternal emperor, restorer of the world, safe by the perpetual help and assent of the highest god, [who] pacified the whole world having destroyed tyrants'. This linkage of the graphic sign of the chi-rho and the hymn to military victory would have been encouraged by the fact that Constantine had worked the chi-rho into his battle standard, images of which were in circulation on his coinage. That is, Optatian's use of the chi-rho as an identifying sign around which troops and subjects could rally is itself a feat derived from existing imperial iconography.<sup>30</sup>

This idea of the chi-rho as an 'identity marker', as well as a symbol with salvific potential, has to be seen against the longer history of the motif. This symbol was not Constantine's invention: examples of it survive from the third century (as a generic scribal abbreviation with no particular Christian connotations in papyri), in more obviously 'Christian' funerary contexts (as a monogram of Christ's name), and somewhat ambiguously in gemstones of various dates.<sup>31</sup> As far as the last category is concerned, Jeffrey Spier has recently catalogued over 100 gemstones and rings from late antiquity which feature chi-rho monograms, either in isolation or in

**27** Euseb. *Vit. Const.* 2.55. On this letter, see Bruhat 2008, 75–76.

**28** In their edition and Latin translation of this text in the *Patrologia Graeca*, the Benedictines used *signum* to back-translate *sphragis* in the quoted passage: see PG 20, 1030.

**29** On the plural 'tyrants' in *Carm.* 14.4, see Polara 1973, 2.88; Bruhat 2008, 69. On the range of peoples named, see also *Carm.* 5.2–5, 13–14.

**30** Bruhat 1999, 293–324; Wienand 2012a, 397–400; Squire and Whitton 2016.

**31** See Grigg 1977; Guarducci 1978, 1763–1772; Hurtado 2006, 135–139.

combination with other images, letters or signs; of these, Spier dates 24 examples to the third century, 69 to the fourth century and 3 to the fifth century or later; he also classified 11 as undated or of dubious authenticity.<sup>32</sup> With the usual caveats about the difficulties of dating these objects on the grounds of style and technique, Spier's conclusions suggest that the chi-rho was used as a monogram on gems and rings before it was adopted by Constantine, but that it took off in popularity afterwards. In what follows I restrict myself to examining signs found on examples which have been dated to the third and fourth centuries, allowing us to compare material close in date to the Constantinian period and thus to Optatian's *floruit*.

On surviving third-century gems, the chi-rho commonly appears in splendid isolation: in Spier's catalogue it is found thus on 16 gems and 5 glass seals. Of these, 5 survive in ring settings, and 3 show traces of having been set in rings, meaning they could have functioned as both a bodily ornament and a marker of identity for their bearers.<sup>33</sup> It is also telling that many engraved gemstones portray the chi-rho in the 'positive', meaning that the monogram was oriented to be seen on the gemstone, rather than to be seen in impression, as seen in a cornelian set in a gold ring [Fig. 12.1]; devices engraved in the positive like this were perhaps more effective when used for display, rather than as a sealing device.<sup>34</sup> By contrast, 4 of Spier's 6 examples of a chi-rho found in glass have been reversed and appear in the 'negative', with the loop of the chi-rho facing in the wrong direction [Fig. 12.2];<sup>35</sup> if used as seals, they would have produced impressions of the chi-rho in the correct orientation, in wax or clay. However, we must not over-read the significance of the orientation of these signs in this period. There seems to have been an

---

**32** Following the catalogue of Spier 2013, gems and rings with a chi-rho can be grouped by date in the following approximate way: third-century materials – nos. 112–132, 166, 167, 461; fourth-century materials – nos. 25, 40, 42, 48, 59, 69, 140–143, 144–148, 150–151, 308, R4–52, R54, R71; fifth-century (or later) materials – nos. 571, 572, 663; no date suggested or dubious – nos. 304–305, 331–333, 419, 426, 430, 433, 442, 452, 465. Spier 2011, 195–197, adds some further examples, of which Add. 29 and 30 are plain chi-rho types, and Add. 31–32 are more complex types.

**33** Spier 2013, chi-rho found on gems nos. 112–127; chi-rho found on glass nos. 128–132; of these, 5 are set in rings (nos. 112, 114, 129, 130, 132), and 3 possibly set in a ring (nos. 113, 116, 124).

**34** Spier 2013, 30 no. 114.

**35** Spier 2013, 31 no. 128.



**12.1** Cornelian inscribed with a chi-rho (positive), set in gold ring, third century AD. Vienna, Kunsthistorisches Museum: inv. VII. 770. Photograph reproduced by kind permission of Jeffrey Spier.



**12.2** Yellow-brown glass with a chi-rho (negative), probably cast from a cornelian, third to fourth century AD. Private collection. Photograph reproduced by kind permission of Jeffrey Spier.

overall decline in numbers of gemstones cut ‘in the negative’ from the mid-third century onwards, a phenomenon that has been ascribed to a loss of traditional skills; conversely, the reason why so many glass seals were cast ‘in the negative’ was likely a pragmatic function of their mode of production, namely, cast from an existing gemstone ‘in the positive’.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Spier 2013, 13.

The chi-rho has often been assumed to be a marker of Christian identity on the part of the wearer when found in isolation, or in combination with other images or signs which can also be identified as 'Christian'.<sup>37</sup> Wearing a ring with this sign in the third and early fourth centuries, a period when Christians were sporadically persecuted, could at certain times and places have been dangerous. After Constantine's toleration of Christianity and promotion of the chi-rho as his emblem, the sign would have become less controversial and could be used to indicate allegiance not just to the church but also to the emperor.<sup>38</sup> However, we cannot be confident that a chi-rho sign engraved on a ring was always, in the third and fourth centuries, a straightforwardly 'Christian' sign that marked a univocal 'Christian' identity on the part of its bearer.<sup>39</sup> Gems and rings were likely manufactured in workshops which produced a range of images, not all of them 'Christian'. Not all rings would have been commissioned especially by the wearer; some would have been bought pre-made, and subsequently imbued with personal meaning.<sup>40</sup> Furthermore, some gems would have been bequeathed to heirs for whom the decoration was an inheritance, not a choice.<sup>41</sup>

A second potential function of the chi-rho on sealing-rings was as a protective or even apotropaic device. We know from Christian literature of the first few centuries AD that exorcisms and healings were executed in rituals in which Christ's name was held to have decisive power, and the chi-rho was a monogram of the first letters of that name. Furthermore, as we will see below, on some gemstones the chi-rho monogram appears among strings of symbols associated with other religious cultures, making it clear that this was also a sign of power used by individuals who were not zealous Christians worshipping their God to the exclusion of all others. Finally, many gems engraved 'in the positive' seem to have been imbued with magical properties, although we must

---

<sup>37</sup> Spier 2013, 32–34.

<sup>38</sup> See Wamser and Zahlhaas 1998, 173–174 no. 229 for a gold ring which juxtaposes a chi-rho with the inscription *fidem Magnentio*.

<sup>39</sup> See Boin 2013, 39–45 on the range of possible interpretations of fourth-century rings engraved with the chi-rho from Ostia.

<sup>40</sup> On the Christian use of pre-existing images on rings, see Clem. Al. *Paid.* 3.60. On this passage see Finney 1987 and Alvar Ezquerro 2010, 534–539, who argues that Mithraic images on gems were used beyond the Mithraic cult. On the manufacture of gemstones and rings, see Spier 2013, 12–13.

<sup>41</sup> Meyer 2004, 155.

be wary of over-interpreting the significance of the orientation of such devices, as explained above.<sup>42</sup>

#### THEOLOGICAL *SIGNA*: THE CROSS AND CHI-RHO IN *CARM. 24*

The comparison between the use of the chi-rho in gemstones and in Constantine's insignia, above all in Optatian's fourteenth poem, suggests that the motif could have functioned in multiple ways in all three medial contexts, as a kind of seal, a marker of identity and as a protective device. The most overtly Christian theological deployment of the sign occurs in *Carm. 24*, whose *versus intexti* also spell out a large chi-rho. Some have doubted that this poem was written by Optatian – on the basis both of its theme and certain technical details – but none of these arguments seems decisive.<sup>43</sup> Dating this poem is all but impossible, as there are no internal markers that allow us to place it firmly at any particular point during Optatian's *floruit*, although (*pace* Polara) its content aligns remarkably well with what we can reconstruct of Constantine's own Christology.<sup>44</sup> The *versus intexti* of this poem contain a quasi-credal statement in the nominative followed by a petition: 'All powerful creator and you, o mixed division, Son and Father and Holy Spirit as one, hear our prayers' (*omnipotens genitor tuque o diuisio mixta, | filius atque pater et sanctus spiritus unum, | faueas uotis, Carm. 24.i-iii*). This hidden message could act as a summary of the kerygma of the main grid-poem, which hymns Christ's incarnation, crucifixion, death and salvation of man, set against the larger cosmic history of the world's creation (as well as man's fall). Numerous aspects of the poem's symbolism and Christian resonances have been the subject of a recent rich analysis by Michael Squire and Christopher Whitton,<sup>45</sup> so I will concentrate here on the heavily spondaic closing line

---

**42** On the characteristic carving of 'magical' gems 'in the positive', see Bonner 1946, 37; Michel 2005, 141; Nagy 2012, 73.

**43** Some scholars think this is not authentic on grounds of form and overt 'Christian' content: see Polara 1973, 2.153–158 and Bruhat 1999, 36–39. Others (Squire and Whitton 2016) maintain that the poem could be genuinely Optatianic – or at least fourth-century in date.

**44** See Polara 1983, whose analysis concentrates on the *versus intexti*. On Constantine's Christology, see Edwards 2003, xix–xxii.

**45** Squire and Whitton 2016 (also providing a first published attempt at English translation).

of the poem, which uses the language of *signum* to productive effect: ‘the sacred machine gives an eternal sign to the saved’ (*aeternum salvis signum dat machina sacra*, *Carm.* 24.35). This elliptical formulation raises two related questions: what is the *machina sacra*, and what is the *aeternum signum*? Here, it seems likely that Optatian is playing on the visual and verbal cues of his poem, such that each could simultaneously be several things at once.

The *machina sacra* could refer to the chi-rho picked out by the red *versus intexti*. The monogram of the chi-rho could in turn be ‘read’ as a schematic representation of the crucifixion, for it has been convincingly argued that the ‘tau-rho’ monogram operated as a pictogram for the crucified Christ, with the loop of the rho read as Christ’s head on the upright stroke of the cross.<sup>46</sup> Furthermore, there is an iconographic precedent for the idea that the body of the crucified Christ described an ‘X’- shape in an engraved green and red jasper in the British Museum, dated to the second to third centuries [Plate 15b]: on one side of the gem, a text invoking a number of Egyptian, Jewish and Christian names for God (including ‘Son, Father, Jesus Christ’) is wrapped around a crucified figure on a cross whose legs stand out from the shaft of the cross.<sup>47</sup> The antecedent for Optatian’s ‘sacred machine’ could also be the crucifixion and consequent atonement, just evoked in the previous lines of his grid-poem: ‘you yourself proceed under the label of man, and you give yourself over to the wicked Jews to be punished, after a thousand generous acts, and you suffered health-giving death; soon afterwards, hanging flesh kills human offences in itself ...’ (*maxime, Iudaeis plectendum post pia mille | munia permittis, letumque salubre luisti; | mox necat humanas in se caro pendula noxas ... Carm.* 24.31–33). The *machina sacra* could also refer to the cross itself, as the instrument of crucifixion, for there is at least one earlier instance of a Latin Christian writer using *machina* to describe the cross.<sup>48</sup> Indeed, this last reading is particularly persuasive given that *machina* tended to evoke a physical, three-dimensional contraption, rather than an event, idea or image. It had a range of senses of ‘mechanical contrivance’ such as scaffolding for a building, painting or military engine; in the cosmic domain, it encompassed both a positive sense of the fabric of creation, itself made by a divine *machinator*, and also (in specifically

46 Hurtado 2006, 135–154; Heath 2010, 538–541.

47 Spier 2013, 73 no. 443; Michel 2001, 1.283–284 no. 457. See also Harley-McGowan 2011.

48 Tert. *Ad nat.* 1.18 refers to the cross as *configendi corporis machina*.



Christian contexts) a negative sense of diabolical ‘machinations’.<sup>49</sup> Given this last resonance, it could well be that Optatian’s *machina sacra* has the same kind of paradoxical, oxymoronic quality as various other phrases in poem 24, from the ‘fruitful fault’ (*fecundus error*, *Carm.* 24.16) of Adam and Eve’s first sin, to the ‘health-giving death’ (*letum salubre*, *Carm.* 24.32) of Christ’s crucifixion. By casting the cross on which Christ was crucified as a ‘sacred machine’ with the capacity to give or produce a *signum*, Optatian drew attention to the device’s productive potential; like a sealing ring, it was able to produce multiple impressions of itself.

The *aeternum signum* given by the *machina* is similarly flexible. On one level, of course, it could refer to the shape of the cross as the sign given by the crucifixion, and traced on the body in exorcism and baptism. On another, though, it could also refer to Constantine’s cross-shaped military standard, or indeed to the chi-rho fastened on that standard and foregrounded by Optatian’s *versus intexti*. *Signum* could encompass all these meanings, and more: in Optatian’s *corpus* alone, it referred to Roman numerical signs for *vota*, decades of imperial rule (*Carm.* 4.1), constellations like the plough (*Carm.* 12.13), military standards raised by Constantine’s cohorts (*Carm.* 16.29), and Christian *nomina domini* (*Carm.* 8.2, 8.i, 19.1). By specifying the beneficiaries of this ‘eternal sign’ as *salvi* (‘the saved’), Optatian implied that the sign itself, and by extension the thing that produced it, had salvific potential. Here, the author – whether Optatian or another – was drawing on a long tradition which Constantine had co-opted. As we saw in the previous section, Eusebius repeatedly stressed the role of the cross-shaped *labarum* as a ‘saving sign’ in winning victories for Constantine over both human and demonic enemies, and the power of this sign in the present was regularly connected back to the archetypal saving power of Christ’s cross itself. Furthermore, as well as evoking the shape of the cross, Constantine’s *labarum* bore the monogram of Christ in the chi-rho, incorporating a ‘token’ or ‘sign’ (*signum*) into the ‘standard’ (*signum*). Just as there is some productive ambiguity in Eusebius about the precise referent of the ‘saving sign’ – cross, standard or chi-rho – so too we find

---

49 On *machina* as scaffolding and military engine, see Plin. *HN* 19.2.8, 7.56.57; on *machina* as fabric of the universe, see Arn. *Adv. nat.* 1.2; for God as *machinator*, see Lactant. *Div. inst.* 2.11.14; on *machina* as ‘diabolical’, see Tert. *Adv. Marc.* 5. *Machina sacra* appears in the *Anthologia Latina* in an epigrammatic epigram which seems to describe some kind of mechanical representation of the universe: see Kay 2006, 236–238 (on poem 138), who stresses the ‘three-dimensional’ quality of *machina* here.

the same ambiguity in Optatian: reading the final line of the grid-poem of *Carm.* 24 while gazing on the page, the symbol of the chi-rho imprints itself on the physical eye while the image of the cross and crucifixion is evoked ecphrastically, through words, to the mind's eye. Both operate simultaneously, in other words, and in different media or dimensions.

Of course, the notion that signs or symbols like the cross and the chi-rho had the power to save and protect was not uniquely Christian, nor was it confined to the narrow sphere of ecclesiastical teaching and liturgical life. Gemstones portraying the crucifixion like the third-century example discussed earlier in this section [Plate 15b] suggest that this idea had wider purchase.<sup>50</sup> The text wrapped around the crucifixion on one side of the stone runs together an invocation of 'Son, Father, Jesus Christ' (πατήρ Ἰησοῦ Χριστέ) with a series of mysterious *vores magicae* like 'Soamnōamoōa', and may include abbreviations of the ubiquitous divine name 'Iaō' and an anagram of 'Iēsou'; the other side of the gem contains a further jumble of magical words and names, some of which have been deciphered as variations on the names 'Jesus' and 'Emmanuel', and others of which, such as Kneph, seem to have Egyptian roots.<sup>51</sup> We might infer that this gem had magical properties from its invocation of such a plethora of powerful names. The presence of the image of the crucifixion, one of the earliest which survives from antiquity, is visually very effective, dividing the surface of the gemstone and its text into symmetrical portions. But it might also have been efficacious, for images on magical objects often worked to reinforce or activate the power of the text they accompanied.<sup>52</sup> The gem thus shares with Optatian's poem the meaningful (even productive) juxtaposition of image and text, and an oscillation between textual and graphic evocations of a powerful divinity. This comparison complicates straightforward 'Christian' readings of both Constantine's own iconography, and Optatian's allusions to it, suggesting that Christian signs and divine names had potency not just for zealous, committed believers, but also for those who drew, eclectically, on a range of religious traditions and powers.

---

**50** For a third to fourth-century gemstone portraying a cross-shaped man, see Michel 2001, 1.284–285 no. 458; for an early fourth-century gemstone portraying the crucifixion flanked by twelve apostles, see Spier 2013, 73 no. 444. See Harley-McGowan 2011.

**51** Spier 2013, 73; Michel 2001, 1.283–284.

**52** Frankfurter 1994, 208–209; Gordon 2002, 97–111; Martín Hernández 2010, 494–495.

SONIC SIGNA: DIVINE NAMES IN *CARM.* 8

At this stage, allow me to turn to a different poem: *Carm.* 8 [cf. Plate 3]. The first lines of this grid-poem, dated to the period between 317 and 321,<sup>53</sup> begin with a request to Constantine to accept 'pious signs of a merciful god' (*clementis pia signa dei*), presumably alluding to the overall shapes picked out by the *versus intexti* – a chi-rho, and *IESVS*, spelled out whether one reads left to right and left to right again, or (in our terms) anticlockwise. The contents of the *versus intexti* themselves also seem to refer reflexively to the shapes they produce: the verses greet Constantine – 'now for you this written page glitters with the saving sign' (*micat salutari ... signo, Carm.* 8.i) – and their use of *micare* (a vivid verb of the movement of light which is also characteristic of the jewelled style) is surely not coincidental.<sup>54</sup> Here, 'saving sign' in the singular seems to refer directly to the chi-rho shape formed by the *versus intexti*. We have already seen that the phrase 'saving sign' was repeatedly used by Eusebius to describe the cross and Constantine's cross-shaped military standard – on which the chi-rho was fixed – and so it is unsurprising that 'salvific' power is attributed directly to the chi-rho in our poem.<sup>55</sup> The *versus intexti* then declare that the page is 'resonating with the names of the Lord' (*resonans nominibus domini*). These plural names seem to refer both to the chi-rho as an abbreviation of Christ's name *and* to the name Jesus, drawing attention to the unity of the monogram and the word as one unit, 'Jesus Christ'. While scholars have understandably tended to emphasise the graphic appeal and visual impact of the signs and symbols of Optatian's *versus intexti*, and to concentrate on the oscillation between looking and reading that they inspired, the abrupt switch from the visual to the aural here encourages us also to consider their *sonic* potential.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> See Bruhat 1999, 495 and Polara 1973, 2.60–61.

<sup>54</sup> On this kind of luminous and florid language applied in late antiquity to gems, flowers and poetry itself, see Roberts 1989, 38–65. On ideas of colour (including luminosity) in Rome, see Bradley 2009.

<sup>55</sup> Bruhat 2008, 77 notes the 'prophylactic' power of the chi-rho in *Carm.* 8.

<sup>56</sup> Rühl 2006, 81 and 97–101; Peltari 2014, 76; Squire and Whitton 2016 understandably emphasise the graphic impact of Optatian's poetry over its aural potential. On the metrical musicality of Optatian's poems, see Bruhat 1999, 66–67 – along with Männlein-Robert's chapter in this volume on Optatian's 'Klangbilder'.

Both zealous Christians and more syncretistically inclined experts of ritual power subscribed to the idea that divine names, including Christian divine names, had a particular power in their sound, and in their pronunciation as part of a combination of ritual actions and words. From the Synoptic Gospels onwards, miraculous exorcisms and healings were said to be effected by a combination of ritual actions and words: laying on of the hands, blowing on the face, making the sign of the cross, adjuring demons in the name of Jesus.<sup>57</sup> The theologian Origen, writing against the pagan Celsus in the mid-third century, described how Christians prevailed over evil spirits ‘by the name of Jesus, accompanied by the announcement of the narratives which relate to him’. He explained that the name of Jesus had such power that it drove demons out even when pronounced ‘by bad men’ (ὕπὸ φαύλων), implying that virtuous Christians were not alone in their habit of using it; later in the same treatise, Origen provides yet more evidence for the broad deployment of Judeo-Christian divine names, stating that the ‘God of Abraham, God of Isaac and God of Jacob’ was called on alike by Jews in their prayers and exorcisms, and by non-Jews in their ‘incantations and rites’.<sup>58</sup> Late-antique syncretistic magical texts and objects also called on the gods, including the Christian God, for healing and protection. These written texts acted both as records of past incantations, and as prompts for repetition in the present and future, linking them to a world of potent oral magic. Recent scholarship has emphasised precisely this convergence of oral and written media in late-antique magic: divine names were thought to be effective when inscribed in or onto a particular material and when arranged in striking designs whose efficacy rested in part on their pattern; no less importantly, however, they also had the power to banish demons and disease when spoken out aloud in incantations and prayers.<sup>59</sup> In this respect, Optatian’s *versus intexti* shared with ‘magical’ texts an awareness that Christian signs and names were powerful both in their look and in their sound.

*Carm.* 8 may make more explicit and sustained reference to Christian language and thought than many of Optatian’s other poems (*Carm.* 24 excepted), but its merged praise of the divine and the imperial is characteristically Optatianic. The very addressee of these *versus intexti* is

---

<sup>57</sup> Cf. Aune 1987, 1545–1549; Gordon 2002, 76–81; Sorensen 2002, 136–144, 177–185.

<sup>58</sup> Origen, *C. Cels.* 1.6, 4.33.

<sup>59</sup> Frankfurter 1994, 199–211; Gordon 2002, 76–81; Wilburn 2012, 69–71.

significantly ambiguous. The initial *alme* seems, as elsewhere in Optatian, to address Constantine himself.<sup>60</sup> However, given the coincidence of the next two lines with some of the central acclamations of Christian creeds, it appears that the subject has switched away from Constantine to a hymn of Christ: ‘born from god, holy one, sole saviour of the righteous, you are the god of the just, you are the grace of faith’ (*nate deo, solus salvator, sancte, bonorum* | *Tu deus es iusti, gratia tu fidei*, *Carm.* 8.iii–iv). Hymning a god’s virtues in this way was a powerful strategy which was more than just flattering or descriptive. As we saw above, Origen described exorcistic rituals as incorporating not just the pronunciation of Jesus’ name, but also of ‘narratives’ about him, and late-antique magical texts regularly recite lists of divine virtues, attributes and biographical details in aretalogies or *historiolae* which seem to have had some kind of analogous efficacy.<sup>61</sup> Of course, it is possible that Optatian’s acclamation was deliberately ambiguous, encouraging ‘divine’ interpretations of imperial rule, in line with Constantine’s own political theology.<sup>62</sup>

In *Carm.* 8, ‘Jesus’ and the chi-rho are both referred to as *nomina domini*. Here, it is instructive to compare the usage of this name and symbol in the gemstones, and some intriguing differences and similarities emerge. The chi-rho was accommodated on gemstones both among other words of broadly Christian significance, and among schemes which were either ambiguous in their referent, or obviously non-Christian. One example of the former is found on a third-century gem which acquires clearer ‘Christian’ meaning from the words among which it is embedded [Fig. 12.3]. A multiple chi-rho-tau monogram, inscribed in the negative on a red jasper stone, is surrounded by an inscription in the positive: ‘Almighty God, Jesus Christ, Son of God’ (ΘΕΟΣ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΥΙΟ ΘΕΟΥ).<sup>63</sup> Spier notes that this list of names of God resembles early versions of the creed, although he does not draw attention to the fact that, unlike in a creed, where they are the object of the verb ‘I believe’, these names are all presented in the nominative.<sup>64</sup> In fact, it is relatively unusual to see Christian divine names (Jesus and Christ) inscribed on gemstones

<sup>60</sup> See *Carm.* 2.19; 3.2; 8.i; 9.26; 14.4, 31; 15.1, 9; 16.32; 17.14; 18.1, 35.

<sup>61</sup> Aune 1987, 1554–1555; Frankfurter 1995; Versnel 2002, 122–130.

<sup>62</sup> See Squire 2016, 64–70 – an aspect further developed in this volume by Habinek.

<sup>63</sup> Spier 2013, 35 no. 167. The mingling of ‘positive’ text and ‘negative’ symbol suggests some confusion on the part of the engraver (or perhaps of his model).

<sup>64</sup> Spier 2013, 36.

in the nominative, although some such examples do exist.<sup>65</sup> Instead, they tend to appear either in the genitive, to denote some relationship between object and God, or between the wearer and God, or both.<sup>66</sup> Spier suggests that genitive *nomina* reflect the affiliation of the wearer, as ‘servant of’ Jesus. But they could also represent the ring speaking and declaring itself to be, for instance, ‘of Jesus’, much as other rings depicting Solomon are inscribed ‘seal of God’ (*sphragis theou*).<sup>67</sup> The Christian God is also invoked in third to fourth-century inscriptions on gemstones with general requests for help, such as in the inscribed request ‘God, son of God, guard (me)’.<sup>68</sup> In such cases, it is unclear how far the bearer was initiated into, or committed to, Christian doctrine.

Some gemstones contain a wide range of names, symbols and images of divinities, demons and angels drawn from Graeco-Egyptian, Jewish and Christian traditions such as Abrasax, Chnoubis, Iao Sabaoth, Solomon, Michael and Jesus Christ; the multiplication of divinities seems to have been a typical function of the magical drive to comprehensiveness. This kind of eclectic ‘international’ language of magic is exemplified by a green serpentine gem in the Ashmolean Museum dated to the fourth century, on one side of which is engraved a jackal-headed god, a serpent and a number of other signs, from a crescent to a star and what appears to be a chi-rho sprouting out of a box [Fig. 12.4]. On the other side is an inscription invoking Jewish epithets for God and an angel ‘Sabaoth, Adonai, Michael’.<sup>69</sup> On this evidence, neither Optatian nor Constantine’s use of ‘Christian’ names of power should be read as resonating only for zealous believers within the church, for they seem to have played an important role in a broader range of ‘magical’ practices.

---

<sup>65</sup> See e.g. Spier 2013, 73 no. 446 and Michel 2001, 1.321 no. 541: this gem spells out Ἰη(σ)οῦς σωτήρ (‘Jesus, saviour’). Cf. also Spier 2013, 35 no. 169.

<sup>66</sup> Spier 2013, 29–30 nos. 86–111. Spier 2011, 195 adds six new examples. The habit of inscribing names on gemstones in both the nominative and genitive cases was ancient, and could refer to the owner or artist; see Hurwitt 2015, 33–38.

<sup>67</sup> Spier 2013, 30. On rings declaring themselves to be the ‘seal of God’, see Spier 2013, 84.

<sup>68</sup> Spier 2013, 35 no. 168.

<sup>69</sup> Henig-MacGregor 2004, 123–124 no. 13.6. For another example of a chi-rho being incorporated as a *charakter* into a ‘mixed’ schema of Christian and non-Christian symbols, compare an engraved cornelian in Spier 2013, 81 no. 461, along with Michel 2001, 1.320 no. 538.



**12.3** Red jasper inscribed with magical text and chi-rho-tau monogram, third century AD. Private collection. Photograph reproduced courtesy of Jeffrey Spier.



**12.4** Obverse of a green serpentine inscribed with jackal-headed figure, serpent and symbols (including a chi-rho), fourth century AD. Oxford, Ashmolean Museum: inv. 1941.223. Photograph reproduced by kind permission of Martin Henig and Arthur MacGregor.

#### HEAVENLY *SIGNA* IN MINIMUM: THE SHIP AND CHI-RHO IN *CARM.* 19

To conclude my analysis, I turn to Optatian's nineteenth poem, written in AD 326 to celebrate Constantine's *vicennalia* (and perhaps forming with *Carm.* 20 a closing pair within the volume that Optatian once sent to the emperor from exile).<sup>70</sup> This is in many ways the climax of the collection, and its *versus intexti* pick out the most complex set of images and signs yet [cf. Plate 5]: a ship hoisting the chi-rho, where it does double duty as mast and sail, or perhaps represents an emblem on a sail; and a text spelling out *VOT XX*, referring to the vows offered to the emperor, in this case marking two decades of his rule.<sup>71</sup> The opening verse of the

<sup>70</sup> Bruhat 1999, 261–262, 500; Bruhat 2008, 57–59. For analysis – and English translation – of *Carm.* 19, see Squire 2015, 104–121. On the whole question of the anthology sent to Constantine, see Wienand's chapter in this volume.

<sup>71</sup> Mattingly 1950–1951; Bruhat 2008, 72–74; Squire 2015, 111 with n. 49.

nineteenth poem declares that ‘the heavenly signs are revealed in cinnabar to the reader’ (*prodentur minio caelestia signa legenti*). This is not the first time that Optatian had drawn attention to the cinnabar or red ink (*minium*) used to pick out his *versus intexti*. In the opening poem of his collection, he unfavourably compared this ‘little book’ (*libellus*) to earlier, glitzier productions (*Carm.* 1.1–8): these had been written in gold and silver letters on a purple ground, while his latest offering only had pale pages with black and red lettering, the latter of which he dismissed as ‘impoverished cinnabar’ (*paupere ... minio*). However, Optatian’s apology seems less straightforward and more subtly self-promoting when it is read against the source on which it clearly draws: the first poem in Ovid’s *Tristia*, similarly sent from exile, apologised for the book’s material and visual poverty, including its lack of ‘a title in cinnabar’ (*nec titulus minio*, *Ov. Tr.* 1.7).<sup>72</sup> It thus seems that Optatian was actually drawing attention to his use – however sparse – of a material whose lack Ovid had lamented. Furthermore, an examination of other ancient writers’ discussions of *minium* and of evidence for the use of pigments in epigraphic and papyrological contexts reveals that the reputation of this red ink was far from ‘impoverished’: it was actually valued highly for a range of mundane, sacred and magical functions.

