

Litora
Classica

7

Christine Walde (Hrsg.)

Neros Wirklichkeiten

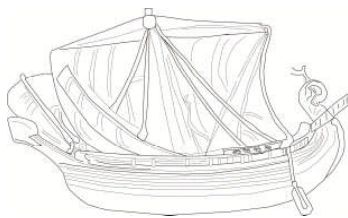
Zur Rezeption
einer umstrittenen Gestalt



WMU

CHRISTINE WALDE (HRSG.)

NEROS WIRKLICHKEITEN



LITORA CLASSICA

Herausgegeben von
Christiane Reitz
und Christine Walde

Band 7

CHRISTINE WALDE (HRSG.)

UNTER MITARBEIT VON
MICHAELA HELLMICH, ANDREAS LENZ
UND CHRISTIAN STOFFEL

Neros Wirklichkeiten

Zur Rezeption
einer umstrittenen Gestalt



Verlag Marie Leidorf GmbH · Rahden/Westf.

2013

359 Seiten mit 53 Abbildungen

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Walde, Christine (Hrsg.):

Neros Wirklichkeiten ; zur Rezeption einer umstrittenen Gestalt /
hrsg. von Christine Walde unter Mitarbeit von Michaela Hellmich

Rahden/Westf.: Leidorf, 2013

(Litora Classica ; Bd. 7)

ISBN: 978-3-86757-477-8

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie.
Detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Alle Rechte vorbehalten

© 2013



Verlag Marie Leidorf GmbH

Geschäftsführer: Dr. Bert Wiegel

Stellerloh 65 · D-32369 Rahden/Westf.

Tel: +49/ (0)5771/ 9510-74

Fax: +49/ (0)5771/ 9510-75

E-Mail: info@vml.de

Internet: <http://www.vml.de>

Heinrich Schliemann-Institut für Altertumswissenschaften der Universität Rostock

Internet: <http://www.altertum.uni-rostock.de>

E-Mail: christiane.reitz@uni-rostock.de

Seminar für Klassische Philologie, JGU Mainz

Internet: www.klassphil.uni-mainz.de

waldec@uni-mainz.de

ISBN 978-3-86757-477-8

ISSN 1869-6813

Kein Teil des Buches darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, CD-ROM, DVD, BLUE RAY
Internet oder einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlags Marie Leidorf
GmbH reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt
oder verbreitet werden.

Umschlagentwurf: Gabriel Reitz, Mannheim und Brigitte Meyer, Rostock

Redaktion: Andreas Lenz, Michaela Hellmich und Christian Stoffel, Mainz

Satzerstellung und Layout: Michaela Hellmich, Mainz

Druck und Produktion: DSC Bevermann GmbH, Fleethweg 1, D-49196 Bad Laer

INHALTSVERZEICHNIS

1. Christine Walde (Mainz) Einleitung Spurensuche: Alma Johanna Koenigs Nero in ihrem Roman <i>Der jugendliche Gott</i> (1942).....	1
2. Dennis Pausch (Gießen) Kaiser, Künstler, Kitharöde. Das Bild Neros bei Sueton.....	45
3. Helmut Seng (Frankfurt a.M./Konstanz) Tiberius und Nero.....	81
4. Sven Günther (Mainz/Yokohama) <i>res publica</i> oder <i>res popularis</i> ? Die steuerpolitischen Maßnahmen des „schlechten“ Kaisers Nero zwischen Haushaltsraison und Volksfreundlichkeit.....	105
5. Detlev Kreikenbom (Mainz) Nero-Bildnisse zwischen Winckelmann und Bernoulli.....	129
6. Renate Bol (Mainz) Nero in Olympia: Statuenehrungen für den neuen Hoffnungsträger.....	157
7. Paolo Esposito Nerone in Lucano e nell'esegesi lucanea.....	197
8. Joanna Rostropowicz (Opole) The portrait of Nero in the novel <i>Rome in the Reign of Nero</i> by J.I. Kraszewski	217
9. Lisa Sannicandro (Padova) <i>Ab! Ben dicea quel grido: Io sono Oreste!</i> – Arrigo Boitos <i>Nerone</i>	235
10. Patrick Schollmeyer (Mainz) Wahnmoehings violetter Ringelnero: Alfred Schuler und der Kaiser.....	255

VI

11. Achim Lenz (Essen/Mastrils) Nero, das Monster auf der Bühne. Zu Martin Walsers Stück <i>Nero lässt grüßen</i>	273
12. Yanick Maes (Ghent) Nero, NERO, Neronian Literature.....	287
12. Nancy Shumate (Smith College, Northampton Mass.) <i>Nero Redivivus: Nero, George W. Bush, and the “Society of the Spectacle”</i>	339
Register.....	351
English Summary.....	355

EINLEITUNG

Christine Walde (Mainz)

„Hinter jedem Zero steht ein Nero.“¹ (Theodor Lessing)

„Mir fällt zu Hitler nichts ein.“² (Karl Kraus)

Zu Nero fällt einem jedem sehr schnell etwas und auch wieder gar nichts ein. Romane, Filme, Gebäude, Hitler–Nero-Vergleiche, Bush–Nero-Vergleiche, Opern, Bilder, CD-Kopierprogramme. Im modernen Rom – so die eigene Erfahrung – wird man schnell auf Spuren Neros, auf Nerone treffen: ein süßlich-bitterer Digestivo heißt *Nerone. L'amaro di Roma*, das Flaschenetikett ist aus züngelnden Flammen gestaltet, die nicht nur das brennende Rom, sondern auch die Hölle (in der Nero heute schmort?) evozieren. Fragt man römische Passanten nach dem Alter von Ruinen, werden die *tempi di Cesare* oder – sehr viel häufiger – die *tempi di Nerone* genannt. Bemerkenswert an dieser Zuweisung ist nicht nur, dass im modernen Rom kaum noch Reste neronischer Baukunst zu finden sind, von der spektakulären, ‚unterirdischen‘ *domus aurea* einmal abgesehen, sondern dass hier der große mythische Zerstörer der Republik und sein Nachfahre, der letzte Kaiser der julisch-claudischen Dynastie, die selbstverständlichen Referenzpunkte sind. Auch die Antike-Usurpationen während und am Ende der Berlusconi-Ära (insbesondere im November 2011) kommen nicht ohne Verweise auf Nero (Berlusconi nach Ansicht der Opponenten) und Caesar (der ‚verratene‘ Berlusconi über sich selbst) aus.

Doch letztlich kreisen diese sich sehr schnell einstellenden Nero-Assoziationen immer wieder um dasselbe: das brennende Rom, ein Kaiser, der vor dieser Kulisse ein selbstkomponiertes Lied vorträgt – in Endloschleife. Dies ist das Grundgerüst eines Mythos,³ der in ‚populären‘ und in

¹ *Prager Tagblatt* vom 25.04.1925, online verfügbar unter [http://www.de.wikisource.org/wiki/Hindenburg_\(Theodor_Lessing\)](http://www.de.wikisource.org/wiki/Hindenburg_(Theodor_Lessing)) (letzter Zugriff: 20.12.2011).

² Kraus (1989) 12.

³ Vgl. die verschiedenen antiken Versionen von Sueton (Nero 38), Tacitus (ann. 15,39,3), Cassius Dio (62,18,1) und Orosius (7,7,4–7). Zum Vergleich der verschiedenen Versionen s. Jakob-Sonnabend (1990) 104–132. Prägend für das modernste Nero-Bild ist die ‚kanonische‘ Darstellung in der Verfilmung (USA 1951, Regisseur Mervyn LeRoy) von Henryk Sienkiewicz’ Roman *Quo vadis* (1895/96), in der Peter Ustinov den wahnsinnigen Kaiser ikonogra-

politisch-literarisch-intellektuellen Diskursen jederzeit reaktivierbar oder neu kontextualisierbar ist. Weitere Details, etwa dass es sich bei diesem Lied um ein Epos über den Untergang Troias, eine *Troiae halosis*, gehandelt haben soll, sind zur Evokation und zum intuitiven Verstehen dieses Bildes nicht nötig – Nero, das Anti-Genie und der Anti-Kaiser, der Schöpfer und der Zerstörer in einer Gestalt.

Ebenso schnell lassen sich Gründe für die Perseveranz dieser stereotypen Nero-Assoziationen wahrnehmen: Natürlich trägt zu dieser Verkitschung Neros die Faszination bei, die das antike Rom – trotz der radikalen Veränderung, die die Wertschätzung der klassischen Bildung im letzten Jahrhundert erfahren hat – immer noch besitzt, ja nun in globalisierter Dimension auszuüben scheint. Die Assoziationen des produktiven Mythos Roma, die in der vom Markt bestimmten – und damit an Verkaufszahlen und Publikumsgunst orientierten – Populärrezeption genutzt werden, sind etwa Dekadenz, untergegangene Größe, Ruinenherrlichkeit, Machtausübung und Caesarenwahn, Männlichkeit und Gladiatorenspiele.⁴

Selbst wenn man den Faktor ‚Caesarenwahn in Rom‘ schon hoch veranschlagen muss, lassen sich in bezug auf Nero noch einmal Konstellationen beobachten, die eine Mythenbildung besonders begünstigen: der frühe Tod, ja der Selbstmord nach einem mit Rücksichtslosigkeit und absoluter Genussucht gelebten Leben; Familiendramen, Geschichten von Verrat und Betrug, Verachtung und enttäuschter großer Liebe, in der denkwürdige Frauengestalten wie Messalina, Agrippina, Octavia, Acte, Poppaea Sabina farbig-schaurige Nebenrollen spielen. Zudem ist Neros Name unauflöslich mit demjenigen des Philosophen Seneca verbunden. Diese Lehrer-Schüler-Konstellation ist fatal, dass der Intellektuelle mit den besten Intentionen nichts bewirken wird, wenn er auf einen beratungsresistenten Charakter stößt, der zudem unbeschränkte politische Macht besitzt. Nero hingegen tut das, was viele Schüler gerne tun würden: Er verurteilt den lästigen Lehrer und Mahner zum Tode. Durch Nero wird etwas ausgedrückt, was viele Menschen, vielleicht jeden Menschen in irgendeiner Form – im Guten wie im Bösen – anspricht: Machtausübung, Selbstaussdruck, Kunst, Missbrauch

phisch fixiert hat. Aus der reichhaltigen Literatur zum Thema seien empfohlen: Wyke (1994), Paulsen (2007).

⁴ Eine immer geringere Rolle spielt allerdings das Lateinische als einzige supranationale Sprache, die die antik-pagane und christliche Tradition Roms zusammenschmiedet. Die Populärkultur nutzt zwar die antiken Texte als Kostümfundus, hat aber natürlich kein Interesse an einer Bewahrung von wissenschaftlichen oder auch nur Bildungsstandards.

von Kunst (und Medien), grenzenlose Freiheit, etwas anderes zu tun, als von einem erwartet wird, Gewalt, Problemlösung durch Mord, Verwandtenmord. „Nero“ ist Ausgangspunkt eines ganzen Myzels von Wünschen, Ängsten, archaischen Phantasien, die niemand gerne zugibt.

Angesichts dieser besonderen Form von Mythenproduktion ist es fast schon gar nicht mehr wichtig, ob Nero nun wirklich sein geliebtes Rom anzünden ließ und – was getrennt von dieser Frage zu behandeln wäre – ob er dieses Spektakel einer untergehenden Stadt mit seinem ganz speziellen Soundtrack unterlegt hat.⁵ Das Bestreben, hier in wissenschaftlicher Hinsicht die Wahrheit zu ergründen, muss trotzdem nicht gerechtfertigt werden. Gleichwohl ist auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit Nero nicht minder Teil dieser fast zwei Jahrtausende währenden Mythenproduktion und -rezeption und kann sich deshalb nicht selbstverständlich in eine Hierarchie zu den anderen Rezeptionsformen setzen.⁶ Der vorliegende Band⁷ ist deshalb nicht zuletzt auch ein Dokument für die anhaltende Faszination Neros, selbst wenn er dieses Phänomen der Verkitschung, der Stereotypenbildung und sich verselbständigenden Fiktionalisierung einer historischen Gestalt wissenschaftlich analysiert und fragt: welche Bedingungen und Grundkonstellationen machten es möglich, dass Nero zu so einer populären und bis in die heutige Zeit produktiven Gestalt werden konnte? Was für Rückschlüsse kann man aus dieser Mythenbildung auf die Rezeptionen und damit der Bedeutung der römischen Antike als Deutungsmuster und Referenzpunkt in verschiedenen Epochen ziehen?

Es war unvermeidlich, dass der Band von der Konstellation „Der Kaiser, der ein Künstler war“ bzw. „der Künstler, der ein Kaiser war“ und den Nero-Bildern in den *Annales* des Tacitus und der Nero-Biographie Suetons aus-

⁵ Letztlich ist auch die regelmäßig wiederkehrende Apologie Neros, die ihn von dieser Brandstiftung freispricht, der Nero-Faszination geschuldet. Vertreten wird diese Ansicht mit guter Begründung z.B. von Baudy (1991).

⁶ Einige Sammelbände und Werke sind dem Phänomen schon nachgegangen, können aber natürlich ebenso wenig Anspruch auf Vollständigkeit erheben wie dieser Band, der einige Facetten in diesem Kaleidoskop vertiefen will. Vgl. z.B. Elsner/Masters (1994). Eine eindrucksvolle Bibliographie zum Thema Nero und Neronische Literatur findet sich im Beitrag von Maes in diesem Band.

⁷ Der Band geht zurück auf die von dem Klassischen Archäologen Detlev Kreikenbom und der Klassischen Philologin Christine Walde an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz organisierte internationale und interdisziplinäre Tagung *Neros Wirklichkeiten* (6.–8. Dezember 2007). Allerdings sind nicht alle Vorträge auch als Schriftversion vertreten; vielmehr wurden zwei Beiträge zusätzlich eingeworben.

gehen würde, die die wirkmächtige literarische Matrix des produktiven Nero-Mythos bilden. Wer immer sich mit Nero beschäftigt, wird zwangsläufig in dieser Tradition stehen. Auch wenn man nur einen kurzen Lexikonartikel oder ein populäres Narrativ über Nero gelesen hat, ist man schon in den Sog dieser Matrix gezogen. Natürlich besteht genauso bei guter Kenntnis der kanonischen Texte die Möglichkeit einer individuellen Kontrafaktur oder der Mythenkorrektur.⁸

Genau solch eine Mythenkorrektur versucht Dennis Pausch mit seiner ungewöhnlichen chronologischen Lektüre von Suetons Nero-Vita, in der er die über das Werk verteilten Aussagen zum Künstler-Kaisertum zueinander in Beziehung setzt. Durch die minutiöse kulturwissenschaftliche Einordnung des ‚Phänomens‘ Nero wird dem singenden Kaiser einerseits die exzeptionelle Position genommen, weil nachweislich die römische Oberschicht der späten Republik und frühen Kaiserzeit sich in künstlerischen Darbietungen öffentlich zur Schau stellte, andererseits zeigt Pausch auf, dass Nero auch in diesem Rahmen die unausgesprochenen Normen solch einer Selbstdarstellung eklatant verletzte und entsprechend negativ sanktioniert wurde. Während diese soziale Praxis von Sueton schon aus der kritischen Perspektive der post-neronischen Gesellschaft betrachtet wird, in der solch eine Selbstdarstellung der Oberschicht nicht mehr goutiert wurde, hat die Rezeption der Vita offensichtlich diese Normdiskussion nicht mehr verstanden und bestimmte einschlägige Kapitel zum Künstler-Kaisertum fragmentiert aufgenommen.

Im folgenden Beitrag wendet sich Helmut Seng dem anderen großen Nero-Text, den *Annales* des Tacitus zu und zeigt auf, wie der Geschichtsschreiber insbesondere die Darstellung von Tiberius und Nero aufeinander bezieht. Auf philologischer Ebene kann er so einen bedeutenden Beitrag zur Füllung der Lücke in den *Annales* und zur Buchanzahl der *Historien* und *Annales* leisten. Mit diesen gleichermaßen parallel wie polar gestalteten „Mikro-Tragödien“ vom Tod der Agrippina und der Octavia hat Tacitus seinen späteren Lesern und Künstlerkollegen schon eine bestimmte Rezeptionsweise,

⁸ Eine wichtige Ausnahme von der üblichen Darstellung des wahnsinnigen Kaisers stellt Hieronymus Cardanus' *Encomium Neronis* (1562) dar, der Nero zum Idealprinceps stilisiert und auch dessen Morde als Notwehr und politische Klugheit interpretiert (gut zugänglich in der Ausgabe von Marco Branco [ed.], *Gerolamo Cardano, Elogio di Nerone* [Roma 2008]). Zu den positiven Nero-Bildern der Antike und Spätantike vgl. Jakob-Sonnabend (1990) 153–170. Weiteres dazu s. unten in meinem Beitrag zu Alma Johanna Koenig.

nämlich die Dramatisierung von Episoden der Lebensgeschichte Neros, angeboten.

Sven Günthers althistorisch-wirtschaftsgeschichtlicher Beitrag bietet eine wissenschaftliche Mythenkorrektur an: Hierbei geht er von der literarischen Verleumdungsstrategie des Tacitus und des Sueton aus, die die „schlechten“ Kaiser auch als schlechte Finanzpolitiker denunzieren. Zu diesem allseits zu beobachtenden Muster trete bei Nero noch verschärfend eine zweigeteilte Bewertung, in der einem Diktum Trajans folgend der Anfangszeit seiner Regierung, dem sogenannten *quinquennium*, noch eine einigermaßen akzeptable Steuerpolitik zugeschrieben werde, die sich aber in der Folge immer weiter verschlechtert habe. Günther kann nachweisen, dass sich dieses Bild bei genauer Betrachtung aller verfügbaren Quellen deutlich differenzierter darstellt, dass sich aber weiterhin das aus den kanonischen literarischen Darstellungen generierte negative Bild beharrlich reproduziert.

Renate Bol widmet sich in ihrem archäologischen Beitrag einer Gruppe von Statuen der julisch-claudischen Kaiserfamilie in Olympia. Die Rekonstruktion der ursprünglichen Zusammensetzung der Gruppe erweist sich als signifikant für den Wandel des „offiziellen“ Nero-Bildes. Die vermutlich 53 n. Chr. anlässlich der Hochzeit mit Octavia hinzugefügte Statue wurde nach Neros Tod in ein Bildnis des Titus umgewandelt, während das Standbild der Octavia stehenbleiben durfte. Dies entspricht in der Tat der in den literarischen Testimonien verbürgten *damnatio memoriae* Neros.

Der neuzeitlichen Interpretation der Nero-Bildnisse wendet sich der zweite Beitrag der Klassischen Archäologie zu: Detlev Kreikenbom legt dar, dass in der Klassischen Archäologie der Gegenwart Einigkeit darüber bestehe, dass die Porträts wie auch die persönlichen Repräsentationen Neros keineswegs so unkonventionell ausfielen, wie man auf den ersten Blick glauben möchte. Deshalb sollten seine öffentlichen ‚Bilder‘ und die von der antiken Historiographie vorgegebenen negativen Wertungen strikt voneinander getrennt werden. Implizit findet sich eine solche Sicht bereits seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Kreikenbom kann aufzeigen, dass die ein Jahrhundert später einsetzenden Äußerungen, denen zufolge sich in Bildnissen Neros „ein wollüstiger despotischer Charakter“ (Furtwängler) abbilde, weniger einem Rückgriff auf ein barockes Charakterverständnis oder auf die Lavatersche Physiognomik entspringen, sondern auf ein damals aktuelles psychologisches Interesse zurückzuführen sind.

Mit seinem Beitrag zum Nero-Bild in Lucans *Bellum Civile* stellt sich Paolo Esposito noch einmal der zentralen Fragestellung der philologischen

Lucan-Forschung, wie nämlich die sogenannten *Laudes Neronis* (Lucan. BC 1,33–66) am Beginn des Werkes zu verstehen und sinnvoll in das Gesamtepos zu integrieren seien. Ausgehend von einer umfangreichen Synopsis und kritischen Prüfung der literarischen Vorbilder, der antiken Informationen zur Lucan-Biographie sowie der (spät-)antiken, mittelalterlichen und modernen exegetischen Tradition gelingt es Esposito dabei, sowohl die Abhängigkeitsverhältnisse der unterschiedlichen Deutungsmuster herauszustellen, d.h. zum Beispiel die Lesart eines antineronischen bzw. ironischen Epos vollständig auf die allegorische Deutung der frühen Lucan-Kommentatoren zurückzuführen, als auch die Unsicherheiten und Leerstellen (moderner) Argumentationsweisen aufzuzeigen. Sein Beitrag dürfte damit nicht nur umfassende Bilanz der Exegese des lukanischen Nero-Bildes der vergangenen Jahrhunderte, sondern auch wichtiger Ausgangspunkt zukünftiger Deutungsversuche sein.

Der Beitrag Lisa Sannicandros befasst sich mit der Nero-Figur in der Tragödie/Oper *Nerone* (1901/1924) des italienischen Schriftstellers und Komponisten Arrigo Boito. Besondere Aufmerksamkeit wird hierbei Neros Streben nach einer Theatralisierung des Lebens und seinen Selbstinszenierungen gewidmet. Sannicandro zeigt auf, wie sich Boitos Nero nach dem Tod Agrippinas als zweiter Orestes präsentiert und in seinen ‚hyperrealistischen‘ Circus-Aufführungen Leben und Kunst zu vereinen sucht, letztlich jedoch als einsamer Mann an seinem eigenen Wahn scheitern muss.

Joanna Rostropowicz untersucht das Nero-Portrait in dem historischen Roman *Rzym za Nerone* („Rome in the Reign of Nero“) J.I. Kraszewskis (1812–1887), einem der bekanntesten polnischen Autoren des 19. Jahrhunderts. In Briefform werden aus Perspektive verschiedener Verfasser die Lebensumstände im neronischen Rom sowie die Person Neros selbst überwiegend als negativ beschrieben. Rostropowicz diskutiert dabei eingehend die Frage, inwieweit der Autor Probleme und Schwierigkeiten seiner eigenen Zeit in die (fiktionale) Historie übertrage, wie es in historischen Romanen nicht selten vorkommt.

Patrick Schollmeyer schlägt am Beispiel des Münchner Kosmikers Alfred Schuler, der viele Jahre die Idee der Abfassung eines umfangreichen Nero-Zyklus verfolgte, eine besondere Seite der Nero-Rezeption auf: Es wird unter Einbeziehung seiner Bedeutung für Stefan George sowie den Bruckmannschen Salon ein Szenario beleuchtet, das zwar schon manchem Zeitgenossen abstrus anmutete, dennoch aber ein bezeichnendes Licht auf die geistigen Verhältnisse im München der 1900–1920er Jahre wirft. Schuler

konstruierte bar jeglicher wissenschaftlicher Basis Nero als Idealgestalt seiner „Blutleuchtenmystik“. Im Gegensatz zur älteren Forschungsliteratur, die die Quellenunabhängigkeit dieses Entwurfs hervorhob, versucht der Verfasser Schulers eigentlichen Vorbildern näher zu kommen, um seinen Ansatz insgesamt im kulturellen Diskurs der Zeit eindeutiger verorten zu können.