Pliny treated *minium* second in his list of metals in the *Natural History*, preceded only by a discussion of gold.<sup>73</sup> He explained that in the Roman past it was used to colour the statue of Jupiter at festivals and the bodies of triumphant generals, and in the present that it was used for colouring perfumes at triumphal banquets, writing in books, and picking out inscriptions on funerary monuments (for, Pliny claims, letters made in *minium* were more distinct even on bronze and marble).<sup>74</sup> This last

---

**72** On Optatian’s adjustment of Ovid here, see Bruhat’s chapter in this volume: Bruhat notes that Optatian signals the scarcity of *minium* in the place from which he writes. On Optatian’s specific concern with *minium* and other colours, see also Habinek’s chapter in this volume.

**73** Plin. *HN* 33.36–40. Pliny’s discussion of *minium* encompasses both modern ‘cinnabar’ (mercury sulphide) and less expensive ‘red lead’ (lead tetroxide); he points out that the Greeks confuse matters by calling *minium* cinnabar, an altogether different substance which is actually a resin with medicinal properties.

**74** Pliny *HN* 33.40: *minium in voluminum quoque scriptura usurpatur clarioresque litteras vel in auro vel in marmore, etiam in sepulchris, facit*. Johannes Wienand has drawn my attention to the implausibility of purple letters being rubricated on gold; Hübner 1870, 66, suggested that the text be corrected to ‘*vel in aere vel in marmore*’.



practice is corroborated by the traces of red pigment that still survive in certain inscriptions up to the present day.<sup>75</sup> Later, in his treatment of pigments, Pliny classified *minium* as one of the few ‘florid’ colours, as opposed to one of the ‘austere’ colours, perhaps evoking its brightness or instability.<sup>76</sup> Cinnabar was also repeatedly specified as an ingredient in the ink used for writing spells in the Greek magical papyri, as well as being associated with magical texts in other media: Damascius relates in his *Life of Isidore* how a certain Eusebius received a baetyl (a prophetic stone) from heaven, inscribed with letters ‘in the colour they call cinnabar’ (τιγγαβάριος).<sup>77</sup> This practice of filling in the inscriptions on Roman gemstones with metals and pigments to highlight the engraved letters or images has now been attested through electron microscopic analysis of a sample from the Levant.<sup>78</sup> Optatian’s use of cinnabar for his *versus intexti* thus set these red lines apart from the surrounding black text not just in visual terms, but also in symbolic terms: as the opening lines of *Carm.* 19 suggest, this was a pigment that caught the eye, performing an important graphic function of ‘revealing’ or ‘bringing forth’ heavenly signs; despite Optatian’s modesty, however, its associations with the sacred and the magical conferred further value and power on the pages it adorned.<sup>79</sup>

Turning to the words of the *versus intexti* of *Carm.* 19, we find that they pose a number of challenges to the reader.<sup>80</sup> First, one has to identify the correct order and direction in which to trace the words of the *versus intexti* (with multiple possibilities and some false turns). Second, they include both Latin text (from the ramming spike at the prow to the oars, in the letters *VOI* and in the ‘X’-shapes that form the hull of the ship)

**75** Edmondson 2014, 126–128.

**76** Plin. *HN* 35.30 – also discussed by Habinek in this volume. On both Plinian passages, see Bradley 2009, 94–96.

**77** PGM 3.1–164; 4.2373–2440; 7.222–249, 795–845; 8.64–110. For Damascius, see Phot. *Bibl.* 242: τιγγαβάρι is Attic for κινναβάρι (LSJ s.v. τιγγαβάρι).

**78** Rosenfeld and Dvorachek 2003.

**79** This connection between medium and message was underscored later in the fourth century by Paulinus of Nola: *Ep.* 32.14, for example, describes how *minium* was used to draw crosses and an inscription on the interior of a church building, explicitly commenting on the appropriateness of such a red pigment for so bloody a subject.

**80** On the challenges and readerly opportunities offered by late-antique poetry, including a discussion of the challenges of reading Optatian, see Pelttari 2014, 73–114; on Optatian’s reader as at once a player and co-author, see the chapters by Körfer and Hernández Lobato in this volume.

and Greek text in Latin transliteration (in the chi-rho, the tiller and the rudder). This required the reader to decide in which language to ‘read’ before embarking on the routine task of punctuating and separating the words of the *scripta continua*, a process of ‘decoding’ which was likely performed aloud, underlining the sonic potential of such apparently visual poetry.<sup>81</sup> The setting of some *versus intexti* in Greek here is striking, for the dominant language of Optatian’s poetry was Latin, and his collection contains only two other sets of Greek *versus intexti*.<sup>82</sup> In *Carm.* 19 this seems to be both a playful move and a display of technical virtuosity, appropriate for a poet who consistently presented himself as a prophetic bard (*vates*) inspired by the muses, indeed on occasion even by Apollo himself.<sup>83</sup> Because the Greek text is actually written in Latin characters which must be transliterated before they can be translated, and given that the principal addressee of the poem, Constantine, seems to have been a Latin speaker with less competence in Greek, we can imagine that the code-switching and decoding of this portion of text would have required particular effort.<sup>84</sup>

The overall effect of setting these *versus intexti* in Greek is one of concealment, which can be explained in various ways. As Bruhat has suggested, there is a telling resemblance between the Greek *versus intexti* of *Carm.* 19, which formed a chi-rho, and another veiled or ‘hidden’ text, a Sibylline oracle which incorporated a Christian acrostich (‘Jesus Christ, son of God, saviour, cross’);<sup>85</sup> this acrostich was cited in a speech attributed to Constantine, namely his *Oration to the Saints*.<sup>86</sup> If we take this to be a genuine speech of Constantine, we can imagine that Optatian

---

**81** Johnson 2000; Heath 2010; and Pelttari 2014.

**82** Cf. Squire (this volume), pp. 88–89. The Greek *versus intexti* of *Carm.* 23.i amount a dirty joke, suggesting prosaic reasons for concealment. Those of *Carm.* 16. ii–iv describe the source of Constantine’s power: they proclaim the emperor a king to whom Christ has extended power and lordship as a prize for his piety and virtue.

**83** Bruhat 2008.

**84** On Constantine’s Greek, see Edwards 2003, xxvi.

**85** Bruhat 2008, 105–106.

**86** Eus. *Vit. Const.* 4.32 tells us that this speech was composed in Latin, and was subsequently translated into Greek by professional translators, like other of Constantine’s orations. Girardet 2013, 101–106 and 196–197, argues that Constantine used a Latin version of the oracle in his original speech; the Greek version was used in the later Greek translation of the speech. Potter 1994, 90, dates the composition of the acrostich to the period between AD 308/309 and 325.

was paying homage in *Carm.* 19 to the emperor's fondness for simultaneously prophetic and ludic 'iconotexts'.<sup>87</sup> Another explanation for embedding a Greek text within a Latin poem can be sought in the capacity of a 'foreign' language to elevate and alienate; this can be seen clearly in the comparative body of magical texts and gemstones, which tended to mingle letters, signs, words and names from multiple languages in what has been called 'a marked drive to alienation'.<sup>88</sup> The efficacy of magical signs was in part dependent on their variety and incomprehensibility: since communicating with the realm of the divine required a mystical language whose real sense was not necessarily understood by its human speakers or writers, words and names in natural languages (Greek, Latin, Coptic, Demotic, Syriac, Aramaic, Hebrew) were often commingled (and sometimes garbled) in spells and amulets, as were magical 'letters' that belonged to a foreign (or no) alphabet. In magic, there was a balance between the drives for display and acclamation on the one hand, and for secrecy and concealment on the other.<sup>89</sup> This provides a useful point of comparison with *Carm.* 19, for although images were revealed (*prodentur*) by cinnabar, the *versus intexti* themselves would have been relatively hard to read; their very difficulty was a barrier to any readers decoding them who were not divinely inspired or divine, and hence a challenge or veiled compliment to the reader's skill and tenacity.

When we look to the *versus intexti* themselves, the reader is pointed to 'heavenly signs' (*caelestia signa*) on the page, echoing Lactantius' description of Constantine's vision of a staurogram or chi-rho as 'a heavenly sign' (*caeleste signum*, Lactant. *De mort. pers.* 44). Optatian's use of the plural here seems to encompass the whole graphic field, which the image of the ship dominates. The content of the Greek *versus intexti* provide the reader with the hermeneutic key for interpreting the image, and in terms which draw attention to the verses' figurative quality: 'the ship should be considered as the world, and you as the sail stretched by the rushing winds of your virtue' (τὴν ναῦν δεῖ κόσμον, σὲ δὲ ἄρμενον εἰνὶ νομίζιν, | θούροις τεινόμενον σῆς ἀρετῆς ἀνέμοις). The couplet evokes a long-standing classical political metaphor of the ship of state steered by a ruling helmsman – an image which had been adopted and adapted by

---

**87** On the authenticity of the speech, see Edwards 2003, xvii–xix, and Girardet 2013, 17–19.

**88** Versnel 2002, 135–141.

**89** Wilburn 2012, 22–23.

Roman poets like Horace, as well as by Christian theologians.<sup>90</sup> According to Clement, Christ was like a new Odysseus lashed to the mast, and believers imitated his resistance.<sup>91</sup> Clement, and others after him, including Eusebius and Constantine, also presented Christ as the helmsman, harnessing or resisting storms for the benefit of mankind; this image likewise drew of course on the Gospel *pericope* of Jesus calming a storm when on board a boat on lake Galilee.<sup>92</sup> Some writers presented the ship as the church, and the sea as persecution and difficulty.<sup>93</sup> Justin Martyr seems to have coined the point that the mast and sail resembled the cross, but it is repeated by many other Christian writers.<sup>94</sup>

Read against this tradition, the second person of Optatian's Greek verses ('you ... the sail ... the rushing winds of *your* virtue ...') is unclear. The addressee of the main Latin grid-poem is obviously Constantine: he is named in line 2 (*Constantine*), and his victories are celebrated in vv. 3–15. Constantine might also be considered to be the 'stretched sail' of the ship of the world in the Greek verses. However, the sail could also be Christ; the Greek words which pick out these lines form the chi-rho, the monogram of Christ's name, and the imagery of the sail stretched by wind recalls a metaphor used by Christian writers to describe the operation of the Holy Spirit through Christ.<sup>95</sup> Optatian muddies the waters yet further when he casts his own poetic activity in nautical terms in the grid-poem, applying to his poetic endeavours the imagery of the stretched sail from the Greek *versus intexti*: 'if I stretch the rough canvas [i.e. sail]' (*carbasa ... si scrupea tendo*, *Carm.* 19.24). The Latin *versus intexti* are similarly ambiguous. They can be traced in different directions to different effect, but revolve around the defiance of storms (*procellas*), perhaps evoking Jesus calming the storm, and the defeat of 'the evil mind driven back' (*pulsa mente mala*), which could refer to earthly or demonic enemies, or both. The latter phrase appropriately forms the very ramming spike of the ship, which would have struck and smashed the enemy. Here we remember the recent defeat of Licinius at a naval battle at Chrysopolis, and the Eusebian notice about Constantine's visual commemoration of

---

<sup>90</sup> On the Horatian comparison, see Bruhat 2008, 90–91.

<sup>91</sup> Clem. Al. *Protr.* 12.

<sup>92</sup> Clem. Al. *Paid.* 1.7; Euseb. *Tric. Or.* 12.8; Const. *Or. ad sanct.* 11, 15.

<sup>93</sup> Tert. *De Bapt.* 12; Hippol. *De antichr.* 59.

<sup>94</sup> Justin Martyr, 1 *Apol.* 55; Hippol. *De antichr.* 59; Min. Fel. *Oct.* 29.

<sup>95</sup> Clem. Al. *Paid.* 1.7; Hippol. *De antichr.* 59.



**12.5** Drawing of an engraving on a bronze ring: it shows a ship over waves with chi-rho on the sail, *Stefanus* and *Helena* in the field (negative); fourth century AD. London, Victoria and Albert Museum: inv. 95–1899. Drawing by Sophie Lunn-Rockcliffe (after Garrucci 1873–1881, vol. 4, table 478).

this in his palace, cast in cosmic terms.<sup>96</sup> The multivalency of the *versus intexti* can also be seen in the shape of the two ‘X’-signs embedded in the body of the ship, which both evoke Constantine’s decennialian *vota* and also echo the ‘X’-shape of the chi in the chi-rho.

Optatian’s choice of a ship hoisting a chi-rho was not just productively multivalent in textual and ideological terms, evoking the terms of secular political panegyric and Christian theology and scripture. It also drew on a long-standing classical visual tradition which had been co-opted into Christian iconography. The ship was a popular subject for gems and rings, as also in graffiti in Roman catacombs, where it presumably had both decorative and symbolic functions.<sup>97</sup> It appears

**96** On the recent defeat of Licinius as the backdrop to this poem, see Bruhat 2008, 91. On the ‘cosmic’ commemoration of Licinius’ defeat, see Eus. *Vit. Const.* 3.3.1–3. On the parallels in Constantine’s coinage, see Cameron and Hall 1999, 255–226 and Bardill 2012, 142–145.

**97** Heath 2010, 539–541; Perea Yébenes 2010, 90–91; Spier 2013, 52.

among the list of images which Clement of Alexandria declared licit for Christians to wear and use on their sealing rings, which include ‘a ship running before the wind’ (ναῦς οὐριοδρομοῦσα).<sup>98</sup> Spier catalogues a number of fourth-century bronze rings which have images of a chi-rho above a ship engraved directly onto the bezel, including an example in the Victoria and Albert Museum [Fig. 12.5] in which the chi-rho, far from hovering above the ship in its own field, was actually engraved directly onto the sail of the ship.<sup>99</sup> This has striking similarities to the image of Optatian’s picture-poem, raising the possibility of a common source for the two – perhaps an image rooted in Constantinian propaganda in the aftermath of his naval victory over Licinius.<sup>100</sup> The images on the bronze rings are all engraved in the negative, as we can tell from the reversed loop of the chi-rho and any accompanying text; this means that they could only be read with ease when viewed through the impressions they produced, which in turn suggests that they could have been used as seals, reproducing their powerful mark.

#### CONCLUSION: THE JEWELLED POTENCY OF OPTATIAN

In this chapter I have explored the broader resonances and functions of some of Optatian’s apparently ‘Christian’ signs, and shown how they were used beyond the theology and literature of the church by a spectrum of people which must have included zealous Christians but also more mediocre and middling Christians, and perhaps those who did not self-identify as ‘Christian’ at all.<sup>101</sup> Of course, we cannot strictly demarcate realms of popular and elite (or indeed of ‘pagan’ and ‘Christian’) culture

---

**98** Clem. Al. *Paid.* 3.12; see Finney 1987 and Francis 2003.

**99** Spier 2013, 185 nos. R46–50, esp. R50. The inscription on this ring refers to a relationship between the bearer (Stefanus) and his current or former mistress (Helena); one suggestion has been that Stefanus was a *servus* or *libertus* (cf. table 4 in the fourth volume of Garrucci 1873–1881); Charlotte Roueché has instead suggested to me that the name might invoke Constantine’s mother Helena – that is, the *inventrix* of the true cross in the Holy Land.

**100** Bruhat 2008, 93–94 discusses issues of coinage celebrating Constantin’s naval victory, but notes that they all post-date *Carm.* 19, and that ‘the poet had brilliantly anticipated imperial propaganda’.

**101** On mediocre and ‘semi’-Christians and pagans see Markus 1990, 27–62 and Cameron 2011, 173–177.

when it comes to the evidence for everyday usages of signs and symbols on gemstones, rings and amulets. In all sorts of visual media, Christians commonly adapted and transformed existing iconographies, producing useful multivalencies, from the *Christophoros* figure doubling as the good shepherd, to the palm branch of victory assigned to Christian martyrs.<sup>102</sup> Many of Optatian's picture-poems were similarly multivalent, from the palm-branch of *Carm.* 9 to the abstract geometric designs which were based on cross-shapes (*Carm.* 2 and 3), 'X'-shapes (e.g. *Carm.* 6, 7 and 10), or both simultaneously (*Carm.* 18).

If apparently 'Christian' signs were conveniently polysemous, they were also potentially powerful. They were regularly used in apotropaic, defensive and offensive contexts – to fight, conquer, ward off or drive out spiritual and earthly enemies – and not just in the ecclesiastical rituals of baptism or clerically performed acts of exorcism. Constantine, like many other Christians of his day, was not baptised until a serious illness struck and death was imminent, but he had nonetheless long fought under Christian signs (a cross-shaped military standard and chi-rho), and had apparently sought such signs in the first place to counter the evil magic of his opponents.<sup>103</sup> The idea that signs (including shapes, letters, words and names) could do things – whether in the fields of love, business, chariot-racing or war – was neither uniquely 'Christian' nor 'Graeco-Roman', 'classical' or 'pagan'. Indeed, the integration of these traditions is at its most visible in texts and objects of 'ritual power' or 'magic'. It is also visible in the complaint by Origen, cited above (p. 442), that even non-Christians successfully used powerful names from Christian scripture in their incantations.

The fact that magical texts and objects had power in their very material form and appearance provides instructive points of comparison with Optatian's intensely visual poetry. The materials of magic in the magical papyri were often specified, from the instruction to use cinnabar to pick out particular portions of spells, to the injunction to engrave images on particular kinds of stones, because of the 'sympathetic' quality of the stone with the spell.<sup>104</sup> The 'little book' which Optatian sent Constantine was a plea for clemency, and appears to have been successful in securing

<sup>102</sup> Jensen 2013, 32–63.

<sup>103</sup> On the timing of baptism in the early church, see Ferguson 2009, 355–377. On Constantine seeking aid for his army in response to his enemies' 'evil and magical trickeries' (τὰς κακοτέχνους καὶ γοητικὰς μαγανείας), see Eus. *Vit. Const.* 1.27.

<sup>104</sup> Henig 1997, 98–99; Faraone 2011.

his recall from exile; in this sense, his *libellus* was not just a means of communication from subject to emperor, but also an object which had a powerful effect. The idea that texts could ‘do’ things in oral and written form was long-established and widespread in late antiquity. The power of poetry to effect changes in the world is attested by the tradition of using Virgilian and Homeric verses as amulets and oracular sources, as well as by the pronounced poetic features (rhyme, metre, figure and so on) of many magical incantations.<sup>105</sup> Furthermore, Christian texts came to have power not just in their content, but also in their very material embodiment, such that Jerome and John Chrysostom – both zealous Christians, and both writing in the later fourth century – inveighed against ‘superstitious’ Christians who wore the Gospels, or portions of the Gospels as amulets with healing powers;<sup>106</sup> indeed, the miniature fifth-century Cologne Mani codex, measuring only 38 by 45 mm, may be an example of such ‘wearable’, amuletic texts.<sup>107</sup>

It would be interesting to extend the range of this comparison between graphic poems like Optatian’s, and magical texts, developing observations already made by a number of scholars about the shared graphic effects of the Hellenistic and earlier Imperial Greek *technopaegnia* (pattern-poems), and *carmina figurata* in the magical papyri and *defixiones*. The former comprise lines of poetry of differing length which thus form images on the page – including the creations by Simias, Pseudo-Theocritus, Dosiadas and Besantinus [cf. Figs. 1.1, 3.1, 3.2, 3.3]; the (sometimes riddling) contents of these poems reinforce their form, describing or voicing the pictured subject.<sup>108</sup> The latter comprise lines of letters – often vowels – of varying length arranged in wings (*pteryges*) and triangles (*klimata*) in the magical papyri and *defixiones*.<sup>109</sup> It has been tentatively suggested that the relationship between the two kinds of text is more than merely superficial; the *technopaegnia* may themselves have had some ‘magical’ functions, and the magical texts may have inherited something from this ludic Hellenistic tradition.<sup>110</sup> As well as the *carmina cancellata*, Optatian’s

---

**105** Versnel 2002, 130–135, 151–156; Van der Horst 1998.

**106** Skemer 2006, 35–36.

**107** Gardner and Lieu 1996, 154–161, with further bibliography in Squire 2011, 280 n. 97.

**108** Higgins 1987, 19–24; Luz 2010, 327–354; Kwapisz 2014. See also the chapters by Squire and Kwapisz in this volume.

**109** Frankfurter 1994, 199–205; Mastrocinque 2010.

**110** Higgins 1987, 19, 175–176; Luz 2010, 213–22; Frankfurter 1994, 216 n. 65.



œuvre also contained *carmina figurata* depicting an organ, altar and pan-pipes (*Carm.* 20, 26, 27; cf. Fig. 1.7 and Plate 6). Indeed, Optatian's altar-poem actually draws attention to the mechanism by which the number of letters in each line grow and shrink (*elementa crescunt et decrescunt carminum*, *Carm.* 26.22), in terms reminiscent of injunctions to increase or decrease lines of vowels in magical texts, where the manner of writing is often connected to the object of the spell, whether to decrease disease or increase friendship.<sup>111</sup>

The conscious manipulation of letters and words to produce meaningful and effective shapes in magic and poetry is, then, something we can pursue productively across these apparently different genres. Both attempted to represent, construct and manipulate the world, putting man in touch with the divine. Indeed, both rested on an idea that the sound and shape of letters and words could do more than just represent the ideas signified: pointing beyond themselves, these artefacts could actually *embody* things, people and the divine; they could also themselves *act* in the world, and with a prodigious effect.

---

## BIBLIOGRAPHY

- Alvar Ezquerro, J. (2010)** 'Mithraism and magic', in *Magical Practice in the Latin West*, eds. R. Gordon and F. Marco Simón. Leiden: 519–550.
- Aune, D. (1987)** 'Magic in early Christianity', in ANRW 2.23.1: 1507–1557.
- Bardill, J. (2012)** *Constantine: Divine Emperor of the Christian Golden Age*. Cambridge.
- Barnes, T.D. (1975)** 'Publilius Optatianus Porfyrius', *American Journal of Philology* 96: 173–186.
- Boin, D. (2013)** *Ostia in Late Antiquity*. Cambridge.
- Bonner, C. (1946)** 'Magical amulets', *Harvard Theological Review* 39: 25–53.
- Boschung, D., and Bremmer, J. (eds.) (2015)** *The Materiality of Magic*. Munich.
- Bradley, M. (2009)** *Colour and Meaning in Ancient Rome*. Cambridge.
- 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*. Unpublished PhD dissertation (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.

---

**111** Mastrocinque 2010; Martín Hernández 2010.

- Cameron, A. (2011)** *The Last Pagans of Rome*. Oxford.
- Cameron, A., and Hall, S. (trans.) (1999)** *Eusebius: Life of Constantine*. Oxford.
- Edmondson, J. (2014)** 'Inscribing Roman texts: *officinae*, layout, and carving techniques', in *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, eds. C. Bruun and J. Edmondson. Oxford: 111–130.
- Edwards, M. (2003)** *Constantine and Christendom: The Oration to the Saints; The Greek and Latin Accounts of the Discovery of the Cross; The Edict of Constantine to Pope Silvester*. Liverpool.
- Elsner, J. (2014)** 'Lithic poetics: Posidippus and his stones', *Ramus* 43: 152–172.
- Entwhistle, C., and Adams, N. (eds.) (2011)** *Gems of Heaven: Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, AD 200–600*. London.
- Ernst, U. (ed.) (2012)** *Visuelle Poesie. Band I: Von der Antike bis zum Barock*. Berlin.
- Faraone, C. (2011)** 'Text, image and medium: the evolution of Graeco-Roman magical gemstones', in C. Entwhistle and N. Adams (eds.), 50–61.
- Ferguson, E. (2009)** *Baptism in the Early Church: History, Theology and Liturgy in the First Five Centuries*. Grand Rapids, MI.
- Finney, P. (1987)** 'Images on finger rings and early Christian art', *Dumbarton Oaks Papers* 41: 181–186.
- Francis, J. (2003)** 'Clement of Alexandria on signet rings: reading an image at the dawn of Christian art', *Classical Philology* 98: 179–183.
- Frankfurter, D. (1994)** 'The magic of writing and the writing of magic: the power of the word in Egyptian and Greek traditions', *Helios* 21: 189–221.
- (1995) 'Narrating power: the theory and practice of the magical *historiola* in ritual spells', in *Ancient Magic and Ritual Power*, eds. M. Meyer and P. Mirecki. Leiden: 457–476.
- Gardner, I.M.F., and Lieu, S.N.-C. (1996)** 'Narmouthis (Medinet Madi) to Kellis (Ismant El-Kharab): Manichaean documents from Roman Egypt', *Journal of Roman Studies* 86: 146–169.
- Garipzanov, I. (2015)** 'The rise of graphicacy in late antiquity and the early middle ages', *Viator* 46: 1–21.
- Garrucci, R. (1873–1881)** *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa* (6 vols.). Prato.
- Girardet, K. (2013)** *Rede an die Versammlung der Heiligen*. Freiburg.
- Gordon, R. (2002)** 'Shaping the text: innovation and authority in Graeco-Egyptian magic', in *Kykeon: Studies in Honor of H.S. Versnel*, eds. H. Horstmannshoff, H. Singor, F. van Straten and J. Strubbe. Leiden: 69–112.
- (2011) 'Archaeologies of magical gems', in C. Entwhistle and N. Adams (eds.), 39–49.
- Grigg, R. (1977)** 'Constantine the Great and the cult without images', *Viator* 8: 1–32.
- Guarducci, M. (1978)** 'Dal gioco letterale alla crittografia mistica', *ANRW* 2.6.2: 1736–1773.

- Harley-McGowan, F. (2011)** 'The *Constanza carnelian* and the development of crucifixion iconography in late antiquity', in C. Entwistle and N. Adams (eds.), 214–220.
- Heath, J. (2010)** 'Nomina sacra and sacra memoria before the monastic age', *Journal of Theological Studies* 61: 516–549.
- Henig, M. (1997)** 'Roman sealstones', in *7000 Years of Sealstones*, ed. D. Collon. London: 88–106.
- Henig, M. and MacGregor, A. (2004)** *Catalogue of the Engraved Gems and Finger-Rings in the Ashmolean Museum: Volume 2, Roman*. Oxford.
- Higgins, D. (1987)** *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. Albany, NY.
- Hübner, E. (1870)** 'Über mechanische Copieen von Inschriften', *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* 49: 57–71.
- Hurtado, L. (2006)** *The Earliest Christian Artifacts: Manuscripts and Christian Origins*. Grand Rapids, MI.
- Hurwitt, J. (2015)** *Artists and Signatures in Ancient Greece*. New York.
- Jensen, R. (2013)** *Understanding Early Christian Art*, 2<sup>nd</sup> edn. London.
- Johnson, W. (2000)** 'Toward a sociology of reading in classical antiquity', *American Journal of Philology* 121: 593–627.
- Kay, N. (2006)** *Epigrams from the Anthologia Latin*. London.
- Kwapisz, J. (2014)** 'Behaghel's club', *Classical Quarterly* 64: 615–622.
- Luz, C. (2010)** *Technopaignia. Formspiele in der griechischen Dichtung*. Leiden.
- Markus, R. (1990)** *The End of Ancient Christianity*. Cambridge.
- Martín Hernández, R. (2010)** 'Reading magical drawings in the Greek magical papyri', *Actes du 26e Congrès international de papyrologie*. Geneva: 491–498.
- Mastrocinque, A. (2010)** 'Le pouvoir de l'écriture dans la magie', *Cahiers mondes anciens* 1: 2–11.
- (2014) *Les intailles magiques du Département des Monnaies, Médailles et Antiques*. Paris.
- Mattingly, H. (1950–1951)** 'The imperial vota', *Proceedings of the British Academy* 36: 155–195, 37: 219–268.
- Meyer, E. (2004)** *Legitimacy and Law in the Roman World: Tabulae in Roman Belief and Practice*. Cambridge.
- Michel, S. (2001)** *Die magischen Gemmen im Britischen Museum* (2 vols.). London.
- (2005) '(Re)Interpreting magical gems, ancient and modern', in *Officina Magica*, ed. S. Shaked. Leiden: 141–170.
- Nagy, A. (2012)** 'Daktylios pharmakites: magical healing gems and rings in the Graeco-Roman world', in *Ritual Healing: Magic, Ritual and Medical Therapy from Antiquity until the Early Modern Period*, eds. I. Csepregi and C. Burnett. Florence: 71–106.
- Peirano, I. (2014)** "'Sealing the book": the *sphragis* as paratext', in *The Roman Paratext: Frame, Texts, Readers*, ed. L. Jansen. Cambridge: 224–242.
- Pelttari, A. (2014)** *The Space that Remains: Reading Latin Poetry in Late Antiquity*. Ithaca, NY.

- Perea Yébenes, S. (2010)** ‘Magic at sea’ in *Magical Practice in the Latin West*, eds. R. Gordon and F. Marco Simón. Leiden: 457–486.
- Platt, V. (2006)** ‘Making an impression: replication and the ontology of the Greco-Roman seal stone’, *Art History* 29: 233–257.
- (2007) ‘Burning butterflies: seals, symbols and the soul in antiquity’, in *Pagans and Christians from Antiquity to the Middle Ages*, ed. L. Gilmour. Oxford: 89–99.
- Polara, G. (1973)** *Publilius Optatianus Porfyrii Carmina* (2 vols.). Turin.
- (1983) ‘Ancora un esempio dell’uso di mixtus per il dio cristiano’, *Orpheus* 4: 113–115.
- Potter, D. (1994)** *Prophets and Emperors: Human and Divine Authority from Augustus to Theodosius*. Cambridge, MA.
- Roberts, M. (1989)** *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca, NY.
- Rosenfeld, A., and Dvoracek, M. (2003)** ‘Roman wheel-cut engraving, dyeing and painting microquartz gemstones’, *Journal of Archaeological Science* 30: 227–238.
- Rühl, M. (2006)** ‘Panegyrik im Quadrat: Optatian und die intermedialen Tendenzen des spätantiken Herrscherbildes’, *Millennium* 3: 75–102.
- Skemer, D. (2006)** *Binding Words: Textual Amulets in the Middle Ages*. University Park, PA.
- Sorensen, E. (2002)** *Possession and Exorcism in the New Testament and Early Christianity*. Tübingen.
- Spier, J. (2011)** ‘Late antique gems: some unpublished examples’, in C. Entwistle and N. Adams (eds.), 193–207.
- (2013) *Late Antique and Early Christian Gems*, 2<sup>nd</sup> edn. Wiesbaden.
- Squire, M.J. (2011)** *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*. Oxford.
- (2015) ‘Patterns of significance: Publilius Optatianus Porfyrius and the figurations of meaning’, in *Images and Texts: Papers in Honour of Professor Eric Handley CBE FBA*, eds. R. Green and M. Edwards. London: 87–120.
- (2016) ‘POP art: the optical poetics of Publilius Optatianus Porfyrius’, in *The Poetics of Late Latin Literature*, eds. J. Hernández Lobato and J. Elsner. Oxford: 25–99.
- Squire, M.J., and Whitton, C.L. (2016 [forthcoming])** ‘*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*, eds. I. Garpizanov, C. Goodson and H. Maguire. Turnhout.
- Van der Horst, P. (1998)** ‘Sortes: sacred books as instant oracles in late antiquity’, in *The Use of Sacred Books in Antiquity*, eds. L. Rutgers, P. van der Horst, H. Havelaar, L. Teugels. Leiden.
- Versnel, H. (1991)** ‘Some reflections on the relationship magic-religion’, *Numen* 38.2: 177–197.

— (2002) ‘The poetics of the magical charm: an essay in the power of words’, in *Magic and Ritual in the Ancient World*, eds. P. Mirecki and M. Meyer. Leiden: 105–156.

**Wamser, L., and Zahlhaas, G. (eds.) (1998)** *Rom und Byzanz: Archäologische Kostbarkeiten aus Bayern*. Munich.

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

— (2012b) ‘The making of an imperial dynasty: Optatian’s *carmina figurata* and the development of the Constantinian *domus divina* (317–326 AD)’, *Giornale Italiano di Filologia* 3: 225–265.

**Wilburn, A. (2012)** *Materia Magica: The Archaeology of Magic in Roman Egypt, Cyprus, and Spain*. Ann Arbor, MI.



---

JESÚS HERNÁNDEZ LOBATO

## CONCEPTUAL POETRY

### Rethinking Optatian from contemporary art

In one of his most celebrated fictional narratives, the Argentine writer Jorge Luis Borges tells the story of ‘Funes el memorioso’ (‘Funes the Memorious’), an unassuming man from Uruguay who, after falling off his horse and sustaining a serious head injury, acquired the uncanny knack of remembering absolutely everything.<sup>1</sup>

He knew by heart the forms of the southern clouds at dawn on the 30<sup>th</sup> of April, 1882, and could compare them in his memory with the mottled streaks on a book in Spanish binding he had only seen once and with the outlines of foam raised by an oar in the Río Negro the night before the Quebracho uprising.

Despite this prodigious memory, the narrator suspects that Funes ‘was not very capable of thought’. ‘To think is to forget differences, generalise, make abstractions’, he continues; ‘in the teeming world of Funes, there were only details, almost immediate in their presence’<sup>2</sup>

As Borges wisely suggests in this short story, thinking is always a negative process – that is to say, an activity which necessarily entails forgetting the myriads of specific details which make every single entity unique and irreducible to any overarching conceptual construction.<sup>3</sup> It is an enlightening

---

**1** Throughout this chapter, I take my English translations of Borges’ work from the edition by Yates and Irby 1964 (here pp. 72–73).

**2** Yates and Irby 1964, 75.

**3** One of these constructions is naturally language itself (Yates and Irby 1964, 75): ‘Not only was it difficult for him [Funes] to comprehend that the generic symbol *dog* embraces so many unlike individuals of diverse size and form; it

intuition, we might think, and one that was shared by ancient Romans, who designated the act of thinking by means of an unexpected metaphor: for them, the verb *putare*, ‘to think’, was originally an agricultural term, meaning ‘to prune’ – that is, ‘to cut off’ the arguably superfluous material of something in order to make it clearer (or rather general, abstract, nonspecific). This original meaning is still prevalent in the Spanish and Italian derivatives of the Latin verb *putare* – not least in the words ‘podar’ and ‘potare’.

Approached from this putative perspective, thinking (or rather *re*-thinking) about Optatian’s poetry might consist of a self-aware exercise in pruning and selective oblivion. Such an exercise, like all thinking, demands that we ‘forget’ a huge number of differences and irreducible peculiarities, in order to relate Optatian’s poems to one chosen framework of reference (be it that of classical Latin literature, Romanticism, nineteenth-century positivist philology, visual poetry or – in our case – contemporary art). The different conceptions of Optatian’s poetry that emerge from all these frameworks ultimately constitute (as this chapter itself demonstrates) self-imposed acts of amnesia, each of them aimed at underlining certain aspects to the detriment of others. For all their ‘pruned’ selectiveness, all these unavoidably biased versions of Optatian’s poetry can nonetheless contribute to a deeper and more nuanced understanding of the aesthetic mosaic that is his oeuvre. The idea that something can be thought of in itself, without any implicit or explicit conceptual framework, is not only utterly fallacious but also detracts from the bountiful variety and complexity of human reasoning itself.

This chapter aims to re-think – or one might say ‘re-forget’ – Optatian’s poems from an unexplored but deeply challenging referential framework: the art of the late twentieth and early twenty-first century, with particular attention to the multifarious practices associated with ‘conceptual art’.<sup>4</sup> This new perspective, as felicitously partial and biased as all others, will allow us to discover – and even celebrate – the *conceptual* dimension of Optatian’s poetics (an aspect which, despite its undeniable momentousness, has been traditionally underrated, if not outright ignored by scholars). Such a novel approach can encourage a fruitful and unprejudiced dialogue with our own postmodern cultural framework, thus revealing Optatian’s intriguing topicality. Perhaps more importantly, though, it

---

bothered him that the dog at three fourteen (seen from the side) should have the same name as the dog at three fifteen (seen from the front)’.

<sup>4</sup> For general overviews on ‘conceptual art’ (many with extensive bibliography), see Lippard 1973; Dreher 1992; Alberro and Stimson 1999; Corris 2004; Marzona 2005; Herrmann, Reymond and Vallos 2008; Osborne 2011.



can also highlight certain aspects of Optatian's work which are directly related to the profound philosophical, cultural and religious transformations which forged the innermost substratum of late antiquity as a whole.

ONE AND THREE PALM LEAVES: SELF-REFERENTIALITY,  
TAUTOLOGY AND META-DISCURSIVITY

The actual *content* of Optatian's poems has traditionally been overshadowed by their unusual architectural form: it is the 'visual' quality of these works – how they appear rather than what they say – that scholarship has primarily tended to concentrate upon. From one perspective, the range of topics that can be found in the poems is extremely limited, even repetitive. Leaving aside their frequent encomia of the emperor Constantine and their numerous pleas for pardon (that the poet be returned from exile), the poems tend first and foremost to speak about themselves.<sup>5</sup> Almost every poem in Optatian's large production evinces some kind of self-reference. *Carm.* 2.8–18, for instance, details the method and self-imposed rules which determine its creation and actual form; similarly, as both Irmgard Männlein-Robert and Petra Schierl and Cédric Scheidegger Lämmle explore in this volume, *Carm.* 3 discusses the intricacies of its metrical, literary and technical construction (vv. 1–3 and 13–35), while its *versus intexti* concurrently complain of the limited degree of iconicity which the poet can achieve. To take another example, *Carm.* 6.1–13 specifies the number of words – and the number of letters per word – that make up its 'hidden' verses, and then explains the workings of their curious combinatorial dynamics, thus inviting the reader too to take part in the game. Likewise, *Carm.* 7.1–19 (esp. vv. 11–12) hints at the fragmentation inherent in its own reception, which necessarily turns the act of reading into a dissociative exercise, just as *Carm.* 16.1–6 reveals that the *versus intexti* contained within it are bilingual (Greek and Latin).<sup>6</sup> The list of metaliterary comments could be expanded almost indefinitely.

In all this, there can be no doubt that Optatian's poems recognise themselves as primarily verbal products, always keen to discuss the way they have been composed, the self-imposed rules governing their structure and the many technical constraints that the poet had to face during the

---

5 On Optatian's penchant for metapoetic statements see Pipitone 2012, 95–146.

6 For a commentary of all these pieces see Polara 1973 *ad loc.*

creative process. Unlike his earlier classical forebears, who did of course make occasional metaliterary reference, Optatian turns the poem itself into the main subject of poetry (sometimes, indeed, even its only one). In each case, Optatian's works are conceived as a kind of self-contained unit, focusing almost exclusively on their internal mechanisms. Language – both in its most ethereal aspects (such as inspiration, reception, literary tradition, circulation, linguistic code, etc.), and in its material fullness (including number of words, syllables, letters, parts of speech, syntax, prosody, type of alphabet, etc.) – turns out to be at the centre of most of these compositions; expressions of language encapsulate what the poems themselves are really all about, sometimes even their only *raison d'être*. In this sense, what Optatian's poems put before the eyes of their audience is in essence 'A Heap of Language' – that is, something not too distant from Robert Smithson's conceptual work of the same name. Smithson's small 1966 pencil drawing, actually conceived as a visual poem, piles up a plethora of handwritten metalinguistic terms, forming a sort of multilayered earthwork topped by the word 'language'. This striking accumulation of words and expressions – each of them related to human language in its most varied manifestations (such as phraseology, speech, slang, euphemism, suffix, cipher, bilingual, alphabet or malapropism) – ultimately points to the arbitrariness and 'objectness' of the symbolic system by which we vainly attempt to render reality.<sup>7</sup> The text of the poem reads as follows:

Language  
 phraseology speech  
 tongue lingo vernacular  
 mother tongue, king's English  
 dialect brogue patois idiom slangy  
 confusion of tongues, Babel universal language  
 Esperanto Ido pantomime dumb show literature  
 letters belles-lettres muses humanities republic of literature  
 dead languages classics express say express by words polyglot  
 linguistic dialectal vernacular bilingual literary colloquial  
 Letter character hieroglyphic alphabet ABC consonant vowel  
 guttural syllable monosyllable dissyllable polysyllable prefix suffix cipher  
 word term vocable name phrase root derivative index glossary dictionary lexicon  
 etymology philology terminology verbiage loquacity translate nomenclature designation  
 misnomer malapropism Mrs. Malaprop nominal titular cognomen patronymic title  
 misname miscall nickname take an assumed name misnamed so called self self-styled idiom  
 metaphor sentence proverb motto phraseology euphemism paragraph by the card grammar error blunder  
 diction solecism syntactical analysis nameless slip of the tongue appellation heading gibberish dog Latin  
 hieroglyphic neologism word coiner argot billingsgate pidgin English orthography terminology thesaurus cipher

---

<sup>7</sup> On this work see Owens 1994; Morley 2003, 153–169; Sieburth 2004. On Robert Smithson see Tsal and Butler 2004.

If we were to do the same conceptual exercise with the words most commonly found in Optatian's poetry, the highest 'heap' would also pertain to words of language: *Musa, calamus, versus, carmen, textus, lingua, littera, loquor, Calliope, cano, compono, poesis, poeta, conecto, sono, contexo, dico, dissonus, dulcisonus, elegi, facundus, fallax, fingo, imitatus, innecto, intexo, lego, ludo, lyra, metrica, metrum, modulamen, norma, numerus, nutus, signum, vates, verbum*, etc.

Optatian proves to have an acute awareness of language in all its dimensions; indeed, that awareness is made the focal element around which his highly unconventional poetics pivots. Take his deceptively simple *Carm. 15*, for instance. The poem amounts to an unparalleled display – or rather catalogue – of linguistic self-consciousness.<sup>8</sup> Its words are not primarily selected on the basis of their meaning, sonority or poetic evocations (as they would be in a conventional poem), but rather according to a series of 'external' requirements, calling the reader's attention to the specificity of their inescapably *linguistic* nature; the very words of the poem betray a sense of their 'objectness' – the fact that language too is but an articulate system of measurable units known as signs. Thus, the poem's first line contains only disyllables, the second trisyllables, the third four-syllable words and the fourth one, words of five syllables each; the units of v. 5, by extension, progress gradually from a monosyllable to five-syllable words. In the sixth verse, the words have to be metrically interchangeable, whereas v. 7 gathers together eight representatives of the eight parts of speech (interjection, adverb, preposition, noun,<sup>9</sup> participle, conjunction, verb and pronoun), thus providing an exhaustive catalogue of all the basic units language is made of. The game continues: just as v. 8 can be declined in all cases, the rest of the lines can be read both forwards and backwards, thus giving birth to different metrical forms. Despite all appearances, the *Carm. 15* as it appears readable on the printed page turns out not to be *the* real poem, but merely *one* of the virtually infinite realisations of the following underlying scheme:

---

**8** A short commentary is provided by Polara 1973, 2.92–94. For discussion see Levitan 1985, 246–250; Consolino 1997; Okáčová 2006, 60–61; Bruhat 2009, 104–106; Ernst 2012, 46–48 (with a German translation); Squire 2016, 86–87. On the poem's ancient scholia, see Pipitone 2012, 59–63.

**9** As is well known, in Latin rhetoric, the general category of 'noun' (*nomen*) encompassed both substantives (*nomina substantiva*) and adjectives (*nomina adiectiva*), whereas participles were considered a separate part of speech in their own right.

- 7 two-syllable words
- 5 three-syllable words
- 4 four-syllable words
- 3 five-syllable words
- 5 5 words proceeding from 1 syllable to 5
- 5 parts of speech (metrically interchangeable)
- 8 parts of speech (interj./adv./prep./n./part./conj./v./pron.)
- 5 words declinable in all cases
- Forwards: hexameter                      Backwards: hexameter
- 10 Forwards: pentameter                      Backwards: hexameter
- Forwards: hexameter                      Backwards: pentameter
- Forwards: elegiac couplet                      Backwards: elegiac couplet
  
- Forwards: hexameter                      Backwards: sotadaean
- 15 Forwards: hexameter                      Backwards: sotadaean

The aesthetic experience that *Carm. 15* triggers in its astonished readers does not primarily derive from the materiality of its specific concrete realisation; rather, it depends on the overarching plan that stands behind it – it amounts to a sort of metalinguistic form that demands, in many different ways, to be *filled in*. Approached from this perspective, *Carm. 15* is, in essence, a potential generator of poems; it is an empty form which deliberately diverts attention from the classical notion of literary inspiration in order to transform the making of the poem into a combinatorial do-it-yourself exercise (something pretty similar to the much-trumpeted *dematerialisation* of the art object associated with the conceptual artists of the sixties and seventies).<sup>10</sup> There might be many other *carmina 15*, provided that each one fulfils the self-imposed requirements specified in our scheme. The focus is no longer on the aesthetic or semantic value of words, but rather on the inescapable materiality of language, which ultimately betrays its opacity, its conventionality, its inability to represent anything outside itself.

A strikingly similar proposal can be found in a conceptual work by the American artist Dan Graham, the title of which ('Poem Schema') meaningfully epitomises its underlying sentiment. Graham's composition enumerates a series of elements to be contained in a hypothetical would-be poem: 5 adjectives, 2 adverbs, 38 nouns, 325 letters of alphabet,

---

<sup>10</sup> See on this Lippard 1973.

11 mathematical symbols, 4 capitalised words, 25 lines, 4 participles, 0 infinitives, 31,69% area occupied by type, etc. The work consists of exclusively metatextual information. But the poem itself does not exist. Graham first published his 'schema' in 1966, and in several English- and German-language magazines. In each case, however, that 'schema' constituted a generic form to be completed with the specific details by the editor of the publication in which it appeared:

(Number of)	adjectives
(Number of)	adverbs
(Percentage of)	area not occupied by tape
(Percentage of)	area occupied by tape
(Number of)	columns
(Number of)	conjunctions
(Depth of)	depression of type into surface of page
(Number of)	gerunds
(Number of)	infinitives
(Number of)	letters of alphabets
(Number of)	lines
(Number of)	mathematical symbols
(Number of)	nouns
(Number of)	numbers
(Number of)	participles
(Perimeter of)	page
(Weight of)	paper sheet
(Type of)	paper stock
(Thinness of)	paper
(Number of)	prepositions
(Number of)	pronouns
(Number of point)	size type
(Name of)	typeface
(Number of)	words
(Number of)	words capitalised
(Number of)	words italicised
(Number of)	words non capitalised
(Number of)	words not italicised

It is up to the editorial reader to supply (or not) a concrete realisation of the schema, which is explicitly designed to generate an indefinite number of possible 'works of art'. The focus, once again, lies in making

visible the unnoticed mediation of language in its full materiality, in its forgotten 'objectness'.<sup>11</sup>

Much in the same vein as modern conceptual artists, Optatian's reflections about language are not restricted to the realm of text but also involve different modalities of visual representation. Quite frequently, words and images overlap in the depiction of a single object, thus calling the reader's attention to the different modes of signification inherent in each one of these semiotic systems. This is the case with *Carm.* 9, in which lines 9–22 describe with words the same palm leaf which is visually sketched by the poem's *versus intexti*.<sup>12</sup> This deliberate game of superimposed systems of representation, each referring to a single entity, immediately evokes in the mind of today's reader Joseph Kosuth's emblematic 'One and Three Chairs', a flagship of the conceptual movement and an inexhaustible source of reflection and debate [Fig. 13.1]. As is well known, this work basically consists of a chair, a life-size photograph of this specific chair as it is actually installed in the room, and an enlarged dictionary definition of the word 'chair'.<sup>13</sup> What Optatian's ninth poem has in store for his public is in no minor degree a conceptual masterpiece – his own private 'One and Three Palm Leaves', if I may put it that way [Fig. 13.2]. In a sense, Optatian's proposal goes even further in making visible the normally unnoticed mediations of all sorts of semiotic codes in our daily apprehensions of reality. Unlike what happens in Kosuth's work, in *Carm.* 9 all these codes work simultaneously, inextricably linked to one another: the iconic sign is formed by the very same verbal signs that describe it, and the referent – the palm frond – has to be reconstructed by the reader-viewer's mind, but remains perpetually inaccessible in itself. It is only signifiers and signifieds that we can handle. Referents are inexorably lost in translation.

One of the main devices by which 'conceptual art' problematises and de-automatises the notions of language and representation is *tautology*. Many of Joseph Kosuth's early works – most conspicuously his 1966 neon

---

**11** On Dan Graham's particular work see Graham 1993, 24–26 and Herrmann, Reymond and Vallos 2008, 189–193. On the artist more generally see Graham 1993 and Pelzer 2001. For parallel concerns with 'potential literature' by the so-called 'Oulipo' writers of 1960s France, see Squire's introduction to this volume.

**12** For a commentary see Polara 1973, 2.65–70; for Vigilán of Albelda's tenth-century imitation, see Plate 9.

**13** On this work see e.g. Inboden 1981, 16–19 and Dreher 1992, 70–79. On the artist see Kosuth 1981 and 1991.



piece 'A four color sentence' [Plate 15c] or his self-descriptive installation 'Clear Square Glass Leaning' (1965–1967) – represent as an object precisely what the verbal information says, thus avoiding any statement about facts external to the work itself.<sup>14</sup> Optatian too seems particularly keen on this tautological strategy, and he uses it extensively in many of his *carmina cancellata*. A good example of this is his ultra-sophisticated *Carm.* 19, the text of which is basically a verbal rendition of the image drawn by its *versus intexti*, including some hints about possible interpretations [cf. Plate 5].<sup>15</sup> As in the case of Kosuth's 'A four color sentence', the text explains what we see and the image embodies what we read. Text and image are one and the same thing, thus forming a self-contained tautological experiment which enhances our consciousness of the inescapable mediation of language. Another example can be found in *Carm.* 20b, which might well be considered *doubly* tautological: its first part (vv. 1–13) explains the metrical device which generates the piece (a consecutive one-letter increase in each of the poem's hexameters, thus ascending from 25 letters in v. 1 to 50 letters in v. 26), whereas its second half (vv. 14–26) focuses on the description of the very image that the resulting text is gradually shaping (the pipes of a pneumatic organ). Tautology itself ultimately questions and problematises the ability of language to represent reality. It does so, however, by underlining the unavoidable circularity involved – the fact that language can only represent itself. Optatian's poetry might be seen at once to anticipate and corroborate, albeit in its own special way, Jacques Derrida's much quoted and controversial assertion that 'il n'y a pas de hors-texte' – 'there is no outside-text'.<sup>16</sup>

Optatian's unrestrained linguistic obsession – his unbridled self-referentiality, coupled with his undisguised tautological drive – can only properly be understood as a radical expression of the metaliterary twist which characterised late-antique literature as a whole. As I have argued elsewhere, this epochal shift

---

**14** On the predominant role of tautology in 'conceptual art' see Buchloh 1990, esp. 124–140 (entirely devoted to the study of Joseph Kosuth's tautologies).

**15** On this poem (discussed again in the next section) see esp. Bruhat 2008 and Squire 2015, 104–121. See also Simonini and Gualdoni 1978, 58–62; Levitan 1985, 257–258; Ernst 1991, 129–131; Polara 1991, 309–310; Rühl 2006, 88–90; Hernández Lobato 2012: 475–477; Pipitone 2012, 86–91, 119–124; Wienand 2012, 363–364; cf. also Lunn-Rockcliffe's chapter in this volume.

**16** Derrida 1997, 158.



stemmed in part from an unprecedented *mise en crise* of the very notions of language and representation ..., a problem which seems to underlie and determine almost every aspect of the culture of its era and thus constitutes one of its most genuine expressions. Language, which had been taken for granted as a given beyond question, became an obsession in the late Roman period as the whole rhetorical edifice of pagan antiquity was recalibrated to articulate Christian truths.<sup>17</sup>

An excellent example of this new critical attitude towards the new western role of language is to be found in the self-deconstructive ‘poetics of silence’ which characterised authors like Ausonius, Augustine of Hippo, Sidonius Apollinaris, Rutilius Namatianus, the anonymous writer of the *Pervigilium Veneris* or the sixth-century mythographer Fulgentius (cf. Hernández Lobato 2016a). But this linguistic obsession was not solely restricted to the field of literature: in these same decades, Augustine of Hippo brought forth the first fully-fledged theory of sign and language in the history of western civilisation, thus becoming the father of modern semiotics in his own right;<sup>18</sup> likewise, skilled grammarians like Servius, Donatus and Macrobius devoted their lives to scrutinise every single letter of classical Latin literature, whereas Biblical commentators dissected their sacred texts from all imaginable perspectives.<sup>19</sup> This was the period in which Gregory of Nyssa turned language into the very centre of theological and philosophical debate in his polemic against Eunomius;<sup>20</sup> it is also the period when Gregory – together with the hesychast Evagrius Ponticus and the later mystic Pseudo-Dionysius – laid the foundations of Apophaticism, the remotest antecedent of today’s ‘deconstructionism’.<sup>21</sup> As I have proposed elsewhere (Hernández Lobato 2016a), late antiquity

---

**17** Elsner and Hernández Lobato 2016, 6–7.

**18** On Augustine’s pioneering theory of the sign see e.g. Mazzeo 1962; Mayer 1969; Alici 1976; Colish 1983, 7–54; Cary 2008; Giraud 2013. On its decisive influence on twentieth-century philosophy (Wittgenstein, Gadamer, Ricoeur, Jung, Lacan, Derrida, Lyotard, etc.) see Alici, Piccolomini and Pieretti 2002.

**19** On the role of literary exegesis – both pagan and Christian – in the shaping of the new cultural paradigm see Gualandri 1995.

**20** On Gregory of Nyssa’s quasi-postmodern philosophy of language see Mosshammer 1990; Douglass 2005; Karfíková, Douglass and Zachhuber 2007; Ludlow 2007, 231–291; Zupi 2007; Hernández Lobato 2016b.

**21** On ‘deconstruction’ and ‘apophaticism’ see e.g. Derrida 1992; Coward and Foshay 1992 (on Derrida); Turner 2003; Laird 2005; Ludlow 2007 (on Gregory of Nyssa); Rubenstein 2009 (focusing on Pseudo-Dionysius and Derrida).

experienced a kind of ‘linguistic turn’ *avant la lettre*, and one that, in its own way, parallels the thinking behind postmodern art.<sup>22</sup> Optatian’s radical meta-discursivity, in short, is deeply rooted in the underlying *episteme* of his times,<sup>23</sup> and cannot be properly understood if considered in isolation.

THE GARDEN OF FORKING PATHS: MATERIALISING  
THE OPEN, UNFINISHED AND INFINITE

Many of Optatian’s poems could be accurately described as labyrinthine explosions of possibilities – as mazes of forking paths and swarms of potential combinations. To a great extent, they can be regarded as a fully-fledged refutation of the Aristotelian ideal of a closed, perfectly finished, static, well-rounded and organic work of art. In contrast to that earlier classical paradigm, they show themselves to be intrinsically multifaceted, ever-changing, unfinished and hypertextual; they are, as recently suggested by Aaron Pelttari (2014, 73–84), and following Umberto Eco’s well established terminology, the quintessential ‘open work’.<sup>24</sup>

That ‘openness’ lies at the fore of *Carm.* 6, in which a series of apparently geometric *versus intexti* are said to comprise the schematic outline

---

**22** As is well known, the so-called *linguistic turn* was a major development in twentieth-century philosophy and humanities, characteristically focusing on the relationship between philosophy and language and on all kinds of meta-linguistic issues. The term was popularised by Richard Rorty’s anthology *The Linguistic Turn* (Rorty 1967), in which it refers to the turn towards linguistic philosophy.

**23** I use the term *episteme* in a Foucauldian sense (see Foucault 1966), referring to the historical *a priori* that grounds knowledge and its different discourses (scientific, philosophic, aesthetic, hermeneutic, etc.), and that thus represents the condition of their possibility within a particular epoch. Foucault’s *episteme* could be defined as the ‘epistemological unconscious’ of an era, since the configuration of knowledge in a particular *episteme* is based on a set of fundamental assumptions that are so basic to that *episteme* so as to be invisible to people operating within it. Therefore, the underlying *episteme* of late antiquity, as opposed to classical Rome, is to be deemed the very foundation of that time’s cultural system and the key element for a deeper understanding of its different manifestations: art, literature, religion, science, rites, thought, customs and traditions, social constructions, etc.

**24** See Eco 1989 – and compare Habinek’s chapter in this volume, developing the idea of Optatian’s work as ‘dynamic signs’ (Squire 2016, 53–82).

of an army in *quincunx* formation. However, it is not the pattern itself that deserves our attention here, but instead the very nature of the ‘hidden verses’ which constitute it. Despite its complexity, this geometric figure is basically formed by two single verses, each one composed of five seven-letter words.<sup>25</sup> These few words can be freely recombined into eight different verses, thus tracing – on the level of the poem’s surface – a maze of alternative paths and winding crossovers that can be playfully explored by the reader.<sup>26</sup> Optatian’s artful device clearly problematises a traditional dichotomy of simplicity and complexity – in other words, the supposed opposition between singleness and multiplicity: on the one hand, there is a great structural simplicity under the apparent complexity of the pattern; on the other, an unexpected latent complexity emerges from the few words contained in the limited space of a couple of lines. Once again, the author proves to be so extremely aware of the game he is playing – and of the set of paradoxes that it brings about – that he indulges in all kinds of metaliterary reflections.<sup>27</sup> The poem further vindicates itself as an ‘open work’, the sum of all possible combinations to which it gives rise by not following ‘a single rule’ (v. 6: *non una lege*).

The possibilities of such combinatory devices are pushed to their limit in *Carm.* 18 – one of the most complex, challenging and sophisticated poems within the corpus.<sup>28</sup> The seven *versus intexti* of this poem, forming a dense network of interconnections, continuously fork and diverge in multiple directions, thus generating nothing less than 45 possible combinations, that is to say, 45 different, perfectly metrical and meaningful hexameters singing the praises of Constantine the emperor. Even the poem’s geometric pattern provides a powerful image of its internal workings: we find a grid of intertwining lines and spreading interconnections, which might well be regarded as a simple detail of an infinite network of language and space. Every new crossroads generates a number of variants; these variants, in turn, branch and fork into a plethora of alternative verses. Each option automatically excludes and activates others, thus triggering a chain reaction that continuously gives rise to

---

**25** *Carm.* 6.i–ii: *dissona Musarum vinciri stamine gaudens | grandia conabor Phoebeo carmina plectro*. On the poem, see also the chapters by Körfer and Rühl in this volume.