Achim Lenz' Beitrag ist besonderer Natur, denn hier schreibt (oder spricht) ein Künstler – ein Regisseur und Schriftsteller mit philologischer Ausbildung – über ein Theaterstück, das Neros Künstlertum in den Vordergrund stellt. In Martin Walsers *Nero lässt grüssen* (1989) wird der Nero-Mythos ins Milieu der heutigen Kulturproduktion verlegt und genutzt, doch gleichzeitig auch das Schulwissen und die Bildungstereotype über Nero dekonstruiert. Lenz macht in seiner literarischen Assoziation plausibel, dass das doppelbödige Spiel, bei dem der Künstler, der abends nach Hause kommt und mit seiner Frau den Tod Neros nachspielt, gerade nicht eine Kritik am Künstler-Kaisertum Neros darstellt, sondern im Gegenteil das Kaiserhaft-Autonome am Künstlertum reklamiert.

Der Latinist Yanick Maes nähert sich ausgehend von seiner langjährigen Beschäftigung mit dem ‚neronischen‘ Dichter und Nero-Opfer Lucan den Stereotypen der Literaturgeschichtsschreibung, die der n/Neronischen Literatur ganz bestimmte trennscharfe Charakteristika zuschreibt, die in Harmonie mit dem Wesen des Künstler-Kaisers Nero stehen. Hierbei geht Maes zweigleisig vor: Einerseits beleuchtet er das populäre *icon* des Kaisers, der vor der von ihm angezündeten Stadt Rom ein selbstkomponiertes Lied vorträgt, von der Warte einer unheimlichen zeitgenössischen Parallele, dem Serbenführer Karadžić. An diesem Beispiel jüngster Geschichte zeigt er die interpretatorischen Schwierigkeiten auf, die sich aus einer Kategorienmischung von Tyrannei/politischem Widerstand und Ästhetik/literarischer Produktion ergeben. Andererseits geht er systematisch der Frage nach, welche Literaturproduzenten überhaupt als ‚neronisch‘ reklamiert werden können und inwiefern die beharrlich in den Literaturgeschichten propagierte „Neronische Renaissance“ überhaupt ein *fundamentum in re* hat. Im Schlussteil führt er beide Ansätze eng, indem er die ‚grotesken‘ Züge der neronischen Literatur am Beispiel von Lucan, Seneca und Petron diskutiert und eine eigene Betrachtungsweise nahelegt.

Im letzten Beitrag blickt Nancy Shumate von der Warte der engagierten Zeitgenossin, die die Aktualisierung der Nero-Vergleiche in der späten Bush-Ära analysiert, auf bzw. zurück zu den antiken Nero-Darstellungen (vor allem bei Tacitus), die Nero ähnliche Strategien der Selbstdarstellung

und verzerrten Mediatisierung der politischen Maßnahmen unterstellen. Bekanntermaßen seien Authentizität bzw. Nichtauthentizität Merkmal des konservativen Diskurses, der Interesse daran hatte, Nero, den volksnahen Kaiser, zu diskreditieren. Diese Bewegung konterkariere die neuere, apologetische Nero-Forschung, die hinter dem konservativen Zerrbild des Tacitus sozusagen den wahren, den rehabilitierten Nero hervortreten lasse. Die eigene Erfahrung der späten Bush-Ära stelle diesen Standpunkt aber in Frage und lasse nun damit die Darstellung des Tacitus wieder glaubwürdiger erscheinen. Dies freilich reaktiviere den sonst von kritisch-fortschrittlichen Intellektuellen abgelehnten hyper-konservativen Ausgrenzungsdiskurs. Ein unlösbares Dilemma?

Zusammengenommen stellen die Beiträge des vorliegenden Bandes also die Frage nach der Position und dem Erkenntnisinteresse der modernen Interpreten und Interpretinnen: Muss zum angemessenen Textverständnis und zur Quellenauswertung oder gar zur eigenen Literaturproduktion eine eigene Erfahrung ähnlicher Konstellationen treten? Ist diese eigene Erfahrung nicht vielleicht sogar die Grundvoraussetzung für das Verständnis der antiken Texte? Und: Wie geht man mit den unterschiedlichen Deutungsdiskursen um, die nicht nur die Wissenschaft, sondern letztlich auch das eigene Leben determinieren?

Gerade im Kontext der Rezeption antiker Nero-Bilder in der modernen Kultur, Gesellschaft und Politik lässt sich der enorme Traditions- und Deutungsdruck von fast 2000 Jahren beobachten, der zusammen mit den durch die Populärkultur und ihren fragmentierten, stereotypisierten Bildern eine einigermaßen vorurteilsfreie Beschäftigung mit einschlägigen Kunstwerken bzw. Diskursen methodisch fast unmöglich macht – nicht zuletzt, weil man mit Nero immer auch eine politische Positionierung – implizit oder explizit – wird vornehmen müssen.

Diese auch persönliche Erfahrung im Umgang mit Rezeptionsphänomenen, die m.E. für eine Klassische Philologin wegen der *deformation professionelle* noch einmal problematischer als für Philologen der modernen Sprachen oder Fachvertreter anderer Disziplinen ausfallen wird, möchte ich an meinem eigenen Beitrag zu Alma Johanna Koenigs Roman *Der jugendliche Gott* (1942 [1947]) exemplifizieren, der, obwohl er in der Chronologie zwischen den Artikeln von Patrick Schollmeyer und Achim Lenz stehen müsste, sich doch an meine kurze Einleitung anschließen soll. Bewusst nenne ich den Beitrag *Spurensuche*. Weshalb, wird sich aus dem Folgenden von selbst erhellen. Ich nähere mich diesem besonderen historischen Roman als Nicht-Germanistin

und Nicht-Historikerin und betrachte ihn als besondere Lesart des Nero-Mythos, damit als ein Rezeptionsphänomen eigener Natur, in dem die Grundcharakteristika der überkommenen Nero-Bilder eine neue Dimension erhalten. Dabei werde ich auch auf die Probleme, die die Untersuchung von Rezeptionsphänomenen mit sich bringt, eingehen.

SPURENSUCHE:
ALMA JOHANNA KOENIGS NERO IN IHREM ROMAN
DER JUGENDLICHE GOTT (1942 [1947])

1. Horizontsichtung

Romane, in denen Nero oder zumindest die neronische Zeit im Zentrum der Darstellung stehen, erfreuen sich seit dem 19. Jahrhundert einer ungebrochenen Kontinuität. Grund hierfür scheint nicht nur die reizvolle Figur des wahnsinnigen Künstler-Kaisers, sondern auch die Tatsache zu sein, dass in seiner Zeit des Umbruchs Christentum und pagane Religionen im Widerstreit miteinander lagen. Auch das 21. Jahrhundert scheint diese Bilderproduktion – vor allem in Italien – weiter fortzusetzen. In den letzten Jahren habe ich ca. 20 Romane – en passant und ohne auf Vollständigkeit abzielen – zusammengetragen, unter denen natürlich *Quo vadis* (1895/96) des polnischen Autors Henryk Sienkiewicz nicht zuletzt durch die diversen Verfilmungen der bekannteste und für das populäre Nero-Bild (wahnsinniger Künstler-Kaiser und Christenhasser) prägendste ist. Einige Versionen atmen so penetrant den Geist des Bildungsbürgertums und der offensichtlichen nichthumanistischen Zweitverwertung altertumswissenschaftlicher Kompetenz, dass der Lesegenuß doch gerade für Fachleute sich eher in Grenzen hält.¹ Um so erstaunlicher nimmt sich in dieser Reihe die wenig beachtete ‚Mythenversion‘ der österreichischen Schriftstellerin Alma Johanna Koenig aus, auf deren 1942 abgeschlossenen Roman *Der jugendliche Gott* und ihre ebenfalls in der neronischen Zeit situierte Gedichtsammlung *Lieder der Fausta* (1922) ich eher durch Zufall gestoßen bin, als ich mich im Rahmen meiner SNF-Förderungsprofessur an der Universität Basel intensiver mit der Rezeption des Epikers Lucan, der Nero bekanntermaßen in fataler Freundschaft

¹ Auswahl: Wilhelm Walloth, *Octavia*, 1885; Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis?*, 1885/86; Lion Feuchtwanger, *Der falsche Nero*, 1937; Alma Johanna Koenig, *Der jugendliche Gott*, 1942; Conte Costello, *Messalina. Sittenbild aus dem alten Rom*, 1954; John Hersey, *The Conspiracy*, 1972; Philipp Vandenberg, *Nero – Kaiser und Gott, Künstler und Narr*, 1981; Villy Sörensen, *Seneca – ein Humanist an Neros Hof*, 1984; Allan Massie, *Nero's heirs*, 1999; Beat Schönegg, *Der Tod des Seneca*, 2001; Thomas Holt, *A Song for Nero*, 2003; Luigi Capranica, *Le donne di Nerone*, 2010; Forte Franco, *Roma in fiamme. Nerone, principe di splendore e perdizione*, 2011; Andrea Biscaro, *Nerone. Il fuoco di Roma*, 2011. Weitere Titel der deutschsprachigen Literatur bei Rustwurm (2005) 11; 13. Siehe auch den Beitrag von Rostropowicz in diesem Band.

verbunden war,² beschäftigte. Überhaupt ist der Zufall in der Rezeptionsforschung ein zwar nicht zuverlässiger oder berechenbarer, aber doch ertragreicher wissenschaftlicher ‚Mitarbeiter‘.

Zugegebenermaßen kannte ich die Autorin nicht einmal vom Hörensagen, und beide Werke Koenigs waren ausgesprochen schwer zu beschaffen. Als ich schließlich wenigstens erst einmal den Roman in einer Wiederauflage von 1985 in Händen hielt, schienen die Paratexte – das Cover mit dem jugendlichen, als Römer verkleideten Klaus Maria Brandauer³ und der um „Nero“ erweiterte Titel sowie die Werbung auf dem Klappentext – auf einen am dekadenten römischen Kaiserhof angesiedelten Trivialroman zu deuten. Ein ähnlich täuschendes Umschlagbild zierte übrigens auch die polnische Übersetzung von 2001 (*Boski Neron*, Warszawa, 2001), dessen naive Zeichnung in Pastelltönen allerdings eher einem Kinderbuch angemessen wäre. In der Tat wird kaum zu leugnen sein, dass solche Paratexte wie Umschlagbild und Klappentext die Rezeption eines Werks maßgeblich steuern; dazu kam mein persönliches Vorurteil, dass gerade Nero gerne zum Sujet von reißerischen Trivialromanen (und Filmen) geworden ist. Nach Überwindung der Widerstände und mit wachsender Vertrautheit mit dem Lebensschicksal der Autorin fesselte mich die Lektüre zunehmend und mir dämmerte, warum die Verlagshäuser in Österreich/Deutschland und Polen diese reißerisch-banale Aufmachung gewählt hatten, auch wenn sie in diesem Fall auf die literarische Qualität vertrauen und den begrenzteren Absatz in Kauf hätten nehmen sollen. Diese hilflose Verkaufsstrategie ist aber ein Indiz unter vielen, dass der populäre Diskurs über die Antike, der sich in immer größerer Kluft zu der intellektuell-wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Antike bewegt, sich auch in Bereichen durchsetzt, die eigentlich einschlägige Kennt-

² In bezug auf Lucan war dieser Fund nicht ganz so ertragreich: Lucan kommt – bis auf eine etwas unvermittelte Erwähnung fast am Ende des Romans (305) – in *Der jugendliche Gott* überhaupt nicht vor. Obwohl diese Freundschaft unter Künstlern durchaus ein großes literarisches Potential hätte, hat Koenig vielleicht auf Lucan verzichtet, weil er eine einfache Verdopplung der Künstlerproblematik Neros mit sich gebracht hätte. Ihr kam es offensichtlich mehr darauf an, Nero im Konflikt mit seinem Lebensumfeld zu zeigen. In *Die Lieder der Fausta* ([1922] o.S.) ist Lucan in mehreren Gedichten (7, 10, 13, 14, 15, 16) als verschmähter Liebhaber der Fausta präsent. Mit dieser Eklipsierung Lucans steht Koenig aber keineswegs allein da: sehr selten taucht er als literarische Gestalt auf. – Ich danke Henriette Harich-Schwarzbauer (Basel) für den ersten mündlichen Hinweis auf Alma Johanna Koenig.

³ Zu einer vergleichbaren Camouflage bei früheren Auflagen s. Rustwurm (2005) 242; 28 (Bericht über eine Fernsehserie des ORF [1985], in der Brandauer Nero spielte; hier aber kein Verweis auf das Titelblatt von *Der jugendliche Gott*).

nisse und tieferes Verständnis voraussetzen.⁴ Diese Degradierung via Paratexte ist aber im Falle von *Der jugendliche Gott* umso peinlicher, vielleicht sogar schamlos, wenn man sich das Lebensschicksal der Autorin, die Umstände der Abfassung, das Datum, an dem eine fast fertige Version vorlag, der 21. Mai 1942, und die Tatsache, dass das Buch erst 1947 in Deutschland postum erscheinen konnte, vor Augen führt. Obwohl, oder: gerade weil die Zeit und die Abfassung der Umstände bestimmte Lesarten des Romans aufdrängen, werde ich, um nicht zu viel zu präjudizieren, zunächst den Romaninhalt zusammenfassen, um von dort aus eine knappe Würdigung von Koenigs Nero-Bild zu versuchen.

2. Alma Johanna Koenig, *Der jugendliche Gott* (1942 [1947]) – Eine Inhaltsparaphrase

Der chronologisch erzählende Roman gliedert sich in vier unterschiedlich lange Teile:

Teil (1), „Der Knabe“ (11–37), umfasst die letzten Tage, die der elfjährige Domitius bei seiner Tante Lepida verbringt. Teil (2), „Der Jüngling“ (38–95), schildert die Zeit, in der Domitius-Nero schon Adoptivsohn des Kaisers Claudius, aber noch nicht Kaiser ist. Dieser Teil endet mit der Ermordung des Claudius und der Proklamation des siebzehnjährigen Neros zum Kaiser. Teil (3), „Der Kaiser“ (96–202), schildert Neros erste Regierungszeit bis zum Zerwürfnis mit seiner Mutter. Teil (4), „Nero“ (203–332), endet mit der Ermordung der Mutter Agrippina und den Huldigungen, die der Kaiser anschließend von seinem Gefolge empfängt.

Der Handlungsausschnitt, der sich auf neun Lebensjahre Neros, vom 11. bis 20. Lebensjahr beschränkt, ist sehr glücklich gewählt. In ‚Realität‘ hat Nero immerhin 14 Jahre regiert von seinem 16. bis 30. Lebensjahr. Alma Johanna Koenig setzt aber wenige Jahre vor dem Regierungsantritt ein und begleitet Nero ‚nur‘ bis zum Muttermord, womit sie neben der Kindheit genau das sogenannte *quinquennium*, d.h. die ersten glücklichen Regierungsjahre Neros unter der Tutel Senecas, behandelt, die Tacitus in den *Annales* (13,13) mit dem Muttermord und der Ermordung Octavias enden lässt. Koenig nennt keine Jahreszahlen, achtet aber darauf, dass die Leser immer präsent

⁴ Zum Komplex Antike in der Populärkultur und Altertumswissenschaften s. den anregungsreichen Artikel von Miralles (2009).

haben, wie alt Nero gerade ist.⁵ Durch die Ausblendung seiner späteren Lebenszeit kann Koenig bestimmte, stereotyp mit Nero in Verbindung gebrachte Ereignisse wie den Brand Roms außen vor lassen, auch wenn sie sich in der Fluchtlinie des Romans abzeichnen: der Brand Roms wird ein Liebesopfer für die Geliebte Poppaea und Bahnbrechung seines Unbehagens mit seiner Rolle als Herrscher über den *populus Romanus* sein.⁶

In ihrer psychologisch-literarischen Charakterstudie spiegelt Koenig die politische Konstellation der Regierungszeit Neros in einer dramatischen Familiengeschichte mit politischen Auswirkungen, insofern geht sie – dem Geist ihrer Zeit entsprechend – fast psychoanalytisch vor.⁷ Dies bedeutet aber nichts Geringeres, als dass die grell-bunte Zeichnung Neros als Kaiser-Ungeheuer, die wir in den antiken Testimonien, in Suetons *Vita* und in Tacitus' *Annales* und in der Folge in den meisten Rezeptionsträngen vorfinden, zugunsten einer differenzierteren Zeichnung des Kaisers und seines engen Umfeldes aufgegeben wird, die die psychische Spannung und Widersprüchlichkeit *aller* Beteiligten zum Ausdruck bringt.

Das psychologische Interesse wird sogleich deutlich im ersten Teil des Romans, betitelt „Der Knabe“: Wir erleben den jungen Domitius hier noch als vernachlässigtes Kind, das von der Vaterschwester Lepida den Sklaven des Hauses, vor allem dem Torwächter, dem Friseur und dem Pantomimen Paris, zur ‚Aufbewahrung‘ gegeben ist. Anders kann man die vom Kaiser Claudius angeordnete Form von Erziehung, die man Domitius angedeihen läßt, nicht bezeichnen. Die Bediensteten hinterziehen ihm das Essen, geben das Geld für seine Kleidung für sich selbst aus. Domitius verwechselt ihr finanzielles Interesse mit Zuneigung und bemüht sich, ihnen zu gefallen – durch Imitation. Er übt selbst die Pantomimen des Paris, lernt Schminken, Frisieren und Massieren, und schaut sich von den Sklaven auch bestimmte Verhaltensformen ab, etwa den konfliktfreien Umgang mit seiner Tante Lepida: Nie vergisst er in gespielter Unterwürfigkeit und mit pathetischen Worten ihr seine Dankbarkeit auszudrücken. Schon als Kind zeigt er eine Schauspieler-Begabung und -mentalität, nur dass er diese ausschließlich im Alltag als Überlebenspraxis einsetzt. Ihm sind die Doppelbödigkeit mensch-

⁵ 11 (11 Jahre; erster Satz des Romans!); 45 (16 Jahre); 202 (18 Jahre); 216 (19 Jahre); 296 (22 Jahre).

⁶ Anspielungen auf den Brand Roms durchziehen den Roman: Nero wünscht, Rom wäre „eingäschert“, weil er dann keine Kaiserpflichten hätte (78); wie könnte Rom durch einen Wiederaufbau verschönert werden? (214f.); Rom soll für Poppaea brennen (276).

⁷ Dazu siehe unten 35ff.

licher Beziehungen und die daraus erwachsenden Möglichkeiten zur Manipulation sehr bewusst, zumindest im Umgang mit Menschen, die er – wie seine Tante Lepida – selbst verachtet. Das gegenüber geliebten Menschen sehr gutmütige, ja vertrauensselige Kind merkt nicht, dass es als naher Verwandter der Herrin und des Kaisers selbst für andere meist nur Mittel zum Zweck eigener Bereicherung ist. Domitius überlebt in diesem an sich feindlichen Milieu nicht zuletzt deshalb, weil er die erotischen Phantasien seiner Tante und des Pantomimen Paris auf sich zieht.

Mit der von vielen lange herbeigesehnten Ermordung der aktuellen Gattin des Kaisers Claudius, Messalina, die die Rückberufung seiner Mutter Agrippina aus dem Exil beschleunigt, endet diese unwürdige Existenz abrupt. Ohne ein Wort des Abschieds an den untröstlichen Domitius verschwindet der Pantomime Paris durch Freikauf aus seinem Gesichtsfeld. Domitius verkraftet diesen Verlust seiner wichtigsten Bezugsperson nie. Kurze Zeit darauf wird der Knabe an den Kaiserhof gerufen, wo er nach langer Zeit im Beisein von Kaiser Claudius, dessen Kindern Octavia und Britannicus sowie seines zukünftigen Erziehers Seneca endlich die Mutter wieder trifft. Mit Britannicus und Octavia verbindet ihn Antipathie auf den ersten Blick; auch die Begegnung mit der Mutter verläuft unerfreulich, inszeniert sie doch die Wiederbegegnung als rührseliges Schauspiel, kann sich aber auch dabei noch über einen Fleck auf dem Gewand des Sohnes ärgern. Schon zu diesem Zeitpunkt hat sie nur ein Ziel: die nächste Ehefrau des Claudius zu werden und über ihren Sohn, den sie schon als zukünftigen Kaiser sieht, zu noch größerem Einfluss als Kaiserin eigenen Rechts zu kommen. Am Ende des ersten Teils ist es die sehr viel ältere Sklavin Akte, die ihm als ‚Ersatzmutter‘ Trost spendet, auch wenn ihre Liebe nicht völlig uneigennützig ist (sie ist in erster Hinsicht von der Schönheit des Kindes fasziniert).

Domitius zeichnet in diesem Teil – bei aller kindgemäßen Garstigkeit – doch auch eine gefühlsmäßige Ehrlichkeit aus, auch wenn Narcissus im nächsten Teil behaupten wird, Nero sehe Menschen nur als Mittel für sich und liebe sie nicht um ihrer selbst willen (wie das Britannicus tue). Dies übersieht aber die absolute Liebe, die Nero-Domitius anderen entgegenbringt, die – wird sie enttäuscht – schnell in blinden Hass umschlägt.

Der zweite Teil, „Der Jüngling“, spielt fünf Jahre später. Agrippinas Plan ist aufgegangen: Sie ist die Frau des alten Kaisers Claudius geworden, er hat Domitius, der nun offiziell Nero heißt und sich in der ihm völlig ungewohnten Umgebung ohne Paris zurechtfinden muss, adoptiert und unter Hintansetzung des eigenen jüngeren Sohns Britannicus zum Thronfolger bestimmt.

Dass von dieser Entwicklung nicht alle Mitglieder des Kaiserhofs begeistert sind, offenbart uns ein hartes, offenes Gespräch zwischen Narcissus und Seneca: Narcissus, ein Vertrauter des Claudius, sieht in Nero das im Werden begriffene Ungeheuer, Seneca den begabten Schüler, den er als Resonanzboden für seine eigenen Ideen benutzen kann. Beide haben recht! Faszinierend ist die Darstellung Senecas als eines nicht sehr sympathischen, gebrochenen Intellektuellen. Obwohl auch er von der Schönheit und Begabung seines Zöglings angetan ist, sieht er den Erziehungsauftrag in erster Hinsicht als Chance selbst wieder zu Ruhm und Ansehen zu kommen, war er doch wegen des Ehebruchs mit Agrippina, der er immer noch verfallen ist, seinerseits lange Jahre im Exil. Aus diesem Grunde übersieht er offensichtliche Fehlentwicklungen ihres Sohnes, ja fördert dessen alltägliche Selbstinszenierung, indem er ihm auch noch die philosophischen Stichworte dazu liefert.