**26** On the underlying mechanism see Polara 1973, 2.54–55; cf. Pipitone 2012, 41–44.

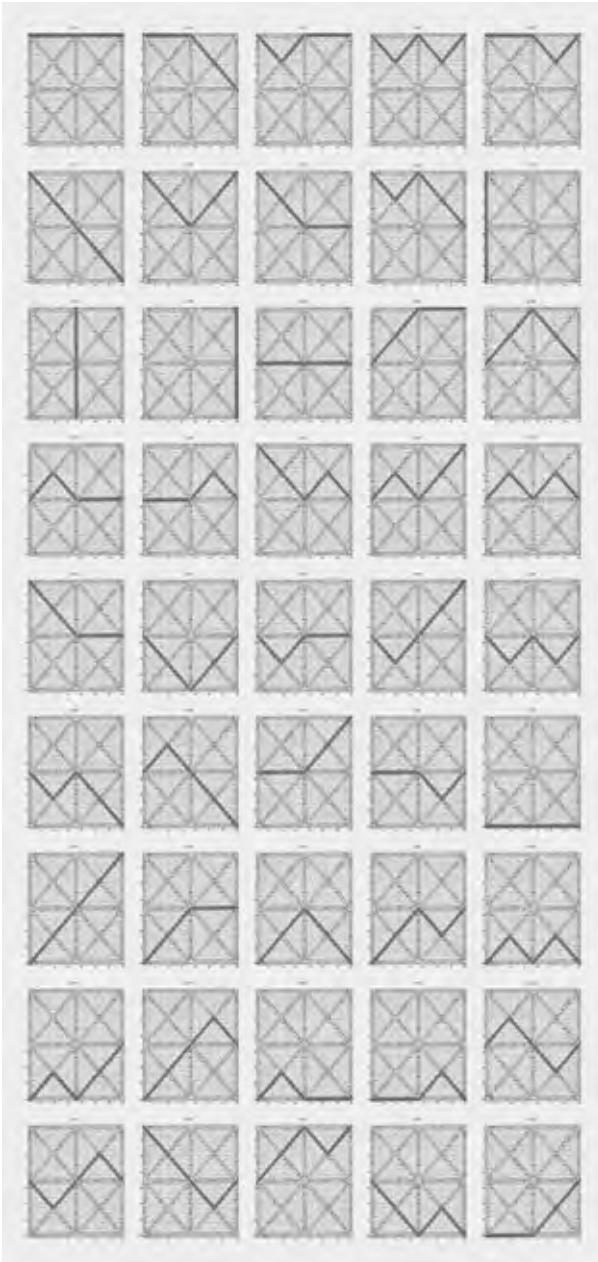
**27** See esp. *Carm.* 6.1–13.

**28** On *Carm.* 18 see Levitan 1985, 261–263 and Squire 2016, 54–59.

different formulations [Fig. 13.3]. But that is not all. For if we wanted to compose 45-line poems out of the thus-generated 45 *versus intexti*, the number of possible combinations – that is to say, the number of alternative poems created by re-ordering the verses without repeating any particular example – would multiply exponentially: to give the number in its scientific notation, this would reach 1,196222208654802e+56 different pieces; the corresponding number in decimal notation is almost unthinkable (and, of course, unpronounceable!), namely 119,622,220,865,480,176,712,672,784,448,464,368,656,072,512,512,432,888,928,008,248,312,344,032. If we take into account the fact that we should add to this overwhelming number the millions and millions of possible poems of less than 45 verses that might be equally produced by using different combinations of these primary 45 lines, the resulting number would be even more impressive, virtually (or so it might seem) infinite. Thousands of millions of books could be filled with the unending ramifications of a single infinite poem – many more than the number *Carm. 17* (perhaps written by an astonished scholiast) dared to imagine in his verse commentary on the poem: *si verbum textum pertemptes ore Latino, | in sese alterno connectens ordine versus, | vota sonans longum poteris implere volumen* ('if you put the interwoven words to test with a Latin mouth by alternately connecting lines to each other, you will be able to fill a long volume pronouncing these vows', *Carm. 17.8–10*). Optatian's poem is only the first step. The rest lies in its readers' hands.

Unlike earlier classical works, *Carm. 18* is not conceived as a single, fixed, univocal entity, but rather as the ever-changing matrix of a multiple variety of potential works of art. It is not finished, but open; it is not limited to one single option, but instead, as we have said, virtually infinite – a *sui generis* hypertext aimed at the impossible task of exhausting all imaginable combinations. The poem, in other words, forces its readers to look into the awe-inspiring abyss of the unfinished and the unfinishable; it makes us think about the unthinkable meanderings of time and eternity.

In this sense Optatian's poem once again embodies, and indeed gives literal form to, one of Jorge Luis Borges' most cherished literary fantasies: 'The Garden of Forking Paths' ('El jardín de senderos que se bifurcan'). This short story introduces its readers to the mysteries of Ts'ui Pên's *Garden of Forking Paths*, an apparently nonsensical unfinished novel which is at the same time a non-physical labyrinth – that is, a maze of time. As compared with most fictions, where characters choose one alternative at each decision point and thereby eliminate all the others, Ts'ui Pên's novel



**13.3** 'The Garden of Forking Paths': a visual representation of all possible *versus intexti* hidden in *Carm.* 18. Image designed by J. Hernández Lobato and B. Martín Vidal.

attempted to describe a world where all possible outcomes of an event occur simultaneously, each one itself leading to further proliferations of possibilities:<sup>29</sup>

*The Garden of Forking Paths* is an incomplete, but not false, image of the universe as Ts'ui Pên conceived it. In contrast to Newton and Schopenhauer, your ancestor [Ts'ui Pên] did not believe in a uniform, absolute time. He believed in an infinite series of times, in a growing, dizzying net of divergent, convergent and parallel times. This network of times which approached one another, forked, broke off, or were unaware of one another for centuries, embraces all possibilities of time. We do not exist in the majority of these times; in some you exist, and not I; in others I, and not you; in others, both of us. In the present one, which a favorable fate has granted me, you have arrived at my house; in another, while crossing the garden, you found me dead; in still another, I utter these same words, but I am a mistake, a ghost.

Just like Ts'ui Pên's lifetime endeavour, *Carm.* 18 should be primarily understood as 'a labyrinth of symbols' and 'an invisible labyrinth of time'.<sup>30</sup> This poem manages to 'spatialise' the temporal relationships characteristic of literary communication. Much in the same way as in Borges' garden, all options – that is, all forking paths – are simultaneously present and accessible, without any one of them prevailing over the others. *Carm.* 18 represents at one and the same time a starting point for infinite future poems and – to quote another of Borges' most beloved stories – an enigmatic 'Aleph' embracing them all within an eternal present, which both condensates and refutes the very notion of time.<sup>31</sup> The

---

**29** Yates and Irby 1964, 41–42. A related phenomenon in children's literature is, of course, the best-selling 'Choose Your Own Adventure' series, extremely popular during the 1980s and 1990s: see Squire's introduction to this volume, p. 94 n. 108.

**30** Yates and Irby 1964, 39.

**31** The following passage of Borges' 'The Aleph' (taken from the translation of di Giovanni 1971, 13–14) summarises the spirit of the story: 'On the back part of the step, toward the right, I saw a small iridescent sphere of almost unbearable brilliance. At first I thought it was revolving; then I realised that this movement was an illusion created by the dizzying world it bounded. The Aleph's diameter was probably little more than an inch, but all space was there, actual and undiminished. Each thing (a mirror's face, let us say) was infinite things, since I distinctly saw it from every angle of the universe. I saw the teeming sea; I saw

poem therefore overcomes Lessing's classic dichotomy between time-based forms of art (such as literature and music) and those extended in space (such as painting or sculpture):<sup>32</sup> in *Carm.* 18, everything is there at the same time; the paradox, however, is that, although it is possible simultaneously to glimpse all imaginable options, those possibilities can themselves only be properly displayed *in* time.

As is well known, the notions of time, process, infinity and incompleteness are central to discourses of 'conceptual art'. Contemporary artists like On Kawara or Hanne Darboven struggled to endow the idea of time with a physical form – that is, with a tangible spatial realisation.<sup>33</sup> Darboven, for instance, made the standard Gregorian calendar the basis of her work: she did so by deriving numerical sequences (which she called *Konstruktionen*) from the addition of the digits used to notate the date, month, and year. The date 2.8.80 (2. August 1980), for instance, becomes 18K (where K stands for *Konstruktion*) – that is, 2+8+8+0. By means of this numerical system (involving a complex and challenging mathematical logic and a quasi-monastic self-imposed discipline – she worked every day at home from 4 to 11 am), Darboven was able to represent time under the shape of rows and rows of ascending and descending numbers, u-shaped undulating lines, handwritten grids, line-notations and wooden boxes (which are themselves in their own way redolent of Optatian's infinite matrix-poems) [Fig. 13.4]. In the eighties, Darboven even developed a method to convert the millions of numbers contained in her sequences into sounds, thus giving rise to myriads of sheets of performable music scores. Her major composition for organ, *Requiem* (2009), is based on the transcription of dates from 1. January 1900 to 31. December 1999 (1.1.00

---

daybreak and nightfall; I saw the multitudes of America; I saw a silvery cobweb in the center of a black pyramid; I saw a splintered labyrinth (it was London); I saw, close up, unending eyes watching themselves in me as in a mirror; I saw all the mirrors on earth and none of them reflected me; ... I saw the circulation of my own dark blood; I saw the coupling of love and the modification of death; I saw the Aleph from every point and angle, and in the Aleph I saw the earth and in the earth the Aleph and in the Aleph the earth; I saw my own face and my own bowels; I saw your face; and I felt dizzy and wept, for my eyes had seen that secret and conjectured object whose name is common to all men but which no man has looked upon – the unimaginable universe'.

**32** For an English translation, see Lessing 1984 (originally published in 1776). On this seminal work of art theory see Wellbery 1984. On Lessing's biased rendition of Graeco-Roman theory of art, see Squire 2009, 90–113.

**33** On Kawara see Weiss and Wheeler 2015.



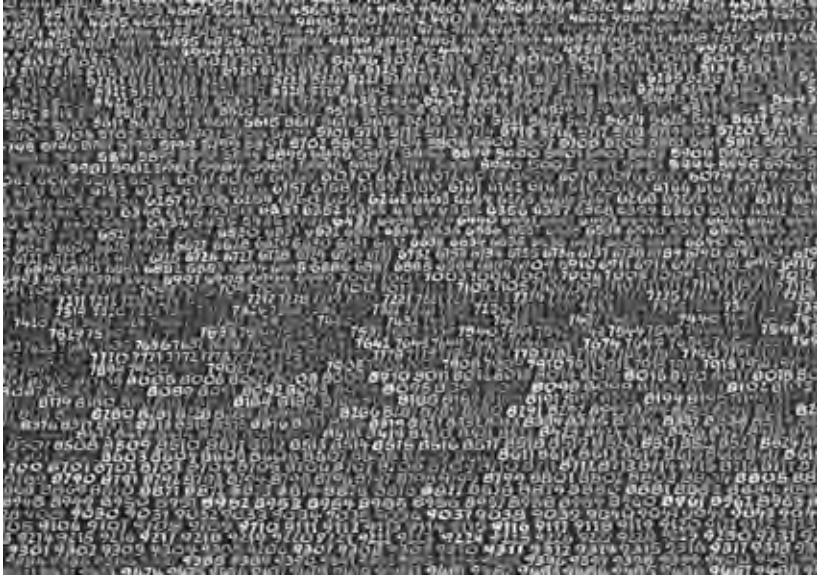


if one does not change in any way the metrical shape of the quatrain, it is possible to compose 39,016,857,600 different quatrains from Optatian's original', and 'if one retains the original order of the final word of each line, the number of total quatrains is reduced to 1,625,702,400'.<sup>36</sup> This ever-changing combinatory poem, which is both one and many at the same time, might strongly remind today's readers of Jorge Luis Borges' well-known short story 'The Library of Babel' ('La biblioteca de Babel'). In that story, Borges conceived of the universe in the form of a vast library containing all possible 410-page books of a certain format and character set. These books are thought to contain every conceivable ordering of just 25 basic characters (22 letters, the period, the comma, and the space) – much in the same way as the basic twenty words composing every imaginable variation of Optatian's matrix-poem. Although, unlike Optatian's always perfect combinations, the vast majority of the books in this universe are pure gibberish, the library also must contain, somewhere, every coherent book ever written, or that might ever be written, and every possible permutation or slightly erroneous version of every one of those books. Both Borges' inconceivable library and Optatian's inexhaustible poem induce in their overwhelmed readers a most curious sensation, one which might be called a sort of vertigo before the infinite.

A comparable physical representation of the infinite and eternal was precisely the lifelong task undertaken by the French-born Polish painter Roman Opałka, occupying the artist until the time of his death in August 2011. In 1965 Opałka began painting numbers from one to infinity in a series of pictures he called '1965 / 1 – ∞' [Fig. 13.5]. Starting in the top left-hand corner of the canvas and finishing in the bottom right-hand corner, the tiny white numbers were painted in horizontal rows. Opałka replenished his little brush only when it was almost empty of white paint, thus producing wave-like gradations of intensity. Every new canvas – called a 'detail' by the artist – took up its counting where the previous one left off. Each 'detail', moreover, was of the same size (196 × 135 cm – the dimension of his studio door in Warsaw). The project had no definable end, and the artist pledged his life to its ongoing execution. Over the years there were slight changes to the process. In Opałka's first details he painted white numbers onto a black background. In 1972, however, he decided gradually to lighten this background by adding one per cent more white to the ground with each passing detail. Eventually, as the background becomes more and more white, this

---

36 Pelttari 2014, 78. See also Letrouit 2007 and Pipitone 2012, 73–75.



**13.5** Roman Opałka, '1965/1-∞ (Detail 1-35327)', detail, 1965. Tempera on canvas. Lodz, Muzeum Sztuki. © VG Bild-Kunst, Bonn 2015; photograph by J. Hernández Lobato.

would result in a total merging of figure and ground: his objective was to get up to that white-on-white confluence before his death. In 1968 Opałka further introduced into the process a tape recorder, speaking each number into the microphone as he painted it; he also began taking passport-style photographs of himself standing before the canvas after each day's work. Thus, the sequential numerical progression, recited by the artist himself as a kind of mantra or unending psalmody, is accompanied by a record of the artist's physical ageing. The final number he painted before his death in August 2011 was 5,607,249.<sup>37</sup>

Such ideas of time and the infinite – of ongoing process pitched against eternity – are not only a major concern of today's conceptual artists. They were also an epochal obsession of late antiquity, an era which cannot properly be understood without taking them all into account. The quick emergence of Christianity, building on previous Neoplatonic

---

**37** On Opałka's lifelong endeavour to represent the infinite, see Savinel, Roubaud and Noël 1996; cf. Pratesi 2011.

intimations,<sup>38</sup> triggered a paradigm shift here, turning notions of time, timelessness and infinity into the very centre of the new *forma mentis*. In the earlier classical world, infinity had been traditionally considered a negative concept, generally associated with that which is unfinished, unlimited, indeterminate and therefore imperfect. But suddenly, infinity – both as timelessness and as spacelessness – was vindicated as one of the main attributes of the Christian God, an entity conceived as beyond all imaginable conceptualisation. For the first time in the history of western civilisation, late-antique man was compelled to face the task of thinking time and eternity. ‘What is time?’, as Augustine of Hippo asked himself in the eleventh book of his *Confessions*, barely 70 years after the composition of Optatian’s *Carm.* 25; ‘who can explain this easily and briefly? Who can comprehend this even if in thought so as to articulate the answer in words?’ ‘Provided that no one asks me, I know’, Augustine subsequently answers; ‘if I want to explain it to an inquirer, I do not know’.<sup>39</sup> The paradoxes and perplexities of eternity and time had already been tackled to some extent by the second-century bishop Irenaeus of Lyons, whose name stands behind that of Borges’ prodigious-minded character, ‘Ireneo Funes the Memorious’.<sup>40</sup> Irenaeus argued against the Gnostics that God the Son was begotten by God the Father outside time and, therefore, could not be regarded as subsequent or inferior to Him, but rather as co-eternal or ‘extratemporal’.<sup>41</sup> There was an unfathomable abyss separating the timeless realm of God and the time-bound realm of all His creatures – creatures which He had called into being out of nothing (*ex nihilo*).<sup>42</sup>

---

**38** Cf. e.g. Sweeney 1957.

**39** Trans. Chadwick 1991, 230.

**40** On the implicit identification of Ireneo Funes with Irenaeus of Lyons see Martino 2004, 167–168. Meaningfully, the bishop of Lyons figures prominently in Jorge Luis Borges’ *History of Eternity*, where he is credited with having invented ‘our coercive eternity’.

**41** Iren. 2.13.8: ‘[The Gnostics] transfer the generation of the word to which men gave utterance (*prolativi hominum verbi*) to the eternal Word of God (*Dei aeternum Verbum*), assigning a beginning and course of production [to Him], even as they do to their own word. And in what respect will the Word of God – yea, rather God Himself, since He *is* the Word – differ from the word of men, if He follows the same order and process of generation?’ Trans. Roberts, Donaldson and Coxe 1885, 375.

**42** The fourth-century theologian Gregory of Nyssa famously described God as ‘adiastemic’, that is, not extended in space and time (non-dimensional) – and as something which therefore contrasted with the created world, which is unable

Optatian's poems enact this foundational paradox at the heart of Christianity: above all, they might be compared with the paradox of the Incarnation, the idea that the all-embracing infinity of God can be miraculously somehow compressed into the space-time limits of a single human being. Once again, Irenaeus of Lyons was among the first seriously to reflect on this ineffable mystery.<sup>43</sup>

There is ... one God the Father, and one Christ Jesus, who ... *gathered together all things in Himself (omnia in semetipsum recapitulans)*. But in every respect, too, He is man, the formation of God; and thus He took up man into Himself, the invisible becoming visible, the incomprehensible being made comprehensible, the impassable becoming capable of suffering, and the Word being made man, thus *summing up all things in Himself (universa in semetipsum recapitulans)*.

For Irenaeus, Jesus embodies Plato's 'ancient Word, possessing the beginning, the end, and the mean of all existing things'.<sup>44</sup> 'With Him is nothing incomplete or out of due season, just as with the Father there

---

to escape its dimensional ('diastemic') condition: see e.g. *Eun.* 2.69–70. On the pivotal notion of *diastema* in the writings of Gregory of Nyssa see Douglass 2005 and Mateo-Seco and Maspero 2010 s.v. 'Diastema'. Augustine's pioneering theory of time in *Conf.* 11 fully addresses all these issues, which shaped an entirely new way of conceiving art and reality.

**43** *Iren.* 3.16.6: *Unus igitur Deus Pater ... et unus Christus Iesus Dominus noster, ... omnia in semetipsum recapitulans. In omnibus autem est et homo, plasmatio Dei; et hominem ergo in semetipsum recapitulatus est, invisibilis visibilis factus, et incomprehensibilis factus comprehensibilis, et impassibilis passibilis, et Verbum homo, universa in semetipsum recapitulans ...* For the Latin text, see Rousseau and Doutreleau 1974, 2.312–314; for the English translation, see Roberts, Donaldson and Coxe 1885, 442–443. On related themes in the context of Optatian's poems see Squire and Whitton 2016 (in the context of Optatian's much-debated *Carm.* 24).

**44** *Iren.* 3.25.5 (with reference to *Pl. Leg.* 4.715e): *... Plato ostenditur ... sic dicens: 'Et Deus quidem, quemadmodum et vetus sermo est, initium et finem et medietates omnium quae sunt habens'*; for the Latin text, see Rousseau and Doutreleau 1974, 2.484–486; for English translation, Roberts, Donaldson and Coxe 1885, 459. Irenaeus might have interpreted Plato's *vetus sermo* (ὁ παλαιὸς λόγος) as referring to God the Son (the eternal Word), as suggested by the English translator (*pace* e.g. Rousseau and Doutreleau 1974, 2.485). The issue, however, remains unclear.

is nothing incongruous'.<sup>45</sup> If Jesus Christ is 'the Word, the Artificer of all', he is also the Word made flesh; as the dimensional embodiment of God's non-dimensional infinity, He 'contains all things' (*continet omnia*),<sup>46</sup> 'for the Father is the invisible of the Son, but the Son the visible of the Father'.<sup>47</sup> 'Well spoke that man' – Irenaeus concludes – 'who said that the un-measurable Father was Himself subjected to measure in the Son, for the Son is the measure of the Father, since He also comprehends Him'.<sup>48</sup> This vexing paradox obsessed generations of late-antique thinkers and ultimately became a cultural totem of the period. Gregory of Nyssa, writing shortly after Optatian (in the second half of the fourth century), insightfully addresses the same issue by relating the infinity of the Incarnate God to that of human soul, which is equally contained within the limits of a measurable body.<sup>49</sup>

Ἄλλὰ μικρόν, φησί, καὶ εὐπερίγραπτον ἢ ἀνθρωπίνη φύσις, ἄπειρον δὲ ἢ θεότης, καὶ πῶς ἂν περιελήφθη τῷ ἀτόμῳ τὸ ἄπειρον; Καὶ τίς τοῦτό φησιν ὅτι τῇ περιγραφῇ τῆς σαρκὸς καθάπερ ἀγγεῖω τινὶ ἢ ἀπειρία τῆς θεότητος περιελήφθη; Οὐδὲ γὰρ ἐπὶ τῆς ἡμετέρας ζωῆς ἐντὸς κατακλείεται τῶν τῆς σαρκὸς ὄρων ἢ νοερά φύσις, ἀλλ' ὁ μὲν ὄγκος τοῦ σώματος τοῖς οἰκείοις μέρεσι περιγράφεται, ἡ δὲ ψυχὴ τοῖς τῆς διανοίας κινήμασι πάση κατ' ἐξουσίαν ἐφαπλοῦται τῇ κτίσει, καὶ μέχρις οὐρανῶν ἀνιοῦσα, καὶ τῶν ἀβύσσων ἐπιβατεύουσα, καὶ τῷ πλάτει τῆς οἰκουμένης ἐπερχομένη, καὶ πρὸς τὰ καταχθόνια διὰ τῆς πολυπραγμοσύνης εισδύνουσα, πολλάκις δὲ καὶ τῶν ὑπερουρανίων θαυμάτων ἐν περινοίᾳ γίνεται, οὐδὲν βαρυνομένη τῷ ἐφορκίῳ τοῦ σώματος.

**45** Iren. 3.16.7: *Nihil enim incomptum atque intempestivum apud eum, quomodo nec incongruous est apud Patrem*. Latin text: Rousseau and Doutreleau 1974, 2.314; English translation: Roberts, Donaldson and Coxe 1885, 443.

**46** Iren. 3.11.8: *... est omnium Artifex Verbum ... et continet omnia*. Latin text: Rousseau and Doutreleau 1974, 2.162; English translation: Roberts, Donaldson and Coxe 1885, 428.

**47** Iren. 4.6.6: *Invisibile etenim Filii Pater, visibile autem Patris Filius*. Latin text: Rousseau 1965, 2.450; English translation: Roberts, Donaldson and Coxe 1885, 469.

**48** Iren. 4.4.2: *Et bene qui dixit ipsum immensum Patrem in Filio mensuratum: mensura enim Patris Filius, quoniam et capit eum*. Latin text: Rousseau 1965, 2.420; English translation: Roberts, Donaldson and Coxe 1885, 466 (adapted). Cf. Iren. 4.20.5.

**49** *Oratio catechetica* 10.1–4. Greek text: Mühlenberg 2000; English translation: Hardy 2006, 287–288.

Εἰ δὲ ἀνθρώπου ψυχὴ κατὰ τὴν τῆς φύσεως ἀνάγκην συγκεκραμένη τῷ σώματι πανταχοῦ κατ' ἐξουσίαν γίνεται, τίς ἀνάγκη τῇ φύσει τῆς σαρκὸς τὴν θεότητα λέγειν ἐμπεριείργεσθαι; ... τί κωλύει θείας φύσεως ἔνωσιν τινα καὶ προσεγγισμὸν κατανοήσαντας πρὸς τὸ ἀνθρώπινον τὴν θεοπρεπῆ διάνοιαν καὶ ἐν τῷ προσεγγισμῷ διασώσασθαι πάσης περιγραφῆς ἐκτὸς εἶναι τὸ θεῖον πιστεύοντας, κἄν ἐν ἀνθρώπῳ ᾗ;

But, they object, is not human nature paltry and circumscribed, while Deity is infinite (ἄπειρον)? How, then, could the infinite be contained in an atom? But who claims that the infinity of the Godhead was contained within the limits of the flesh as in a jar? For in our own case the intellectual nature is not enclosed in the limits of the flesh. The body's bulk, to be sure, is circumscribed by its particular parts, but the soul is free to embrace the whole creation by the movement of thought. It ascends to the heavens, sets foot in the depths, traverses the dimensions of the world, and in its constant activity makes its way to the underworld. Often it is involved in contemplating the marvels of the heavens, and it is not loaded down by being attached to the body.

If, then, the soul of man, although united to the body by natural necessity, is free to roam everywhere, why do we have to say that the Godhead is confined in a fleshly nature? ... What prevents us from conceiving of a similar union and connection of the divine nature with the human? Can we not preserve a right idea of God even when we hold to this connection, by believing that the divine is free from all circumscription despite the fact he is in man?

This play of infinity and finitude – or rather the infinite within the finite – can be considered the very *raison d'être* of a number of Optatian's poems. In them, a virtually infinite range of possibilities is confined into the narrow space of an apparently conventional written page, waiting to be deployed by future readers. The infinite and the eternal are thus 'incarnated' into the physical limits of a single folio, mysteriously contained within the undeniable materiality of a piece of parchment or paper. In a sense, these poems can be interpreted as a literary response to the philosophical concerns raised by the very concept of 'incarnation'. Like the figure of the incarnate Christ, as preached by Irenaeus and Gregory, these poems are physical embodiments of a latent infinity. Externally they might be taken for conventional poems (just like Jesus Christ looked

exactly like any other man). Internally, though, they carry within them the seed of the infinite and the eternal. It is notable that all these issues lay at the heart of the theological and philosophical debates waged during Optatian's lifetime. It was in AD 325 – when Optatian seems still to have been in exile, but nonetheless busy gathering the poems he would soon send to the emperor<sup>50</sup> – that Constantine convened the first Ecumenical Council of Nicaea with a sole item on the agenda: the settlement of the Christological issue of the nature of the Son of God. From that moment on, the man called Jesus Christ would be officially described as being 'of one substance' (ὁμοούσιος / *consubstantialis*) with the eternal, infinite and immeasurable Father.

But that is not all. According to Christian speculation, all imaginable possibilities and diverging paths must somehow be simultaneously present in the all-embracing and timeless mind of God, much in the same way as they are in Optatian's infinite poems. As Umberto Eco (1986) has wisely pointed out, the paradigm of the *line* and its system of strictly dualistic oppositions (which had characterised the Latin way of thinking so far) was beginning to be gradually replaced by the paradigm of the *rhizomatic labyrinth*: a non-hierarchical net of ceaselessly increasing interconnections. This epistemic transformation began to take place in late antiquity, the moment when the Graeco-Roman world first met the Judaeo-Christian conceptual universe, which, while questioning many of its most cherished cultural assumptions, brought into the western context what we have called this 'vertigo' of the infinite. Approached from this angle, Optatian's poems can be seen as one of the first and most accomplished literary (not to mention visual!) expressions of a new epochal paradigm. Designed according to this new model, they bring their overwhelmed readers to a maze of forking possibilities and alternative combinations, thus turning the conventional act of reading into a lifelong task, only comparable to the one patiently assumed by conceptual artists like Hanne Darboven or Roman Opalka in the daily silence of their studios. How many lifetimes would be needed to write down the thousands of millions of different poems generated by *Carm.* 18 or *Carm.* 25? How many generations? In all this, Optatian manages to unmask the ultimate futility of human language by exhausting its undeclared combinatorial and self-referential nature, thus pushing its internal workings to their outermost limit. Language proves to be a self-contained game deprived

---

50 For the chronology of Optatian's exile, see Wienand's chapter in this volume.

of any connection with reality, except for being a wonderful metaphor of its own ultimate inextricability.

There is something unmistakably *ascetic* – indeed, something almost mystical – in this radical aesthetic attitude. Both Hanne Darboven and Roman Opałka were in one sense not just artists but also monastic hermits, carrying out a daily routine intricately bound up with ideas of ascetism and self-denial. One may wonder whether Optatian's poetry too, written in the context of an enforced 'monastic' retreat, is not to be seen as a peculiarly secular sort of self-imposed penitence, aimed at atoning for the unknown transgression that had led him into the exile. After all, most of these hyperconstructed poems were basically conceived as curious offerings of time and futile industriousness, many of them craving the emperor's forgiveness.

Another conceptual aspect of Optatian's poetry lies in the role Optatian assigns to his readers/spectators. Much in the same vein as conceptual artists, the poet is not the final manufacturer of many of his poems, but the one who establishes the rules of the game that generates them. In their current form, the poems are little more than musical scores waiting to be performed in the fullness of their latent potentiality.<sup>51</sup> 'In conceptual art' – the well-known artist Sol LeWitt interestingly points out – 'the idea or concept is the most important aspect of the work'.<sup>52</sup>

When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.

This attitude entails a remarkable cooling-off of traditional ideas about authorship; it epitomises the phenomenon that so interested Roland Barthes, who famously spoke of the 'death of the author'.<sup>53</sup> At the same time, such a cooperative conception of literary creation makes scholia and all sorts of metatextual statements absolutely indispensable (as they are when dealing with 'conceptual art'). Without the aid of these handy instruction manuals, the point of many of Optatian's matrix-poems might go totally unnoticed. Not infrequently, the aesthetic experience inherent in this sort of poetry derives from verifying how such abstruse indications have been thoroughly fulfilled by the actual poem. At other times, scholia

---

<sup>51</sup> Cf. Männlein-Robert (this volume).

<sup>52</sup> LeWitt 1967, 80.

<sup>53</sup> See Barthes 1977.



teach readers (or rather co-creators) how a poem wants to be played with in order to generate new works of art. Occasionally, a scholium can even become a work of art in its own right: what are the lines of *Carm.* 17 (quoted above, p. 474), for example, if not the owner's manual for *Carm.* 18?<sup>54</sup>

Last but not least, let me mention one other conceptual underpinning of Optatian's poems. For these poems are multiple, open and unfinished not only in their material forms and inner conceptions, but also in the way they call to be read or interpreted. Such openness of meaning is clearly vindicated by *Carm.* 19 [Plate 5].<sup>55</sup> The poem explicitly offers the reader different and even contradictory exegetical clues to the interpretation of its main figurative motif: a ship steered by a *chrismon*-shaped mast and sail. On the one hand, the *versus intexti* forming the image clearly point to a political exegesis: Constantine is the sail (*Carm.* 19.i: σὲ ... ἄρμενον) which, propelled by the mighty winds of his virtue (*Carm.* 19.ii: θούροις τεινόμενον σῆς ἀρετῆς ἀνέμοις), steers the ship of the world (*Carm.* 19.i: τὴν ναῦν ... κόσμον) through storms and difficulties (*Carm.* 19.iii,iv,vi and vii: *contemnat ... procellas*) into the port of an ever-lasting golden age (*Carm.* 19.viii: *Roma felix floret semper*).<sup>56</sup> On the other hand, vv. 22–26 propose a metaliterary and autobiographical allegorisation of the drawing: now it is Optatian himself who has to be seen as the helmsman of the ship of poetry, which will only be able (v. 22: *valeam*) to take him out of the stormy waters of his exile (v. 23: *mare Sigaeum*, alluding to the actual place of his exile), if he hoists the sophisticated sails (v. 23: *carbasa ... si scrupaea tendo*) of his 'difficult muse' (i.e., his hyperconstructed poems).<sup>57</sup> Many other interpretations not explicitly suggested by the text are also perfectly plausible, some of them discussed in this volume by Sophie Lunn-Rockliffe: the tottering ship of the church, the triumph of Christianity (perhaps hinted at in v. 1 by the expression *caelestia signa*),

54 On *Carm.* 17, usually deemed a posthumous insertion, see Polara 1973, 2.100–101.

55 For bibliography on *Carm.* 19 see above, n. 15.

56 *Carm.* 19.i–viii: τὴν ναῦν δεῖ κόσμον, σὲ δὲ ἄρμενον εἶνι νομιζειν | θούροις τεινόμενον σῆς ἀρετῆς ἀνέμοις. | *Navita nunc tutus contemnat, summe, procellas; | nigras nunc tutus contemnat, summe, procellas; | tutus contemnat summis cumulata tropaeis; | pulsa mente mala, contemnat, summe, procellas; | spe quoque Roma bona contemnat, summe, procellas.* | *Roma felix floret semper votis tuis.*

57 *Carm.* 19.22–26: *Ego vero | nunc mare Sigaeum valeam bene frangere remo, | carbasa Noctiferum totum si scrupaea tendo, | pulpita deportans. Visam contexere navem | Musa sinit.*

an allegory of Caesaropapism (remember that Constantine is graphically represented as a *chrismon*), etc. For our purposes, however, the relevant point is that the poem embraces and even celebrates all these blatant contradictions: it delights in being regarded as a semiotic machine, one that generates a myriad of different non-hierarchical and overlapping interpretations. There is no need to point out that the deliberate semantic explosion enacted by this poem has to be integrated into the bigger cultural picture of late antiquity, which I have defined elsewhere as an ‘era of interpretation’ (Hernández Lobato 2012, 91–107). Yet the insatiable allegorical drive of recently imported Judeo-Christian modes of exegesis is, of course, at the root of this profound transformation.<sup>58</sup>

#### CONCLUSION: CONCEPTUAL POETRY

This chapter has set out to highlight the generally unnoticed *conceptual* dimension of Optatian’s poetry by relating it to a new (and at first sight perhaps irrelevant) framework of reference: that of certain contemporary artistic practices. Of course, there would be many other aspects worth discussing in this regard, such as the different strategies of ‘intersystemic hybridisation’ (cf. Hernández Lobato 2012, 470–518), the use of an ostentatious and futile virtuosity as a means of questioning time-honoured aesthetic boundaries, the remarkable role of irony and humour, the presence of a strong political agenda, the deliberate aesthetisation of mathematical modules, etc. Due to my own pragmatic limitations of time and space, I have restricted my research to the features which most strongly linked Optatian’s poetry with what I deem to be the backbone of ‘conceptual art’. I leave the rest for another occasion.

This chapter has also tried to show that Optatian’s *conceptual poetry* (as I like to call it) is not – as usually believed – an incidental footnote to the literature and thinking of its time. Far from being a quirky and isolated extravagance, it enacts and foreshadows many of the great aesthetic, philosophic and cultural trends that were set to shape late-antique civilisation. In the final analysis, this material deserves to be regarded as both the most radical and accomplished expression of that period’s novel *episteme*; at the same time, this ‘morphogrammatic’ art offers a

---

<sup>58</sup> Cf. e.g. Herzog 2002, 115–177 on varieties of exegesis and metaphor in later Latin literature.

privileged means for reflecting upon the intellectual concerns and the cultural anxieties of a period in ceaseless transformation. All in all, then, conceptual poetry – and conceptual poetry at its best.

---

## BIBLIOGRAPHY

- Adler, D. (2009)** *Hanne Darboven: Cultural History 1880–1983*. Cambridge, MA.
- Alberro, A. and Stimson, B. (eds.) (1999)** *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, MA.
- Alici, L. (1976)** *Il linguaggio come segno e come testimonianza. Una rilettura di Agostino*. Rome.
- Alici, L., Piccolomini, R. and Pieretti, A. (eds.) (2002)** *Verità e linguaggio. Agostino nella filosofia del novecento* (vol. 3). Rome.
- Barthes, R. (1977)** 'The death of the author', in *Image – Music – Text*, ed. and trans. S. Heath. London: 142–148.
- Berger, V. (ed.) (2015)** *Hanne Darboven: Boundless*. Stuttgart.
- Bruhat, M.-O. (2008)** 'Une poétique du vœu: inspiration poétique et mystique impériale dans le poème XIX (et quelques autres) d'Optatianus Porphyrius', *Dictynna* 5: 57–108.
- (2009) 'Les poèmes figurés d'Optatianus Porphyrius: une écriture à contraintes, une écriture de la contrainte', in *Formes de l'écriture, figures de la pensée dans la culture gréco-romaine*, ed. F. Toulze-Morisset. Lille: 101–125.
- Buchloh, B.H.D. (1990)** 'Conceptual art 1962–1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions', *October* 55: 105–143.
- Buisset, D. (2006)** 'Le poème inexistant, ou Dieu, que le grincement du calame est triste au fond du scriptorium! Essai de lecture du poème «XXV» d'Optatianus Porphyrius, autrement appelé Porphyre Optatien ou simplement Optatien'. *Formules: Revue des littératures à contraintes* 2006: 173–212.
- Cary, P. (2008)** *Outward Signs: The Powerlessness of External Things in Augustine's Thought*. Oxford.
- Chadwick, H. (ed.) (1991)** *Augustine: Confessions*. Oxford.
- Colish, M.L. (1983)** *The Mirror of Language: A Study in the Medieval Theory of Knowledge*. Lincoln.
- Consolino, F.E. (1997)** 'Optaziano Porfirio su Constantino: il caso del *Carme* 15', in *Synodia. Studia humanitatis Antonio Garzya septuagenario ab amicis atque discipulis dicata*, eds. U. Criscuolo and R. Maisano. Naples: 181–90.
- Corris, M. (ed.) (2004)** *Conceptual Art: Theory, Practice, Myth*. Cambridge.
- Coward, H. and Foshay, T. (eds.) (1992)** *Derrida and Negative Theology*. Albany.
- Derrida, J. (1992)** 'How to avoid speaking: denials', in H. Coward and T. Foshay (eds.), 73–142.
- (1997) *Of Grammatology*, trans. G. Chakravorty Spivak. Baltimore.

- di Giovanni, N.T. (ed.) (1971)** *Jorge Luis Borges: The Aleph and Other Stories, 1933–1969*. New York.
- Douglass, S. (2005)** *The Theology of the Gap: Cappadocian Language Theory and the Trinitarian Controversy*. New York.
- Dreher, T. (1992)** *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. Frankfurt.
- Eco, U. (1986)** ‘La ligne et le labyrinthe: les structures de la pensée latine’, in *Civilisation latine. Des temps anciens au monde moderne*, ed. G. Duby. Paris: 27–57.
- (1989) *The Open Work*, trans. A. Cancogni. Cambridge, MA.
- Elsner, J. and Hernández Lobato, J. (2016)** ‘Introduction: notes towards a poetics of late antique literature’, in J. Elsner and J. Hernández Lobato (eds.), 1–22.
- Elsner, J. and Hernández Lobato, J. (eds.) (2016)** *The Poetics of Late Latin Literature*. Oxford.
- Ernst, U. (1991)** *Carmen Figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Cologne.
- (2012) *Visuelle Poesie* (2 vols.). Berlin.
- Flores, E. and G. Polara (1969)** ‘Specimina di analisi applicate a strutture di “Versspielererei” latina’, *Rendiconti dell’Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 44: 111–126.
- Foucault, M. (1966)** *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris.
- Giraud, V. (2013)** *Augustin, les signes et la manifestation*. Paris.
- González Iglesias, J.A. (2000)** ‘El intertexto absoluto: Optaciano Porfirio, entre Virgilio y Mallarmé’, in *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina*, eds. V. Bécares, F. Pordomingo, R. Cortés Tovar and J.C. Fernández Corte. Madrid: 337–366.
- Graham, D. (1993)** *Rock My Religion: Writings and Art Projects 1965–1990*, ed. B. Wallis. Cambridge, MA.
- Gualandri, I. (1995)** ‘Prassi esegetica e stile letterario: alcuni problemi’, in *Esegesi, parafrasi e compilazione in eta tardoantica: Atti del terzo convegno dell’Associazione di Studi Tardoantichi*, ed. C. Moreschini. Naples: 147–174.
- Guasch, A.M. (2009)** *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid.
- Hardy, E.R. (ed.) (2006)** *Christology of the Later Fathers*. Louisville, KY.
- Hernández Lobato, J. (2012)** *Vél Apolline muto. Estética y poética de la antigüedad tardía*. Bern.
- (2016a) ‘To speak or not to speak: the birth of a “poetics of silence” in late antique literature’, in J. Elsner and J. Hernández Lobato (eds.), 278–310.
- (2016b) ‘Más allá del pensamiento: el escepticismo epistemológico de Gregorio de Nisa’, in *Scepticisme et Religion. Constantes et évolutions, de la philosophie hellénistique à la philosophie médiévale*, eds. C. Lévy and A.-I. Bouton-Touboulic. Turnhout: 157–169.
- Herrmann, G., Reymond, F. and Vallos, F. (eds.) (2008)** *Art conceptuel. Une entologie*. Paris.

- Herzog, R. (2002)** *Spätantike. Studien zur römischen und lateinisch-christlichen Literatur*. Göttingen.
- Inboden, G. (1981)** 'Joseph Kosuth – artist and critic of modernism', in *Joseph Kosuth: The Making of Meaning. Selected Writings and Documentation of Investigations on Art Since 1965*, eds. J. Kosuth and G. Inboden. Stuttgart: 11–27.
- Karfiková, L., Douglass, S. and Zachhuber, J. (eds.) (2007)** *Gregory of Nyssa: Contra Eunomium II. An English Version with Supporting Studies*. Leiden.
- Kosuth, J. (1981)** *Joseph Kosuth: The Making of Meaning. Selected Writings and Documentation of Investigations on Art Since 1965*, ed. G. Inboden. Stuttgart: 11–27.
- (1991) *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*, ed. G. Guercio. Cambridge, MA.
- Laird, M. (2005)** 'The "open country whose name is prayer": apophasis, deconstruction, and contemplative practice', *Modern Theology* 21.1: 141–155.
- Lessing, G.E. (1984)** *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trans. E.A. McCormick. Baltimore.
- Letrouit, J. (2007)** 'Pour une approche du *Carmen XXV* de P. Optatianus Porfyrius en terme de dénombrement', *Maia* 49: 73–76.
- Levitan, W. (1985)** 'Dancing at the end of the rope: Optatian Porfyrus and the field of Roman verse', *Transactions of the American Philological Association* 115: 245–269.
- LeWitt, S. (1967)** 'Paragraphs on conceptual art', *Artforum* 5.10: 79–83.
- Lippard, L.R. (1973)** *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. A Cross-Reference Book of Information on Some Aesthetic Boundaries*. London.
- Ludlow, M. (2007)** *Gregory of Nyssa, Ancient and (Post)modern*. Oxford.
- Martino, D. (ed.) (2004)** *Jorge Luis Borges. Ficciones – El Aleph – El informe de Brodie*. Caracas.
- Marzona, D. (2005)** *Conceptual Art*. Cologne.
- Mateo-Seco, L.F. and Maspero, G. (eds.) (2010)** *The Brill Dictionary of Gregory of Nyssa*. Leiden.
- Mayer, C.P. (1969)** *Die Zeichen in der geistigen Entwicklung und in der Theologie des jungen Augustinus*. Würzburg.
- Mazzeo, J.A. (1962)** 'St. Augustine's rhetoric of silence', *Journal of the History of Ideas* 23.2: 175–196.
- Morley, S. (2003)** *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. Berkeley, CA.
- Mosshammer, A. (1990)** 'Disclosing but not disclosed: Gregory of Nyssa as deconstructionist', in *Studien zu Gregor von Nyssa und der christlichen Spätantike*, eds. H.R. Drobner and C. Klock. Leiden: 99–123.
- Mühlenberg, E. (ed.) (2000)** *Grégoire de Nysse. Discours catéchétique*, ed. R. Winling. Paris.
- 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*, eds. J. Nechutová and I. Radová. Brno: 41–50.

— (2007) 'Publilius Optatianus Porfyrius: characteristic features of late ancient figurative poetics', *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity* 12: 57–71.

**Osborne, P. (ed.) (2011)** *Conceptual Art*. London.

**Owens, C. (1994)** 'Earthwords', in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, ed. C. Owens. Berkeley, CA: 40–51.

**Pelttari, A. (2014)** *The Space That Remains: Reading Latin Poetry in Late Antiquity*. Ithaca, NY.

**Pelzer, B (2001)** *Dan Graham*. London.

**Pipitone, G. (2012)** *Dalla figura all'interpretazione. Scoli a Optaziano Porfirio: testo italiano e latino*. Naples.

**Polara, G. (1973)** *Publilii Optatiani Porfyrii Carmina* (2 vols.). Turin.

— (1991) 'Le parole nella pagina: grafica e contenuti nei carmi figurati latini', *Vetera Christianorum* 28: 291–336.

**Pratesi, L. (ed.) (2011)** *Roman Opalka. Il tempo della pittura*. Venice.

**Roberts, A., Donaldson, J. and Coxe, A.C. (eds.) (1885)** *The Ante-Nicene Fathers. Volume I: The Apostolic Fathers with Justin Martyr and Irenaeus*. New York.

**Rorty, R. (ed.) (1967)** *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago.

**Rousseau, A. (ed.) (1965)** *Irénée de Lyon, Contre les hérésies: Livre IV* (2 vols.). Paris.

**Rousseau, A. and Doutreleau, L. (eds.) (1974)** *Irénée de Lyon, Contre les hérésies: Livre III* (2 vols.). Paris.

**Rubenstein, M.-J. (2009)** 'Dionysius, Derrida, and the critique of "ontotheology"', in *Re-Thinking Dionysius the Areopagite*, eds. S. Coakley and C.M. Stang. Chichester: 195–212.

**Rühl, M. (2006)** 'Panegyrik im Quadrat: Optatian und die intermedialen Tendenzen des spätantiken Herrscherbildes', *Millennium* 3: 75–102.

**Savinell, C., Roubaud, J. and Noël, B. (1996)** *Roman Opalka*. Paris.

**Schoofs, M., Fernandes, J., Spieker, S., Mullican, M. and Falckenberg, H. (2014)** *El tiempo y las cosas. La casa-estudio de Hanne Darboven*. Madrid.

**Sieburth, R. (2004)** 'A Heap of Language: Robert Smithson and American hieroglyphics', in *Robert Smithson*, eds. E. Tsal and C. Butler. Berkeley, CA: 219–223.

**Simonini, L. and Gualdoni, F. (1978)** *Carmi figurati greci e latini*. Pollenza.

**Squire, M.J. (2009)** *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*. Cambridge.

— (2015) 'Patterns of significance: Publilius Optatianus Porfyrius and the figurations of meaning', in *Images and Texts: Papers in Honour of Professor Eric Handley CBE FBA*, eds. R. Green and M. Edwards. London: 87–120.

— (2016) 'POP art: the optical poetics of Publilius Optatianus Porfyrius', in J. Elsner and J. Hernández Lobato (eds.), 25–99.

- Squire, M.J. and Whitton, C.L. (2016 [forthcoming])** ‘*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*, eds I. Garpizanov, C. Goodson and H. Maguire. Turnhout.
- Sweeney, L. (1957)** ‘Infinity in Plotinus’, *Gregorianum* 38.3: 515–535.
- Tsal, E. and Butler, C. (eds.) (2004)** *Robert Smithson*. Berkeley, CA.
- Turner, D. (2003)** ‘Atheism, apophaticism and “différance”’, in *Theology and Conversation: Toward a Relational Theology*, eds. J. Haers and P. De Mey. Leuven: 689–708.
- Weiss, J. and Wheeler, A. (eds.) (2015)** *On Kawara – Silence*. New York.
- Wellbery, D.E. (1984)** *Lessing’s Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge.
- Wienand, J. (2012)** *Der Kaiser als Sieger. Metamorphosen triumphaler Herrschaft unter Constantin I.* Berlin.
- Yates, D.A. and Irby, J.E. (eds.) (1964)** *Jorge Luis Borges. Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*. New York.
- Zupi, M. (2007)** *Incanto e incantesimo del dire. Logica e/o mistica nella filosofia del linguaggio di Platone (Cratilo e Sofista) e Gregorio di Nissa (Contro Eunomio)*. Rome.





---

JASŃ ELSNER AND JOHN HENDERSON

## ENVOI

### A diptych

When the principal functionaries of the later Roman empire celebrated their appointment to high office, they produced beautifully carved ivory diptychs. The practice may already have been known to the likes of Optatian – even though our earliest evidence comes from around 50 years after the likely date of his death.<sup>1</sup> In any case, such diptychs served a chiefly commemorative purpose: they were first and foremost intricate monuments, elaborately crafted to honour their subjects.

In emulation of this late-antique practice – and in celebration of the collective *acclamatio* of Optatian’s poetic career – the two authors of this envoi have produced their own little honorific diptych. Our product is no exquisite work of ivory. But at least in its textual form, it genuflects to the intense craftsmanship of Optatian’s visual poetry – to its sheen, as reflected in this volume, from a plurality of different disciplinary viewpoints. The first section (by Jaś Elsner) discusses aspects of the Roman resonance of Optatian’s corpus for students of late antiquity today; the second section (by John Henderson) plays out by reviewing Optatian’s razzle-dazzle from a more literary angle.

OUT OF ANTIQUITY: THE POLITICS OF FOURTH-CENTURY  
PICTURE-POETRY (JASŃ ELSNER)

This volume has made a signal step in rehabilitating a Latin author of quite exceptional ingenuity. It also champions a writer whose work has for generations been dismissed as dreadful. Optatian conducted a poetics

---

<sup>1</sup> On the biographical details (with the suggestion of a death shortly before the mid-330s), see Wienand’s contribution to this book.

whose density and texture challenges the most difficult poetry written in any language. That density is in part historically determined by his post-classical moment as an author looking back, intertextually, on an immensely rich tradition in both Latin and Greek verse. It is in part a matter of the peculiar qualities of the Latin language – qualities that used to be called ‘lapidary’ – which allow an extraordinary range of verbal play, and the potential to read words within a text in almost any direction. But it is perhaps above all the result of a poetic attempt, in what was arguably the single most significant period of change in the ancient world, to grasp both Rome’s antique heritage and its new Christian direction within a single *œuvre* of verses. In this sense, Optatian is supremely a poet of his time: he belongs to the reign of Constantine and to that moment when classicism, pagan polytheism and Christianity could coexist – that is, to a time before Christian legislation in the later fourth century began the systematic extirpation of the pagan past.

All this has made for a series of very good excuses by scholars of most European languages for the last two centuries, all of them facilitating the dismissal of Optatian as a serious poet (cf. above, pp. 55–57). Those dismissals were based on a number of ideological assumptions. First, no one likes texts that are almost impossibly difficult – except perhaps very seasoned crossword-puzzle aficionados. Second, in the traditional hierarchy of quality, the Latin poets of late antiquity have fared very badly – something I have always personally thought peculiar and whimsical on the part of scholarship in general (I mean, what is there not to like in a genius like Ausonius?). Third, those whose classical Latin is good enough to appreciate Optatian have usually been classicists with a dislike for Rome’s slide into Christianity – and therefore a dislike for a poet who appears, on some level, to have been celebrating the rise of the new faith. Fourth, in an era before the videogame, the structuring of a poetics that depends on play – on highlighting letters in different colours, on the elaboration of the most conscious kinds of artifice – would always be thought trivial (even if clever) by contrast with that investment in spontaneous romantic passion, which remains a key value in poetry. To this should be added Optatian’s political standing in his own day – the evidence that, alongside the now almost entirely lost Gallus in the Augustan era (and Ausonius towards the end of the fourth century), Optatian was a Roman poet who attained the highest social and political status. The fact that an artificial poetics of the trivial should emerge from the hand of a significant actor within the Roman state has meant that Optatian’s poetical work has been all but ignored as cultural evidence

for the history and politics of its moment; at the same time, Optatian's status as a politician is easily taken for proof of his mediocrity as a poet.

Yet as a voice within that remarkable cultural nexus that gave rise to a new capital city in Constantinople, a new sacred centre for the whole empire in Jerusalem, and in all the empire's principal cities radically new kinds of official buildings in the experimental range of churches constructed by the emperor, Optatian offers a fascinating literary perspective on a moment of fundamental transformation. Using the tropes, genres, traditional metres and literary forms of Latin poetry, Optatian structures a 'hidden' series of Christian messages in the interstices of apparently traditional encomiastic themes. He implies that underlying the great edifice of classical culture and Roman history, over 1000 years old in the traditional story by the time of Constantine's reign, there was always the possibility of an *interpretatio Christiana*, which now – in the new golden age of the Christian emperor – could be made explicit. As in the jewelled crosses that would come to characterise imperial dedications to churches – to constitute their liturgical centres, and which would also come to be replicated as great mosaic designs in the apses of such churches as Sant'Apollinare in Classe in Ravenna – so the design of the chi-rho monogram or the cross, made by letters instead of jewels, articulate the structure of a series of poems: one thinks of the chi-rho in *Carm.* 8, 14, 19 and 24, or of the recurring cross-shapes that determine the forms of *Carm.* 2, 3 and 18.

In *Carm.* 2, for example, an initial reading offers a typical, traditional, invocation of a poet to an emperor – something in the manner of Horace or of Ovid in relation to Augustus.<sup>2</sup> But the Christian prism through which this address is made – constituting the frame around the entire poem when it is written out as a square grid as well as the cross that makes up its centre (all of which spell the same hexameter line in Latin) – changes the effect of the verse, giving it a different, and distinctly Christian, resonance. This second poem is packed with allusions to traditional themes – the Fates (*Parcae*, v. 6), the muses (*Musas*, v. 5; *Calliope*, v. 10), Mars (*Martia* v. 20), Rome (*Romae*, vv. 19, 25) – but these are transmuted by the Christian window of frame and cross onto which we look when we see the piece written out [cf. Plate 1]. The meaning of the three-times repeated hexameter, which forms the first, last

---

<sup>2</sup> For discussion, cf. Bruhat's chapter in this volume; a manuscript presentation can be found in Plate 1.

and central line if one reads the poem line by line (vv. 1, 18 and 35), and which forms both the frame and the internal cross when one reads it is a square grid, is itself transformed by its Christian intonation. The line reads *Sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus* ('Holy Caesar, in your serenity have mercy on this poet'). This is a relatively straightforward invocation of the kind one might expect in one of Horace's *Odes*, for example. But the Christian twist (provided by the potentially significant form of the cross which this line constructs) suggests that, rather than the *praesens deus* constructed by the Augustan poets, Constantine himself is *sanctus* – sanctified by the chrism of the cross, whose mercy on his poet is in emulation of the compassion of his God. In the very traditional and near normative forms of imperial praise-poetry, Optatian has fashioned a series of shifts that turn the emperor who would be a god into the emperor whose imperial action is a version of the sanctity of his God. This transformation is effected by the jewelled cross of words that make up an image hidden within, and yet standing out from, the text of a traditional poem. John Henderson returns to the second poem a little later in this envoi. But politically, one might say, Optatian has here created a poetic version of the transformation Constantine himself intended to effect upon the imperial office, taking its absolutely traditional and normative forms and yet making those into models that would work for a new kind of Christian empire.

One particular feature of the visual culture of the Constantinian period is the way typology was used to build a sense of the past prefiguring the present and of the present fulfilling the promise or prophecy of the past. This is famously the case in religious terms in Christian art when sarcophagi or catacomb paintings use Old Testament themes (like Daniel in the Lions' Den or Jonah vomited by the whale) to prefigure Christ's suffering or his Resurrection. But it is also a feature of visual politics as when reliefs depicting earlier good Roman emperors like Trajan, Hadrian or Marcus Aurelius were used in the Arch of Constantine [cf. Fig. 1.6], but with the head of the new emperor replacing those of his predecessors. This visual act is all the more striking because it was a radical innovation in the normal patterns of re-cutting earlier imperial images – before Constantine, such visual transformations were used only for 'bad' emperors who had fallen from power and whose memory was disgraced. Optatian offers a contemporary textual parallel for this typological play in the Arch of Constantine. In *Carm.* 5, the decorative highlighting of individual letters spells out verses whose shape marks the commemoration of temporal landmarks

in imperial reigns – the usual epigraphic formulae for the celebration of *decennalia* and *vicennalia*. In many poems – including *Carm.* 2, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17 and 20b – the meanings of the internal verses spelled by the *versus intexti* imply a celebration of the current reign, just as Constantine’s head appears in the body of Trajan or Hadrian on his arch, turning antique sculptures into contemporary and encomiastic commentaries on the present.

This typological texturing is fundamental to Optatian’s poetics. It plays out in Christian terms in a number of poems – such as *Carm.* 7, 8, 14, 16 or 19 – and in terms of classical poetics (especially references to Phoebus and the muses) in *Carm.* 3, 5, 6, 9, 17 and 21 (the last complete with the author’s signature: cf. above, p. 100 n. 122). Like the *spolia*, which are such a feature not only of the Arch of Constantine [Fig. 1.6] but of so much visual culture within the period, the internal verses of Optatian’s poems both create the possibility of a work of art within a work of art (one that need not entirely resonate with the text in which it lies), and offer a range of typological possibilities that stretch from Christian genuflection via imperial panegyric to traditional invocations of classical deities. What is particularly interesting here is the freedom with which past and present, and indeed different kinds of pasts and different kinds of presents, interlock and interrelate. This is one way in which Optatian’s work embodies the protean and transformative atmosphere of its time – intrinsically ‘dynamic signs’, as Michael Squire has put it.<sup>3</sup>

The range of options, the creativity of designs and patterns, the immense versatility of Optatian’s poetic invention is in part obscure because of the exceptional number of axes within which it operates. Crucial is the question of form in the sense not only of shapes made up by highlighted letters within poems but also the outline shapes made by his pattern poems. This is a visual quality, more closely related to epigraphy than to poetry as such, but one always constrained by the need to make syntactic sense. Obviously central is the issue of meaning – that is, the sense which his words in their metrical order are meant to proffer. This is an area that goes more closely with reading than with seeing. But both these axes (and Optatian’s poetics emphatically operate across the lines) are themselves framed not only by the need to use proper grammar and syntax but also by the relatively small-scale within which his verse conceits are composed and made to stand side-by-side. All this, as I have implied, makes for a

---

**3** See – in addition to this volume’s introduction – Squire 2016a, 53–82.

miniature art of intense density and cleverness, sparkling in the manner of a miniature gem (as argued in this volume by Sophie Lunn-Rockcliffe): like a dazzling jewel, Optatian's works always reward repeated examination, and in all manner of different lights.

But why *now* might there be such a resurgence of interest in Optatian's works? As Jesús Hernández Lobato has tentatively suggested in the preceding chapter, and as Michael Squire likewise elucidated in his introduction, there are particular reasons why reading Optatian in our own time may be different from the experience of recent centuries. We are arguably in a post-Christian culture – a moment when many Christians still believe the great dominant religious narrative of the last two millennia in the west, when many hate that narrative and what it stands for in relation to the acts and justifications of our parental generations, and when many have a warm tolerance, even an affection, for an old mythology and its rituals but without any belief. This is a strikingly similar moment to Optatian's own. Of course, Christianity was then the vibrant new story that had come to replace the ancient myths – at a time when many, particularly in the church, hated and condemned those myths, while others (not least Neoplatonist philosophers like Porphyry, but also the likes of the Emperor Julian) celebrated and asserted the religion within them, and still others (among them Ausonius and Optatian himself) affirmed their classicism with intense affection but did not reject the rise of a fundamental religious change. What Optatian offers is a remarkable series of poetic meditations on and within a time of extraordinary fluidity and cultural transformation. His predicament is strikingly close to our own; the vacillations that may be traced in his verse are ones which, *mutatis mutandis*, may be reflected in our own time. If we are living through the end of the Christian era, we do not know what will come to replace it. Only a couple of decades after much of Optatian's writing, Julian in fact attempted to reverse the flood of Christianisation and – had he not died swiftly into his reign – he might have got a lot further than we can imagine, with what would have been incalculable consequences for the future of the Mediterranean world. Optatian's more or less visible (and more or less hidden) transcripts are hints of the uncertainties and yet also the great transformations that took place in his time. His difficulty is hardly separate from these issues. The appeal that Optatian may have for us – as demonstrated by this sparkling collection of essays – is itself related to the parallels between his time and our own.

ON AND IN THE WAY OUT: A FUTURE FOR  
 ICONOGRAPHOBIBLIOPHILIA (JOHN HENDERSON)

This collective volume – this co-optation – is the tipping point for the recovery of a definitive Roman poetry book, today’s breaking Latin author and rising star of the new *Intermedialität*. As the insider half of our envoi paratext, Jaś Elsner has welcomed the revaluation onto the late-antique stage – the cultural poetics of the emerging ‘Age of Constantine’.<sup>4</sup> But I shall briefly play ‘out’, tracing a likely ‘destination:out’ projectory where these responsively/strainedly academic papers point. Adjust your headset, for a visit to the Optatian on his way ...