In dieser Passage (73; vgl. auch 94) wird Nero auch das erste Mal der „jugendliche Gott“ genannt. Er wird von den Angehörigen des Hofes wie vom breiten Volke wie ein Star verehrt, man imitiert seine Haartracht, seinen androgynen Kleidungsstil, seine manierierte Redeweise. Interessanterweise nennt er sich im Gespräch mit Octavia selbst so, allerdings nicht affirmativ. Ihm sind die Ansprüche, die alle – besonders Seneca – an ihn stellen, angesichts seines jungen Alters unheimlich. Er fühlt sich überfordert. Zudem lässt es sein begrenzt sympathisch gezeichneter Stiefbruder Britannicus selbst am geringsten Respekt gegenüber Nero fehlen. Er verachtet ihn, weil er seine Erziehung außerhalb des Hofes von Angehörigen der Unterschicht erhalten hat. Nicht nur weigert er sich ihn beim Namen Nero zu nennen, sondern ruft ihn sogar – wegen seiner androgynen Schönheit – „Domitia“. Als er dies in der Öffentlichkeit tut, kommt es nur deshalb nicht zum Eklat, weil Seneca angemessen reagiert. Vergessen wird Nero diese öffentliche Erniedrigung natürlich nicht. Durch diesen Schlagabtausch, der in einem anderen, weniger politisch konnotierten Kontext vielleicht eine Lappalie unter Jugendlichen wäre (Britannicus zählt 13, Nero 16 Jahre), kommt es zum Konflikt zwischen Agrippina und Claudius, die beide unabhängig voneinander darüber nachdenken, ob eine gezielte Ermordung störender Familienmitglieder nicht die beste Lösung wäre. Agrippina setzt gegen den Willen und die Neigung des Sohnes dessen Verheiratung mit der Claudius-Tochter Octavia durch. Die Ehe wird nie vollzogen, weil Nero dies ablehnt und sich nur in der Öffentlichkeit als Gatte präsentiert. Als Preis für Neros Einwilligung zu diesem ‚Schauspiel‘ ist vereinbart, dass Paris, dessen Pantomimen er seit der Trennung täglich als Akt der gelebten Erinnerung nachgetanzt hat,

in sein Leben zurückkehren darf. Die Autorin entlarvt deren oberflächlich befriedigende erste Begegnung durch ihre Strategie des stummen Selbstgesprächs: Paris, der keine Gedanken an den Knaben verschwendet hat, kommt in der Erwartung, vor dem Prinzen etwas darbieten zu sollen; er ist dann aber fast gelangweilt, dass er wie ein Freund zum Essen geladen ist. Sogleich erfasst er jedoch das Potential dieser Konstellation und täuscht seinerseits Zuneigung und Sehnsucht vor.

Der zweite Teil endet damit, dass in Rom die Nachricht verbreitet wird, der Kaiser Claudius sei erkrankt, man rechne aber mit seiner baldigen Genesung. Zu diesem Zeitpunkt ist er schon tot, vergiftet auf Geheiß der Agrippina, mit Ahnung, aber ohne Komplizenschaft des Sohnes. Nero, „der jugendliche Gott“ (95), wird von den Prätorianern zum Kaiser ausgerufen – mit knapp 17 Jahren.

Koenig lässt durch ihre Darstellung Gerechtigkeit walten, denn im dritten Teil, überschrieben „Der Kaiser“, arbeitet sie im Gegensatz zu anderen historisch-literarischen Verarbeitungen sehr stark zugunsten Neros dessen jugendliches Alter bei der Thronbesteigung heraus: Die Umgebung lässt ihn allzu sehr spüren, dass er nur ein Platzhalter für seine Mutter und für Seneca ist. Wie Jugendliche häufig ist er mit den Ansprüchen, die an ihn herangetragen werden, überfordert, trotzdem will er die Regierungsverantwortung übernehmen. Er gesteht hierbei der Mutter viel Einfluss und Macht zu, diese überspannt den Bogen aber, indem sie seine Interessen und Gefühle missachtet. Es kommt zum unvermeidlichen Konflikt, als Nero in dieser Situation der völligen Isolierung mit der sehr viel älteren Kammerzofe seiner Mutter, der Christin Akte, halbherzig und aus gewisser Not, die Akte ausnutzt, ein Liebesverhältnis eingeht. In einem bedrückend wirkungslosen Gespräch versucht der Sohn der Mutter zu erklären, dass er mit der Kaiserrolle überfordert ist, nicht zuletzt, weil er sich selbst als Künstler⁸ sieht. Die Mutter, die sich ihren Sohn so nicht vorgestellt hat, erlaubt ihm das Verhältnis mit Akte, legt ihm aber mit drastischen Formulierungen nahe, sich die Flausen, Künstler sein zu wollen, aus dem Kopf zu schlagen. Der verzweifelte Nero lässt nach diesem Gespräch den Stiefbruder Britannicus umbringen, weil er glaubt, dass die Mutter ihre Gunst nun auf diesen Musterprinzen übertragen werde. In einer Seitenhandlung gesteht der Adlige Piso nach dem Tode des Britannicus der Octavia seine Liebe, obwohl beide verheiratet sind; sie erwi-

⁸ Im spiegelbildlichen Gespräch im letzten Teil bezeichnet er sich ganz selbstverständlich und von der Mutter unwidersprochen als „Mime“ (311).

dert diese Liebe zwar, will aber ihrer Rolle als Kaisergattin gerecht werden. Pisos Kritik an Nero ist wesentlich durch seine persönlichen Gefühle für Octavia und Britannicus bestimmt; trotz besseren Wissens verharrt er in Handlungsunfähigkeit.

Agrippina erkennt in einem Gespräch mit Akte, dass sie selbst an dieser ganzen unseligen Entwicklung die Hauptschuld trägt, weil sie immer nur ihr eigenes Interesse, nicht aber Neros innere Natur im Auge gehabt hat. In der Tat hat sie ihn nie als geliebten Sohn, sondern immer nur als Mittel zur Durchsetzung ihrer eigenen Machtinteressen gesehen.

Trotz dieser Erkenntnis verschlechtert sich die Beziehung zwischen Mutter und Sohn weiter: Erst zieht Agrippina sich aus dem Kaiserpalast zurück, um aber anderen Orts Hof zu halten. Als sie denunziert wird, eine Verschwörung gegen den Sohn anzuzetteln, gibt sie ihren Rückzug aus Rom nach Tusculum bekannt. Erneut zeigt sich Senecas Fehleinschätzung ihres Charakters: Beim Verhör der Agrippina lässt er sich von ihrer pathetischen Inszenierung blenden und ist außer Akte der einzige Mensch in Rom, der nicht glauben will, dass Agrippina ihren Gatten Claudius umgebracht hat. Denn auch Agrippina liebt Posen und Inszenierungen. Es kommt zum vorläufig letzten Gespräch zwischen Mutter und Sohn: Er will noch einmal versuchen, mit ihr eine Basis zu finden; sie, die sich der Öffentlichkeit neuerdings als züchtige römische Matrone präsentiert, rät ihm zu verschiedenen politischen Maßnahmen (Partherfeldzug, Versorgung der Armee usw.) – Themen, mit denen sich Nero keine Minute befasst hat. Als sie Rom den Rücken kehrt, fühlt sich Nero glücklich und verlassen zugleich.

Während er in den ersten drei Teilen unter der Tutel und dem Einfluss verschiedener Personen seiner Jugendzeit steht, wird Nero im vierten Teil langsam zu NERO, dem Bilderbuch- oder Moritaten-Kaiser, wie wir ihn aus anderen Kunstprodukten kennen. Er wird von Leuten, die ihren Vorteil sehen, z.B. Paris und Otho, bei Laune gehalten und zu jugendgemäßer Rücksichtslosigkeit angehalten, und sei es auch nur durch Zurückhalten von offener Kritik: Nero überschreitet das Maß des Anstandes vielfach nur, weil er dies als Kaiser vermag, ohne dass sich ihm jemand widersetzt.

Sein Jugendfreund Otho ist, wie er weiß, sehr glücklich mit einer gewissen Poppaea verheiratet, auch wenn Nero diese selbst nie zu Gesicht bekommen hat. Angestiftet durch die dauernde Stichelei seiner Umgebung fordert er von Otho ein Treffen mit Poppaea. Im Innersten seines Herzens will er das eigentlich gar nicht und ist auch enttäuscht von Otho, dass er ihm diese inakzeptable Forderung klaglos zugesteht, obwohl sie doch so gute

Freunde sind und er ihn also wie ein speichelleckender Höfling behandelt (238). So beschließt er, Poppaea der Form halber zu treffen und es dabei zu belassen, entscheidet in der Situation selbst anders – kaiserlich – und zwingt sie zu einer Liebesnacht. Tatsächlich verliebt er sich in sie, nicht zuletzt weil sie in ihrer androgynen Schönheit dem Pantomimen Paris ähnlich scheint. Damit ist sein Niedergang vorgezeichnet, denn Poppaea hat nun – Liebe zu Otho hin oder her – nur noch ein Ziel: Kaiserin von Rom zu werden. Natürlich sind ihr dabei Octavia, aber noch mehr die Kaiserinmutter Agrippina im Wege. Um diese zu verhöhnen, schickt Nero der Mutter auf Anraten der Poppaea eine Portraitbüste seiner selbst, die von einer langen, von Piso angeführten Prozession nach Tusculum geleitet wird. Piso begegnet der immer noch attraktiven (37-jährigen) Kaiserinmutter, die sich als Bäuerin verkleidet hat, schon auf dem Wege und fällt sogleich ihrem Zauber anheim. Octavia ist schnell vergessen, der schwache Piso fängt mit der ein wenig geläuterten Kaiserinmutter ein Verhältnis an.

In Baiae kommt es dann zur letzten verzweifelten Begegnung zwischen Mutter und Sohn, die spiegelbildlich zu ihrer ersten Begegnung im ersten und dritten Teil gestaltet ist. Nero, den die zerrüttete Beziehung unendlich belastet, will *eigentlich* gut zur Mutter sein und wartet auf ein positives Zeichen von Agrippina, dass sie ihn so liebt und akzeptiert, wie er ist; Agrippina verweigert ihm dies aber wider besseres Wissen und Wollen: Sie will ihn *eigentlich* um Verzeihung bitten, beschränkt sich dann aber doch wieder auf innen- und außenpolitische Ratschläge. Der Muttermord ist unabwendbar: Agrippina sieht ihre Schuld – ihren Liebesmangel – ein und stirbt, wenn auch nach kurzem Aufbegehren, willig durch die Häscher ihres Sohnes. Trotz dieses unerhörten Verbrechens huldigen Senat und andere Politiker dem Kaiser, sich immer noch Vorteile erhoffend. Nur Piso entschließt sich zögernd dazu, endlich Opposition zu organisieren. Auch Seneca dämmern seine Fehleinschätzungen. Es wird allen nichts mehr nützen.

So weit der Überblick über den Inhalt des Romans. Im folgenden Teil werde ich die bisherigen Deutungen kritisch resümieren.

3. Interpretationen

Es gibt insgesamt wenig Sekundärliteratur zu Alma Johanna Koenig, aber am allerwenigsten zu *Der jugendliche Gott*, obwohl sie 1925 hochgelobte Trägerin des Literaturpreises der Stadt Wien gewesen ist.⁹ Dieses Schweigen mag damit zusammenhängen, dass sie nicht in die politische Kategorisierung der Schriftsteller passt, die während des Nationalsozialismus literarisch produktiv waren: Weder emigrierte sie, noch leistete sie aktiven Widerstand gegen das Regime, noch unterstützte sie es.

Der geschichtliche Moment und Ort seiner Abfassung scheinen dem Roman eine bestimmte Deutung aufzuzwingen. Er wurde in den Jahren 1938–1942 zu Zeiten der inzwischen auch in Österreich geltenden Rassenetze abgefasst: Alma Johanna Koenig verlor die Gemeindefwohnung, die ihr mit dem Literaturpreis der Stadt Wien 1925 eigentlich auf Lebenszeit zur Nutzung überlassen worden war; sie schrieb diesen Roman unter menschenunwürdigen Bedingungen – Arbeitsdienst, permanenter Quartierwechsel, Krankheit, Verlust fast des gesamten Bekanntenkreises. Ihre Bücher wurden von den Nationalsozialisten verboten.¹⁰ Schließlich folgte schon Ende Mai 1942 die Deportation Richtung Minsk, die nur sehr wenige der Deportierten (17 von ca. 9000) überlebten.¹¹ Ort und Umstände ihres Todes sind unbekannt; vermutlich wurde sie auf dem Gut Malý Trostinec getötet und in ein Massengrab geworfen.¹²

Man hat im Österreich der Nachkriegsjahre wenige Bemühungen unternommen, ihr wieder zu Recht und Geltung zu verhelfen.¹³ Der Roman *Der jugendliche Gott* wurde 1947 postum publiziert und bekam begeistert akklamierende Rezensionen, aber insgesamt brach eine Zeit an, in der viele nicht mehr an die gerade begangenen Verbrechen gegen die Menschlichkeit erin-

⁹ Die wichtigsten Abhandlungen sind: Bohm (1997); Kaszyński (1998); Polt-Heinzl (2004); Rustwurm (2005). Die vermutlich ausführlichste Darstellung von Alma Johanna Koenigs Leben und Wirken ist die auf Polnisch geschriebene von Rosner (1987), die mir zumindest in der von Joanna Rostropowicz angefertigten deutschen Paraphrase der den *Jugendliche(n) Gott* betreffenden Passagen zugänglich war. Auf eine tiefere Auseinandersetzung habe ich trotzdem im Folgenden verzichtet. Joanna Rostropowicz sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

¹⁰ Die in meinem Besitz befindliche und antiquarisch erstandene 1923-Ausgabe von *Der Heilige Palast* ist von der "Prüfstelle München für Schund- und Schmutzschriften" gestempelt.

¹¹ Vgl. z.B. <http://www.doew.at/projekte/holocaust/shoah/maly.html> (letzter Zugriff: 28. November 2011).

¹² Die besten Informationen zum Leben Alma Johanna Koenigs bietet der Lexikoneintrag von Sudhoff (Netzpublikation).

¹³ Inwieweit sie hier zusätzlich als Frau marginalisiert wurde, kann nur vermutet werden.

ner werden wollten.¹⁴ Es ist aus diesem Grunde verständlich, aber nicht verzeihlich, dass Koenig, wenn sie überhaupt rezipiert wird, fast immer nur unter dem Blickpunkt der durch den Nationalsozialismus Geprägten oder als frühe feministische Schriftstellerin gesehen wird. Diese Perspektivierungen verkürzen ihre Persönlichkeit und auch ihre literarische Leistung, in diesem Falle eine eigenständige Version des Nero-Mythos geschaffen zu haben.

Das Problem der wenigen, bis auf eine dem Nero-Bild im deutschen historischen Roman gewidmete Dissertation (Rustwurm [2005]) sehr knappen Interpretationen, die ich einsehen konnte,¹⁵ besteht darin, dass sie die Koordinaten der Interpretation von außen herantragen, dass sie rein aus den Zeitumständen (Abfassung während des Nationalsozialismus) oder aus der Tatsache, dass eine Frau schreibt (*gender studies*, Geschichte des Feminismus), abgeleitet werden. Arnd Bohm (1997) sieht Koenig als protofeministische Schriftstellerin, die selbst noch nicht auf der Höhe des Feminismus gewesen sei und darum noch Ambivalenzen gegenüber der weiblichen Emanzipation zeige. Sie stelle Frauen dar, die – wie sie selbst – sich in ihrem Denken noch nicht aus den patriarchischen Strukturen befreien konnten, was aber ihrer Epoche geschuldet sei. Bohm deutet Agrippina – entgegen dem offensichtlichen Textsinn – als die leidende Mutter *par excellence*.

Der polnische Germanist Stefan Kaszyński (1998) reklamiert Alma Johanna Koenig trotz der abweichenden Lebensumstände als „Dichterin innerer Emigration“: Doch „innere Emigration“ ist ein allzu dehnbarer, im Übrigen allzu häufig zu Unrecht in Anspruch genommener Begriff, wie man auch an Kaszyńskis Deutung sieht: Koenig sei unpolitisch gewesen, aber allein die Tatsache, dass sie als Künstlerin mit dem NS-Regime in Konflikt gekommen sei, rechtfertige ihre Einordnung unter „Schriftsteller, die in die innere Emigration“ gegangen seien. Entsprechend wird ihre literarische Entwicklung umgedeutet: Während die früheren historischen Romane, *Der*

¹⁴ Ihr Andenken wurde im Wesentlichen von ihrem sehr viel jüngeren Lebensgefährten Oskar Tauschinski aufrechterhalten, der durch seine zentrale Position in der Überlieferung sozusagen die Deutungshoheit über Alma Johanna Koenig hatte. Es ist ein Problem der Alma Johanna Koenig-Forschung, dass es zu zentralen Aspekten ihrer Biographie und ihres Schaffens fast nur Fremdaussagen gibt, meist von Personen, zu denen sie bis kurz vor ihrem Tode noch Kontakt hatte. Diese sind nicht verifizierbar und sehr häufig auch auf die Umstände der Abfassung des Romans konzentriert. Zu den Umständen von Koenigs „Rehabilitation“ s. auch Rustwurm (2005) 237ff.

¹⁵ Nicht zu erhalten war Dorothea Nadwornik, *Alma Johanna Koenig* (Diss. Padova 1976), trotz persönlicher Nachfrage vor Ort.

heilige Palast (1922), *Die Geschichte von Half dem Weibe* (1924), *Gudrun* (1928), und der autobiographische Roman *Leidenschaft in Algier* (1932), sich „um das Vorzeigen der inneren Emanzipation des weiblichen Geschlechts, um den deutlichen Hinweis auf die Rolle der Frau in der Geschichte, und nicht zuletzt um das damals populäre Problem des Geschlechterkampfes als Triebkraft der historischen Entwicklung drehten“ (164), lasse sich *Der jugendliche Gott* trotz der z.T. gleichen Gattung nicht mit diesen früheren Werken vergleichen. Denn in ihrem Nero-Roman habe sie offensichtliche Parallelen zu Hitlers Machtaufstieg im historischen Kostüm versteckt, weshalb „... Koenigs Nero-Roman in seiner Tiefenstruktur zugleich als ein Anti-Hitler-Werk gedacht [sei]“ (165). Eben weil sie in Nero Hitler portraitiere, habe sie sich auf Neros Kindheit und Jugend konzentriert: So habe sie auf die „psychologischen Komplexe hinweisen [können], die zur Herausbildung eines diktatorischen Charakters hinführten“ (166). Angeblich konnte sie so aber auch allzu direkten, gefährlichen Anspielungen auf das Hitler-Regime entgehen:

„Es soll deshalb auch nicht verwundern, dass die in der Gefahr der Entdeckung schreibende Alma Johanna Koenig ähnliche, im Grunde nur für vertraute Leser greifbare Schreibstrategien [*sc. wie Dichter im Widerstand oder der ‚inneren Emigration‘, Chiffrierungen, Andeutungen, CW*] entwickelte.“

Kaszyński dechiffriert die Romanhandlung Punkt für Punkt als Hitler-Biographie: Er findet im römischen Kaiser die Paranoia des Diktators wieder, der überall Verschwörungen wittere. Überdehnt wird natürlich auch das Konzept des verhinderten Künstlers. Auch in anderen Gestalten sieht er Chiffrierungen der Gesellschaft unter dem Nationalsozialismus: Die ambivalente Haltung Senecas als Intellektueller, der es besser wissen könnte und aber doch auf materiellen Nutzen aus ist, sei ein Spiegelbild der unfähig-desinteressierten deutschen Intellektuellen.

Selbst Manuela Rustwurm (2005), die diese eingeschränkte Sichtweise relativiert und ebenso die Zuordnung Koenigs zu Schriftstellern in innerer Emigration zurückweist,¹⁶ schließt das Kapitel zu Alma Johanna Koenig in ihrer mit den Nero-Bildern im deutschsprachigen Roman befassten Dissertation doch wieder mit einer weitgehend auf die unmittelbaren Zeitumstände bezogenen Lesart. Insbesondere sieht sie immer wieder Frauengestalten –

¹⁶ Vgl. Rustwurm (2005) 338.

Akte, Octavia, Agrippina – als literarische Selbstportraits der Autorin¹⁷ und deutet am Ende Neros Künstlertum fast ausschließlich als entlarvenden Zerrspiegel nationalsozialistischer Kulturpropaganda. Zudem wird die psychologische Erzählweise Koenigs ohne weitere Begründung auf Erich Fromms „humanistische Psychologie“¹⁸ zurückgeführt, obwohl sie doch hier in ganz anderen geistesgeschichtlichen bzw. literarischen Traditionen ihrer Zeit stehen könnte.

In der Analyse/Bewertung von Koenigs Leistung potenziert sich das Problem der Macht der Assoziationen, die mit der Nero-Gestalt verbunden sind. Sicherlich stellt sich für uns die Frage, ob wir uns heute überhaupt noch mit einer Gestalt wie Nero oder mit Texten, die um eine Gestalt wie Nero kreisen, befassen können, ohne diese in der Perspektive der totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts zu lesen und zu verstehen. Diese sich zwangsläufig einstellenden Assoziationen bzw. ihre ebenso reflexartige Korrektur (Stichwort: Rehabilitation Neros) sollen auch nicht pauschal verurteilt werden, aber sie müssen doch reflektiert werden, um interpretative Kurzschlüsse zu vermeiden.¹⁹ Mechanische Gleichsetzungen Nero (= Caesar) = Hitler (bzw. = andere Gewaltherrscher) finden sich etwa auch in der Lucan-Forschung, in der Lucan, weil er durch Nero-Hitler zum Selbstmord gezwungen wurde, schon ohne Zögern zum Dichter geistigen Widerstands stilisiert wurde. Sein Epos *Bellum Civile* wird entsprechend als republikanische Streitschrift gelesen, das dem Kaiser Nero gewogene Prooem zur ironisch dechiffrierten Kritik (im Sinne einer „inneren Emigration“), obwohl sich das ganze Epos doch eher durch eine verwirrende ideologische Polyphonie auszeichnet.²⁰ Natürlich haben diese auf die eigene Zeit und eigene politische Positionierung abzielenden Interpretationen ihre volle Berechtigung, wenn die antiken Texte nicht einer trägen Musealisierung anheimfallen sollen, doch immerhin müssten die eigene Zeitverfallenheit und die Definition, was die Altertumswissenschaften zu leisten haben, zum Thema gemacht werden.

Es ist evident, dass man diesen politischen Nero-Assoziationen überhaupt nicht mehr entgeht, wenn ein Text wirklich während des Nationalso-

¹⁷ Rustwurm (2005) 302 (Octavia); 312 (Agrippina).

¹⁸ Rustwurm (2005) 259f., 294, 320f. Die Rückführung auf Fromm ist schon aus Gründen der Chronologie nicht möglich, abgesehen davon, dass Fromm höchstens als Vorläufer der sog. humanistischen Psychologie gelten kann.

¹⁹ Vgl. zu dieser Problematik auch die Beiträge von Maes und Shumate in diesem Band.

²⁰ Vgl. unter den älteren Publikationen Pfligersdorffer (1959); engagierte moderne Lesarten bieten zum Beispiel Bartsch (1997) und Willis (2011).

zialismus abgefasst wurde. Formal gehört Koenigs *Der jugendliche Gott* zum ohnehin schwierigen Genre des historischen Romans, der von den kundigen Rezipienten immer in irgendeiner Form an den historischen ‚Quellen‘ bzw. dem, was man für die historische Realität hält, gemessen werden wird – ob sie dem Verfasser/der Verfasserin bekannt waren oder nicht. Auch drängt allein die Gattungszuordnung zum historischen Roman bestimmte Deutungszugänge auf, etwa die Lektüre als ‚kostümierte‘ Kritik an der eigenen Zeit oder als trivialisierende Bildungszweitverwertung im nichtuniversitären/nichtschulischen Kontext, die sich an eher bildungsferne Rezipienten oder auch an die bürgerliche Schicht zwecks Unterhaltung mit Bildungsanspruch richtet.²¹

Allein all diese genannten, ‚zwangsläufigen‘ Kontextualisierungen lassen weder von der Warte der Autorin eine gänzliche Neuschöpfung der Nero-Gestalt noch von der Warte der Rezipienten eine unvoreingenommene Lektüre ihrer Mythenversion zu. Wegen des Drucks der Assoziationen könnte es nur mit extremer Fokussierung eine gänzlich positive oder völlig anders gelagerte Darstellung des Künstler-Kaisers geben. Dieses Forcieren könnte aber ohnehin nur in einem radikalen Abrücken oder Ignorieren von den gängigen Nero-Diskursen resp. Prätexten bestehen und wäre gerade deshalb wieder unauflöslich an diese gebunden. Da – wie bei jedem Mythos – die Wiedererkennbarkeit gewährleistet bleiben müsste, wird sich zumindest in der Wahrnehmung der Rezipienten eine Neugestaltung immer als eine Distanzierung von der Tradition darstellen. Selbst meine Paraphrase von *Der jugendliche Gott* bietet zweifellos die Fakten in einer Form dar, die diese Einordnung in die Tradition möglich macht, aber sicher nicht Alma Johanna Koenigs avancierte Erzähltechnik widerspiegeln kann, die doch nicht abziehbarer Bestandteil ihrer Version ist. Das Erkennen ihrer Eigenarten muss – jenseits jeden Lesegenusses – sozusagen erarbeitet werden.