\*

To be sure, Johannes Wienand’s meticulous revisionary charting of Optatian’s writing within his career helps clear away the blanket of non-specificity in which his poems have been stowed away as hypertrophic logomaniac (i.e. tasteless, ‘dime-museum’) ingenuity gone crazy. But now you can see the poetry book itself starts up with its own self-situation:<sup>5</sup> as the omnipotently sanctioned approved broadcaster of the ‘epoch’ of Constantine (*temporum favor, praesentis temporis: Ep. Const. 5, 14*); as exemplar for writers of his day (*saeculo meo scribentes dicentesque: Ep. Const. 6.*). Our man-of-the-moment locks his texts to the Graeco-Roman ‘Golden Age’ of the cosmocrat (*totius orbis imperatori: Ep. Porf. 8*).<sup>6</sup> As befits an

**4** Here at the *decennia* of Lenski 2006, with a different *Age of Constantine* – where Optatian received just four mentions.

**5** In this envoi I mark and disregard *Carm.* 28–31 as of separate provenance; *Carm.* 4 is a (splendid) prelude to *Carm.* 5, rather as *Carm.* 17 ‘samples’ *Carm.* 18 – and both are sparsely transmitted along with *Carm.* 19, 22–24 and 26–27, whereas *Carm.* 1–3, 5–16 and 20–21 appear in the bulk of the paradosis. *Carm.* 23 and its griphogram intext ‘M’ for cuckold ‘Markos’ fashion a Graeco-Latin scoptic epigram; *Carm.* 24 and its intext are pure Christological gem (with some differences, sure, but not all *that* different from the rest: cf. Squire and Whitton 2016); *Carm.* 26–27 are paradigmatic traditional *technopaegnia*.

**6** Incessantly: cf. e.g. *aurea ... saecula*, 2.i; *aurea saecla*, 3.vi (repeating not only 3.18, but also the sentiment of 3.12); *aurea saecla*, 5.28; *aurei saeculi* 10.v; *tempora saecli*, | *aurea ...*, 12.ii–iii; *aurea ... saecula, tempora laeta, omnia ... aurea*, 14.19, 24, 35; *aurea ... saecula, lux aurea*, 15.6, 14; *aurea ... lux, aurea ... pietas*, 17.15,

offering to the almighty, prayerful pledges, appeals, acclamations or ‘vows’ are the stock-in-trade stamped all over these poems in the optative.<sup>7</sup> Along with them teem the propitiatory markers attendant on divine rule: ‘merciful-mild-gentle ...’.<sup>8</sup> When our cringing poet delivers his book into Constantine’s all-conquering ‘hands’, it gets the thumbs up.<sup>9</sup> What the emperor ‘witnesses’, so ordains (at least according to his purported letter to the poet), is Optatian’s standing as model for the ‘gentler’ music fit for his gentle reign. ‘The book’ (seen as *including* e.g. *Carm.* 1–3, 5–16, 20–21), then, focuses on culti-vating Constantine, with or without Christ, and concludes with the authorial *sphragis* of *Carm.* 21 (addressed to the suitably ‘low key’ *Bassus*, conceivably Iunius Annius Bassus – praetorian prefect AD 318–331, and consul in 331 – or one of Bassianus’ relatives, the patrician Caesonii); it opens out to a miscellany of emperor- and date-free

---

17 (anticipating 18.ii, iv); *lux aurea saeculi*, 19.2. Compare also e.g. *gloria saeculi*, 2.22; *tua ... | tempora, tua saecula*, 3.10–11, 12; *saeclo, saeculis*, 5.16, 34; *saecula*, 7.24, iv; *lux aurea, saeclo, saeculum, saecula, saecula*, 8.1, 6, 10, 30, 35; *gloria saeculi*, 9.31; *saeclo* 10.12, 21, 33; *saeculis, saeculum*, 13a.4. 12 (reformulated as 13b.4, 12); *saeculis*, 14.2; *saeculis*, 15.12; *saeculorum*, 16.36; *saeculaque, saecula, saecula*, 19.11, 20, 32; *saeculis*, 20a.7).

7 Cf. e.g. *vota, devotionis, oratus: Ep. Porf.* 1, 2, 9; *precari*, 1.13; *vota*, 3.3, 9, 16; *vota*, 4.2; *vota*, 5.11, 13; *vovens*, 5.27; *vota (precor, faveas)* 6.16; *voti, votum*, 6.27, 30; *votorum, voto, uotorum*, 7.4, 14, 33; *votumque, vota, votis, voto*, 8.2, 8, 14, 20; *votorum*, 9.14; *votis, votis, voti*, 10.3, 20, 34; *votis*, 11.14; *vota*, 12.9, 18; *votis*, 13a.6 (reformulated at 13b.6); *voto*, 14.9; *vota, votis*, 16.32, 35; *vota*, 17.10; *vota*, 18.19, 20; *votis, votis, voto, voto, votum, votis*, 19.4, 12, 13, 26, 35, viii (itself replicated in the *VOT.* abbreviation); *vota*, 20a.20, 25.i; *votis, voto*, 22.27, 37; *votis*, 24.iii *voti*, 27.14.

8 Cf. Schierl and Scheidegger Lämmle in this volume: e.g. *clementiae tuae, praefatio, veniam, clementia: Ep. Porf.* 1, 3, 9; *clemens veniam*, 1.15; *miserere*, 2.ii; *mitior ad veniam, venia, venerabile*, 2.21, 33, 33; *mitis*, 3.10; *parcere, mitis*, 5.12, 30; *mitis clementia, clementia*, 7.1 (repeated in 7.ii), 26; *clementis, miti, mitissima*, 8.2, 6, 13; *mitis, parcens, clemens, mitia, clemens*, 9.6, 7, 8, 10, 32; *clementissimus*, 11.ii; *mitis*, 12.12; *mitissimus, clementer, miti*, 14.29, 30, 34; *clementique, clementia*, 19.8, 31; *mitia, clementi*, 22.8, 32; *miserate*, 24.2.

9 The ‘prefatory’ negotiation is the last thing written – that is, were we to think that Constantine’s letter perhaps *postdates* Optatian’s, which is in turn *preceded* by the signing-off *Carm.* 21 (that seals the suite running from *Carm.* 1 => 3, *Carm.* 5 => 16, 20). For a more detailed hypothesis about the chronology of the letters (with a different postulated chronology), see Wienand’s chapter in this volume: Johannes Wienand informed me *per litteras* that *Ep. Porf.* actually precedes *Ep. Const.* in most manuscripts (cf. pp. 148–150).



metrical *jeux* with just the Christology of *Carm.* 24 boasting an intext, and only the ‘Protean’ exponential metric-matrix of *Carm.* 25 represented in the bulk of the manuscripts.

The opening tableau *begins* the story, bringing the book ‘into’ the emperor’s ‘hands’ from distant and less than gilded exile, freighted with displayed prayer to ‘have mercy on your bard’ (*Carm.* 1 => 2.ii); the book piles on constant hymns to Constantine/Augustus (*Carm.* 2–20, including intexts for *Carm.* 2 (*Caesar*), 3 (*Augusti*), 8 (*Auguste*), 9, 10, 11, 13, 16, 18 (*Augusti*) and 20 (*Augusto*). After the barrage of fêtings, Optatian ‘finally’ plays out by matching his opening brace of epistolary approach and benediction, the aptest two-in-one twinning and doubling up of Constantine’s post-war triumph, with the whole gamut of Optatian’s soundtrack muzak, in the shape of the exultant organ morphogram, which pulls out all the stops in the finality of its ‘mission accomplished’ dividing/linking line intext rubric, *Augusto victore iuvat rata reddere vota* (*Carm.* 20a). Here the poet with his instrument set to ring out the victory-rolls pictures the celebrations at ‘Rome, roof of the world’, as the delivered *vota* re-echo through the cosmopolis – but ‘unfair fate has scarcely allowed’ him ‘to make this music voice these many *vota* of his verse-composition’: at this point, at the end of the book’s progression, ‘he is held far distant from the rites of joy’ (*Carm.* 20a) – awaiting the response, where we came in, when his offering reaches the emperor’s hands.

Along the way, the book has homed on Rome throughout (e.g. *Carm.* 2.19, 25; 4.6; 7.i; 8.12; 9.5, 7; 10.21; 11.3, 20; 14.33; 15.6, 14; 16.11; 18.34; 19.vii–viii; 20a.16), on Romulus’ city (*Carm.* 7.34; 9.32; 11.20; 15.10; 18.19; 19.12). The poems witness civil war overcome (*Carm.* 2, 14); the Sarmatae defeated (*Carm.* 6, 7, 18)<sup>10</sup> and lauded Constantine’s eldest son, first Caesar, admiral and righthandman in defeating Licinius, the remaining co-emperor, along with his other sons and deputies (*Carm.* 5, 9, 10, 16). These references all centre on the flurry of events between AD 322 and 325/326, which is the poems’ *terminus post quem*, specified as AD 325/326 by the emphatic series of acclamations of Constantine’s remarkable feat of continuity in reaching twenty years as (an) emperor

---

**10** The phrase *factorum gnarum tam grandia dicere vatem | iam totiens, Auguste, licet* (*Carm.* 6.17–18) does not claim autopsy; if anything, *totiens* here – like *statues captiva tropaea*, | *victor Sarmatiae totiens* (7.31–32) – eschews specific dating; indeed the reference to *testis magnorum vicina Bononia praesens* | ... , *Musa* ... | ... *testis* (*Carm.* 6.26, 31, 33) rules autopsy out. The AD 323 campaign moved east to repel a Gothic horde flooding through Sarmatian territory.

(matching-and-trumping Diocletian's of AD 303): this lays the ground for the *vicenn(al)ia* celebrated in *Carm.* 4 (mentioned twice at vv. 1, 7), 5, 9 and 16, as well as the *AVG. XX CAES. X* inscription of *Carm.* 5 (which is itself coupled with a projected *tricennia* at *Carm.* 5.iv – on which more below) and the *bis vicennia* of *Carm.* 19. The jubilee festivities occasion mass choruses of *vota* for emperor and for Rome, including these panegyric missives.

The aftermath of the demise of Licinius in AD 324 (eliminated with his son in AD 325) ushered in a frenzied perestroika featuring a deluge of edicts securing the eastern empire to the new regime and the (shock) inauguration of Constantinople (dedicated AD 330 – perhaps in Optatian's sights in *Ponti nobilitas, altera Roma* at *Carm.* 4.6 and *Ponti decus ...*, | *Roma soror* at *Carm.* 18.33–34). Before the year-long celebration of the *vicennalia* processing in pomp from Nicomedia (where Constantine grew up in Diocletian's capital, into the Tetrarchy and persecution of Christians) to Rome, Constantine managed to orchestrate this first Christian emperor's arrival at sole worldwide rule by calling the first ecumenical synod at nearby 'Nicaea' (= 'Victory': Eusebius, *Vit. Const.* 3.6) whose adoption of the Nicæan Creed bid (vainly) to 'resolve' the Arian schism. Caught like his emperor in the (bewildering) toils of 'heresy', Bishop Eusebius opened proceedings with a panegyric (*Vit. Const.* 1.1); meantime he brought to a close 'three hundred years' from the calling of John the Baptist 'in the fifteenth year of Tiberius until the *vicennalia* of Constantine', his *Chronika* syncretising all known chronographic systems from the year dot (here pegged to *Luke* 3.1).<sup>11</sup> So too his *Church History* closed at AD 324–325 in victory over Licinius shared with Crispus, thereafter 'continued' in the fitting form of emperor-worshipping biographography.

Still more specifically, the new *Wiedervereinigung* honeymooned (*Vit. Const.* 2.19–20) with predictable feel-good Golden Age confetti including 'a law granting release from exile' to all those condemned or fugitive on faith grounds (*Vit. Const.* 2.30, anticipated at 2.20). As the entourage traversed the empire, minting donatives along the way, Crispus still shared the limelight well into AD 326, on coins minted at Rome.<sup>12</sup> Between the climax to the anniversary there (25. July) and his October departure, the emperor out of the blue had his son executed, then his wife liquidated,

<sup>11</sup> See Schöne and Petermann 1875, 1.71 (from the Armenian translation of the *Persian Chronicle* §21, 'The Kings of the Persians'); cf. Jerome, *Chronica* 2 (Olympiad 276).

<sup>12</sup> Cf. Ramskold 2013; this sequence of events is highly controversial.

to join his relatives within Licinius' household as part of a reversion to the age-old dynastic paradigm of Father as sole emperor backed up by one or more son-and-heir Caesar/s (in this case a trio, as we shall see below). The notice under AD 329 in Jerome's *Chronica*, 'Porfyrius sent a notable book to Constantine and is released from exile' fits our Optatian so well for AD 325/326 as to support the demise of Crispus as its *terminus ante quem* (however securely and soon re-habilitated that son may have been – once eliminated). The irony that *this* poet-exile – a pagan priest and senator at Rome who pictures himself (*Carm.* 2) as a second Ovid ejected out 'among Goths and Sarmatae' (*Tr.* 1.5.62) – was recalled by a Balkan-born 'Augustus' based in and moving 'Rome' with him out to [Bithynia-]Pontus, ices the cake of merciful reclamation among the throngs converging with Constantine on the cosmopolis to celebrate complete uni(s)on: Optatian's golden moment joined, marked, completes the epiphanic *adventus*, this multiply momentous tipping point in the cultural history of the west.<sup>13</sup>

For the successful petitioner, the turnaround gained instant promotion to governor in Greece (AD 327/328) capped by prefecture of Rome (AD 329, occasioning Jerome's notice of the recall that enabled/distinguished the appointment) and a repeat momentary term in AD 333. Optatian's star did not go down with Crispus, when the emperor shocked Rome by refusing the *triumphator's* obeisance to Iuppiter Capitolinus (*Zos. Nea Hist.* 2.29), by 'cannibalising' his family, before withdrawing for good to his native eastern front, parading all the way out to his displacement capital building-site, and showering commemorative en route issues of his replacement brand-image of aquiline Alexander-style 'heavenly gaze' and jewelled diadem first introduced for the *vicennalia*. Suitably purged, the celebrations were permanent fixtures in the dynasty's Roman calendar, and the other features of Optatian's epoch-making paean to Constantine kept blowing loud and strong.

\* \*

Some poems included in the corpus suit the pre-exile (esp. *Carm.* 23); some *technopaegnia* (*Carm.* 26–27) and some panegyrico-poetologica (esp. *Carm.* 22) could be 'early', or else could be post-recall. So too, the

---

<sup>13</sup> Cf. Bruhat's chapter in this volume. For magisterial contest-ualisation of this, Constantine's third and last, visitation to Rome, see now Wienand 2012a, 355–420, along with the essays in Wienand (ed.) 2015.

theological prayer to Christ (*Carm.* 24, with trinitarian intext, and the emperor nowhere), astride the Arian feud, long-standing and (of course) only fudged by Nicaea. The other four ‘Christian’ poems intertwine emperor and Christ, Greek and Latin, and text with intext so intricately as to pledge and push Constantine’s emergence as sole and supreme incarnation of Empire-and-Church as one theocracy (*Carm.* 8, 14, 16, 19), with Christ sharing the text of *Carm.* 8, but otherwise reserved for the Christogram dominating the ‘intexts’. And (what else?) this volume ushers in a purple future for, precisely, the morphogrammatic marvels of Optatian Porphyrius’ graphematic poetics.

The (‘western’-style ‘L-R-T-B’) ‘langue’ created by this score of quasi-palimpsestic texts-within/supra-texts is prolific as it is many-splendoured. First for a ‘strongbox’ – and a matrix (*Carm.* 2): this second poem, pleading ‘pity the poor poet’, locks its plea six-fold into impregnable place as boundary, axes and point of bisection, with the ‘s-/s’ of | *sancte* and *serenus* | as shared corner rivets and the ‘-s-’ of Caesar bolted into *s-ancte* and *serenu-s* at all four midpoints, the pièce de résistance must be the centrepoint fix at the ‘origin’, where *Cae-s-ar* across and *Cae-s-ar* down intersect at ‘-s-’ (v. 18). This framing chiasmus | *Sancte – tuivatis – Caesar – miserere – serenus* | bonds holy ruler to bard vs. carefree to free care, making for eloquent conceptual-alliterative opposition and inclusion, compressed into divinity-power-inspiration-patron, into *Caesar*. The bard centres a matching vertical ‘stitch’ into the four quadrants, always already rewarding anticipated imperial mercy with an inaugural prayer for the New Age. First, top left but reading down, we pick out (I suggest in gold) ‘Golden’ and the deictic self-reference ‘Like so’; when we cross to top right we match ‘Universe’ to ‘Golden’, and add, this time an incomplete prefix *dis-*, whose meaning we must enact as we travel down bottom left to complete the verb, across what would be the verse’s main caesura, with (the otherwise already self-standing) *ponas*, as we mime the importuned Power ‘putting each thing in its severally appointed box’; this time the message moves to its remaining slot at bottom right by spanning the ‘Age’ between the unitary ‘*sae-*’ and ‘*-cula*’, nonsense until conjoined, before the final ‘Whole’ clinches the ‘Universe’ matching it above, at top right. Once we set the pen/needle/chisel/brush hopping its diagonal-vertical trail over the background horizontal verses of the text, the intext conjures the ‘dis-position’ of its own interlocking ‘a1-b1-verb-a2-b2’ master-verse into diagramming *sic* the co-ordinating creativity of demiurgy, heralding this ‘1-from-4’ synecdochic power here on earth.

By contrast the Latin Muse (*Camena*) of *Carm.* 5 writes/incises its monumental Roman *epigraphic* officialespeak coding for the *vicennalia* in ‘open’ lines blazoned across its texts, viz. the supplementary cover-poem (*Carm.* 4) and both text and intext on-and-in the fifth poem itself. These are, besides diagrams, also calligrams, capturing and staking out the perfect legend for its event, in fact out-doing all the numismatic efforts proliferating from Nicomedia to Rome and back again (*AVG. XX CAES. X*). There are two halves each with three + two characters, the higher outranking the lower (2:1). First, at the head, two rows seven lines of text deep/high pick out the legend *A V G* with a vertical line left blank between the lettering and with ‘*A*’ and ‘*V*’ exact inversions (13 – 13 – 7 rows across). ‘*A*’’s legs start us off again pointing the way *thus*, | along the *glyph*: *cumsic*  $\wedge$  *scripta*; ‘*V*’ replies by straddling the verse’s main caesura, *revelling* in the *audacity*: *placent*  $\wedge$  *audent*; then ‘*G*’ writes back down the masonic capital – no you will *not* go the same way as the *text*’s *ibis* – but turning back *on itself* (as in R-T-L languages) as *sibi*, it then hinges on down and left through the *deviant* track of the masonic ‘chevron’ that angles the letter’s arc: *de* < *via*; the base of ‘*G*’ then writes *poetry* back on the level, horizontal verse-end with a flourish for the ‘spur’: *Musa-*, continued up to inflect with its case-ending above, *-e*, so that the outside edge of the field is two characters, but one sound, deep: on the way out ‘*-ae*’ completes and outdoes ‘*-s-*’ on the way in, (over-)completing the loop, like but unlike. The fit of words to characters and their constituent brush-/pen/chisel-strokes starts out mightily static, statuesque, sheer majesty in their rubrication: *purpureus, late qui splendeat, unus et alter | insuitur pannus* (Hor. *Ars Poet.* 15). Below, two matching ‘*X*’s, @ nine lines of text deep, are centrally placed, with seven blank rows to left and to right of the field. You proceed on the first diagonally from top left *through various* paths before skipping to inscribe the cross bar from bottom left *signing/sealing*, but hop/continue to the second ‘*X*’, across the weak caesura to complete the word *mo – dos* (‘modes’/‘musical systems’/‘methods’); down to bottom right with *devota* (‘vows’/‘prayers’) added to the metrics, ‘and’ defined by the crossbar to be completed from bottom left with *-que mentis*, ‘the pledge of meant, thought-out’ devotionals; which ended the verse but not the sense – though the bottom right and so once written and no longer in the writing/tracing ‘final’ leg of our second ‘*X*’ spells out the point still under formulation, with *vota*. Both these letters=numbers bolt together by sharing the character at the centrepoint ‘origin’, ‘*a*’ and ‘*e*’. The lower half of our lapidary ‘on-scription’ carries on with verse three, whose three characters match *A V G* in

standing seven lines of text deep and in occupying the full breadth of the text-field; 'A' is placed equidistant between 'C' and 'E', and clones exactly the 'A' above, while the square on which 'C' is 'in-posed' occupies the same seven by seven rows of lines as 'G'. The incomplete sense of the second verse is satisfied first, as we trace 'C', as we did 'G', from top left backwards down the masonic dog-leg, and those 'thought-out devotionals' are specified startlingly – oxymoronically, suitably – as 'joys' (*gaudia*, v. iii); set to materialise – *vocalise* – and apply the opening salvo's 'pleasure of the text' (*scripta placent*, 5.i). This is to be our *entrée* welcoming the emperor's evidently thrilling paternal 'pride and joy' of sons and heirs already between them sharing 50% of their father's reign and now 50% of his morphogram: *Y I P P E E* is spot on (cf. *tu magna ad gaudia*, 5.6), for these ancillaries buttress the pledge/prayer of all Optatian's world that *TEN* will turn into *TWENTY* again and, in turn, the 'X' below will turn *XX* into 'XXX' (... which will, as we shall see on the way out, turn our *X* into ...). Meanwhile, the centrepiece of the arc of 'C' matches that spur of 'G' in occupying the edge of the field with two letters that nearmeld into the morpheme 'QV-' sign for the single labiovelar phoneme 'q<sup>w</sup>'. 'Which' – 'quae' – next completes the bow of 'C' before its base, 'ping-', (@ four letters matching the *entrée* above with – similarly incomplete – 'gaud-') starts writing/*pain-ting*/picturing the cursive style of the writing/*pain-ting*/picturing for these sons that contrasts so strongly throughout this second half of the field with the self-contained discreteness of the wordage sealed into the separate characters and their every stroke for the Big Gun's *A V G* (contrast the autarkic autarchy of the Sole Supremo's matching pair 'sibi' + 'Musa/e'). The cursor hops through 'A', *speaking* fluently through *-ens* => *loqu-* / *-itur* (with the bridge / 'weakly' splitting the third foot dactyl, contrast the 'strong' incisions in 'A' and 'V' above) and on through *me-* (another 'weak' division of a dactyl) => to the final character 'E', which will shadow/re-work the 'G' above as the poet reclaims those wilful *Musae* for his own *Camena* (*sibi* => *mea*). Here, with 'E', the writing-path gets tricky – *deviates* – as it gets graph(emat)ic: evidently the way to write capital 'E' is to inscribe the vertical column first, top=>bottom, hence here '*-a Phoebe*', which gathers the poem's multipack resources and pondered sentiments (*varios ... mentis*, v. ii) into the divinity working through the poet, gathered as the medium's addressee into the detonation of the last line's address to its thinking's addressee: 'the Almighty' Himself. Meantime, we resume writing our way, from the vertical's top, slotting left=>right down the triple bars of 'E': '*Ca-*' => '*-me*' => '*-ena*'; we do *not* write backwards from top

right (as we did with ‘G’), but a letter-burst nevertheless compensates this apologetically squished half-letter (@ just three characters wide, and the effect enhanced by the equidistance of ‘E’ and ‘C’ from their ‘A’) whose role magnifies that of the spur of ‘G’ above in merely completing the (Roman/Latin)diphthong ‘-A E-’/‘-ae’. The welter of declamatory musical denotation sends up a spectacular ‘diversion’: the ‘| A- -E |’ of the column chimes with the ‘-A |’, the ‘-E |’ and then the ‘-A |’ of the three-bar terminations marginalised at the edge of the field (and phonomanically, the top bar’s (*non*-initiating) ‘-A’ also reverbs with the same bar’s preceding (and in-the-f/act-initiatory) ‘| -A’ while the base bar’s ‘-A |’ echoes with its (preceding) ‘E-’ to make one more false ‘A ... E’. Finally, the middle bar’s ‘-E |’ retrojectively klangs with the preceding ‘-O-’ on the column, which f/actually opens the (Greek) diphthong ‘-OE-’ in the middle of *Phoebe*, to twin with that morpheme ‘| QV-’ at the corresponding margin to left.). Now this third line of verse may be done, but the sense is yet to complete, and that ‘AE-AA-E-OE-EA/AE-AEA’ hallelujah chorus vocalises prayerfully on down to the final suite’s two-character grand finale in ‘-S’ and ‘X’. This first capital, like the emperor’s opening ‘| A-’ above writes/tracks/works up from bottom left, starting with prayerful address to ‘The Highest’ along the epigraphic base: ‘Summ-’ before snaking up through ‘*eparens*’ to put the prayer along the top line exit, where the punchline is put out: ‘*da vo-*’ before picking up/continuing on into the ‘X’ with ‘-ce’, as with the linkage bridging both between ‘XX’ and throughout ‘CAE-’. The address to ‘The Highest Father’ (cf. Lucan 4.110: *summe parens mundi*) coming after that to ‘Phoebus’ reinforces the paternal relationship between ‘AVG’ and ‘CAES’ (cf. 5.29); and when it comes Optatian’s request is to repeat the present ‘pious’ performance in another ‘X’ years’ time, with a multiplier effect after ‘XX’ (in *aureusspeak* SIC X SIC XX [SIC XXX]), as the shared centrepoint character ‘A’ again bolts the two legs together (*voce ... fari => loquitur*), so as to lock *pia* into the run-on *tric...ennia*, as we span from bottom right and hop to trace our last leg that concludes with a self-performing finale in the most legible half-stroke on the board: ‘*fari*’. As ‘-S’ and the final ‘X’ are positioned to start in the same vertical rows as ‘XX’ above, ‘S’ ends in the same row as the centrepoint in the first ‘X’ of ‘XX’, which insinuates a further proportional diminution of 50% to the ratio of sons : father :: twenty : ten. Moreover, in the same way that the *text*’s first word ‘*victor*’ stands out and proud as a unit before the interruption of the *intext*’s first character’s / \ interferes, with *s-crupta* leeching on *text*’s *Sidereis* (and thereafter the ‘V’ diverts *p-ollens* into *p-lacent*), the *text*’s bottom

line isolates/highlights its opening word *tempora* before the intext commandeers SVMM- from its intext, veering off to voice its 'pious prayer for a multiplied up celebration a decade hence' (-e ... *voce* | *pia tricennia*), leaving the text's verse to trail its own version along the base-line with its very own '-e *pio* | *tricennia* ...', such that the '*tric...ennia*' of intext's 'X' coincides at its centrepiece. That | *tempora* was a run-over continuing toward completion what the penultimate verse had started up, with its own version of the intext's punchline so obtrusively set atop the lid of 'S': *da* <=> *da* ... (now occupying the central places in its line) and its own specification of both poems' 'Highest One', as ... *Constantine* and requesting *serena* | *tempora*. On our way out, the text is left to sign off at bottom right on behalf of this twin-barrelled shot at gilding this 'serene' Age of Constantine (*aurea saecula* |, v. 28, *saeclis*, v. 34) by 'taking up' the devotional pitch of both poems: ... *suscipe voto*. ||.

In mid July AD 326, the 'logo' of the fifth poem's intext would read out as = *Augusto et natis* = *Caesaribus* = *natis*, as spelled out by its text (vv. 6, 28, 29). And the specification of *Crispus* as the Golden Boy of the text (v. 30 ~ *sancte puer*, v. 33 = Cupid in Catull. 64.95 = not-yet-Caesar Octavius in *Culex* 26, 37) and therefore the 'CAE - S' of the intext, which can equivocate between single and plural, would until weeks afterwards be no less automatic a decode. Except that 'CAES X' retroactively updates Constantine's last visitation for those very decennalia of his, and at that point no *nati* were yet Caesars. (Forget that 'AVG X' in Constantine's case was already necessarily a multiply traumatic fudge: the presuppositious incipit of AD 306 must iridescently mark – what else? – his acclamation as *AVG* in York by the troops of his father Constantius (see *Carm.* 8), but thereafter denial of this status and offers of *CAES* status instead only finally lapsed in AD 309, in the mêlée of countercoups only calated by his victorious arrival in Rome in AD 312. Sufficiently soon after the AD 315/316 celebrations – when Constantine had had to put down the proposed new affinal *CAES*, Bassianus, for conspiracy with Licinius, and from whence he marched off to the next bout with Licinius – for everyone in Rome to waive the difference, *Crispus* (a precocious pre-teen), his half-brother Constantine Junior (neonatal), and his second cousin, *Licinius Junior* (a toddler) were actually appointed Caesars jointly by the newly re-re-reconciled Constantine and Licinius, in spring AD 317. At some point in the course of AD 326, then, the two up-and-running Caesars of the trio fictitiously celebrating their fake *Xennalia* within Constantine's XXth anniversary were snuffed; to be replaced by the new option, the Constantinogenous full brothers, Constantine Junior (at nine),



Constantius Junior (also nine), and Constans (a three-year old).<sup>14</sup> Not that Constantine would see their Xnia – or these XXXennia wished on him by Optatian. Just stick around. Realism annihilates every declaration of perpetuity, eternity, omnipotence: dienasty's no way out.

\* \* \*

Other strategies adorn the œuvre: metric matrices (*Carm.* 15 – as discussed by Hernández Lobato in this volume; *Carm.* 25 – discussed by Peltari and Hernández Lobato); the key to (the book's) metrical shuffle in *Carm.* 17; the *technopaegnia* (bipartite 'organ' of *Carm.* 20 with its media intext, 'altar' of *Carm.* 26, and panpipes of *Carm.* 27: cf. Kwapisz in this volume); the bilingual griphogram of *Carm.* 23. But its prize, the *morphogrammata*, also span wide, from simple acro-meso-telesticho-poeia (*Carm.* 11, 13 and 16 – a bilingual poem to which we'll return, with Constantine's Latin backed by Greek and Latin for Christ), to complex diagrammatic/textilic patterning (*Carm.* 1=>2; cf. also *Carm.* 6 – the wargaming board that Körfer has discussed; *Carm.* 7, discussed by Rühl; the triplicate genogram of *Carm.* 10, 12 and 18, discussed by both Hernández Lobato and Rühl; the tricky *sphragis* pattern of *Carm.* 21; the polymetric cross-hatching and metric matrix 'altar'-pack of *Carm.* 22; not forgetting the epigraphic sloganising of *Carm.* 4=>5). Past the pattern/icon (the 'butterfly/rosette' of *Carm.* 3),<sup>15</sup> icons fully fledged (the growing tree of *Carm.* 9: a palm – cf. Bruhat and Rühl in this volume) into the visual portraiture – of the 'ship' of Jesus on *Carm.* 19. Four 'Christian' poems share the chi-rho Christogram, ranging from the stark simplicity of *Carm.* 14 and the doctrinal proscriptions of *Carm.* 24 to the complex Graeco-Roman epigraphic hybrid of *Carm.* 8, and, again, the far-out epigraphy-cum-scenography of *Carm.* 19.<sup>16</sup> At this crucial moment in church history when Licinius' Olympian pagan protectors were routed by Constantine's labarum and the victor brought centripetal world-empire and ecumenical synod together in his heartland in the middle of schistic crisis, promulgation of emperor and Christ as

---

**14** See esp. Wienand 2012b on Constantine's dynastic re-configuration between AD 317 and ... his death.

**15** See the two chapters in this volume by Männlein-Robert and Schierl and Scheidegger Lämmle, along with Squire 2016b.

**16** See the discussions in this volume by Rühl, Habinek, Lunn-Rockliffe and Hernández Lobato, along with Squire 2015, Squire 2016a, 72–74 and Squire and Whitton 2016.

twin Saviours of Graeco-Roman order was a big renewed deal. However opaque and oxymoronic, the starkly emperorless *Carm.* 24 courts heresy, conceivably as much when it bolts together the redoubled/rubbed-in line prioritising the Father that fills both legs of its *crux decussata* ('X'): *Omnipotens genitor* | *tuque o divisio mixta* at the main caesura, as when the central column writes down through the centrepiece, with the mock-cursive flourish of a 'tail' to boot, *Filius atque pater* | *et sanctus spiritus unum*, leaving us to figure out whether the 'eye' that makes our rho locks this 'Christ comes first' line into his role, as the mediator of our prayers: through their shared first and last characters, the lyric anapaest-spondee metron *Faveas votis* + *Filius*; the seal with *unum*, overlaid on the *signum* in the final verse, may well restate both the point and the problem. What we know, however, is that 'X' precedes 'R', and so the 'needle' of Christ is pushed through the spot marked for stitching by the coordinating cross. 'Between' the double whammy of top-heavy Chi, this in-and-on-text 'cRhochet-hook' makes its acupunctum, piercing clean *through* the textual/textile field.<sup>17</sup>

Similar strategics operate the similarly stark Christogram of *Carm.* 14, but here the emperor – who was acclaimed in the text for his victories without reference to Father or Son – enjoys 'God in the Highest's protection when bringing peace to the post-civil war planet' in the bolted legs of 'X', tracking this time with the ordinary writing-reading directionality of top-left down, from | *Summe dei* ..., to bottom-right + bottom-left up, from | *Orbem totum* ..., to top-right. But here and now Rho daggers the chiasmic *Constantinus pius et aeternus imperator* (with another *et* marking the spot for incision), while an (independent, stand-alone) sobriquet making up the 'eye' doubles up the 'planet-restorer' tribute handed said eternal emperor by the second leg of 'X' and, by arcing round from beside 'C-' to rejoin at '-s', affixes itself as, instead, gloss on 'Constantinus' by *juxtaposition*. Here under the protection of the Almighty, this Emperor-Christ is indeed one sole and supreme Latin-in-and on-Greek monogram. Beside himself.

The more elaborately encrusted Constantine-Christ duopoly of *Carm.* 8 speaks the same polymorphogrammatic sign-language, sharing

---

<sup>17</sup> Cf. Männlein-Robert and above all Bažil in this volume for poetic 'weaving'/'embroidery', into which stick in the 'needle' cursor proposal. *Appliqué* to this are the acoustics kept high in the mix (cf. Habinek and Männlein-Robert in this volume), to which one might add the (unremarked) homophonic *carmen* and *carmino* = 'song/poem' and 'carded wool/thread', and 'sing' and 'card'.

the (defective) Latin text and locking together in a(n elegiac) ontext – chanting the ‘names of the Lord’ (in alliterative ‘Church Latin’, *nomini-busdomini*) inscribed within the *Greek* ‘cartouche’ ‘Chi-Rho’ + epigraphic *Latin* ‘IESVS’ (not the ‘IHS’ morphed in the Latinised Constantinian slogan *in hoc signo vinces*). Here the legs of ‘X’ self-describing as (hexameter) ‘fostering-salvation ... page-sign’ + (pentameter) ‘flash writing ... names of the Lord’ intersect and bolt together in ‘now here × re-echoing’: *nunchaec* × *resonans* with the downstroke central column of Rho’s central and *puncturing* optative plunging its *votum* on-into-in the text/ile at ‘SIT VICTORIA’. Having written/embroidered so much, our darned needle cursor moves on down to pick out the accompanying destination of the victory prayer below, setting out to accompany the emperor: ‘COME-SAVGET’ (which *momentarily* reads as a surreal ‘*auget*’, increasing the welter of semes here advertising ‘increase’); but we only complete the supplement heralded in ‘*et*’ as we shift to trace/write the character’s accompanying ‘eye’ that supplies Constantine’s accompanying retinue of Caesars (juxtaposed to ‘Let there be Vic-’): ‘NATIS EIVS’. (Wherein ‘*natis*’ echoes, in the *ars magna* of *anagrams*, ‘*constantine/-us*.’) ‘*Jesus*’ is so named only in the intext field, which is given structuring coordinates by the Christogram, with its L-R-T-B => B-T-L-R start in the legs, followed by T-B column then T-L-R-B eye; the performative writing of the ‘inscription’ also reads in the standard L-R-T-B sequence, beginning with the Xian hailing of patriarchy, where ‘| *natedeo*’ models for the lapidary livery of self-contained *lettering*, symmetrically twinned with the column of ‘*E*’, which simulates/operates ‘cursive writing’ down its L-R-T-B ‘three bars’ to encapsulate its own two-word prayerful honorific, ‘*solussa-*’ => ‘*-lu-*’ => ‘*-at-*’ => ‘*-or*’ (echoing ‘*salutari*’ down the first leg of ‘X’, just as ‘| *nate*’ redoubles the first hexameter’s vocative ‘| *almé*’). The middle row of the inscription matches ‘| *S*’ with ‘*S* |’, with their centrepoints on the same verse line as the centrepoint of ‘*X*’ and ‘*P*’, and the B-T-L-R start to the first ‘*S*’ pinning it to the margin, where ‘*I*’ and ‘*E*’ started, hailing ‘*sanctebonorum*’ in the same seven-characters deep/high font as all five letters in the name. Herewith in this second row, the second hexameter still awaiting its tailpiece ‘raspberry crumble |’ for completion supplements ‘*E*’’s after-all-not-so-self-contained ‘*salvator*’ with a genitive object for ‘*salvator*’ in ‘*bonorum*’, around the intrusive new start for the new row-and-character ‘*S*’ that completes a triply echoic alliteration on, precisely ‘*s-*’. Were we to read on L-R across to the matching ‘*S*’ on the right margin, we would alight on our next half-verse, where the ‘foil’ matter gives way to the culminating ‘cap’ of pronominal address to

the deity: *gratia tu fi-dei*, tracking B-T-L-R like that first ‘S’ (n.b. ‘u<=t’ at the centrepiece of the character lands on the central line where the ‘XP’ intersect in that ‘A’). But the contents of the remaining character, the ‘V’ centrally placed to span between the vertical rows enclosing ‘I’ and ‘E’ (also spanning the seven lines occupied by ‘scripta’ on the second – elegiac – leg of the ‘X’) refuse to complete the pentameter’s due ‘raspberry raspberry jam |’ clausula, and once we read/chant ‘| tu deus es iusti’ the order of proceedings shuffles the two invocations so that ‘gratia tu fidei |’ finally completes the pentameter, and ‘V’ comes between ‘| S’ and ‘S |’, as though dislodged from their row by the Rho whose column sticks down centrally between the two legs, ‘indenting’ at ‘es’. Following a diagonal from the last letter of ‘| Sanc-’ continues on through ‘tudeuse’ to bounce back and on up through ‘esiusti’ and diagonally to the first letter of ‘grat- |’, thereby ‘saving’ the pentameter whole, internally echoic, reduplicative, and balanced around the crucial verb ‘es’. Our four-line poem ends fittingly with the row atop the (now final) letter ‘S |’ with ‘-dei’, reiterating its couplet’s early ‘deo’ and its line’s ‘deus’ both. To read the two names of Christ in-together, is to find the prayer in ‘R’ set up by *both* the couplet that addresses ‘nate deo’ within ‘IESVS’, and the couplet that addresses ‘alme’ under/upon ‘X’. Nothing *can* come between Chi and Rho in the *Christi monogramma*. But *both* graphematic codes centre on that punctum pricked by ‘Rho’ at the ‘fix’ plotted by ‘Chi’ and encircled as its ‘origin’ by the ring of ‘IESVS’. In vv. 1–2 nursing poet inverts power-relations with fostering *emperor*, through the power of prayer summoning up in vv. 3–4 ‘The Son of God’ to play the Higher Power that will save Father Constantine & Sons. The intext loudly stitches hieronym to hieronym as in its prayer it pins its own ‘cartouche’ together ‘| +’ – and in the process, re-mirroring *deo* <=> *nate*: ‘AVG’ to ‘NATISEIVS’.

The ‘ship of prayers’ poem provides, whether permitting, an ultimate port of call (*Carm.* 19; cf. Plate 5).<sup>18</sup> Inscriptional Latin in the background under-/over-writes the motto ‘V ... O ... T [... A]’ (= *Roma felix ... floret semper ... votis tuis*) around a Christogram where Latin letters re-formulate as Greek characters to trace out Chi-Rho[istos] as forming the vessel’s sail-and-mast-and then steering-rudder and teaching us the symbolism (in Greek), while the hull and bank of rowing-blades pray (in Latin) for sailors to brave the tempest – and Rome to do likewise. Here tracing in-

---

<sup>18</sup> Not coincidentally, the same *Carm.* 19 also now sails as the new POP’s maiden voyage: Squire 2015.

text turns into braving a flurry of brush-strokes that capsises mundane writing-reading trajectories, heading into uncharted visuality.

So now we can tell which way the wind is blowing for Optatian.

He's racing.

Somewhere.

*Out.*

---

## BIBLIOGRAPHY

**Lenski, N. (ed.) (2006)** *The Cambridge Companion to the Age of Constantine*. Cambridge.

**Ramskold, L. (2013)** 'Constantine's *vicennalia* and the death of Crispus', *Niš & Byzantium* 11: 409–456.

**Schöne, A. and Petermann, J.H. (eds.) (1875)** *Eusebii Chronicorum Libri Duo* (2 vols.). Berlin.

**Squire, M.J. (2015)** 'Patterns of significance: Publilius Optatianus Porfyrius and the figurations of meaning', in *Images and Texts: Papers in Honour of Professor Eric Handley CBE FBA*, eds. R. Green and M. Edwards. London: 87–120.

— (2016a) 'POP art: the optical poetics of Publilius Optatianus Porfyrius', in *The Poetics of Late Latin Literature*, eds. J. Elsner and J. Hernández Lobato. Oxford: 25–99.

— (2016b) "'How to read a Roman portrait'? Optatian Porfyry, Constantine and the *uultus Augusti*", *Papers of the British School at Rome* 84: 179–240.

**Squire, M.J. and Whitton, C.L. (2016 [forthcoming])** 'Machina sacra: Optatian's lettered art of the christogram', in *Graphic Signs of Identity, Faith, and Power in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, eds. I. Garipzanov, C. Goodson, and H. Maguire. Turnhout.

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

— (2012b) 'The making of an imperial dynasty: Optatian's *carmina figurata* and the development of the Constantinian *domus diuina*', *Giornale Italiano di Filologia* 3:225–264.

— (ed.) (2015) *Contested Monarchy: Integrating the Roman Empire in the Fourth Century AD.* Oxford.



---

## ABSTRACTS

Michael Squire

**OPTATIAN AND HIS LETTERED ART:  
A KALEIDOSCOPIC LENS ON LATE ANTIQUITY**

This introductory chapter lays out the objectives of the larger book: on the one hand, to re-assess Optatian's games with poetic and pictorial form; on the other, to re-evaluate Optatian's extraordinary artefacts within their various literary, artistic and intellectual contexts. The chapter proceeds in three parts. First, it explores the 'matter of the page', surveying the corpus of works ascribed to Optatian, the rationale of his picture-poems (*imagines metrorum* and *carmina cancellata*), the question of their original presentation and their Carolingian reception. Second, it situates our project against a larger revisionist bibliography, explaining why Optatian's works uniquely figure the cultural dynamics of Constantine's empire. Third, it surveys the '*elementa* of the book', weaving together some of the different disciplinary concerns of the volume at large.

If Optatian's poems uniquely mediate, figure and shape the cultural dynamics of Constantine's reign, they also offer a new perspective on the first decades of the fourth century. To re-think this corpus, it follows, is to re-imagine the cultural landscapes of late antiquity. Like the poet's own kaleidoscopic creations, perpetually poised between different regimes of signification, Optatian gives form to a world in political, intellectual and theological flux. As such, the works of Optatian provide a fascinating case study for exploring how intellectual ideas take on combined literary and material forms – for probing, in the terms of the Internationales Kolleg Morphomata, the 'genesis, dynamics and mediality of cultural figurations'.

Johannes Wienand

**PUBLILIUS OPTATIANUS PORFYRIUS:  
THE MAN AND HIS BOOK**

The life and work of Optatian are intricately interwoven: just as Optatian's *carmina* rank among the most astonishing literary products of their times, his *cursus honorum* amounts to one of the most surprising senatorial careers in the age of Constantine. The sources are few and far between. But by re-examining the available materials, this chapter points to Optatian's meteoric rise to political prominence: although the poet's political career stagnated before his exile, Optatian rose to the highest strata of the senatorial elite immediately after his rehabilitation. The chapter begins by surveying the epigraphic and epistolary evidence for this astonishing career: while a close analysis of the prosopographical information contained in two inscriptions (one from Rome and one from Sparta) provides a basic framework for Optatian's political biography, a close reading of the two surviving letters (for which a new chronology and context is suggested) yields crucial insights into the earliest phase of interaction between poet and emperor. Against this backdrop, the chapter revisits the manuscript tradition in order to propose a new model for the editing and publication of the purported *insigne volumen* dedicated to Constantine, and through which the poet secured his recall from exile. The sudden twists of fate in Optatian's biography, the chapter argues, are closely linked to the poet's special creations as a medium for interacting with the emperor – which again conveys precious information about the poetic conception of Optatian's works.

Jan Kwapisz

**OPTATIAN AND THE ORDER OF COURT RIDDERS**

This chapter explores the Greek tradition of courtly figure-poems (*technopaegnia*) as a possible source of inspiration for Optatian and his so-called *Panegyric* for Constantine. This tradition reaches back to the Alexandria of the Ptolemies, yet of more direct relevance for Optatian were two Greek poets of the imperial period – who were both aware of their Alexandrian heritage and who both explicitly dedicated their poetic experiments to Roman emperors. A direct influence was probably exerted on Optatian by Iulius Vestinus, Hadrian's secretary and Rome's cultural *attaché* to Alexandria; while different in their essence, the isopsephic epigrams



composed by Leonides of Alexandria at the court of Nero also share a number of characteristics with Optatian's creations.

Anna-Lena Körfer

**LECTOR LUDENS: SPIEL UND RÄTSEL IN OPTATIANS PANEGYRIK**

[*Lector ludens: Play and riddle in Optatian's panegyric*] This chapter sets out to shed light on the concept of 'playing' (*ludere*) in Optatian's poems. Optatian's panegyric creations, it argues, combine Roman habits of playing board-games with late-antique customs of literary riddles as well as other ludic forms of poetry (not least contemporary *centones*, or 'patchwork'-poems). In the case of Optatian's poems, the text itself becomes the board for the games, with the rules set by language and metre; by extension, the reader serves as the player – a *lector ludens*. To demonstrate the point, the chapter offers a close reading of *Carm.* 6, demonstrating how, in this case, gaming and military conflict exist in a symbiotic relationship: the text functions as a battlefield, words turn into military factions, and the reader has to apply well-considered strategies in order to triumph over the text. In the process of reading, Constantine (the poem's addressee) is offered the chance to re-live his success against the Sarmatians: the very gesture of reading the poem – and playing its games – is thus reconfigured as performative act.

Meike Rühl

**VIELSCHICHTIGE PALIMPSESTE: OPTATIANS GEDICHTE UND DIE MÖGLICHKEITEN INDIVIDUELLER LEKTÜREN**

[*Multilayered palimpsests: Optatian's poems and the possibilities of individual readings*] Although the foremost aim of Optatian's works was to praise the emperor, his poems explore various modes of doing so: just as every poem provides the reader with several layered ways of perceiving it, so too the collection of poems can be approached on multiple levels. This chapter explores the individual possibilities of reading Optatian by investigating those different levels. It does so by developing the metaphor of a palimpsest, showing how Optatian invites the reader to penetrate deeper into the layers of his texts. First, the chapter examines the ways in which the perception and meaning of a poem are confirmed or altered when the reader perceives iconic and textual levels of meaning in sequence. Next, it

considers the act of reading and comparing various related poems within a series. Finally, it examines the archive of previous texts reconfigured within Optatian's poems, exploring the intertextual relations between the works of Optatian and their literary antecedents.

Marie-Odile Bruhat

### **THE TREATMENT OF SPACE IN OPTATIAN'S POETRY**

This chapter examines the configuration of space in the works of Optatian. It begins by exploring Optatian's opening sphragis poem (*Carm.* 1) – in particular, its reworking of the opening lines of Ovid's *Tristia*: Optatian's *retractio*, the chapter argues, simultaneously reconfigures the space of exile and reshapes the relationship between the poet and the emperor. The theme of the book's physical appearance expresses the effacement of the person of the poet on the one hand, and the creation of a poetic space totally devoted to the celebration of Constantinian charisma on the other. The chapter then proceeds to examine the relationship between *Carm.* 1 and 2, arguing that the second poem should be read as a visualisation of the poetic programme of representation announced in the first. In both the poem's economy and in its geometric figure, Optatian's plea for pardon is made to proceed from the emperor's name: the space of the personal and collective – sutured over that of poetic and political – is crafted into a dynamic, synthetic whole, albeit one that can be read in a plethora of different ways. Optatian's poetry, the chapter concludes, combines different spaces of representation in order to transform the page into a place where Constantine's divine support manifests itself.

Petra Schierl and Cédric Scheidegger Lämmle

### **HERRSCHERBILDER: OPTATIAN UND DIE STRUKTUREN DES PANEGYRISCHEN**

[*Portraits of the ruler: Optatian and the structures of panegyric*] This chapter attempts to read Optatian's poetic oeuvre against the backdrop of imperial panegyric. Engaging with Pliny's *Panegyricus* and the late-antique collection of the *XII Panegyrici Latini*, into which Pliny's speech was incorporated, we posit that panegyric discourse is governed by a fundamental tension: while steeped in conventionalised tropes and inherited formulae, every panegyric speech asserts the singular and unequalled

nature of its imperial addressee. In devising his *carmina cancellata*, we suggest, Optatian manages to find an innovative solution to this ‘problem of panegyric’: while embracing its conventions, Optatian transcends the indiscriminateness of prior panegyric discourse. He offers Constantine a distinction grounded in the poetics of the *carmina* rather than the precarious predication of imperial virtues. Examining *Carm.* 3 as a test case for this reconstruction of Optatian’s panegyric, we interpret the seemingly incongruent claim of outstripping the painter Apelles (*Carm.* 3. iv) as a meditation on imperial representation that both foregrounds the hermeneutic challenges posed by the poem itself and contextualises these challenges in a contemporary discourse about portraits and images.

Irmgard Männlein-Robert

**MORPHOGRAMMATA – KLANGBILDER? ÜBERLEGUNGEN  
ZU POETIK UND MEDIALITÄT BEI OPTATIAN**

[*Morphogrammata – Images of sound? Reflection on Optatianic poetics and mediality*] The foremost aim of this chapter is to explore the sophisticated literary textures of Optatian’s poems and to interpret their (multi)-medial possibilities. Working alongside the poet’s important self-reflexive musings – from which he spins his designs – is the thematic of medial relations: the connections between words and pictures, the interactions between ‘painting’ and ‘weaving’, and not least a tension between material text and oral performance (whereby the ‘singing’ muse makes her presence felt through material forms). The chapter explores these themes in relation to *Carm.* 1–3, focusing on the third poem in particular (as also discussed in this volume by Petra Schierl and Cédric Scheidegger Lämmle): on the one hand, it shows how the dominant textuality of Optatian’s works is stretched into a specific sort of intermedial poetics; on the other, it situates that poetics within a particular literary and cultural historical context.

Martin Bažil

**ELEMENTORUM VARIUS TEXTUS: ATOMISTISCHES UND  
ANAGRAMMATISCHES IN OPTATIANS TEXTBEGRIFF**

[*Elementorum varius textus: The atomic and anagrammatic in Optatian’s conception of text*] This chapter returns to the metapoetic and metatextual dimensions of Optatian’s poetry. But it does so by exploring these concepts

in relation to ideas about his ‘text’. If Optatian’s concept of a fabricated textuality is intricately interwoven with ideas about textured fabric, his terminology of *texere* and *textus* is complex: only after Optatian (during the later fourth century) was the term *textus* transformed from a word for something ‘woven’ into an expression for literary production; before this time, the word had been a relatively marginal term for literary production. The parallels with Lucretius and Manilius – the only poets who use this word before Optatian – suggest that Optatian understood *textus* in relation to ‘atomic’ ideas of language, characterised by the variability, three-dimensionality and indivisibility of words or letters as verbal ‘atoms’. Such models of textuality, the chapter argues, comes close to the anagrammatic model of language that Ferdinand de Saussure postulated in the early twentieth century: a knowingly poetic strategy of composition, rooted in theologically derived ideas. By the same token, we find in Optatian poems evidence for a belief in the convergence of single meaning, which exists in tension with the potential arbitrariness integral to atomic models of language.

Aaron Pelttari

#### **A LEXICOGRAPHICAL APPROACH TO THE POETRY OF OPTATIAN**

This chapter examines Optatian’s poetry from the perspective of lexicography, privileging the verbal unit of individual words. The first part of the chapter offers a reading of *Carm.* 25: it divides the poem into its single words and offers a lexicon. With the vocabulary of *Carm.* 25 in mind, the chapter considers the potential of lexicographical approaches to later Latin poetry at large, situating such a project alongside recent scholarship on Optatian, Latin poetry and interpretation. The chapter concludes with sample lexicon entries to test the limits and desirability of a full-scale project along the lines of the reading of *Carm.* 25 that it presents. While the first part of the chapter suggests the theoretical relevance of new lexica, the second concentrates on metapoetic vocabulary in order to suggest that current technologies both enable and create a need for such focussed reading aids.

Thomas Habinek

#### **OPTATIAN AND HIS ŒUVRE: EXPLORATIONS IN ONTOLOGY**

The ‘poems’ of Optatian Porphyry resist easy categorisation or ontological exclusivity. While each retains a distinctive substantive reality,

all are knowable as multiple sorts of objects. As such, they are best approached through means familiar to late-antique readers, including Neoplatonic and especially Stoic ontologies, as well as *allegoresis*, or the search for shared physical reality beneath surface diversity. In addition, Optatian's use of colour and colour terminology aligns him with ancient thinkers who regarded colour as inherent in matter and indicative of the animated and pliant nature of the material universe. Optatian's interest in the diverse manifestations of a single shared reality can be associated with other artists of the Constantinian era – and with the Constantinian project more generally, which seeks to preserve the unity of a 'common body' that nonetheless allows for multiple valid perceptions.

Sophie Lunn-Rockliffe

**THE POWER OF THE JEWELLED STYLE: CHRISTIAN SIGNS AND NAMES IN OPTATIAN'S *VERSUS INTEXTI* AND ON GEMS**

This chapter explores the functions, resonances and powers of Christian signs in the *versus intexti* of some of Optatian's 'jewelled' grid-poems, comparing them with similar forms found on engraved gemstones and rings. In both kinds of text and object, it argues, signs like the chi-rho, cross and names of the Christian God were not only means of marking and bearing the political, religious and cultural identities; they could also *do* things, promoting and protecting those who used them against human and spiritual enemies. Although this idea of the saving power of signs received a distinctively Christian spin in Eusebius' account of Constantine's adoption of cross and chi-rho, it was not the exclusive property of Christian clerics and teachers. In this way, the chapter shows how Optatian's use of signs played not just on their 'graphicacy', but also on their material and sonic power. Overall, the chapter hopes to advance our understanding of the overlapping powers, in multiple dimensions, of 'magic' and 'poetry'.

Jesús Hernández Lobato

**CONCEPTUAL POETRY: RETHINKING OPTATIAN FROM CONTEMPORARY ART**

This chapter aims to highlight the *conceptual* dimension of Optatian's poetry. It does so by rethinking the works of Optatian from two perspectives: first, that of twentieth-century conceptual art (above all works by

Smithson, Graham, Kosuth, Darboven and Opałka); and second, with reference to Borges' writings. This novel approach can not only encourage a fruitful and unprejudiced dialogue with our own postmodern society, but still more importantly also highlight certain aspects of Optatian's work which are directly related to the profound philosophical, cultural and religious transformations which forged the innermost substratum of late antiquity. Thus, Optatian's 'conceptual poetry' can be seen to give form to many of the great aesthetic, philosophic and cultural trends of his age: the metaliterary twist of late-antique literature (problematizing the notions of language and representation), Gregory of Nyssa's theory of language, Augustine's semiotics, apophatic mysticism, the epochal obsession with the ideas of time, infinity and eternity, the new theology of Incarnation, the aesthetic vindication of openness and multiplicity, etc.

Jaś Elsner and John Henderson

**ENVOI: A DIPTYCH**

This chapter offers a final reflection on the volume and its themes, taking the form of a 'diptych': the first section (by Jaś Elsner) discusses aspects of the Roman resonance of Optatian's corpus for students of late antiquity today; the second section (by John Henderson) plays out by reviewing Optatian's razzle-dazzle from a more literary angle, including discussions of *Carm.* 5 and 14.

---

## NOTES ON CONTRIBUTORS

**MARTIN BAŽIL** has taught Latin at the Charles University in Prague since 2005; in 2011–2013 he was Humboldt-Stipendiat at the Freie Universität Berlin and Ludwig-Maximilians-Universität in Munich, and in 2015–2016 he taught at the Universität Rostock (Heinrich Schliemann-Institut für Altertumswissenschaften). He studied classical philology and Germanistik in Prague, Heidelberg and Paris; his 2006 doctoral dissertation (Sorbonne/Prague) has been published as *Centones Christiani: Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'antiquité tardive* (Turnhout, 2009).

**MARIE-ODILE BRUHAT** is Maître de Conférences in Latin language and literature at the Université de Lille. Her chief research interests lie in late-antique Latin texts, and her 1999 Sorbonne doctorate was dedicated to Optatian's poetry. Subsequent publications have ranged across various themes – from Latin Christian poetry, through literary representations of Constatantine, to biblical exegesis in the early Christian world.

**JAŚ ELSNER** is Humfrey Payne Senior Research Fellow at Corpus Christi College Oxford, Visiting Professor of Art and Religion at the University of Chicago and principal investigator of the 'Empires of Faith' project at the British Museum. Throughout his career, he has worked on the interface in late antiquity between art and text, paganism and Christianity, and religion and politics.

**THOMAS HABINEK** is Professor of Classics at the University of Southern California. He is the author of numerous books and articles on Latin literature and Roman culture, including *The Colometry of Latin Prose* (Berkeley, 1985), *The Politics of Latin Literature* (Princeton, 1998) and *The World of Roman Song* (Baltimore, 2005). His current research addresses two distinct areas of inquiry: on the one hand, models of personhood in the Roman world; on the other, the place of Stoic physics and epistemology

in literature, painting and artistic theory from antiquity through to the nineteenth century.

**JOHN HENDERSON** was formerly Professor of Classics at Cambridge, and is Life Fellow of King's College, Cambridge. He has ranged all round classical studies, including some 'late-antiquity' topics (among them, the *Panegyrici Latini*, Macrobius' *Saturnalia* and Isidore of Seville).

**JESÚS HERNÁNDEZ LOBATO** is a lecturer in classics at the University of Salamanca. His publications include *Vel Apolline muto: estética y poética de la Antigüedad tardía* (Bern, 2012); *El Humanismo que no fue: Sidonio Apolinar en el Renacimiento* (Bologna, 2014); and *The Poetics of Late Latin Literature* (co-edited with Jaś Elsner: Oxford, 2016).

**ANNA-LENA KÖRFER** is a doctoral student in Latin philology at the Justus-Liebig-Universität Gießen (Institut für Altertumswissenschaften), where she is also a member of the 'International Graduate Centre for the Study of Culture' (GCSC). Her doctoral dissertation takes its lead from the works of Optatian, examining the different medial strategies of panegyric texts in late antiquity.