Problematisch ist eine Lektüre von *Der jugendliche Gott* als eines anti-nationalsozialistischen Schlüsselromans nicht nur deshalb, weil sie die Intentionen der Autorin Alma Johanna Koenig einengt, sondern auch weil sie genauso Suetons Nero-Vita als Anti-Hitler-Schrift *avant le lettre* erweisen könnte und weil wir kaum unterscheiden können, was zufällige Koinzidenzen, was bewusst von Koenig hergestellte Parallelen zur eigenen Zeit sind. Und bei näherer Betrachtung sind die Parallelen zwischen dem Künstler Nero und dem Künstler Hitler doch eher wenig schlagend, weder in Realität noch in

²¹ Dazu s. Herzog (1977).

der Darstellung Koenigs. Immerhin müsste für Nero ins Feld geführt werden, dass unter seiner Regentschaft der allergrößte Teil des römischen Imperiums in Frieden und Wohlstand gelebt hat und dass er nur im engsten eigenen Umfeld tötete (was nicht gerechtfertigt werden soll), keineswegs aber Massenvernichtungen organisierte. Ein wesentlicher Unterschied besteht auch darin, dass Hitler seine verhinderte Identität als Maler kaum politisch auslebte, während Nero (zumindest in der Suetonischen Prägung und bei Koenig) ein einzigartiges Modell von Künstler-Kaiser darstellte. Die Parallelen etwa einer lieblosen Kindheit sind auch deshalb überrissen, weil Nero – anders als der soziale Nobody Hitler – der herrschenden Kaiserfamilie entstammte und sein Griff nach der Macht nicht als außergewöhnliches Ereignis/Leistung gesehen werden kann.

Zwangsläufig ist die ‚anti-faschistische‘ Deutung von Koenigs Nero-Roman beeinflusst durch einen anderen, populäreren Nero-Roman ihrer Zeit, der diesen Bezug zu den politischen Verhältnissen wirklich in den Vordergrund stellt, nämlich Lion Feuchtwangers *Der falsche Nero* (1936), der die nationalsozialistische Massenbeeinflussung und die daraus resultierende Hysterie in der Verbrämung antiker Geschichte analysiert.²² Zwar verteidigt sich Feuchtwanger gegen Arnold Zweig,²³ der ihn scharf für die unmotivierte Überblendung von Antike und Zeitbezug kritisiert, damit, dass seine Intentionen andere gewesen seien und betont den zeitlosen Charakter seiner Darstellung, aber in der Tat ist, wie Georg Lukács ([1965] 414–416) es auch ausführte, der Bezug zum Nationalsozialismus so eng und so offensichtlich, dass eine tiefere Analyse der Verhältnisse, die in der distanzierenden Nachträglichkeit Erkenntnisse über die Menschen dieser Zeit Auskunft gäbe und damit aufklärend wirkte, nicht geleistet und insofern auch die Antike nicht in gewisser Weise denaturiert wird.

Der Roman Koenigs scheint mir aber völlig anders gelagert zu sein, auch wenn nicht ausgeschlossen werden kann, dass Koenig selbst bestimmte Parallelen zwischen Neros Zeit und dem Nationalsozialismus sah – falls diese sich nicht zwangsläufig einstellen. Tritt nun bei einer Interpretation ihres Romans ein Vergleich/Abgleich mit den ‚Quellen‘ Tacitus und Sueton hin-

²² Vgl. auch Rustwurm (2005) 330f., die ebenfalls Feuchtwangers Roman als Folie der Interpretation verwendet. Zu Feuchtwanger, vgl. auch Kittstein (2006).

²³ Vgl. hierzu die Briefe von Zweig vom 7. Februar 1937 (Kritik, [1984] Brief 68, bes. 140f.), von Feuchtwanger vom 24. Februar 1937 (Zurückweisung der Kritik, [1984] Brief 71, bes. 148) und noch einmal von Zweig vom 23. März 1937 (Bekräftigung der Kritik, [1984] Brief 73, bes. 153). Zweigs Kritik könnte luzider und schärfer nicht formuliert sein.

zu, bleibt nur noch wenig Interpretationsspielraum. Aber ein Aufsuchen dieser oder anderer ‚Parallelen‘, die sich zwangsläufig in den Assoziationen der Rezipienten ergeben, ist noch keine hinreichende Interpretation des Romans, der mindestens doch auch im Kontext von Koenigs gesamten literarischen Schaffens gesehen werden müsste.

4. Wie ist Koenigs Nero-Bild einzuschätzen?

Mir ist bewusst, dass ich mir mit den folgenden Überlegungen teilweise selbst widerspreche. Trotzdem möchte ich den Versuch unternehmen, wenigstens skizzenhaft die spezifische Darstellung Neros vor dem Hintergrund der Bildungsgeschichte Koenigs bzw. der zeitgenössischen Bildungstraditionen zu beschreiben. Das heißt, ich erweitere den Deutungshorizont über die zeitlich begrenzte politische Großkonstellation hinaus. Dies bedeutet die Frage, wie zu Lebzeiten Alma Johanna Koenigs (also 1887–1942?) ein individueller Bezug zu Bildung im Allgemeinen und zur antiken Bildungstradition im Speziellen aussah, den *Frauen* stiften konnten. Durch das vorherrschende Schulsystem waren sie eher abgeschnitten von der klassischen Antike, da sie nicht das Gymnasium besuchen konnten und deshalb auch nicht selbstverständlich Latein und Griechisch lernten. Immerhin hat Alma Johanna Koenig aber zumindest anfangs den Bildungsweg eingeschlagen, den ‚höhere Töchter‘ zu dieser Zeit in Wien gehen konnten.²⁴ Denn obwohl gerade das späte 19. Jahrhundert eher durch eine radikale Einengung der Frauen gekennzeichnet ist, trugen doch die Bemühungen des Wiener Frauenvereins Früchte, die gegen eine Reduzierung der Lehrinhalte auf das zukünftige Hausfrauen- und Mutterdasein protestierten. Zu dieser langsamen Horizonsweiterung der weiblichen Schulausbildung (die aber weiterhin die Alten Sprachen ausschloss) und den Möglichkeiten der Berufsausbildung und -ausübung (v.a. in Lehrberufen im Primärbereich) traten weitere Initiativen von Frauen, die den durch das Schulsystem zementierten Bildungsunterschied von Männern und Frauen ausgleichen sollten, etwa in Form von Vorträgen in Frauenzirkeln oder durch sich speziell an Frauen richtende Publikationen.

Selbst die eben skizzierte für Frauen mögliche höhere Ausbildung hat Alma Johanna Koenig nicht einmal in vollem Ausmaß genossen: Nach dem

²⁴ Einen sehr guten Überblick über „Die Emanzipation der Frauen im Bildungsbereich“ für Österreich bietet: Engelbrecht (1982–1988) Bd. 4, 278–294 (Ich danke Anna Kranzdorf [Mainz] für diesen Literaturhinweis).

Besuch verschiedener Bildungsinstitutionen für Wiener ‚höhere Töchter‘²⁵ brach sie mit 16 Jahren die Schulausbildung ab, um sich fortan ausschließlich autodidaktisch zu bilden. Nicht nur eignete sie sich das Englische so gut an, dass sie als Übersetzerin arbeiten konnte,²⁶ all ihre historischen Romane sind zweifellos gut und professionell recherchiert. Nachweislich war sie Nutznießerin und Akteurin anderer ‚weiblicher‘ Bildungsformen: Sie besuchte eifrig Vortragsabende, verdiente aber auch 1934–1937 ihren Lebensunterhalt durch Vorträge über berühmte Frauen in privaten Frauenzirkeln.²⁷ Koenig – von Fremdzeugnissen als unattraktiv, gebildet und gedankensprühend beschrieben²⁸ – bewegte sich mit großer Selbstverständlichkeit in den Dichter- und Gelehrtenkreisen Wiens, des „Laboratoriums der Moderne“.²⁹ Die wenigen Briefe an ihre Freundin Helene Lahr, die aus der Zeit der Abfassung von *Der jugendliche Gott* erhalten sind,³⁰ zeigen ihre umfassende Bildung, eine spielerisch-souveräne Sprachbeherrschung und auch einen unverkennbaren Hang zur Selbstdarstellung.

Die „höhere Tochter“ Alma Johanna Koenig hat in diesem zeitgenössischen Kontext das erreicht, was man als Frau mit intellektuellen Ansprüchen erreichen konnte: Ohne dieselbe Schulbildung wie die Männer der Zeit erhalten zu haben, ist sie doch auf dem Wege der Autodidaktik eine anerkannte Wiener Intellektuelle eigenen Rechts geworden.

Doch kam zu dem virulenten Geschlechterkampf der Zeit noch eine weitere, familiär bedingte Traditionsbrechung: Denn Koenig stammte aus einer jüdischen Familie, und wie ihre Familie war sie eine konvertierte Katholikin. Der Vater hatte eine k.u.k. Militärkarriere gemacht, war jedoch nicht in die ersehnte gehobene Position gelangt. Als enttäuschter Kaiseranhänger und Nationalist führte er zuhause ein militärisches Schreckensregiment. Alma selbst wurde – in wohl nicht immer glücklichen Umständen – vom Personal der Eltern aufgezogen und lebte nach dem Tod der Eltern mit der elterli-

²⁵ Sudhoff (Internetpublikation) nennt das Höhere Töchterinstitut Gunesch (Wien) und die „vom Wiener Frauenerwerbsverein geleitete Höhere Mädchenschule“.

²⁶ Immer noch auf dem Markt ist ihre erstmals 1926 erschienene Übersetzung des Kriminalromans *The Fellowship of the Frog* (1925) von Edgar Wallace (*Der Frosch mit der Maske*; Wiederauflage z.B. Goldmann 2006).

²⁷ Einige dieser Vorträge sind verschriftlicht nachzulesen in: Koenig (1957).

²⁸ Zeugnisse gesammelt bei Raynaud (1983) 31–32.

²⁹ Dazu vgl. generell Schorske (1983) und Worbs (1983), die beide Alma Johanna Koenig nicht erwähnen.

³⁰ Tauschinski (1980/81).

chen Haushälterin zusammen, bis diese hochbetagt starb. Es ist evident, dass Koenig eine ganz individuelle Biographie mit Verwerfungen und Selbstermächtigungen vorzuweisen hat, deren Gemengelage aus tiefer Moralität, gesellschaftlichen Schiefen und verschiedenen Religionen in ihrem Denken zu einem kaum erschütterbaren ‚Humanismus‘ sich verfestigt, den man nicht vorschnell als „weiblich“ oder „christlich“³¹ etikettieren sollte. Selbst wenn Koenig sich in ihrer Darstellung Neros eindeutig auf Sueton und Tacitus bezieht, kann sie durch ihre freiere Sozialisation dies in einer anderen Weise tun als (männliche) Bildungsbürger, die schon einen Affekt gegen Tänzer und Friseure, kurzum gegen Personal haben. Man sollte sich also nicht vorschnell auf die Seite der textinternen Nero-Gegner stellen, die ihm eben diese ungewöhnliche Biographie zwischen Kaiserhof und Unterschicht vorwerfen. Die an und für sich positive Auflösung oder Unterwanderung von verkrusteten Gesellschaftsstrukturen scheitert in *Der jugendliche Gott* aber an der Lieblosigkeit der meisten Beteiligten (fast mit Ausnahme Neros, der absolut und daher blind liebt).

Zudem hat gerade das Zeitalter Neros Alma Johanna Koenig lange schon – fast dreißig Jahre – vor der Abfassung von *Der jugendliche Gott* beschäftigt, auch wenn ihre Phantasien anfangs eher um Petronius kreisten: Ihm widmete sie ihren ersten unveröffentlichten Roman *Das Buch Petron* (1914).³² 1922 publizierte sie *Die Lieder der Fausta*, 26 Briefe in Gedichten des Briefwechsels einer Dirne u.a. an Petronius, der sie verschmäht hat. Koenig hat auch vor 1937 schon mehrere Versionen des Nero-Romans, in denen der Kaiser offenbar als erbitterter Christenverfolger gezeichnet war,³³ verfasst, aber immer wieder verworfen. Erst unter den Umständen der Verfolgung kann sie sich dazu durchringen, das Thema wieder aufzunehmen, was ich als Akt heilsamen und tröstenden Schreibens auffasse. Dieses langanhaltende Inte-

³¹ Die jüdische Tradition spielt in ihrem Roman *Der jugendliche Gott* eher eine ironische (der Arzt Simeon), das Christentum (repräsentiert durch Akte) eine eher randständige Rolle. Auch das unterscheidet Koenig von anderen Nero-Bildern (z.B. Sienkiewicz, *Quo vadis?*).

³² Der Nachlaß Koenigs, darunter die Handschrift von *Das Buch Petron*, befindet sich heute in der Wienbibliothek (s.a. Anm. 33).

³³ Ich stütze mich hier auf die entsprechenden Aussagen in der Sekundärliteratur, etwa Rustwurm (2005) 237, die allerdings auch keine stichhaltigen Referenzen in Form von Selbst- oder Fremdzeugnissen nennt, sondern in Fußnote 952 lediglich selbst auf Sekundärliteratur (die ihrerseits nicht aussagekräftig ist) verweist. Ich werde diesem Thema nachgehen in einer Edition von Koenigs *Das Buch Petron* (vermutlich 2014), das eher Poppaea als Nero neben Petronius ins Zentrum der Darstellung rückt.

resse deutet darauf hin, dass man ihren letzten Roman nicht ausschließlich als Kritik am Nationalsozialismus deuten sollte, zumal in *Der jugendliche Gott* Themen wiederkehren, die auch in den anderen Werken und Vorträgen von Alma Johanna Koenig zentral sind: androgyne Figuren (Geschlechtsidentität), problematische Muttergestalten, Abhängigkeit, Missbrauch, Lieblosigkeit, Verrat, Doppelbödigkeit menschlicher Interaktionen, gesellschaftliche Verwerfungen, das Problem, dass innere und äußere Schönheit nicht übereinstimmen müssen. Letztlich hatte im Wien des *Fin de siècle* und in der Folgezeit auch die Antikerezeption eine eigene Dynamik entwickelt, wie Freud, Rilke, Hoffmannsthal, Schnitzler, Grillparzer – um nur einige zu nennen – zeigen, die allerdings in anderen Kontexten als historischen Romanen eine selbstverständliche Zweitverwertung ihrer höheren Bildung in ihre wissenschaftlichen und literarischen Werke einfließen ließen. Wie oben dargelegt, fehlt Koenig dieser primäre bürgerliche Zugang zu Bildung, doch hat sie sich interessengeleitet und an der eigenen Zeit orientiert selbst Themenfelder erschlossen.³⁴ Im Gegensatz zu den genannten Schriftstellern und Wissenschaftlern richtete Koenig ihr Interesse weniger auf mythologische bzw. kanonische als vielmehr auf historische Gestalten, insbesondere solche, die in „schrägen“ sozialen Konstellationen lebten. Schon in *Der heilige Palast* (1922) hatte sie ein Lebensbild der byzantinischen Kaiserin Theodora gezeichnet, deren Jugend (Aufwachsen in Nicht-Kaiserkreisen bei kaiserlicher Abstammung) erstaunliche Parallelen mit *Der jugendliche Gott* aufweist. Gerade die Lektüre dieses in der Spätantike, einer Umbruchzeit, spielenden Romans zeigt die Konstanz in Koenigs Schaffen, macht aber auch wahrscheinlich, dass *Der jugendliche Gott* in sprachlicher Hinsicht nicht vollendet ist, wenn auch die harmonische Gesamtkomposition, in der sich Teil (1) und Teil (4) spiegelbildlich zueinander verhalten, sicher abschließend skizziert sein dürfte.

Der schematische Nachvollzug der Romanhandlung, den ich im ersten Teil des Artikels versucht habe, und eine eingehendere Analyse zeigen, dass Koenigs historischer Roman sich an den antiken Testimonien zu Nero, ins-

³⁴ Zu den negativen Effekten dieser bürgerlichen Usurpation und folgenden Musealisierung und Denaturierung von Bildung s. die trotz ihrer eigenen Zeitbedingtheit immer noch lesenswerten Artikel von Jens (1971) und Herzog (1977). Letzterer nennt in seinen Ausführungen zum historischen Roman Alma Johanna Koenig natürlich nicht, obwohl gerade *Der jugendliche Gott* vermutlich das Kriterium einer zeitgemäßen, nicht durch bürgerliche Bildungselbstgefälligkeit vergifteten Antikeaneignung exemplarisch erfüllt.

besondere an Sueton und Tacitus, direkt oder implizit ‚orientiert‘.³⁵ Alma Johanna Koenig gelingt es, die historischen Gestalten zum Leben zu erwecken,³⁶ ohne dass der Eindruck einer öde überladenen Bildungszweitwertung und einer „dekorativen Karikatur des Historischen“ (Lukács [1965] 73) entstände. Dadurch dass sie sich ganz auf das Innenleben der Protagonisten konzentriert, vermeidet sie historische Fehlleistungen.³⁷ Man muss es der künstlerischen Freiheit zugestehen, dass sie nicht in jeder Hinsicht die historische Chronologie reproduziert und etwa die Verbannung der Agrippina später ansetzt und dementsprechend auch Neros Erziehung im Hause seiner Tante Lepida. Aber die ‚Änderungen‘ zeigen ihre individuellen Akzentuierungen: Diese zeigen sich zum einen in „Aussparungen“: So fehlen beispielsweise Lucan³⁸ und Petron, was vermutlich der Intention entspringt, das Künstlertum zum Alleinstellungsmerkmal Neros zu machen und dadurch den Konflikt mit Piso (und Britannicus) zu schärfen. Auch zeigt Koenigs Piso – anders als in der historischen Realität – keine künstlerische Neigung.³⁹ Eine markante Abweichung gegen Tacitus und Sueton ist auch die Darstellung Senecas, der nicht Neros Berater und Stellvertreter während der ersten Regierungsjahre ist, sondern ganz auf den Lehrer und Philosophen reduziert wird.⁴⁰ Dies verschärft nicht nur Neros Einsamkeit und Überforderung als junger Kaiser-Dilettant, sondern exponiert auch Agrippinas Profil als Frau mit männlich-politischem Sinn und als eigentliche „Kaiserin“ Roms.

Eine weitere auch in anderen historischen Romanen zu beobachtende Technik Koenigs ist das ‚Auffüllen‘, das sich insbesondere in der markanten Zeichnung der fatalen Diskrepanz zwischen Alter und Kaiseramt zeigt.

³⁵ Kaszyński ([1998] 164) berichtet, dass in der polnischen (hagiographischen) Biographie von Rosner (1987) alle Werke aufgelistet seien, die Alma Johanna Koenig benutzt habe; man weiß aber nicht, ob es sich hierbei um Vermutungen handelt oder ob es „echte“ Beweise dafür gibt. In der Abfassungszeit habe sie nur noch eine Reclam-Ausgabe der *Annales* des Tacitus bei sich gehabt. Offensichtlich hat sie aber auch entlegene Nero-Traditionen präsent (s. unten zum „Gebärneid“).

³⁶ Ihr kundiger Blick für Details und Kenntnis der materiellen Kultur der Antike zeigt sich in der Beschreibung eines Mosaikfußbodens, der unter dem Namen „ill-swept floor“ bekannt ist und die Reste eines Gastmahls abbildet. Am Ende von Teil (1) erliegt der kleine Domitius, der erstmals allein durch den Kaiserpalast irrt, der Illusion dieses Mosaikfußbodens (33).

³⁷ Ein sachlicher Fehler (271), der aber kaum ins Gewicht fällt, ist das „Forum der Julia“ statt *Forum Julium* (das nichts mit Julia zu tun hat).

³⁸ Dazu s. Fußnote 10.

³⁹ Siehe dazu den Artikel von Pausch in diesem Band.

⁴⁰ Vgl. Rustwurm (2005) 281–284.

Nicht nur erleben wir die Überforderung Neros aus seiner Perspektive (z.B. in seinen stummen Monologen). An konkreten Situationen wird deutlich gemacht, was geschieht, wenn ein Jugendlicher Kaiser wird. Hier ist vor allem der nächtliche Ausgang Neros in die Subura und seine bedrückende Begegnung mit dem Senator Montanus an der Milvischen Brücke zu nennen, die dessen Freitod zur Folge hat (205–236, bes. 231–236). Gerade wenn man das sehr knappe Kapitel bei Tacitus (ann. 13,25,1–3) daneben stellt, sieht man Koenigs Imaginationsgabe und psychologisches Einfühlungsvermögen. Tacitus resümiert nur, dass es solche Ausgänge und Ausschweifungen gegeben hat, bei denen Nero auch das eine oder andere mal selbst verprügelt wurde. Genau das malt Koenig nun aber aus: Nero – *incognito* – geht mit einem ganzen Schwung von Freunden und Hofschranzen aus – eine Jugendgang.⁴¹ Jeder hat hier ein anderes Motiv, warum er Nero zu dieser Freizeitbeschäftigung anhält und bestimmte Dinge (etwa den ‚freiwilligen‘ Selbstmord des Montanus) aus schnödem finanziellem Eigennutz nicht verhindert. Die fehlende Courage und Moral aller wird so sichtbar. Nero tut diese Dinge also, weil er sie tun kann, auch wenn er sie nicht unbedingt tun möchte (aber er denkt, er müsse ein bestimmtes Kaiserbild erfüllen); die anderen lassen ihn gewähren, weil sie wollen, dass er diese Dinge tut.⁴² Deutlich wird dies durch die fortgesetzten Gedankenmonologe aller, die ganze Seiten füllen und insofern an den Motivationen der Betroffenen keinen Zweifel lassen.

Koenig vertieft auch den Themenkreis „geschlechtliche Identität“ /Männlichkeit/Weiblichkeit. Als erstes Beispiel sei hier die Szene angeführt, in der Britannicus Nero in aller Öffentlichkeit ‚Domitia‘ nennt (51–56). In den sehr nahen Versionen Suetons (Nero 7,2) und des Tacitus (ann. 12,41,3) weigert sich Britannicus Nero ‚Nero‘ zu nennen und ruft ihn weiterhin ‚Ahenobarbus‘ resp. ‚Domitius‘ (also beim ursprünglichen Namen vor der Adoption durch Claudius). Koenig hat diesem Hierarchiestreit unter Jugendlichen aber eine völlig andere Dimension gegeben, indem sie Britannicus zusätzlich auf die von seiner Warte aus fehlende Männlichkeit Neros anspielen lässt, der den Stiefbruder mit dieser doppelten Marginalisierung natürlich ins

⁴¹ Selbst wenn der Tribun Pollio dabei sein sollte (den Rustwurm [2005] 332 mit den Schergen der SS/SA identifiziert), stellt Koenig hier – wie auch Tacitus – eine neue Version des Märchenmotivs „Herrscher mischt sich unerkannt unters Volk“ vor. Es ist ja gerade die Grundbedingung dieses „Spaßes“, dass die Begleiter Neros keine Uniformen tragen und entsprechend mit kaiserlichen Funktionsträgern in Konflikt kommen. Das ist nicht vergleichbar mit dem Marodieren von Nazi-Gruppen, die gerade erkannt werden wollen.

⁴² Vgl. auch Rustwurm (2005) 264. Zu Piso in diesem Kontext s. unten.

Mark treffen will. Diese Intoleranz kann kaum gänzlich zugunsten des Britannicus ausgelegt werden, auch wenn man sie mit seinem unbeherrschten jugendlichen Dünkel entschuldigen kann.⁴³ Dass sie Nero so treffen kann, ist aber in den Problemen zu begründen, die er ohnehin schon mit seiner (sexuell) amphibischen Natur hat, die sowohl Männer als auch Frauen als Liebespartner zulässt.⁴⁴ So malt Koenig eine Szene aus, in der Neros ‚Gebärneid‘ resp. sein Wunsch, selbst ein Kind zur Welt zu bringen, zum Ausdruck kommt. Während diese Episode gerade nicht in den antiken Referenztexten zu finden ist, war sie doch einigermaßen bekannt: In der *Kaiserchronik*⁴⁵ (Mitte des 12. Jh.s) wird berichtet, Nero habe von den Ärzten gefordert, sie möchten ihm einen Zaubertrank darreichen, der es ihm möglich mache, ein Kind zu empfangen und zu gebären. Als Folge habe er durch den Mund einen großen Frosch (*lata rana*) geboren. Als dieser Nero entlaufen/entsprungen und in einen Sumpf gehüpft sei, habe man diese Stelle Lateran genannt, weil das römische Volk den Frosch mit dem Ausruf *Lata rana* kommentiert habe. In der *Weltchronik* von Jansen Enikel (letztes Viertel des 13. Jh.s) gibt es eine detailreiche Abwandlung:⁴⁶ Hier verabreichen die Ärzte Nero einen schwängernden Trank; als der Frosch in ihm aber zu groß wird, kann er ihn durch einen zweiten Trank unter Schmerzen gebären und ist ganz außer sich vor Freude. Er behandelt ihn in der Tat wie ein Menschenkind (Amme, Wiege usw.), doch auf einem Ausflug verschwindet der Sprössling in einen Sumpf auf Nimmerwiedersehen. In der rationalisierenden *Legenda Aurea*⁴⁷ hingegen verabreichen die Ärzte dem Kaiser gleich einen Trank mit der Kröte, die sie – wieder auf der Welt – als Frühgeburt de-

⁴³ Im Kontrast zu Rustwurm (2005), die Britannicus zum idealen *specimen* des jungen Adligen werden läßt (343 spricht sie von einer ‚absichtlich positive(n) Darstellung des Britannicus‘; vgl. auch 279), deute ich ihn – wie auch Piso und Seneca – als bestenfalls ambivalente Gestalt. Eine Parteinahme für Britannicus unterstellt, dass in Rom der Thronfolger ein leiblicher Sohn des vorhergehenden Kaisers hätte sein müssen, obwohl bis dato der prädestinierte Thronfolger adoptiert wurde (Augustus, Tiberius) oder nach dem Tod des Kaisers auf andere Weise ins Amt kam (Caligula, Claudius); bzw. wird vorschnell unterstellt, dass Koenig – wie Tacitus – das Modell der Thronfolge des Sohnes favorisiert. Darauf deutet aber nichts Verbindliches hin. Zudem wird Britannicus fast ausschließlich durch subjektive Figurenaussagen (z.B. Narcissus, 44f.; Paris, 21; Piso, 48ff.) in das rechte Licht gerückt. Da diese alle aber selbst ambivalente Figuren sind, wird es schwer sich einer Position anzuschließen.

⁴⁴ 116–122; 122–125; 133–134; 139–140; 170–176; s. auch unten zum ‚Gebärneid‘.

⁴⁵ vv. 4113–4154; vgl. Schroeder (1892) 156f.

⁴⁶ vv. 23053–23314; vgl. Strauch (1900) 449–454.

⁴⁷ Kap. 89,3; vgl. Graesse (1846) 376f.

klarieren. Diese Episode wird in einem Atemzug mit den anderen Untaten Neros genannt, die zu seiner Vertreibung und schlussendlich zum Selbstmord führen. Ursprünglich also mittelalterlicher Provenienz fand diese Legende ihren Weg auch in die moderne Literatur: Gottfried Keller etwa erzählt sie in nahem Anschluss an die *Weltchronik* in seiner Novelle *Regula* in der Sammlung *Sinngedicht* (1881), interessanterweise in einer Aufsteiger-novelle: Die emanzipierte Malerin Regula, ein ehemaliges Dienstmädchen, will als ein männlicher Künstler gelten, was der Erzähler mit der spiegelverkehrten Verirrung Neros vergleicht, der seinerseits wie eine Frau gebären wollte. Da also die Kenntnis dieser Geschichte nicht auf die mittelalterliche Überlieferung zurückgeführt werden muss, können wir heute nicht mehr entscheiden, wo Alma Johanna Koenig sie ursprünglich kennengelernt hat.

Albin Lesky (1966) ist der Frage nachgegangen, wie es zu dieser Legendenbildung gekommen sein könnte und führt dies – sicher zu recht – in erster Hinsicht auf Sueton (Nero 21) zurück, der von Neros Vorliebe, Frauenrollen wie die trauernde Niobe oder die kreißende Canace zu spielen, berichtet. Natürlich wird diese Rollenwahl gerne als Indiz seines Wahns⁴⁸ bzw. seiner Geschmacklosigkeit angeführt, doch müsste immerhin beachtet werden, dass Frauenrollen im antiken Theater generell von Männern gespielt wurden. Insofern könnte man dies eigentlich auch nur als eine Konsequenz aus Neros Schauspielertum, seiner persönlichen Virtuosität und künstlerischen Mutes oder gar seiner positiven Identifikation mit dem weiblichen Geschlecht werten. In der Tat führt aber eine Kontextualisierung des Motivs in der eigenen Lebenszeit Koenigs deutlich weiter. Insbesondere um 1900 und besonders im Naturalismus und Expressionismus zeigt es – wie kürzlich die 2009 erschienene Studie von Christine Kanz *Maternale Moderne. Männliche Gebärdphantasien zwischen Kultur und Wissenschaft (1890–1933)* nachgewiesen hat – vor allem im Kontext künstlerischer (nicht zwingend misogynen) Selbstdefinition eine markante Häufigkeit: Hierbei wird die (männliche) künstlerische Hervorbringung als Äquivalent einer Geburt dargestellt, die in Kombination mit einer ‚echten‘ Geburt den ‚Übermenschen‘ kennzeichnen könnte. Es muss nicht eigens erwähnt werden, dass hier in weiteren Kreisen dieser Phantasie die Emanzipation des Mannes von der Frau als Gebälerin, die er durch Automaten auszuschalten sucht, mit stark misogynen Unterströmungen (auch Phantasien über den Muttermord) einhergehen konnte. Dass Koenig von dieser gerade auch in Wien geführten Debatte um Geschlecht und

⁴⁸ Vgl. auch den Artikel von Schollmeyer in diesem Band zur Zweigeschlechtlichkeit Neros.

Kunst inspiriert war, zeigt die Tatsache, dass sie in der Tat Neros Künstlertum und den Wunsch nach weiblicher Gebärfähigkeit eng führt: *Ihr Nero*, der gerade ein Trauerlied der Niobe um ihre Kinder vorgetragen hat, fragt den jüdischen Arzt Simeon, ob er wohl ein Kind haben könnte. Simeon antwortet – die Frage missverstehend –, dass Poppaea ja schon ein Kind geboren habe und demnach einer weiteren Schwangerschaft nichts im Wege stünde. Doch Nero insistiert: ob er wohl selbst ein Kind haben könnte. Es lohnt sich diese Passage im Wortlaut zu zitieren (288):

„Caligula war sein Onkel! er ist wahnsinnig!“, dachte Simeon.

„Jetzt denkst Du, daß ich verrückt bin wie Oheim Caligula“, sagte Nero. „ich bin nicht verrückt. Wenn mir die Natur gegeben hat, wie Mann und Weib zugleich zu empfinden, warum sollte sie mir nur das Kriterium des Mannes geben, das der Frau aber verweigern?“

„Aber Herr, es war niemals da –“, stammelte Simeon.

„Es war auch niemals da, daß einer Kaiser von Rom war und zugleich der beste Redner, der beste Dichter, der beste Sänger, der beste Wagenlenker, der beste Mime seiner Zeit, – hast du nicht gehört, daß alle Welt mich so nennt?“

„Ich habe es gehört.“

„Oder nimmst du an, daß sie alle, alle nur lügen und kriechen?“

„Warum sollte ich es annehmen, Herr?“, murmelte Simeon.

„Nun siehst du! Warum also, wenn du zugibst, daß ich soviel vereine, was die geizige Natur sonst nur vereinzelt spendet, wenn ich, wie du sagst, zu Brüsten neige und doch die Zeugung besitze, warum sollte es nicht gehen, daß ich, Nero, den Erben Roms gebären könnte?“

„Großer Gott!“, dachte Simeon, „ein Kind von Tigellinus und Nero der Erbe Roms! Jahwe sei gepriesen, daß es unmöglich ist.“

„Es muß doch einen Trank oder eine Operation oder einen Zauber geben, um es möglich zu machen. – Ich habe rasende Angst vor dem Messer, aber ich würde wie ein Opfertier stillhalten; ich träume seit Jahren davon, ein Kind zu gebären.“

„Herr, nur die Schnecken vereinen beiderlei Geschlecht und vermögen sich doppelt zu begatten!“

„Heu! Das wußte ich nicht, – siehst du!“

„Ja, aber es nützt nichts, zu wollen, was nicht zu wollen ist, weil Jahwe es versagt hat.“

„Wer? Wer?“

[Es folgt eine kurze Diskussion über die Macht des jüdischen Gottes. Der Arzt betont die Unmöglichkeit seines Wunsches.]

Nero stand vor Simeon und keuchte. „Du lügst. Der Arzt und Sterndeuter der Chaldäer hat mir gesagt, daß es möglich ist. Er hat mir geschworen, daß das Kind im dritten Monat ein Frosch ist, im vierten ein Lurch, im fünften eine Kröte –“

„Ein Chaldäer?“, schrie Simeon zornig. „Dann geh hin und laß dich schwängern von den Unsauberen, den Untermenschen mit ihren Molchen und Kröten –!“

Im nächsten Augenblick schämte er sich, einen armen Wahnsinnigen hart angefaßt zu haben, und vielleicht hätte er diesem verzerrt zuckenden Gesicht Verheißungen gegeben – aber das Erstaunliche geschah. Dies Gesicht glättet sich im Augenblick zu Neros angestrengt liebenswürdigem Lächeln.

„Kennst du meine Mutter?“ fragte er, in Simeons Augen forschend.“

„Ich? Nein, Herr! Ich habe die Kaiserin nie gesehen.“

„Das ist gut – das ist sehr gut. Du schweigst über – den Scherz von vorhin. – Und jetzt, Jude, dünn oder dick – meine Zeit ist um, ich muß in den Senat.“

Rustwurm ([2005] 277) geht auf diese Szene nur passager ein, als sie die in *Der jugendliche Gott* verstreuten Vergleiche Neros mit seinem ‚verrückten‘ Onkel Caligula referiert. Doch scheint mir die zitierte Passage tiefgründiger zu sein, gerade weil sie vor dem Hintergrund moderner Psychologie und entsprechender literarischer Diskurse gelesen werden muss. Eine Strategie Koenigs ist zum einen die schon textimmanente Dekonstruktion des bildungslastigen Caligula-Vergleichs⁴⁹ durch Nero selbst, denn wieso sollte man sich dem Urteil des Arztes Simeon anschließen müssen? Zum anderen ist ja von Träumen oder Phantasien über die männliche Geburt die Rede, womit eine psychologische Tiefe erreicht wird, die den antiken oder mittelalterlichen Texten gar nicht möglich war. Koenigs Nero nährt die Allmachtsphantasien der modernen Künstler, die in ihrer Existenz Autarkie von den Rollen und Beschränkungen der beiden Geschlechter erlangen wollen. Dass Nero diese Autarkie auch dadurch erreicht, dass er seine Mutter umbringen

⁴⁹ Zu ähnlichen Strategien bei Martin Walser, s. den Beitrag von Lenz in diesem Band.

lässt, passt hier – trotz des vorgegebenen historischen Verlaufs – völlig ins Bild: Dieser Mord ist die Kontrolle des eigenen Ursprungs.⁵⁰

Trotz der unverkennbaren Parallelen zu Sueton und Tacitus (und späteren Nero-Bildern) bewegt Koenig sich mit ihrer nicht minder ‚ideologischen‘, dekonstruierenden Lesart jenseits der gängigen Bilder Neros als Brandstifter und Muttermörder und verleiht der Figur des Künstler-Kaisers eine analytische Tiefe. So ist ihr Vorspruch zu verstehen, den sie aus Hebbels Schauspiel *Gyges und sein Ring* (Hebbel [1913]) übernommen hat: „Du sollst mich nicht entschuldigen, Du sollst nur sagen, wie es kam.“ Dort (4. Akt) werden, was in den Interpretationen von *Der jugendliche Gott* nicht berücksichtigt wird, diese Worte vom persischen König Kandaules ausgesprochen, dessen Herrschaft durch innovative Aufklärung und radikal-unbedachte Destruktion von Traditionszusammenhängen geprägt ist. Er lässt den Freund Gyges seine sehr auf ihre Keuschheit bedachte Frau Rhodope unter Benutzung eines unsichtbar machenden Rings nackt betrachten. Rhodope, die diese Kränkung nicht hinnehmen kann, fordert darum, dass Gyges und Kandaules sich im Zweikampf um sie messen. Kandaules fällt, Gyges wird König und Gatte der Rhodope, die sich jedoch selbst das Leben nimmt. Die Deutung dieser Tragödie ist auch deshalb so schwierig, weil Gyges zu keinem eigenen Standpunkt finden kann und sich situativ mal der einen, mal der anderen Meinung anschließt. Man kann natürlich einfach postulieren, dass Koenig sich hier ein Motto gesucht hat, das – des ursprünglichen Kontexts entkleidet – irgendwie zu ihrem Nero-Roman passt, oder fragen, ob es tiefere Ähnlichkeiten formaler oder inhaltlicher Natur zwischen den beiden Werken gibt. Meines Erachtens wird hier durch das Motto aus einer Tragödie auf die schauspielartige Mikro- und Makrostruktur von *Der jugendliche Gott* hingewiesen. Beide Kunstwerke analysieren zudem Konstellationen des Umbruchs, in denen Tradition und Neuerung in einem nicht lösbaren Spannungsverhältnis zueinander stehen. Auch das Motiv der zur Verfügung gestellten Ehefrau ist – wenn auch inversiv, da hier der König einem Freund die eigene Ehefrau zugänglich macht – vorhanden.

Während Sueton Nero im Guten wie im Bösen als Produkt seiner Abstammung aus dem Claudier-Geschlecht und seiner daraus erklärbaren ambivalenten Veranlagung gekennzeichnet hatte, die keine andere Entwicklung als die zum Zuge Gekommene zuließen, entwirft Koenig eine Familienge-

⁵⁰ Vgl. die Version des Nero-Mythos, in dem er die tote Mutter sezieren läßt, um ihre Gebärmutter und damit seine Herkunft sehen zu können. Dazu Kanz (2009) 29–31.

schichte, die ohne die moderne Psychologie nicht hätte erzählt werden können. Sie schildert also das, was bei Suetons Biographiekonzeption und der ‚tragischen‘ Geschichtsschreibung eines Tacitus zwangsläufig fehlt, nämlich die individuelle Entwicklung von Konflikten und widerstrebenden Motivationen des jungen Domitius in einer bestimmten sozialen Konstellation (Umweltprägung). Man muß diese Darstellungsweise nicht auf eine bestimmte psychologische oder psychoanalytische Ausrichtung/Bildung zurückführen, auch wenn man davon ausgehen kann, dass Koenig mit diesen ganzen Strömungen, die sich im Wien ihrer Lebenszeit – dem Laboratorium der Moderne – entwickelten, vertraut gewesen ist.⁵¹ Nehmen wir nur das Beispiel Freud. Er, der in der streng naturwissenschaftlichen Wiener Medizin des 19. Jahrhunderts groß geworden war, wundert sich, dass sich seine psychologischen Fall- und Krankengeschichten lösen wie Novellen. Gleichzeitig schreibt er den Dichtern ein besonderes Erkenntnisorgan zu, das er für die Wissenschaft, seine Psychoanalyse, ausbilden möchte. „In der Seelenkunde“ seien die Dichter „uns Alltagsmenschen weit voraus, weil sie aus Quellen schöpfen, welche wir noch nicht für die Wissenschaft erschlossen haben.“⁵² Und selber wiederum interpretiert er behutsam *more psychoanalytico* dichterische Texte, so dass Züge an diesen deutlich hervortreten, die so ohne weiteres noch nicht sichtbar waren. Insofern kann man von einem psychologischen bzw. tiefenpsychologischen Realismus sprechen. Dabei wäre, um nur bekanntere Namen zu nennen, an Arthur Schnitzler, Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal zu denken. Sie zeigen uns die Entwicklung von Persönlichkeitsprofilen und die Entstehung von Konfliktlagen, die ohne den psychologischen Diskurs im Laboratorium der Moderne nicht denkbar sind, und sind gleichzeitig auslösender und integrierender Bestandteil dieses Diskurses. Auch Alma Johanna Koenig entwirft in *Der jugendliche Gott* eine ohne die moderne Psychologie so nicht erzählbare Familiengeschichte und zeigt dabei durchaus auf, dass es Alternativen gegeben hätte, die jedoch aus verschiedenen Gründen nicht zum Zuge kommen konnten. Insofern ist auch ihre einen moralischen Appell aussprechende Darstellung von Unausweichlichkeit geprägt, auch wenn sie anders als bei den antiken Prätexten psychologisch determiniert ist.

⁵¹ Koenig verkehrte in Wiener Künstlerzirkeln. Vgl. Rustwurm (2005) 232ff.; Raynaud (1983) 30ff.

⁵² Freud, *Gradiva* (1907) 14.

Nero, der in relativer Vorurteilsfreiheit auf andere Menschen zugeht, ist in der Tat, so wie Koenig ihn darstellt, ein bemerkenswerter psychologischer Grenzfall. Die Kindheit eines begabten, aber geschädigten Kindes wird uns vorurteilslos fassbar, etwa dieses zwischen den Ständen Aufwachsen, wo er sowohl wegen seiner Schönheit bewundert als auch von allen gleichzeitig geliebt, ausgenutzt und verachtet wird. Wir würden heute von „sexuellem Missbrauch“ reden, und in der Tat war das zu Lebzeiten Alma Johanna Koenigs nicht zuletzt durch Sigmund Freuds Hysterie-Studien ein in Wien viel diskutiertes Thema. Vielleicht hat sich aber Koenig insofern von dieser Debatte inspirieren lassen, als Domitius-Nero diesen „Missbrauch“, etwa durch Paris, selbst nicht als „Missbrauch“ empfindet, sondern vielmehr eine stabile Affektbesetzung entwickelt (im Gegensatz zu Paris, der nicht viel für das Kind oder den Kaiser empfindet). Freud vermutet/deutet an in den Studien zur Hysterie, dass Unterschichtkinder – anders als Oberschichtkinder – Missbrauch nicht zwangsläufig als Trauma empfinden und in einer ‚natürlichen Weise‘ ins Leben integrieren können.⁵³ In *Der jugendliche Gott* ist Nero-Domitius, der früh mit seinem eigenen Begehren konfrontiert wird, in mehrfacher Hinsicht ein amphibisches Wesen, nicht nur weil er ganz selbstverständlich beiden Geschlechtern zugeneigt ist, sondern weil er in seiner Persönlichkeit die Erfahrungen eines Unterschichtkindes mit denjenigen eines Prinzen harmonisieren muss. Mit der Unterschichtmentalität, die er in der instabilen Kindheit erworben hat, kann er die Neurosenanfälligkeit der Oberschicht kupieren. Auch als Kaiser verliert er diesen Blick von unten nicht.⁵⁴ Aber die permanenten Statuswechsel führen bei ihm auch zu einer ausgeprägten inneren Instabilität, die er durch seine Künstleridentität zu beherrschen sucht.

Bei so wenig Konstanz in Erziehung und Lebensumständen kann Nero – von der Warte des Durchschnittsadligen – nur eine Halbbildung erwerben und eine Faszination für Bereiche entwickeln, die ihm als Kaiser und Politiker ferner sein sollten: Kunst, Ästhetik, Mode. Eine Herausbildung von ‚traditionellen‘ Werten bleibt so zwangsläufig auf der Strecke. Als Kaiser nutzt er seine politische Macht fast ausschließlich, um sich entweder Beliebtheit zu kaufen oder um Menschen zu „beseitigen“, die ihn persönlich enttäuscht haben – eben wie ein instabiler Jugendlicher.

⁵³ Vgl. Freud (1896) 68; 70.

⁵⁴ Etwa gegenüber seiner Tante Lepida, die er weiterhin verachtet; s. auch sein Mitleid mit den Armen Roms (214).

Einerseits ist er von seiner Sozialisation her überhaupt nicht geeignet für das Kaiseramt, wie etwa der Vergleich mit dem hochmütig-banalen Britannicus zeigt. Auch hat er nicht die geringste Ahnung von Politik oder Militär im Gegensatz zu seiner männlich denkenden Mutter Agrippina. Andererseits ist er für die Position als Kaiser durchaus auch sehr geeignet, weil er persönlich gewinnend ist und Posen, öffentliche Auftritte und Improvisationen beherrscht.⁵⁵ Er ist – und keiner weiß das besser als er selbst – ein Kaiser-Darsteller (vgl. 93), hinsichtlich der Aufgaben, die er auszufüllen hat, ein Dilettant, geprägt von Naivität und Realitätsverlust: Er übt und beherrscht Dinge, die ihn aktuell nicht interessieren sollten. Doch was anfangs Überlebenshilfe in Jugend und Kaiseramt ist, wächst sich zu einer Manie aus: Nero überlegt sich in jeder Alltagssituation, wie er sich präsentieren soll, wie er gut spielen kann, und verliert darüber jede Form von Natürlichkeit. Anfangs bemerkt er diese Diskrepanz noch, später beherrschen ihn die Posen in unendlichen Spiegelungen: Nero denkt das eine, inszeniert das andere, denkend, dass er das eine denke und das andere inszeniere, sich vorstellend, wie es wäre, das eine zu denken und das andere zu inszenieren ... sich dabei beobachtend wie Am Ende geht der Realitätsbezug völlig verloren, der Weg zum Kaiser-Ungeheuer ist gebahnt.

Der jugendliche Gott analysiert weniger den Aufstieg eines verkannten Künstlers zur Macht als vielmehr die Charakterkorrosion vieler Einzelner, die in ungünstigen Konstellationen zum Untergang einer ganzen Gesellschaft führen kann. Die meisten von Koenigs Gestalten sind sehr ambivalent, vielleicht sogar in sich widersprüchlich gezeichnet. Gerade in dieser Ambivalenz läge jederzeit das Potential zu einer anderen Entwicklung begriffen, die jedoch im Keim erstickt wird. Gerade weil Koenig auf eine einfache Schwarz-Weiß-Malerei verzichtet, ist der Roman überzeugend, auch wenn es den meisten Interpreten schwer fällt, diese Ambivalenz auszuhalten, weil er doch wenigstens einen glamourös tugendhaften Helden enthalten sollte.⁵⁶ Piso, der zweifellos als Vexierbild zu Nero konzipiert ist, ist es eben nicht. Trotz aller guten Absichten (die aber Absichten bleiben) ist er alles andere als moralisch einwandfrei. Immerhin würde er ohne Zögern mit der Kaisergattin Octavia Ehebruch begehen, was nur an Octavias Widerstand

⁵⁵ Schon im ersten Teil – als Kind – ringt er um Fassung, sich an eine Maxime des Paris erinnernd, dass man anderen nicht zeigen sollte, wenn man müde ist (32).