**JAN KWAPISZ** is an assistant professor in the Institute of Classical Studies at the University of Warsaw. He is the author of *The Greek Figure Poems* (Leuven, 2013), and has co-edited *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry* (with David Petrain and Mikołaj Szymański: Berlin, 2013).

**SOPHIE LUNN-ROCKLIFFE** is Lecturer in Patristics in the Divinity Faculty at Cambridge (after serving as Senior Lecturer in Roman History at King's College London until 2016). Her research roams widely in the intellectual history and religious culture of late antiquity, and she is currently working on a book about early Christian ideas of demonic and diabolical agency.

**IRMGARD MÄNNLEIN-ROBERT** is Professor of Classical Philology at the Eberhard Karls-Universität Tübingen, where she specialises in Greek literature. Her doctoral dissertation was published as *Longin, Philologe und Philosoph: Eine Interpretation der erhaltenen Zeugnisse* (Berlin, 2001), and her Habilitation as *Stimme, Schrift und Bild: Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung* (Heidelberg, 2007).



**AARON PELTTARI** is Chancellor's Fellow in Classics at the University of Edinburgh. His doctoral dissertation at Cornell University was centred around late-antique Latin poetry, and has been published as *The Space That Remains: Reading Latin Poetry in Late Antiquity* (Ithaca, 2014). His current research considers how Latin literary culture changed over time, exploring this theme as way of understanding how communities interact with their texts.

**MEIKE RÜHL** has served as temporary Professor of Classical Philology at the Universität Osnabrück since 2012. Her doctoral dissertation (at the Justus-Liebig-Universität Gießen) has been published as *Literatur gewordener Augenblick: Die 'Silven' des Statius im Kontext literarischer und sozialer Bedingungen von Dichtung* (Berlin, 2007), and a revised version of her Habilitation thesis is forthcoming (*Ciceros Korrespondenz als Medium literarischen und gesellschaftlichen Handelns*). Her research interests have ranged over numerous contextual and cultural historical themes – including media, space and performativity.

**CÉDRIC SCHEIDEGGER LÄMMLÉ** is Wissenschaftlicher Assistent in Latin literature at the Universität Basel. He is currently on sabbatical: as visiting scholar at the Faculty of Classics at Cambridge, he is writing a commentary on Cicero's *De domo sua*.

**PETRA SCHIERL** is Privatdozentin für Klassische Philologie at the Universität Basel. She has published works on republican tragedy (*Die Tragödien des Pacuvius: Ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung*; Berlin, 2006) and late-antique poetry (e.g. *Lateinische Poesie der Spätantike*, edited with Henriette Harich-Schwarzbauer; Basel, 2009). She is currently preparing a monograph on Virgil's bucolic poetry, which explores the significance of Theocritus' encomiastic poems for Virgilian poetological discourse.

**MICHAEL SQUIRE** is Reader in Classical Art at King's College London. His research explores the interface between ancient art and literature (e.g. *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge, 2009; *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford, 2011), as well as the history and reception of ancient visual culture (e.g. *The Art of the Body: Antiquity and its Legacy*, Oxford, 2011; *Sight and the Ancient Senses*, London, 2016; *The Frame in Classical Art: A Cultural History*, Cambridge, forthcoming – co-edited with Verity Platt). He has held fellowships at the

Wissenschaftskolleg zu Berlin in 2012–2013 and at the Internationales Kolleg Morphomata (Universität zu Köln) in 2014–2015.

**JOHANNES WIENAND** teaches ancient history at the Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf. He has published widely on the transformation of the Roman monarchy between the principate and late antiquity, with a particular focus on imperial representation, Christianisation, civil war and the aristocracy. He is author of *Der Kaiser als Sieger: Metamorphosen triumphaler Herrschaft unter Constantin I* (Berlin, 2012), and editor of *Contested Monarchy: Integrating the Roman Empire in the Fourth Century AD* (Oxford, 2015) and *Civil War in Ancient Greece and Rome: Contexts of Disintegration and Reintegration* (Stuttgart, 2016).

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blumberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corinna Wessels-Mevissen (Eds.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Eds.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blumberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013. ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ryōsuke Ōhashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2014. ISBN 978-3-7705-5610-6.
- 14 Günter Blumberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blumberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.
- 16 Larissa Förster (Ed.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.

- 17 Sonja A.J. Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Eds.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, 2014. ISBN 978-3-7705-5617-5.
- 18 Günter Blamberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm, Jan Söffner (Hrsg.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*, 2015. ISBN 978-3-7705-5724-0.
- 19 Dietrich Boschung, Ludwig Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, 2014. ISBN 978-3-7705-5710-3.
- 20 Dietrich Boschung, Jan N. Bremmer (Eds.), *The Materiality of Magic*, 2015. ISBN 978-3-7705-5725-7.
- 21 Georgi Kapriev, Martin Roussel, Ivan Tchalakov (Eds.), *Le Sujet de l'Acteur: An Anthropological Outlook on Actor-Network Theory*, 2014. ISBN 978-3-7705-5726-4.
- 22 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer (Hrsg.), *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit*, 2015. ISBN 978-3-7705-5727-1.
- 23 Dietrich Boschung, Alan Shapiro, Frank Wascheck (Eds.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, 2015. ISBN 978-3-7705-5808-7.
- 24 Dietrich Boschung, Christiane Vorster (Hrsg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, 2015. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 25 Eva-Maria Hochkirchen, Gerardo Scheige, Jan Söffner (Hrsg.), *Stimmungen des Todes und ihre Bestimmung. Ein Experiment*, 2015. ISBN 978-3-7705-5810-0.
- 26 Dietrich Boschung, Marcel Danner, Christine Radtki (Hrsg.), *Politische Fragmentierung und kulturelle Kohärenz der Spätantike*, 2015. ISBN 978-3-7705-5811-7.
- 27 Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll, Martin Roussel (Hrsg.), *Die Sieben Todsünden*, 2015. ISBN 978-3-7705-5816-2.
- 28 Eva Youkhana, Larissa Förster, (Eds.), *GraffitiCity. Visual practices and contestations in urban space*, 2015. ISBN 978-3-7705-5909-1.
- 29 Dietrich Boschung, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Das Charisma des Herrschers*, 2015. ISBN 978-3-7705-5910-7.
- 30 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Archäologie als Kunst. Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jh.s und der Gegenwart*, 2015. ISBN 978-3-7705-5950-3.
- 31 Dietrich Boschung, Patric Kreuz, Tobias Kienlin (Eds.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, 2015. ISBN 978-3-7705-5953-4.
- 32 Dietrich Boschung, Alexandra Busch, Miguel John Versluys (Eds.), *Reinventing 'The invention of tradition'? Indigenous Pasts and the Roman Present*, 2015. ISBN 978-3-7705-5929-5.

# PLATES

---

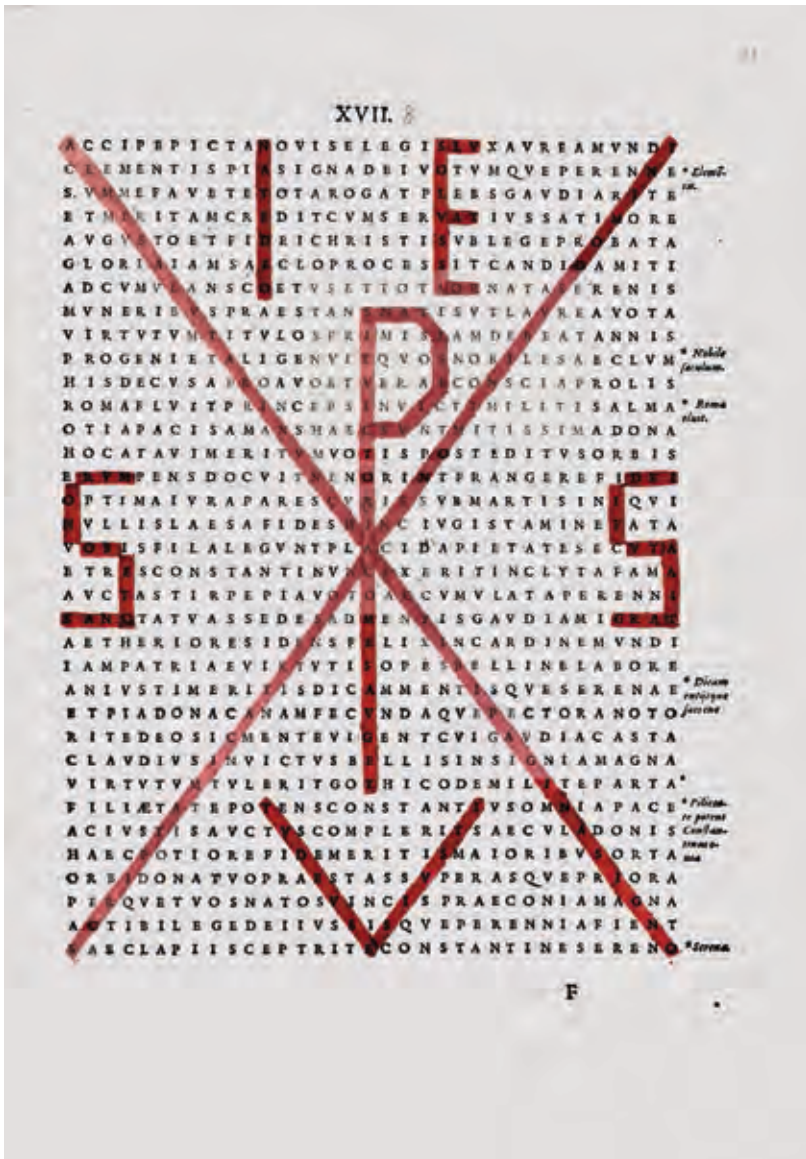




1 Optatian *Carm.* 1, schol. 2 and *Carm.* 2, as presented in Codex Bernensis 212, folio 111r (Bern, Burgerbibliothek; labelled ms. B by Giovanni Polara); ninth century. © Burgerbibliothek Bern.



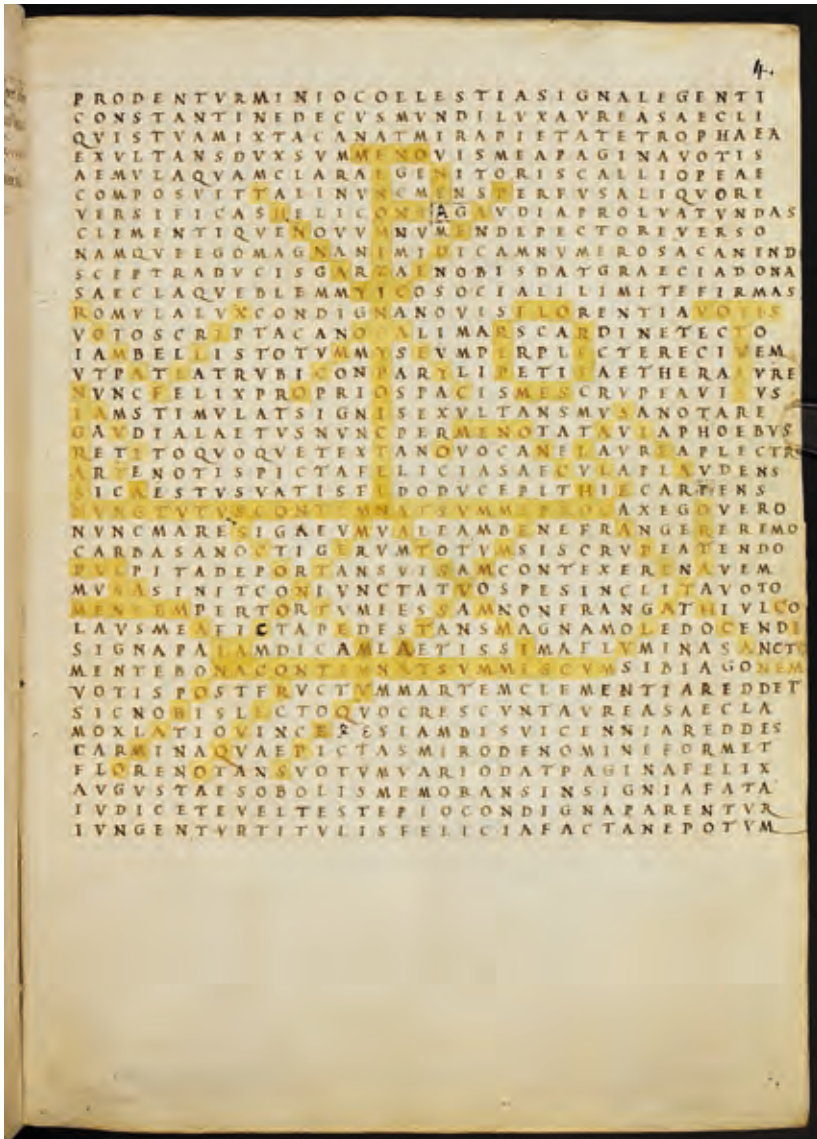




3 Optatian *Carm.* 8, as presented in Paul Welser’s 1595 printed edition, with *versus intexti* marked by hand (P. Welser, *Publilii Optatiani Porphyrii panegyricus dictus Constantino Augusto*, Augsburg, p. 33; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2 A.lat.a 207). © Bayerische Staatsbibliothek, München.



4 Optatian *Carm.* 10 and schol. 10, as presented in Codex Parisinus 8916, folio 75r (Paris, Bibliothèque nationale de France: not catalogued by Giovanni Polara); fifteenth century. © Bibliothèque nationale de France, Paris.



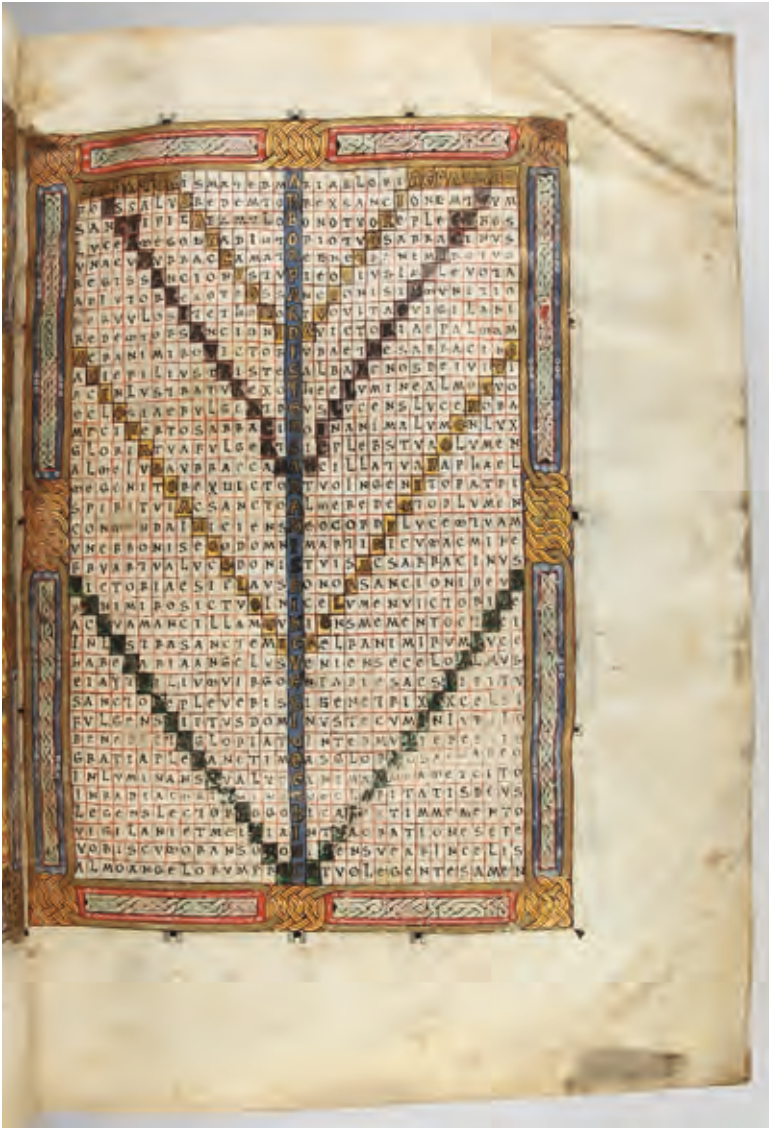
5 Optatian *Carm.* 19, as presented in Codex Augustaneus 9 Guelferbytanus, folio 4r (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek; labelled ms. W by Giovanni Polara); sixteenth century. © Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.



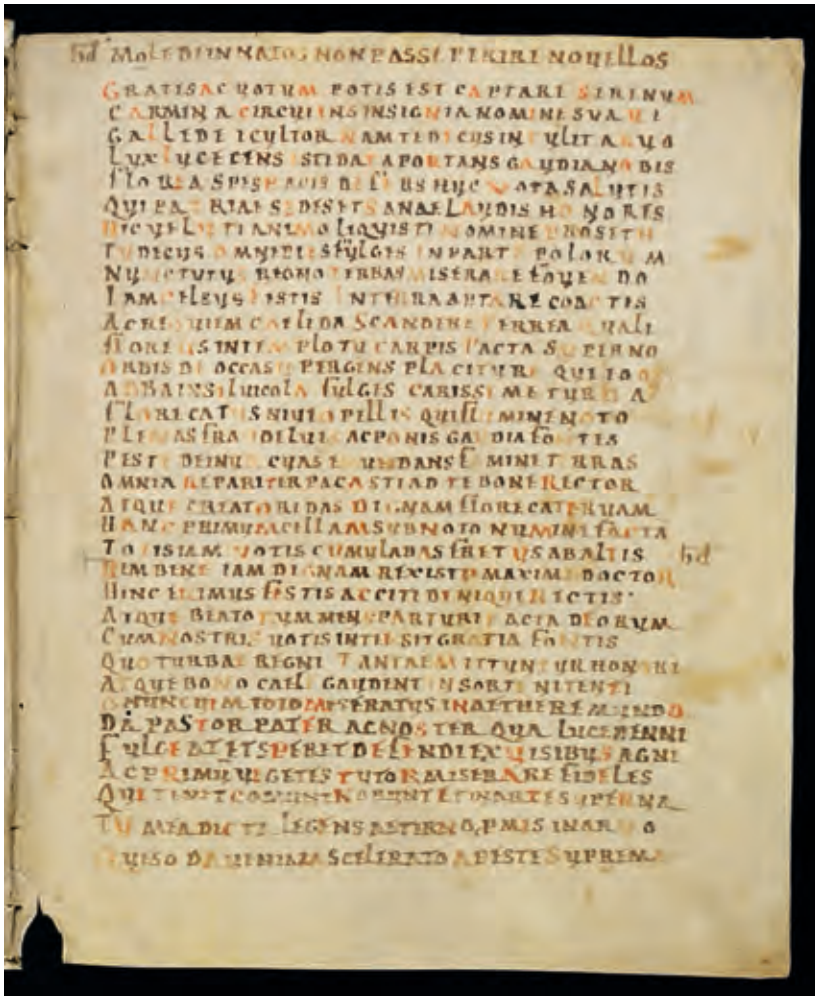




8 Anonymous Greek poem with *versus intexti* in the form of a chi-rho: Saint Petersburg, Codex Petropolitanus Graecus 216, folio 345v (ninth century). © National Library of Russia, Saint Petersburg.

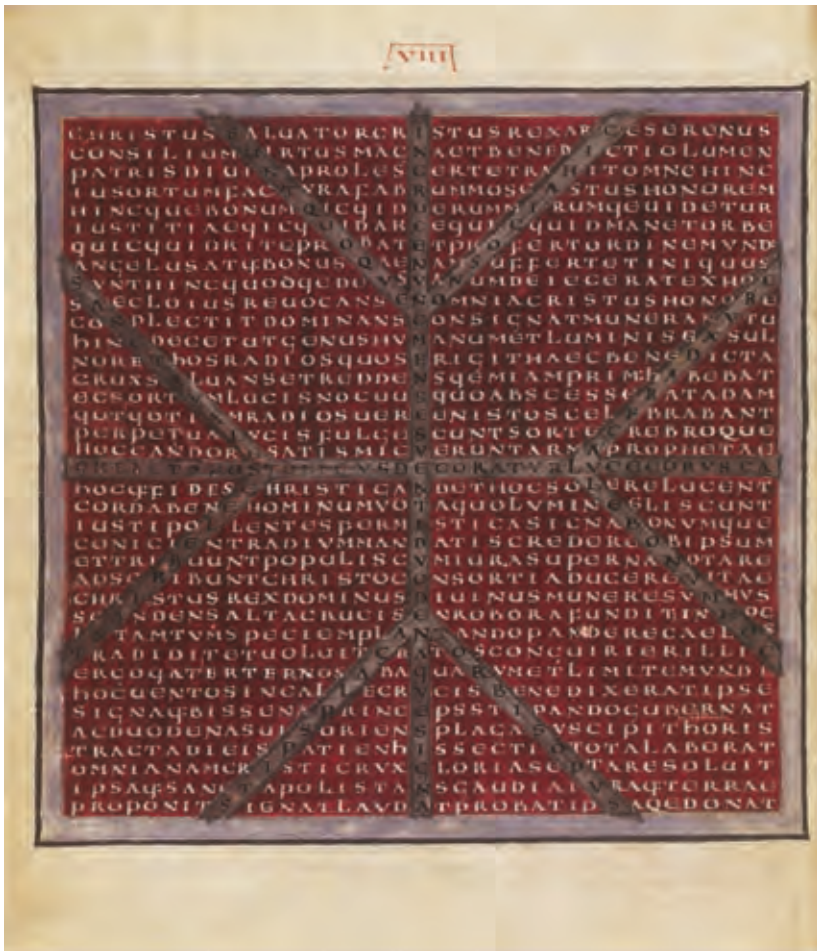


9 Tenth-century poem by Vigilán of Albelda, with *versus intexti* in the shape of a palm-frond, after the model of *Carm.* 9. Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Codex Vigilanus, folio 2r; tenth century. © Patrimonio nacional (Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial).



10 Anonymous ninth-century Latin hexameter poem in honour of Saint Gall, imitating *Carm.* 10 (with internal cross-patterns marked in red). Stiftsbibliothek St. Gallen, Codex Sangallensis 187, folio 305r; ninth century. © Stiftsbibliothek St. Gallen.

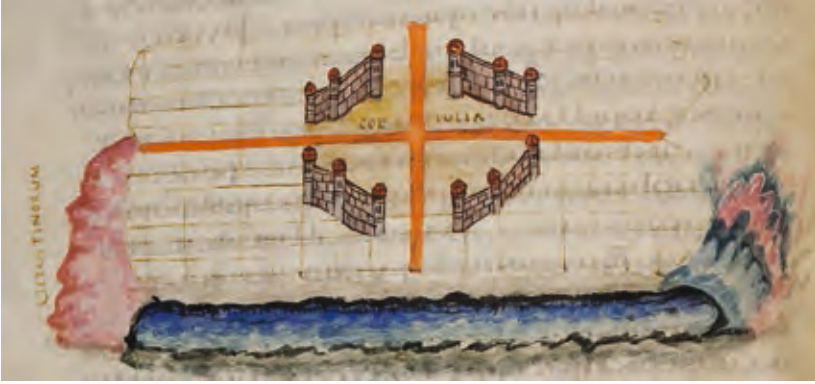




11 Poem by Hrabanus Maurus (*De laudibus sanctae crucis* B8 [Perrin]), with *versus intexti* imitating the shape of *Carm.* 3. Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Regiensis Latinus 124, folio 15v; ninth century. © Biblioteca Apostolica Vaticana.



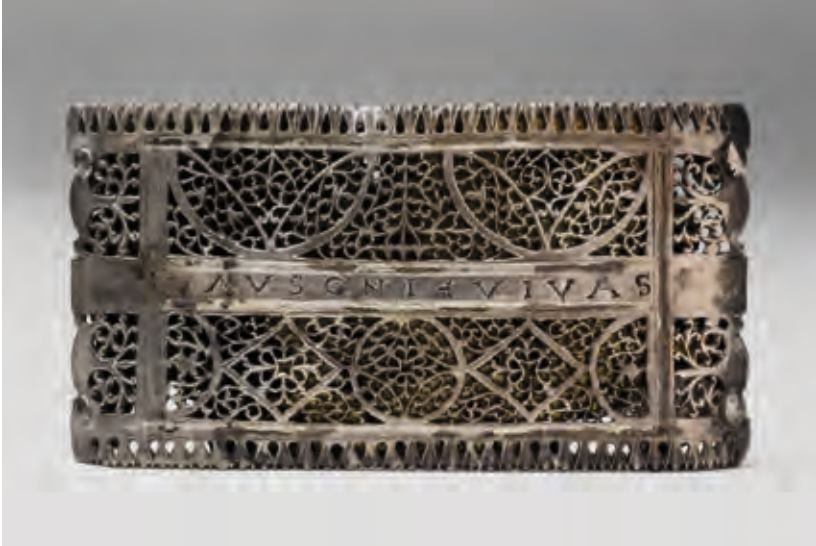
**12** Poem by Hrabanus Maurus (*De laudibus sanctae crucis* A5 [Perrin]) with *versus intexti* rendering a portrait of Louis the Pious. Madrid, Biblioteca nacional de España, Codex Vitrinas 20-5, folio 2v; eleventh century.  
© Biblioteca nacional de España.



**13a** Detail of an illustrated manuscript from the sixth century AD, depicting the arrangement of *cardo* and *decumanus* in an ideal city (*Corpus Agrimensorum Romanorum*): Codex Arcerianus A = Codex Augustaneus 2° Guelferbytanus 36.23, folio 48v; sixth century. © Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.



**13b** Octagonal gold pendant with Corinthian column spacers and clasp, probably from Sirmium or Nicomedia, AD c. 325. Cleveland (Ohio), Cleveland Museum of Art: Leonard C. Hanna, Jr. Fund inv. 1994.98. © Cleveland Museum of Art.



**14a** Silver belt plaque, fourth century AD. Cologne, Römisch-Germanisches Museum: inv. II 785. © Rheinisches Bildarchiv, Cologne.



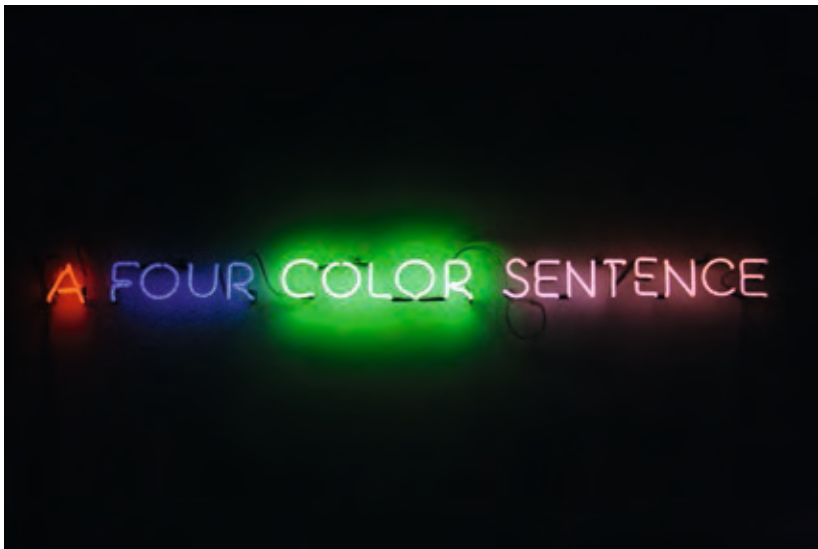
**14b** Gold bracelet from Tartus (Syria), late fourth century AD. Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin: inv. 30219, 509. Photograph by Ingrid Geske, reproduced by kind permission of the Staatliche Museen zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz).



**15a** Reverse of an *aureus* of the emperor Elagabalus, struck in AD 218–219 in Syrian Antioch (RIC 198; 7.45 g, 11 h): it depicts Sol with radiate diadem. London, British Museum (Department of Coins and Medals): inv. 1896,0608.48.  
© Trustees of the British Museum.



**15b** Bloodstone inscribed with magical text and image of crucifixion, second to third century AD. London, British Museum: inv. M&LA 1986,5–1,1. © Trustees of the British Museum.



**15c** Joseph Kosuth, 'A Four Color Sentence', 1966. Neon installation. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Marzona Collection. © VG Bild-Kunst, Bonn 2015; photograph by J. Hernández Lobato.



16 Fictive polychrome reconstruction of Optatian *Carm.* 22, based on a folio of the ninth-century Codex Laureshamensis (Bukarest, Biblioteca națională a României, Ms. R II 1, folio 18v). Designed by Johannes Wienand (using text typeset by Aaron Peltari), with kind permission of the Biblioteca Nationala a României.

---

The Series *Morphomata* is edited by Günter Blumberger and Dietrich Boschung.

The **Morphomata International Center for Advanced Studies** – Genesis, Dynamics and Mediality of Cultural Figurations is one of the international Käte Hamburger Collegia sponsored by the German Federal Ministry of Education and Research under the auspices of the initiative “Freedom for Research in the Humanities”. Up to ten fellows per year from different countries and specialties cooperate with researchers from Cologne in the analysis of cultures. In this new locus of research in the Humanities, interdisciplinary and intercultural perspectives are negotiated.

[www.morphomata.uni-koeln.de](http://www.morphomata.uni-koeln.de)

**Michael Squire** is Reader in Classical Art at King’s College London, and has held research fellowships at Cambridge, Cologne, Harvard, Munich, Stanford and the Wissenschaftskolleg zu Berlin. His research specialises in the interface between Graeco-Roman visual and literary cultures.

**Johannes Wienand** teaches ancient history at the Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, having previously taught or held research fellowships at Berlin, Cambridge, Heidelberg, Konstanz, Munich and Pittsburgh. He has published widely on the transformation of the Roman monarchy between the principate and late antiquity, with a particular focus on imperial representation and Christianisation.

INTERNATIONALES  
KOLLEG  
GEHESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT  
KULTURELLEN FIGURIEREN  
MORPHOMATA

---

WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-6127-8



9 783770 561278