⁵⁶ Vgl. Rustwurm (2005), die Piso (287ff.), Seneca (274) und Otho (263) deutlich zu positiv einschätzt. Zu Britannicus s. oben.

scheitert. Doch sogleich und ohne Bedenken verfällt er dem Charme der alternden Kaiserinmutter Agrippina (eine Ehe mit ihr brächte ihm zweifellos unschätzbare finanzielle und politische Vorteile – darunter einen Anspruch auf den Kaiserthron). Er wird aber – das weiß die Geschichte – nicht Neros Nachfolger werden. Er mag sich im Gegensatz zu anderen seiner mangelnden Zivilcourage und der Würdelosigkeit der aktuellen Gesellschaft bewusst sein, aber seine heimlichen Wiedergutmachungsaktionen⁵⁷ dienen der Beruhigung seines schlechten Gewissens und – da offiziell folgenlos – letztlich der Systemstabilisierung: Es gibt kein wahres Leben im Falschen.

Konturen bekommt diese bedrückende Darstellung einer histrionischen, unehrlichen Gesellschaft durch die den ganzen Roman durchziehende Metapher des Schauspiels: Sie deutet nicht nur das Verhalten des „Schauspielers“ Nero, sondern beschreibt die Praxis einer ganzen Gesellschaft, die es verlernt hat, die Wahrheit zu sagen, sondern immer nur situativ reagiert. Diese Metaphorik wird unterstützt durch Koenigs sehr avancierte Erzählweise, die in der Nacherzählung schlecht vermittelt werden kann: Man denkt beim ersten Durchblättern, der Roman bestünde aus lauter Dialogen; bei genauerer Betrachtung steht aber da meist „dachte“ und nicht „sagte“. Wir erfahren die inneren Gedanken der Personen, die sie ihrem Gegenüber verschweigen. Die ausgesprochenen Worte machen umfangsmäßig oft nur einen Bruchteil ihrer Gedanken aus. Die Rezipienten können ein dauerndes quälendes Auseinanderklaffen zwischen Gesagtem und Ungesagtem, zwischen Sein und Schein, zwischen tatsächlicher Meinung und Feigheit, Heuchelei oder Ausdruckshemmung beobachten und insofern auch die verpassenen Chancen zu anderen positiven Entwicklungen schmerzhaft registrieren. Diese Darstellungsstrategie wendet Koenig nicht nur in bezug auf Nero an, mit dessen Gedanken wir manchmal mehrere Seiten lang konfrontiert werden, sondern mehr oder minder auf alle wichtigen Personen.⁵⁸ Gerade weil diese literarisch-psychologischen Charakterstudien plausibel und überzeugend sind, können sie auch als Analyse der eigenen, der zeitgenössischen, vom Nationalsozialismus geprägten Gesellschaft gelesen werden, aber sie lassen sich nicht darauf reduzieren. Literarisch verweist der Roman ohnehin sehr stark auf Traditionen und Diskurse von vor 1933. Koenigs Antike-Usurpation besonderer Natur ist unhumanistisch im Sinne eines abgestandenen bürgerlichen Humanismus und auch nicht primär ‚politisch‘. Viel-

⁵⁷ Geld für Pallas (261) und Beistand beim Freitod des Montanus (234).

⁵⁸ Gute Beispiele: 209 und 326–28.

mehr hat *Der jugendliche Gott* trotz aller Koinzidenzen mit dem Nationalsozialismus durch seine Fokussierung auf das eigene literarische Schaffen und den tiefen Humanismus etwas extrem Anachronistisches. Der Roman ist ganz offensichtlich nicht der ‚klassische‘ historische Roman mit belehrenden Ansprüchen. Er ist weder eine Bildungszeitverwertung noch – und ich gehe hier von meinen Lektüreerfahrungen aus – eine chiffrierte Streitschrift gegen den Nationalsozialismus.⁵⁹ Vielmehr stellt ihr Roman m.E. eine Form von Literatur dar, die durch die Zeitumstände (Nationalsozialismus, Pogrome, Zerschlagung von Intellektuellenmilieus usw.) weder eine angemessene Würdigung noch eine sichtbare Fortsetzung oder auch nur Resonanz fand.

In der Tat könnte man allein an der Analyse dieser einen Version des Nero-Mythos das Ensemble von Schwierigkeiten aufzeigen, das die Beschäftigung mit Rezeptionsphänomenen der antiken Literatur und Geschichte mit sich bringt. Doch dies wäre nur in vielen 100 Seiten – wenn überhaupt – angemessen zu leisten. Diese Beschäftigung erfordert im Grunde die Evozierung aller in die Rezeption eingehender literatur-, ideen- und bildungsgeschichtlicher Elemente, die in ihr zusammengewirkt haben, um eine neue, ebenso authentische Version des Mythos zu erzeugen.

⁵⁹ Dies zeigt gerade die kontrastive Lektüre von Lion Feuchtwangers *Der falsche Nero* (1936). In der Tat kann hier aber der Vergleich mit dem großen Prätext Tacitus und den von ihm dominierten politischen Diskursen sehr erhellend sein: Koenig geht sehr wenig auf die römische Politik resp. die Regierung Neros ein, Politik spielt durch die Art Privatisierung des Stoffs an der Textoberfläche eher eine marginale Rolle. Ihr Interesse liegt offensichtlich in der Analyse von ‚Konstellationen‘ (Mutter–Kind–Beziehung; Freundschaft; Lehrer–Schüler–Beziehung; Kaiserhof usw.): Sie macht diese Konstellationen auf bedrückende Art und Weise durch ihre psychologische ‚introspektive‘ Erzählweise sichtbar. Diese erhellt die psychischen und moralischen Verwerfungen aller Protagonisten, was eine einfache Identifikation mit oder Verurteilung von einzelnen Personen verhindert.

Literaturverzeichnis

- Alma Johanna Koenig, *Die Lieder der Fausta* (Wien 1922).
- Alma Johanna Koenig [1942], *Nero. Der Jugendliche Gott* (Wien/Hamburg 1985) (Erstveröffentlichung: *Der Jugendliche Gott* [Verlag Paul Zsolnay 1947]).
- Alma Johanna Koenig, *Schicksale in Bilderschrift. Historische Miniaturen* (Wien 1957).
- Lion Feuchtwanger/Arnold Zweig, *Briefwechsel 1933–1958*, herausgegeben von Harold von Hofe, Bd. I: 1933–1948 (Berlin/Weimar 1984).
- Friedrich Hebbel, *Werke*. Hrsg. v. Franz Zinkernagel. Bd. 4 (Leipzig u.a. 1913).
- Karl Kraus, *Schriften*. Hrsg. v. Christian Wagenknecht. Bd. 12: Dritte Walpurgisnacht (Frankfurt/Main 1989).
- Edward Schroeder (Hrsg.), *MGH, 8. Scriptores Qui Vernacula Lingua Usi Sunt, I.1* (Dublin 1892, unver. Neuaufl. Zürich u.a. 1964).
- Philipp Strauch (Hrsg.), *MGH, 8. Scriptores Qui Vernacula Lingua Usi Sunt, III*. (Hannover/Leipzig 1900).
- Theodor Graesse (Hrsg.), *Jacobus a Voragine, Legenda Aurea* (Dresden/Leipzig 1846).
- Bartsch (1997). – Shadi Bartsch, *Ideology in Cold Blood. A Reading of Lucan's Civil War* (Cambridge, MA 1997).
- Baudy (1991). – Gerhard J. Baudy, *Die Brände Roms. Ein apokalyptisches Motiv in der antiken Historiographie* (Hildesheim 1991) (= *Spudasmata* 50).
- Bohm (1997). – Arnd Bohm, “Gender and History in the Works of Alma Johanna Koenig”, in: Marianne Henn/Britta Hufeisen (Hrsgg.), *Frauen: MitSprechen, MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung* (Stuttgart 1997) (= *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik* 349) 455–467.
- Elsner/Masters (1994). – Jás Elsner/Jamie Masters (ed.s), *Reflections of Nero: Culture, History and Representation* (London 1994).
- Engelbrecht (1982–1988). – Helmut Engelbrecht, *Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs*. 5 Bde. (Wien 1982–1988).
- Frazer (1971). – R.M. Frazer, “Nero the Singing Animal”, *Arethusa* 4 (1971) 215–218.

- Freud (1896). – Sigmund Freud, „Zur Aitiologie der Hysterie“, in: Alexander Mitscherlich u.a. (Hrsgg.), *Sigmund Freud. Studienausgabe*, Bd. VI: *Hysterie und Angst* (Frankfurt/Main 1971) 51–81.
- Freud (1907). – Sigmund Freud, „Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*“, in: Alexander Mitscherlich u.a. (Hrsgg.), *Sigmund Freud. Studienausgabe*, Bd. X: *Bildende Kunst und Literatur* (Frankfurt/Main 1972) 51–81.
- Herzog (1977). – Reinhart Herzog, „Antike-Usurpationen in der deutschen Belletristik seit 1866 (mit Seitenblicken auf die Geschichte der Klassischen Philologie)“, *Antike und Abendland* 23 (1977) 10–27.
- Jakob-Sonnabend (1990). – Waltraud Jakob-Sonnabend, *Untersuchungen zum Nero-Bild der Spätantike* (Hildesheim 1990) (= *Altertumswissenschaftliche Texte und Studien* 18).
- Jens (1971). – Walter Jens, „Antiquierte Antike? Perspektiven eines neuen Humanismus“, in: Walter Jens, *Republikanische Reden* (München 1976) 41–58.
- Kanz (2009). – Christine Kanz, *Maternale Moderne. Männliche Gebärdphantasien zwischen Kultur und Wissenschaft (1890–1933)* (Paderborn 2009).
- Kaszyński (1998). – Stefan H. Kaszyński, „Chiffrierter Widerstand oder innere Emigration. Zu Alma Johanna Koenigs Roman *Der jugendliche Gott*“, in: Johann Holzmer/Karl Müller (Hrsgg.), *Literatur der „inneren Emigration“ aus Österreich*, herausgegeben im Auftrag der Theodor Kramer-Gesellschaft (Wien 1998) (= *Zwischenwelt* 6) 141–155.
- Kittstein (2006). – Ulrich Kittstein, „Mit Geschichte will man etwas“. *Historisches Erzählen in der Weimarer Republik und im Exil (1918–1945)* (Würzburg 2006).
- Lesky (1966). – Albin Lesky, „Neroniana“, in: Albin Lesky, *Gesammelte Schriften* (Bern/München 1966) 335–351.
- Lukács (1965). – Georg Lukács, „Der historische Roman“, in: Georg Lukács, *Werke*. Bd. 6: *Probleme des Realismus III* (Neuwied/Berlin 1965) 15–430.
- Miralles (2009). – Carles Miralles, „The Use of Classics Today“, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 93,3 (2009) 11–25.
- Paulsen (2007). – Thomas Paulsen, „Was für ein Künstler geht mit mir zugrundel? Peter Ustinovs Nero-Psychogramm und die antiken Quellen“, in: Mischa Meier/Simona Slanicka (Hrsgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Köln u.a. 2007) (= *Beiträge zur Geschichtskultur* 29) 219–232.

- Pfligersdorffer (1959). – Georg Pfligersdorffer, „Lucan als Dichter des geistigen Widerstandes“, *Hermes* 87 (1959) 344–377 (Wiederabdruck in: Richard Klein [Hrsg.], *Prinzipat und Freiheit* (Darmstadt 1969) [= *Wege der Forschung* 135] 321–368).
- Polt-Heinzl (2004). – Evelyne Polt-Heinzl, „Das Vermächtnis der Alma Johanna Koenig“, *Der literarische Zaunkönig. Zeitschrift der Erika Mitterer-Gesellschaft* 3 (2004) 15–17.
- Raynaud (1983). – Franziska Raynaud, „Alma Johanna Koenig (1887–1942?). Leben und Dichten einer Wienerin“, *Bulletin des Leo Baeck-Institut* 64 (1983) 29–54.
- Rosner (1987). – Edmund Rosner, *Miedzy erosem a caritas. Życie i twórczość Almy Johanny Koenig (1887–1942?)* (= *Zwischen Eros und Caritas. Leben und Werk Alma Johanna Koenigs [1887–1942?]*) (Habil. Katowice 1987).
- Rustwurm (2005). – Michaela Rustwurm, *Der römische Kaiser Nero im Spiegel des deutschen historischen Romans. Dargestellt an Romanen von Ernst Eckstein, Wilhelm Walloth, Alma Johanna Koenig und Volker Ebersbach* (Diss. Innsbruck 2005).
- Schorske (1983). – Carl E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle* (Frankfurt/Main 21983; engl. Original 1980).
- Schubert (1998). – Christoph Schubert, *Studien zum Nerobild in der lateinischen Dichtung der Antike* (Stuttgart 1998) (= *Beiträge zur Altertumskunde* 116).
- Sudhoff (Internetpublikation). – Dieter Sudhoff, „Alma Johanna Koenig“, in: *Autorenlexikon* (auf der Homepage des Adalbert Stifter-Verein (www.stifterverein.de/de/autorenlexikon/i-1/koenig-alma-johanna.html) - letzter Zugriff: 10. November 2011).
- Tauschinski (1980/81). – Oskar Jan Tauschinski (Hrsg.), „Alma Johanna Koenig: Briefe an Helene Lahr“, *Zeitgeschichte* 8 (1980/81) 260–291.
- Willis (2011). – Ika Willis, *Now and Rome. Lucan and Vergil as Theorists of Politics and Space* (London/New York 2011).
- Worbs (1983). – Michael Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende* (Frankfurt/Main 1983).
- Wyke (1994). – Maria Wyke, „Make like Nero! The Appeal of a Cinematic Emperor“, in: Elsner/Masters (1994) 11–28.

KAISER, KÜNSTLER, KITHARÖDE DAS BILD NEROS BEI SUETON

Dennis Pausch (Gießen)

Es dürfte sich wohl schwerlich irgendetwas finden lassen, was dem Ansehen Neros im 20. Jahrhundert soviel geschadet hat, wie die wenigen Minuten der Szene, in denen Sir Peter Ustinov vor dem brennenden Rom den Untergang Trojas ‚besingt‘.¹ Für dieses Ständchen der besonderen Art konnten sich Henryk Sienkiewicz in seiner Romanvorlage und Mervyn Leroy in der 1951 angelaufenen Verfilmung von *Quo vadis*?² unter anderem auf Sueton berufen,³ der in seiner Biographie Neros folgende Schilderung gibt:

hoc incendium e turre Maecenantina prospectans laetusque flammae, ut aiebat, ‚pulchritudine‘ Halosin Ilii in illo suo scaenico habitu decantavit.

„Er schaute sich diesen Brand aus der Ferne, vom Palast des Maecenas aus an; nach seinen eigenen Worten machte ihn die Schönheit des Brandes glücklich, und er trug in seinem Bühnenkostüm, so wie jeder ihn kannte, einen Gesang über die Eroberung Trojas vor.“⁴

Die bis heute unbewiesene Behauptung eines solchen ‚Auftrittes‘ des Kaisers während des verheerenden Stadtbrandes hat – gemeinsam mit den sich nur in Details unterscheidenden Versionen bei Tacitus und Cassius Dio⁵ – bereits in der Antike einen erheblichen Beitrag zur negativen Wahrnehmung

¹ Zu den Darstellungsstrategien, mit denen der Film dieses ebenso negative wie wirkungsmächtige Bild Neros erzeugt, vgl. Krebs (2003) und Kittstein (2005).

² Zu den Verfilmungen vor dem Klassenschlager von Mervyn Leroy vgl. Wyke (1994) u. Wyke (1997) 110–146.

³ Zwar ist die Darstellung in Buch und Film im Ganzen vor allem an Tacitus orientiert (vgl. Paulsen [2007]), Sueton spielt aber hier – wie häufig in der Rezeption – immer dann eine prominentere Rolle, wenn es um verstärkt private Eigenschaften und Verhaltensweisen der römischen Kaiser geht (vgl. Pausch [2010]).

⁴ Vgl. Suet. Nero 38,2 (alle Übersetzungen aus den Kaiser-Viten nach Martinet [2000]).

⁵ Insbesondere die Lokalisierung der Szene unterscheidet sich jeweils (vgl. Tac. ann. 15,39,3 [Bühne im Palast] und Dio 62,18,1 [Dach des Palastes]).

Neros geleistet.⁶ Auch wenn sich in der Forschung der letzten Jahre eine gewisse Tendenz beobachten lässt, Nero vor seinen Kritikern in Schutz zu nehmen,⁷ wird eines der hier im weiteren verfolgten Ziele darin bestehen, Sueton davor zu bewahren, als Nero-Kritiker par excellence zu gelten. Vielmehr erlaubt uns seine Vita, wenn wir sie wirklich lesen und nicht nur zum Zwecke des Zitierens anblättern, ein wesentlich differenzierteres Bild vom Künstler auf dem Kaiserthron als die Darstellungen zumal der antiken Historiker.⁸

Geht man von Suetons Biographie aus, so lässt sich vor allem plausibel machen, dass es sich bei Neros musikalischen Aktivitäten weder um irrationale Handlungen noch um gezielte Provokationen seiner Standesgenossen handelte.⁹ Vielmehr lässt sich mit Hilfe der Darstellung Suetons hier ein durchaus ernstgemeinter¹⁰ und keineswegs von vorneherein zum Scheitern verurteilter Versuch rekonstruieren, auf dem für die römische Aristokratie zentralen Feld der kulturellen Repräsentation neue, aber eigentlich recht naheliegende Wege zu beschreiten.¹¹

Zu diesem Zweck werden wir uns im Folgenden zunächst auf einen auf diese Fragestellung fokussierten Durchgang durch Suetons Nero-Vita begeben, bei dem wir die Perspektive eines Rezipienten einnehmen, der den Text kontinuierlich von Anfang bis Ende liest. Auf diese Weise soll der Moment ausfindig gemacht werden, ab dem in dem anfangs durchaus wohlwollenden Porträt des ‚Kaisers als Künstler‘ die kritischen Töne die Oberhand gewinnen. Im Anschluss daran werden einige Überlegungen dazu präsentiert, wie

⁶ Vgl. z.B. Flaig (2003) 364f.; Hahn (2006) v.a. 367f.

⁷ Vgl. z.B. Fini (1993); Elsner/Masters (1994); Fuchs (1997); Shotter (1997); Schubert (1998); Malitz (1999); Champlin (2003) und Waldherr (2005). Einen anderen Ansatz verfolgt Meulder (2002), der Suetons Nero-Vita mit dem 8. Buch von Platons *Staat* vergleicht und in beiden Texten Motive des „antique mytheme indoeuropéen de la Bataille Finale“ wiedererkennt.

⁸ Zu den ant. Darstellungen von Neros Regierung und den mit ihnen verbundenen Schwierigkeiten vgl. z.B. Jos. ant. Iud. 20,154 und allg. Champlin (2003) 35–52, der jedoch nicht zwischen den einzelnen Autoren und ihren jeweiligen Darstellungsabsichten differenziert.

⁹ Während die erste Deutung heute kaum noch Anhänger findet, wurde die zweite Interpretation in den letzten Jahren stark gemacht; vgl. z.B. Edwards (1994), Malitz (2004) 161–164 und Hahn (2006) 379.

¹⁰ Vgl. Champlin (2003) v.a. 82, der jedoch in erster Linie Neros genuines Interesse an seinen Auftritten betont.

¹¹ Vgl. mit ähnlichen Ansätzen Griffin (1984) 160–163 und Rilinger (1996) v.a. 132f., die jedoch vor allem den Versuch der Überwindung der Konkurrenz mit den Standesgenossen betonen.

Nero selbst und seine Zeitgenossen diese Form herrscherlicher Selbstdarstellung wahrgenommen haben könnten, ehe im Fazit beide Perspektiven wieder miteinander und mit der Beantwortung der Frage verbunden werden, warum sich Suetons *Vita* in besonderer Weise für einen Blick ‚hinter die Kulissen‘ der musikalischen Aktivitäten Neros eignet.

Der Kaiser als Künstler bei Sueton

Wenn wir uns im Folgenden auf das Experiment einer ‚kontinuierlichen Lektüre‘ einlassen, also die *Vita* linear zumindest virtuell vollständig von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende lesen, so handelt es sich um ein dringend notwendiges Korrektiv gegenüber der vorherrschenden Rezeption der suetonischen *Caesares*, die – und zwar gerade in den Altertumswissenschaften selbst – in der Regel so erfolgt, dass es sich bei der ersten Seite, die aufgeschlagen wird, um den Index handelt. Von dort aus werden dann punktuell und zumeist eher isoliert die Stellen herausgegriffen, die für das Thema, das den Rezipienten jeweils interessiert, relevant sind.

Nun stellt eine solche Form der selektiven ‚Benutzung‘ freilich eine durchaus legitime Rezeptionsstrategie dar, die Sueton sogar auf verschiedene Weise erleichtert hat:¹² Bereits dass die Biographien nicht als durchgängige Erzählung des Lebens ihres Protagonisten angelegt sind, sondern ihre Gliederung zugleich nach thematischen Gesichtspunkten erfolgt, deutet an, dass Sueton auch mit einem Leser rechnet, dem an einem raschen Blick auf für bestimmte Fragestellungen einschlägige Informationen gelegen ist. Diese sind daher auch in sogenannten ‚Rubriken‘ zusammengestellt, deren Anfangsworte im Text sicherlich graphisch hervorgehoben waren, wie man es in dem heute in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrten *Codex Memmianus* aus dem 9. Jh. noch erahnen kann. Auch wenn eine solche selektive ‚Benutzung‘ der Kaiser-Viten daher für bestimmte Zwecke legitim ist, so kann sie doch nicht als Grundlage für die Bewertung komplexerer Phänomene herangezogen werden. Hierfür ist vielmehr eine tatsächliche Lektüre erforderlich, die auch die Reihenfolge und Verknüpfung der Angaben im Kontext der ganzen Biographie berücksichtigt (s. Gliederung im Anhang). Dieser Aufgabe wollen wir uns nun für den Themenkomplex ‚Nero und die Musik‘ unterziehen.

¹² Zu den Orientierungshilfen für den Leser in Suetons Kaiser-Viten vgl. allg. Pausch (2004) 264–275.

Auf die erste für unsere Fragestellung relevante Stelle stoßen wir in einer Rubrik, die sich auch in anderen Biographien Suetons findet und in der die ersten Handlungen des neuen Herrschers – die sogenannten *initia imperii* – zusammengefasst werden. Über Nero erfahren wir hier unter anderem Folgendes:

ad campestris exercitationes suas admisit et plebem declamavitque saepius publice; recitavit et carmina, non modo domi sed et in teatro, tanta universorum laetitia, ut ob recitationem supplicatio decreta sit eaque pars carminum aureis litteris Iovi Capitolino dicata.

(Suet. Nero 10,2)

„Bei seinen Übungen auf dem Marsfeld durfte auch das Volk hinzukommen, und Redeübungen betrieb er oft vor Publikum. Er las auch Gedichte vor, und das nicht nur zu Hause, sondern auch im Theater; er begeisterte alle so sehr, dass man für ihn wegen einer solchen Lesung ein Dankfest beschloss und die Verse, die er aus Gedichten rezitiert hatte, in goldenen Buchstaben dem Iuppiter Capitolinus weihte.“¹³

Zwar ist an dieser Stelle von Musik im engeren Sinne nicht die Rede, aber bereits hier lässt sich eine wichtige Erweiterung der traditionell von einem römischen Aristokraten erwarteten kulturellen Aktivitäten beobachten: Nero hat sich nicht nur den für eine spätere Tätigkeit als Anwalt und Politiker unerlässlichen Übungsreden unterzogen,¹⁴ sondern hat zudem Gedichte vorgelesen.¹⁵ Dass beides in der Öffentlichkeit, letzteres sogar in einem Theater stattfindet, wird hier nicht nur nicht kritisiert, sondern die freundliche Aufnahme wird sogar ausdrücklich betont.¹⁶

¹³ Vgl. Suet. Nero 10,2.

¹⁴ Zu Neros ersten Auftritten als Redner vgl. Suet. Nero 7,2. Dass Nero sich auch als Redner zunehmend von dem traditionellen Rollenverständnis seiner Standesgenossen gelöst hat, wird betont von Jones (2000), der auch auf Parallelen zur späteren sog. Zweiten Sophistik verweist.

¹⁵ Sueton weist an dieser Stelle nicht explizit darauf hin, dass es sich um von Nero selbst verfasste Gedichte handelt, so dass eher vom Gegenteil auszugehen ist. Zu seinen eigenen Dichtungen vgl. Suet. Nero 52; s. auch unten. 63ff.

¹⁶ Kritik wäre in einer solchen Rubrik auch nicht zu erwarten, da Sueton unter dem Punkt der *initia imperii* die ersten, vom Streben nach Popularität geprägten und daher in aller Regel positiv bewerteten Handlungen eines neuen Herrschers zusammenträgt. Bezeichnenderweise finden diese positiv bewerteten Auftritte bei Tacitus keine Erwähnung (vgl. Reitz [2006] 19).

Auch die folgende Rubrik erweist sich als einschlägig, da in ihr alle von Nero während seiner vierzehnjährigen Regierungszeit veranstalteten *spectacula* versammelt sind, die hier wie bei den anderen Kaisern Suetons besonderes Interesse finden.¹⁷ Nero wird von ihm dafür gelobt, dass er nicht nur traditionelle Veranstaltungsformen wie Wagenrennen, Theateraufführungen und Gladiatorenkämpfe vorbildlich umgesetzt, sondern das Unterhaltungsangebot zudem um eine neue Attraktion bereichert hat. Neben den im Jahre 59 n. Chr. erstmals durchgeführten *Iuvenalia*¹⁸ findet vor allem der im folgenden Jahr eingeführte und nach ihm selbst benannte Agon eine durchaus positive Berücksichtigung:¹⁹

instituit et quinquennale certamen primus omnium Romae more Graeco triplex, musicum gymnicum equestre, quod appellavit Neronia.

„Er veranstaltete auch als erster von allen in Rom einen Wettkampf, der alle fünf Jahre stattfand und wie bei den Griechen aus drei Disziplinen bestand: einer musischen, einer athletischen und einer Disziplin zu Pferde. Dieser Wettkampf erhielt den Namen *Neronia*.“²⁰

Auch als Nero nicht mehr nur als kaiserlicher Schirmherr der neuen Spiele fungiert, sondern seine Loge verlässt und sich selbst auf die Bühne begibt, findet das Suetons Billigung:

¹⁷ Vgl. Suet. Nero 11–13 und ferner Bradley (1981). Zur politischen Kommunikation zwischen dem Herrscher und den Beherrschten im Medium der *spectacula* während des 1. Jh.s n. Chr. und zu den Auftritten Neros als Weiterentwicklung der nobilitären Euergergie vgl. Champlin (2003) 61–77; Benoist (2003) und Benoist (2005). Zur radikalen Veränderung der Kommunikation zwischen dem Publikum und dem Kaiser im Theater durch Neros Auftritte vgl. Bartsch (1994) 1–35.

¹⁸ Zu den *Iuvenalia* vgl. Suet. Nero 11,1–12,2; Dio 61,19–20 und Tac. ann. 14,15,1–5 mit Beacham (1999) 210–212; Champlin (2003) 71f. und Malitz (2004) 156f. Zu Neros Rolle als Zuschauer bei den *Iuvenalia* und bei anderen Gelegenheiten vgl. Whitehorne (2003); zu Neros eigenen Auftritten s.u. 51ff.

¹⁹ Über die Aufnahme dieser Neuerung durch die Zeitgenossen gibt Tacitus einen ausführlichen Bericht, in dem neben den tadelnden auch die lobenden Stimmen Berücksichtigung finden (vgl. Tac. ann. 14,20–21).

²⁰ Vgl. Suet. Nero 12,3. Zur Bedeutung der *Neronia* im Kontext von Neros Literaturpatronage vgl. Morford (1985) 2018–2022; zum August 60 n. Chr. als Termin vgl. Griffin (1984) 160 mit Anm. 113.

deinde in orbestram senatumque descendit et orationis quidem carminisque Latini coronam, de qua honestissimus quisque contenderat, ipsorum consensu concessam sibi recepit, citharae autem a iudicibus ad se delatam adoravit ferrique ad Augusti statuam iussit.

„Dann stieg er auf die Orchestra und zu den Senatoren herab und wurde mit dem Siegeskranz für römische Rede- und Dichtkunst ausgezeichnet; darum hatten Koryphäen gewetteifert, sie alle aber hatten einstimmig ihm die Auszeichnung zuerkannt. Als ihm die Richter aber den Siegeskranz für das Kitharaspield überbrachten, verbeugte er sich vor ihm und ließ ihn zur Statue des Augustus bringen.“²¹

Angesichts der Wertschätzung, der sich Augustus in der römischen Kaiserzeit generell und bei Sueton im Besonderen erfreut, muss vor allem die Weihung des Siegeskranzes als durchaus löbliche Handlungsweise ins Auge fallen. Zudem werden damit die *Neronia* gewissermaßen in die Tradition der von Augustus (zur Erinnerung an seinen Sieg in der Schlacht bei Actium) ebenfalls nach griechischem Muster in Nikopolis eingerichteten Spiele, der *Actia*, gerückt.²²

Wenn wir unserem *lector continuus* weiter auf seinem Weg durch den Text folgen, stoßen wir wenig später auf eine für Suetons biographische Technik charakteristische Stelle, die die beiden Hauptteile der Vita voneinander trennt. Sueton wendet sich direkt an seinen Leser und teilt ihm – in der ersten Person – Folgendes mit:

haec partim nulla reprehensione, partim etiam non mediocri laude digna in unum contuli, ut secernerem a probris ac sceleribus eius, de quibus dehinc dicam.

„Das, was teils überhaupt keinen Tadel, teils sogar ausgesprochen große Anerkennung verdient, habe ich in einem Kapitel zusammengefaßt, um es klar von seinen Schandtaten und Verbrechen zu trennen, über die ich ab jetzt etwas sagen werde.“²³

²¹ Vgl. Suet. Nero 12,3 und ferner Dio 61,21,2 mit Champlin (2003) 72f.

²² Vgl. Strab. 7,325; Suet. Aug. 18 und Dio 41,1 sowie ferner Riexs (1970) und Beacham (1999) 214f.

²³ Vgl. Suet. Nero 19,3 mit z.B. Bradley (1978a) 14f. und Barton (1994) 52.

Hier wird dem Rezipienten noch einmal in wünschenswerter Deutlichkeit bestätigt, dass alle bisher geschilderten Taten Neros akzeptabel waren, also auch die Rezitation von Gedichten im Theater, die Einführung der *Iuvenalia* und *Neronia* sowie die Annahme dreier von ihm selbst gestifteter Siegeskränze.²⁴

Unmittelbar im Anschluss an die Ankündigung, sich nun zunächst den *probra* und dann den *scelera* des Kaisers widmen zu wollen, beginnt eine der umfangreichsten Rubriken der *Vita*, die sich detailliert mit Neros Auftritten als Musiker beschäftigt. Gleich zu Beginn wird dem Leser in Erinnerung gerufen, dass die *Vita* keiner rein chronologischen Gliederung folgt. Denn das zuerst geschilderte Ereignis gehört in die Anfangsjahre von Neros Herrschaft, also rund sechs Jahre vor die zuletzt geschilderten *Neronia*.²⁵

inter ceteras disciplinas pueritiae tempore imbutus et musica, statim ut imperium adeptus est, Terpnium citharoedum vigentem tunc praeter alios accessit diebusque continuis post cenam canenti in multam noctem assidens paulatim et ipse meditari exercevique coepit neque eorum quicquam omittere, quae generis eius artifices vel conservandae vocis causa vel augendae factiterant; sed et plumbeam chartam supinus pectore sustinere et chlystere vomituque purgari et abstinere pomis cibisque officientibus.

„Wie er in seiner Jugend eine Ausbildung in einer Reihe von Disziplinen erhielt, so auch in der Musik; er war gerade an die Macht gekommen, da ließ er sofort den Kitharasänger Terpnos, der zur damaligen Zeit in großem Ansehen stand, neben anderen Künstlern an seinen Hof kommen. Tag für Tag saß er bis spät in die Nacht neben ihm und hörte seinem Gesang zu; nachdem das eine Zeit so gegangen war, begann er auch selbst, diese Kunst zu studieren und sich darin zu üben. Nichts von alledem ließ er aus, was die großen Künstler in diesem Fach tun, um bei Stimme zu bleiben oder das Stimmvolumen zu erhöhen. Er legte sich auf den Rücken und legte eine Bleiplatte auf die Brust, mit Hilfe von Klistieren und

²⁴ Hierin unterscheidet sich Sueton von Tacitus und Cassius Dio (vgl. z.B. Bartsch [1994] 28 mit Anm. 61, sowie dagegen Croisille [1970] mit der Vermutung, dass Sueton, indem er auch in diesen Teil der *Vita* kritikwürdiges Material aufnimmt, die Negativcharakterisierung Neros noch verstärken will).

²⁵ Zur Chronologie in dieser Rubrik und den folgenden vgl. allg. Gallivan (1974) und Bradley (1978a) 119f.

durch Erbrechen entleerte er den Körper und ließ die Finger von Obst und Speisen, die seiner Stimme schaden würden.“²⁶

Worin genau besteht für Sueton hier Neros Verfehlung? Denn weder sein allgemeines Interesse für Musik, das ja schon in seiner standesgemäßen Erziehung angelegt war, noch die Tatsache, dass Nero an seinem Hof prominente Künstler um sich versammelte – eine seit dem Hellenismus gängige und stets positiv bewertete Praxis –, dürften den Stein des Anstoßes gebildet haben. Vielmehr entzündet sich Suetons Kritik an Neros Bestreben, sich selbst wie ein professioneller Kitharöde zu verhalten. Bereits die in peinlicher Detailliertheit und mit dem korrekten technischen Vokabular erfolgende Beschreibung der Vorbereitungen des angehenden Künstlers auf seinen ersten Auftritt dient dazu, den Gegensatz zu dem vom Herrscher der antiken Welt erwarteten Verhalten zu markieren: Schärfer als in der Beschreibung eines Kaisers, der unter einer Bleiweste liegt und Brechmittel einnimmt, lässt sich Neros Verstoß gegen seine soziale Rolle nicht auf den Punkt bringen.

Auch Neros Vorliebe für die Kithara trägt zu diesem Eindruck bei. Denn während die Lyra bereits durch die Erwähnung in der *Ilias*, dass Achilles auf ihr ‚sein Herz erlabend‘ gespielt habe, gleichsam nobilitiert war, und daher auf eine lange Tradition im Rahmen der aristokratischen Ausbildung zurückblicken konnte,²⁷ galt die wesentlich schwerer zu spielende Kithara in Griechenland wie in Rom als Instrument der professionellen Musiker²⁸ und wurde also mit einer sozialen Gruppe in Verbindung gebracht, die vom Kaiser als *primus inter pares* der römischen Nobilität denkbar weit entfernt war. Es kann daher nicht überraschen, dass in der Kritik an Neros Auftritten dieser Aspekt eine prominente Rolle spielt. Auch für Sueton sind Neros Versuche, die Verhaltensweisen eines professionellen Musikers zu übernehmen, und die sich hieraus zwangsläufig ergebenden Konflikte mit seiner eigentlichen Rolle als Herrscher des römischen Weltreichs²⁹ die entscheidenden Kriterien für die Beantwortung der Frage, ab welchem Punkt Neros musika-

²⁶ Vgl. Suet. Nero 20,1 sowie ferner Plin. n.h. 34,166 u. 19,108.

²⁷ Zum Zusammenhang von aktiver Musikausübung und Sozialprestige in Griechenland vgl. Scheithauer (1996).

²⁸ Vgl. Aristot. Politik. 8,6 (1341a21): τεχνιζόν; sowie ferner z.B. Beacham (1999) 212, Malitz (2004) 161f. und Waldherr (2005) 118.

²⁹ Zu diesem Rollenkonflikt vgl. ferner Philostr. Ap. 5,7 mit Bartsch (1994) 36–62 und Edwards (1994) 86–91.

lische Ambitionen zu tadeln sind. Diese Vermutung wird noch erhärtet, wenn wir nun schauen, welche Informationen im weiteren Verlauf der Biographie präsentiert werden und welche auffälligerweise fehlen.

So folgt auf Neros Ausbildung durch Terpnos unmittelbar sein erster Auftritt anlässlich der zu Ehren des Augustus eingerichteten *Italica Romaea Sebastia Olympia* in Neapel:³⁰

donec blandiente profectu, quamquam exiguae vocis et fuscae, prodire in scaenam concupiit, subinde inter familiares Graecum proverbium iactans occultae musicae nullum esse respectum. et prodit Neapoli primum ac ne concusso quidem repente motu terrae theatro ante cantare destitit, quam incobatum absolveret nomon.

„Schließlich schmeichelte er sich wegen des Fortschrittes, den er machte, wenn auch seine Stimme schwach und dumpf geblieben war, und es drängte ihn unbändig, auf der Bühne sein Debüt zu geben. Und so zitierte er unter Freunden und Bekannten häufig das griechische Sprichwort, Musik im stillen Kämmerlein habe keinen Wert. Zum ersten Mal trat er in Neapel auf. Nicht einmal daß ein Erdbeben das Theater erzittern ließ, ließ ihn seinen Gesang abbrechen; das Stück, was er begonnen hatte, brachte er zu Ende.“³¹

Doch dieser Auftritt gehört bereits ins Jahr 64 n.Chr., während die inzwischen vergangenen fünf Jahre lediglich mit der Bemerkung zusammengefasst werden, Nero habe häufiger das griechische Sprichwort ‚Musik im stillen Kämmerlein hat keinen Wert‘ zitiert.³² Die in dieser Zeit unter anderem im Rahmen der *Iuvenalia*³³ absolvierten Auftritte, die nicht nur im Palast, sondern auch im Theater in den kaiserlichen Gärten³⁴ – also vor recht großem

³⁰ Zu diesen Spielen vgl. Rieks (1970), Griffin (1984) 161 und Reitz (2006) 14.

³¹ Vgl. Suet. Nero 20,1–2 und ferner Tac. ann. 15,34,1. Für eine Übersicht über die antiken Aussagen zu Neros Qualitäten als Sänger vgl. Champlin (2003) 57f.

³² Vgl. Gell. 13,31,2 und Ovid. ars 3,400.

³³ Zur Einrichtung der *Iuvenalia* s.o. 49 m. Fn.18.

³⁴ Vgl. Tac. ann. 15,33,1: *nam adhuc [64 n.Chr.] per domum aut hortos cecinerat Iuvenalibus ludis*. Zu diesem kaiserlichen ‚Privattheater‘ vgl. Tac. ann. 14,14,2 u. Plin. n.h. 37,7 mit Schmidt (1990) 151f.: „Und in der Tat spricht das Wenige, was wir von Neros Theater *in hortis* hören oder erschließen können, dafür, dass es sich zwar im rechtlich-gesellschaftlichen Sinn um eine private, faktisch jedoch um eine öffentliche Bühne mit einem umfänglichen Zuschauerraum, also um ein normales römisches Theater gehandelt haben muß.“

Publikum³⁵ – stattgefunden haben, scheinen demgegenüber aus Suetons Perspektive unproblematisch zu sein.³⁶ Erst mit dem Debüt auf der Bühne eines öffentlichen Theaters und der Teilnahme an einem Agon hat er in den Augen seines Biographen die Grenze zur Rolle des Berufsmusikers erneut und endgültig überschritten.

Suetons Kritik wird daher schärfer, wenn er im Folgenden Neros aktive Beteiligung an der Neuauflage der *Neronia*, die im Jahre 64 oder 65 n.Chr. stattgefunden hat, und damit seinen ersten professionellen Auftritt in Rom beschreibt:³⁷

cum magni aestimaret cantare etiam Romae, Neroneum agona ante praestitutam diem revocavit flagitantibusque cunctis caelestem vocem respondit quidem in hortis se copiam volentibus facturum, sed adiuvante vulgi preces etiam statione militum, quae tunc excubabat, repraesentaturum se pollicitus est libens.

„Da er großen Wert darauf legte, auch in Rom als Sänger aufzutreten, verlegte er den ursprünglichen Termin der Neronischen Spiele vor; allen, die laut verlangten, seine göttliche Stimme zu hören, antwortete er, er werde ihnen wunschgemäß in seinen Gärten die Gelegenheit dazu geben, aber als die Bitten des Volkes auch noch von Seiten der Abteilung der

³⁵ Zu diesem Publikum gehörten auch bereits die *Augustiani*, eine 5000 vornehme Römer umfassende Gruppe von Claqueuren (vgl. Tac. ann. 14,15,1 u. Dio 61,20,3), obwohl Sueton diese von ihm heftig kritisierte Einrichtung erst im Zusammenhang mit Neros Auftritt in Neapel erwähnt (vgl. Suet. Nero 20,2–3 sowie ferner Gatti [1967/77]; Bartsch [1994] 8f. und Beacham [1999] 213f.), um diese Abweichung von der Chronologie erneut zu betonen, dass in den Jahren vor 64 n.Chr. Neros Aktivitäten in seiner Perspektive keinen Tadel verdient haben.

³⁶ Das ist umso überraschender, als bei den übrigen antiken Autoren bereits das Jahr 59 n.Chr. als Ende des *quinquennium Neronis* und als Wende zum Schlechteren gilt (vgl. Tac. Ann. 14,1 und Dio 69,19–20 mit z.B. Griffin [1984] 43 und Waldherr [2005] 120). Eine differenziertere Gliederung in drei Phasen bietet Champlin (2003) 76f.: „In short: up to the time of his mother’s death, Nero had practiced and performed in private; the year 59 marked the important intermediate stage, public in all but name, where he first presented himself to the people as his invited guests in a private setting; and it was to be another five years before he would progress from this ‘hidden music’ to actual competition in public, in 64.”

³⁷ Zur teilweise widersprüchlichen Überlieferung der Ereignisse im Zusammenhang mit Neros Auftritt und zur Frage der Datierung der 2. *Neronia* vgl. Bradley (1978a) 129–131; Griffin (1984) 161 und Schmidt (1990) 153f.

Praetorianergarde, die gerade zu diesem Zeitpunkt auf Wache war, unterstützt wurden, versprach er, er werde liebend gerne auftreten.³⁸

Neros vornehme Zurückhaltung und sein Angebot, statt im Rahmen des Wettbewerbs in den kaiserlichen Gärten aufzutreten, scheinen zunächst noch für ihn zu sprechen.³⁹ Doch in der Erzählung gewinnen spätestens dann die kritischen Töne die Oberhand, wenn man – wie es der zeitgenössische Leser sicherlich getan hat – in ihr das Muster der *recusatio* wiedererkennt. Dieses vor der Übernahme politischer Macht stets erwartete Ritual eines – und sei es auch nur gespielten – Zögerns wurde von Nero, so wird hier suggeriert, in unangemessener Weise auf seine Auftritte als Musiker übertragen.⁴⁰

Noch problematischer wird die Mischung seiner Stellung als Kaiser mit der von ihm angestrebten Rolle als professioneller Musiker in der Schilderung des eigentlichen Auftritts, den wir uns im Pompeius-Theater vorzustellen haben:

ac sine mora nomen suum in albo profitentium citharoedorum iussit ascribi sorticulaque in urnam cum ceteris demissa intravit ordine suo, simul praefecti praetorii citharam sustinentes, post tribuni militum iuxtaque amicorum intimi. utque constitit, peracto principio, Niobam se cantaturum per Cluvium Rufum consularem pronuntiavit et in horam fere decimam perseveravit ...

„Unverzüglich ließ er seinen Namen in die Liste der Kitharöden eintragen, die ihren Auftritt zugesagt hatten, warf mit den anderen sein Los in die Urne und trat auf, als die Reihe an ihn kam, zusammen mit den Praetorianerpraefekten, die seine Leier trugen, es folgten die Militärtribune, und dicht bei ihm waren seine vertrautesten Freunde. Sobald er an seinem Platz

³⁸ Suet. Nero 21,1.

³⁹ In der von Tacitus geschilderten Version überwiegt hingegen von vorneherein die explizite Kritik: Als Nero seinen Auftritt bei den *Neronia* ankündigte, habe der Senat erfolglos versucht, ihm den Siegespreis für Gesang schon im Vorfeld zuzusprechen (vgl. Tac. ann. 16,4,1–2: *ut dedecus averteret*); daraufhin habe Nero zunächst ein Gedicht rezitiert und sei dann vom Publikum auch zum Gesang aufgefordert worden (vgl. Tac. ann. 16,4,2–3 mit Champlin [2003] 74f. zu den Unterschieden der beiden Versionen).

⁴⁰ Vgl. Malitz (2004) 163 und Waldherr (2005) 127, sowie dagegen Beacham (1999) 221, der in seinem Zögern die typischen Starallüren eines Künstlers ohne politischen Bezug erkennt.

stand und die Fingerübungen beendet hatte, ließ er durch den ehemaligen Konsul Cluvius Rufus bekanntgeben, er werde die *Niobe* singen, und er sang in einem fort bis fast zur zehnten Stunde ...⁴¹

Die hier zu beobachtende enge Verflechtung von Elementen aus der Sphäre der politischen Repräsentation (Leibwache, Gefolge von Vertrauten, Konsular als Herold) und solchen aus dem Milieu der professionellen Musiker (Kitharödenliste, Losverfahren zur Ermittlung der Reihenfolge, öffentliches Einspielen) verdeutlichen eindrucksvoll, woran Sueton bei Neros Auftritten vor allem Anstoß nimmt.⁴²

In dieselbe Richtung weisen auch die weiteren von ihm in die Biographie des Kaisers übernommenen Informationen: Ein nicht namentlich genannter Prätor soll Nero eine Million Sesterzen für ein Engagement im Rahmen der von ihm ausgerichteten Theatervorführungen geboten haben, und dieser habe ernsthaft darüber nachgedacht, diese Offerte anzunehmen.⁴³ Erst im letzten Moment, so suggeriert uns Sueton, konnte ein Auftritt des Kaisers gegen Geld und damit ein weiterer entscheidender Schritt zur Professionalisierung verhindert werden.

An das Ende der Rubrik ‚Nero als Musiker‘ hat Sueton eine Anekdote gestellt, in der die von ihm kritisierte Vermengung der beiden sozialen Sphären noch einmal aus anderer Perspektive eingefangen wird. Zunächst folgt eine kurze Übersicht über die Rollen, die Nero in seinem Repertoire hatte, unter anderem einen ‚Orest als Muttermörder‘, einen ‚geblendeten Ödipus‘ und einen ‚Herakles im Wahnsinn‘.⁴⁴ Dann geht Sueton näher auf seinen Auftritt als sich selbst verbrennender *Hercules furens* im letztgenannten Stück ein:

⁴¹ Suet. Nero 21,1–2.

⁴² Vgl. zu Neros Auftritt ferner Tac. ann. 16,4,4 mit z.B. Waldherr (2005) 127f.

⁴³ Vgl. Suet. Nero 21,2 und dagegen Leppin (1992a) 220f., der darauf verweist, dass Neros Auftritte ausschließlich im Rahmen der nicht mit Infamie belegten Agone stattgefunden haben (s.u. 62ff).

⁴⁴ Zu Neros Repertoire vgl. Wille (1967) 342f. Zu den wechselseitigen Bezügen zwischen seinen Rollen und seinem Leben vgl. Frazer (1966); Bartsch (1994) 38–62; Slater (1996/97) und Champlin (2003) 84–111, der eine Strategie Neros annimmt, sich durch die mythologischen Bezüge vor der Öffentlichkeit zu rechtfertigen.

in qua fabula fama est tirunculum militem positum ad custodiam aditus, cum eum ornari ac vinciri catenis, sicut argumentum postulabat, videret, accurrisse ferendae opis gratia.

„Es geht das Gerücht, daß bei dieser Aufführung Folgendes passiert sei: Ein unerfahrener Rekrut habe am Bühneneingang Wache gestanden und gesehen, wie der Kaiser geschminkt und frisiert und in Ketten gelegt wurde, wie es die Szene verlangte; da sei er herbeigeeilt, um ihm zu Hilfe zu kommen.“⁴⁵

Natürlich ist es aus Suetons Perspektive nicht der unerfahrene Rekrut, der sich falsch verhält, sondern Nero, dessen künstlerische Ambitionen hier erneut mit seiner Funktion als Herrscher eines Weltreiches kollidieren.⁴⁶

Mit dieser Schlusspointe endet zwar die Neros musikalischen Aktivitäten gewidmete Rubrik, nicht aber deren Behandlung im Rahmen der Biographie. Nach der Darstellung seiner Leidenschaft für Wagenrennen⁴⁷ folgt die ausführliche Schilderung der berühmten Griechenlandreise,⁴⁸ die sich als konsequente Fortsetzung seiner Auftritte als Musiker erweist: Da er nicht mehr zufrieden damit gewesen sei, nur in Rom Kostproben seines Könnens zu geben, sei er umso erfreuter gewesen, als ihm mehrere griechische Städte Siegespreise im Kitharaspield *in absentia* zuerkannten.⁴⁹ Als die Gesandten dieser Städte, die er sogleich zu einem Festmahl eingeladen hatte, ihn auch

⁴⁵ Vgl. Suet. Nero 21,3 mit Billerbeck (1981) (für die Lesart *onerari* statt *ornari*). Die Wahrscheinlichkeit, dass diese auch von Cassius Dio (vgl. Dio 63,9,4–10,2) berichtete Anekdote einen realen Hintergrund hat, ist nicht sehr hoch. Allerdings wäre es immerhin denkbar, dass es sich um einen bereits zeitgenössischen Kommentar handelt, der vielleicht in Form eines Witzes umgelaufen war und noch fünfzig Jahre später von Sueton aufgegriffen werden konnte. Zum politischen Funktionieren solcher ‚Gerüchte‘ in der Kaiserzeit vgl. allg. Flaig (2003).

⁴⁶ Vgl. Bartsch (1994) 48f.: “Suetonius’ interest in this incident seems rather to stem from the recruit’s reaction to the spectacle precisely as the mark of an inability to remain wholly within one of two possible interpretative frames, the reality-frame or the theater-frame.”

⁴⁷ Vgl. Suet. Nero 22,1–2. Auch hier verstößt Nero dadurch gegen die gesellschaftlichen Normen, dass er selbst als Wagenlenker auftritt und damit eine Tätigkeit ausübt, für die eine Professionalisierung erforderlich ist. Er selbst hat seine Auftritte offenbar mit dem Verweis auf die Bedeutung der Wagenrennen für den griechischen Adel gerechtfertigt (vgl. Tac. ann. 14,14,1: *concertare equis regium et antiquis ducibus factitatum memorabat, idque vatium laudibus celebre et deorum honori datum*).

⁴⁸ Zu dem aus unbekanntem Gründen gescheiterten Projekt einer früheren Griechenlandreise im unmittelbaren Anschluss an seinen Auftritt in Neapel 64 n.Chr. vgl. Tac. ann. 15,36,1 und ferner Griffin (1984) 161.

⁴⁹ Vgl. Dio 61,21,2 und ferner Wille (1967) 344.

noch zum Vortrag aufforderten und seine Darbietung mit stürmischem Applaus aufzunehmen wussten, stand sein Entschluss fest: Allein die Griechen verstünden zuzuhören und sie allein seien seiner Kunst würdig.⁵⁰ Bald darauf begab er sich auf eine großangelegte, mehr als einjährige Griechenland-, ‚Tournée‘, auf der er unter anderem an allen großen panhellenischen Spielen teilnahm.⁵¹

Die weitere Schilderung dieser denkwürdigen Reise nutzt Sueton vor allem dazu, den ambivalenten Charakter der Auftritte des ‚kaiserlichen Kitharöden‘ stärker herauszuarbeiten: Einerseits ließ Nero es polizeilich verbieten, das Theater während seiner Darbietung zu verlassen, so dass nicht nur viele Kinder dort das Licht der Welt erblickt haben sollen, sondern es angeblich auch zu einer ganz ungewöhnlich hohen Zahl von Sterbefällen kam, da viele darin ihre letzte Rettung erblickten, sich tot zu stellen und vom Ordnungsdienst herausgetragen zu werden.⁵² Andererseits betont Sueton immer wieder, wie eng sich Nero am Verhalten der professionellen Musiker orientierte:

quam autem trepide anxieque certaverit, quanta adversariorum aemulatione, quo metu indicum, vix credi potest.

„Wie er gezittert hat und wie angst und bange ihm bei seinen Auftritten war, wie sehr er darum bemüht war, es seinen Mitstreitern gleichzutun, und was für eine Angst er vor den Preisrichtern hatte, kann man sich kaum vorstellen.“⁵³

Dies wird im Weiteren zunächst an Neros Umgang mit seinen Konkurrenten und den Juroren der Wettbewerbe weiter veranschaulicht,⁵⁴ ehe Sueton ausführlich auf sein Benehmen während der Auftritte eingeht:

⁵⁰ Vgl. Suet. Nero 22,3.

⁵¹ Diese mussten zum Teil verlegt, zum Teil wiederholt werden, um sie mit seinem Reiseplan zur Deckung zu bringen; so wurden die Olympischen Spiele des Jahres 65 auf das Frühjahr 67 verschoben und zudem einmalig um die sonst dort nicht üblichen musischen Disziplinen erweitert, so dass Nero nicht nur beim Wagenrennen, sondern auch mit der Kithara antreten konnte (vgl. Suet. Nero 22,3–24,2 und Philostr. Ap. 5,7 sowie ferner v.a. Bradley [1978b]; Kennell [1988]; Alcock [1994] und Champlin [2003] 53–61).

⁵² Vgl. Suet. Nero 23,2 und ferner Bartsch (1994) 1–35 mit der Beobachtung, dass die Zuschauer auf diese Weise ebenfalls zu Schauspielern werden.

⁵³ Suet. Nero 23,2 sowie ferner Dio 63,9,2 und Tac. ann. 16,4,3–4.

⁵⁴ Vgl. Suet. Nero 23,2.

in certando vero ita legi oboediebat, ut numquam excreare ausus sudorem quoque frontis brachio detergeret; atque etiam in tragico quodam actu, cum elapsum baculum cito resumpsisset, pavidus et metuens, ne ob delictum certamine summo veretur, non aliter confirmatus est quam adiurante hypocrita non animadversum id inter exultationes succlamationesque populi.

„Wenn er mit den anderen einen Wettstreit austrug, beachtete er aber so die formellen Regeln, daß er es niemals wagte auszuspuken und sich sogar selbst mit dem Arm den Schweiß von der Stirn wischte; und auch als ihm während des Auftritts in einer Tragödie einmal das Szepter aus der Hand fiel, hob er es schnell wieder auf und schwitzte Blut und Wasser, daß er wegen eines Verstoßes vom Wettkampf disqualifiziert werde; er fand erst wieder Haltung, als der Schauspieler schwor, daß das Publikum während seiner Begeisterungstürme und beim Applaus davon nichts mitbekommen habe.“⁵⁵

Erneut gelingt es Sueton, die in seinen Augen gänzlich deplatzierte Stilisierung des Kaisers als eines professionellen Musikers, die offenbar auch vor Kleidung und Frisur nicht Halt machte,⁵⁶ in einer einzigen Anekdote auf den Punkt zu bringen: Neros Sorge, er könne nach dem Verlust eines Requisiten-Zepters vom Wettkampf ausgeschlossen werden, war offenbar unberechtigt, doch hat er sich gerade mit ihr – so zumindest die Interpretation, die hier suggeriert wird – als Herrscher der römischen Welt disqualifiziert.

Die Schärfe der Kritik steigert sich noch einmal bei Neros Rückkehr aus Griechenland, die von ihm selbst als ein mehrere Stationen umfassender Triumphzug inszeniert wurde, bei dem er sich als Periodonikes, als Sieger aller großen panhellenischen Spiele, präsentierte und insgesamt 1808 Siegespreise auf zahllosen Wagen mitführen ließ.⁵⁷ End- und Höhepunkt der Feierlichkeiten war Neros Einzug in Rom, den Sueton folgendermaßen beschreibt:

⁵⁵ Suet. Nero 24,1; vgl. ferner Tacitus' Schilderung von Neros Auftritt bei den 2. *Neronia* (Tac. ann. 16,4,3–4).

⁵⁶ Zum Einfluss seiner Stilisierung als Künstler auf das offizielle Kaiserporträt vgl. Sande (1996), Malitz (2004) 165 und Waldherr (2005) 236.

⁵⁷ Vgl. Suet. Nero 25,1.

sed et Romam eo curru, quo Augustus olim triumphaverat, et in veste purpurea distinctaque stellis aureis chlamyde coronamque capite gerens Olympiacam, dextra manu Pythicam, praecedente pompa ceterarum cum titulis, ubi et quos quo cantionum quoque fabularum argumento vicisset; sequentibus currum ovantium ritu plausoribus, Augustianos militesque se triumphi eius clamantibus.

„In Rom aber zog er sogar auf dem Wagen ein, auf dem einst Augustus als Triumphator gestanden hatte; er trug ein purpurfarbenes Gewand und einen mit goldenen Sternen verzierten Mantel, auf dem Kopf trug er den Siegeskranz aus Olympia, in der rechten Hand hielt er den von den Pythischen Spielen, ihm voran zog der Festzug mit den übrigen Kränzen und den Tafeln, auf denen die Orte, an denen er gewonnen hatte, die Namen der Gegner und die Titel der Gesänge und der Stücke standen. Seinem Wagen folgten wie bei einem richtigen Triumphzug die Claqueure und brüllten, sie seien die Begleiter des Augustus und die Soldaten seines Triumphzuges.“⁵⁸

Zur Erinnerung an dieses Ereignis soll Nero, wie wir im Folgenden erfahren, auch Münzen geprägt haben, die ihn *citharoedico habitu* zeigten. Sueton dürfte dabei an eine As-Prägung (RIC 380) gedacht haben, die auf der Vorderseite Nero und auf der Rückseite eine im Schema des Apollo Citharoedus⁵⁹ ausschreitende Figur zeigt, die jedoch wahrscheinlich bereits 64 n. Chr. – und damit knapp drei Jahre zuvor – ausgegeben wurde.⁶⁰

In dieser von Sueton detailliert beschriebenen Zeremonie mischen sich Elemente des römischen Triumphs und der griechischen *eisélasis*, des feierlichen Einzugs eines Hieroniken in seine Heimatstadt,⁶¹ und liefern auf diese

⁵⁸ Vgl. Suet. Nero 25,1 und ferner Dio 63,20,1–21,1.

⁵⁹ Zur Bedeutung Apollos in Neros Selbstdarstellung vgl. allg. Champlin (2003) 111–144.

⁶⁰ Zu den Schwierigkeiten der Datierung und der Identifizierung Apollos mit Nero vgl. Bergmann (1998) 185–189, sowie ferner Shiel (1975) und Shotter (1997) 52: “It is less clear, of course, whether Nero intended to portray himself as Nero-Apollo or simply to advertise the god who was the patron of his musical performances; perhaps the doubt was deliberately created, so that the coin could be looked at in different ways according to taste and conviction.”

⁶¹ Vgl. v.a. Vitruv. 9 praef. 1 (*nobilibus athleticis, qui Olympia, Isthmia, Nemea vicissent, Graecorum maiores ita magnos honores constituerunt, uti non modo in conventu stantes cum palma et corona ferant laudes, sed etiam, cum revertantur in suas civitates cum victoria, triumphantes quadrigis in moenia et in patri-*

Weise weitere Belege für die sich verschärfende Verquickung seiner Rollen als Kaiser und Musiker. Auch der explizite Verweis auf Augustus dient jetzt dazu, den Gegensatz zu dem angemessenen Verhalten noch stärker zu betonen.⁶² Da es Nero zuvor in einem ganz ähnlichen Kontext verstanden hatte, dem Gründer der Dynastie die gebührende Reverenz zu erweisen, indem er seinen ersten Siegeskranz an dessen Statue niederlegte,⁶³ kann der erneute Bezug auf Augustus an dieser Stelle dem Leser aber zugleich noch einmal an diejenigen Aspekte des Themas ‚Nero als Musiker‘ erinnern, die nicht nur keinen Tadel, sondern zum Teil ausdrückliches Lob verdient hatten.

Innerhalb der Darstellung von Neros *probra ac scelera* lässt sich eine klare Steigerung im Sinne einer Klimax erkennen,⁶⁴ an deren Ende die ihm angelasteten Verwandtenmorde und der Brand Roms stehen (s. Gliederung im Anhang). Diese Anordnung entspricht zwar nicht der Chronologie, erlaubt aber einen äußerst effektvollen Übergang von Neros schlimmsten Verfehlungen zum Bericht der Ereignisse, die zu seiner Absetzung und seinem Selbstmord führen.⁶⁵ In diesem Teil der Vita spielt die Musik neben der bereits eingangs zitierten Szene auf dem Turm des Maecenas an vier Stellen eine Rolle: zum einen wird Neros angeblich mehrfach geäußerte Bemerkung wiedergegeben, wenn er nicht mehr Kaiser sei, könne er seinen Lebensunterhalt immer noch als Kitharöde verdienen,⁶⁶ zum anderen soll ihn der Aufstand des Vindex in Gallien erst dann in Rage gebracht haben, als dieser ihn

as invehantur e reque publica perpetua vita constitutis vetigalibus fruuntur.) und Plut. *symp.* 2,5,2 (639e) sowie ferner Miller (2000) 415–417, Champlin (2003) 231–233 und Beard (2007) 268–271.

⁶² Zu den Bezügen auf den dreifachen Triumphzug des Augustus vgl. ferner Miller (2000) v.a. 417–420, der hierin eine bewusste Strategie Neros erblickt.

⁶³ Vgl. Suet. Nero 12,3.

⁶⁴ Nach der Darstellung von Neros Leidenschaft für Musik und Wagenrennen sowie seiner Griechenlandreise erfolgt auch eine neue *divisio*, die den die schwerer wiegenden *scelera* umfassenden Teil einleitet (vgl. Suet. Nero 26,1 mit Bradley [1978a] 119: “And, if a highly structured method of composition is emphasized, (...) it might be argued that ss. 20.1–25 constitute the *probra*, ss. 26.1ff. the *scelera* of s.19,3.” Ferner Lounsbury [1991] 3752f.).

⁶⁵ Vgl. Suet. Nero 40,1: *talem principem paulo minus quattuordecim annos perpessus terrarum orbis tandem destituit.* („einen solchen Herrscher hatte die Welt fast vierzehn Jahre lang ertragen, dann endlich setzte sie dem ein Ende“). Durch diese Anordnung wird im Übrigen suggeriert, Nero habe sich bald nach dem Brand Roms umgebracht, obwohl tatsächlich vier Jahre zwischen den beiden Ereignissen lagen. Diese ahistorische, inhaltlich aber stimmige Verknüpfung hat in der Rezeption eine große Wirkung entfaltet (z.B. bei Henryk Sienkiewicz).

⁶⁶ Vgl. Suet. Nero 40,2. Zu den teilweise horrenden Honoraren für Musiker im Allgemeinen und Kitharöden im Besonderen vgl. Suet. *Vesp.* 19,1 (200.000 Sesterzen für einen Auftritt des Terpnos) sowie allg. Wille (1967) 331f. und Scheithauer (1998) 74–76.

einen schlechten Kitharasieler genannt hat.⁶⁷ Zudem wird Neros Vorhaben erwähnt, unbewaffnet vor die aufständischen Soldaten zu treten, um sie zunächst mit Tränen wieder für sich zu gewinnen und ihnen dann seine neuesten Kompositionen vorzutragen.⁶⁸

Doch dieser Rettungsplan scheitert ebenso wie alle anderen, so dass Nero die angeblich von ihm für einen Sieg über Vindex getätigten Gelübde, die unter anderem einen Auftritt als Tänzer umfassten, nicht mehr einlösen konnte.⁶⁹ Vielmehr muss er von seinen letzten Getreuen schließlich zum Selbstmord überredet werden, um nicht seinen Gegnern in die Hände zu fallen. Dass Sueton ihn dabei immer wieder ausrufen lässt „*qualis artifex pereo!*“ – „Welch ein Künstler geht mit mir zugrunde!“, verdeutlicht erneut in pointierter Zuspitzung, dass er in den Augen Suetons seine eigentliche soziale Rolle mehr und mehr aus dem Blick verloren hatte.⁷⁰

Neros Musik und die kulturelle Konkurrenz

Beim Durchgang durch die Biographie hat sich gezeigt, dass für die Frage, ab wann Sueton Neros musikalische Aktivitäten negativ bewertet wurden, weniger der häufig genannte Schritt aus der Privatsphäre in die Öffentlichkeit relevant ist⁷¹ als vielmehr der Rollenkonflikt, der sich aus der Übernahme von Verhaltensweisen professioneller Musiker durch den Kaiser ergibt.⁷²

⁶⁷ Vgl. Suet. Nero 41,1 und ferner Champlin (2003) 1f.

⁶⁸ Vgl. Suet. Nero 43,2.

⁶⁹ Vgl. Suet. Nero 54: *sub exitu quidem vitae palam voverat, si sibi incolumis status permansisset, proditurum se partae victoriae ludis etiam hydraulam et choraulam et utricularium ac novissimo die histrionem saltaturumque Vergili Turnum.* („Gegen Ende seines Lebens hatte er öffentlich gelobt, er wolle, falls ihm die Herrschaft erhalten bleibe, bei den Spielen, die zur Feier seines Sieges veranstaltet würden, auch als Wasserorgel- und Flötenspieler, als Dudelsackbläser und am letzten Veranstaltungstag als Tänzer auftreten, und zwar werde er die Rolle des Turnus nach Vergil tanzen.“).

⁷⁰ Vgl. Suet. Nero 49,1 und ferner Dio 63,29,2, der diesen Ausspruch als *ultima verba* Neros überliefert. Zur Bezeichnung *artifex* als «un terme réservé ordinairement aux artists professionnels du plus haut niveau» vgl. Bélis (1989) 474 und di Lorenzo (1981) sowie dagegen Champlin (2003) 51: „... Nero is drawing attention to the contrast between the great artist he once was and the pitiful artisan he has become ...“.

⁷¹ Vgl. z.B. Tac. ann. 14,15,1 sowie ferner z.B. Morford (1985) 2019f. und Malitz (2004).

⁷² Vgl. bereits Bradley (1978a) 121 und Champlin (2003) 77: “However, the real problem would lie not so much in this shift from private to public (Nero had long displayed his talents to the people) as in the accompanying progress from amateur to professional, and to formal competition on stage and in the circus.”

Dieser Befund ist auch deswegen zu erwarten gewesen, weil die uns so geläufige Unterscheidung von ‚privat‘ und ‚öffentlich‘ den gesellschaftlichen Gegebenheiten der römischen Oberschicht nicht gerecht wird, deren Leben sich fast immer in einem zumindest halböffentlichen Bereich abspielte. Dies gilt in besonderem Maß für die von einem *vir nobilis* seit der Republik erwarteten Tätigkeiten als Anwalt und Politiker und die dafür erforderlichen Vorbereitungen. Es kann daher auch nicht überraschen, dass Nero seine Übungsreden vor Publikum abhielt und diese Tatsache von den Zeitgenossen überaus positiv aufgenommen wurde.

Dass dies auch für die Rezitation von Gedichten im Theater gilt und Sueton an anderer Stelle die von Nero in seiner Jugend selbst verfassten Verse ausdrücklich lobt,⁷³ kann als ein Zeugnis unter vielen dafür herangezogen werden, dass sich das Spektrum der von einem *vir nobilis* erwarteten kulturellen Kompetenzen im Laufe des 1. Jh.s n.Chr. deutlich erweitert hat: Neben die traditionell als standesgemäß geltenden Betätigungen als Redner und Historiker treten seit der späten Republik vielfältige literarische Formen, unter denen gerade auch die Dichtung eine wichtige Rolle spielt. Seit augusteischer Zeit wird daher nicht nur die Patronage von Literatur, sondern auch ihr aktives Verfassen⁷⁴ sowie ihre Rezitation vor Publikum⁷⁵ zu einem zentralen Element der Statusrepräsentation der politisch weitgehend entmachteten Nobilität.⁷⁶ Die auf diese Weise zur Schau gestellte kulturelle Kompetenz dient zum einen zur Abgrenzung der alten Eliten von den zahlreichen Aufsteigern der frühen Kaiserzeit, sie ersetzt zum anderen aber auch den mit dem Ende der Republik weitgehend entfallenen Wettkampf um politische Ämter und die damit verbundene Distinktion innerhalb der Aristokratie.⁷⁷

⁷³ Vgl. Suet. Nero 52. Sueton verteidigt Nero u.a. gegen den bei Tac. ann. 14,16 greifbaren Vorwurf des Plagiats.

⁷⁴ Schon Horaz hat – wenn auch in satirischer Überspitzung – diese Entwicklung festgehalten (vgl. Hor. epist. 2,1,108–110: *mutavit mentem populus levis et calet uno / scribendi studio; pueri patresque severi / fronde comas vincti cenant et carmina dicant*).

⁷⁵ Von den öffentlichen Rezitationen, die im 1. Jh. n.Chr. zum festen Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens werden, lässt sich neben den Angaben in Kaiserbiographien (vgl. Suet. Tib. 61,3; Claud. 41,1; 42,2 und Nero 10,2) auch aus den Plinius-Briefen ein gutes Bild gewinnen (vgl. Binder [1995] und Fantham [1998] 199–209).

⁷⁶ Zur Pluralisierung der Lebensentwürfe innerhalb der römischen Oberschicht seit späterepublikanischer Zeit und dem damit einhergehenden ‚*self-fashioning*‘ auf dem Gebiet kultureller Kennerschaft und Aktivität vgl. Stein-Hölkeskamp (2003); Pausch (2004) 9–21 und Krasser (2011).

⁷⁷ Vgl. z.B. Plin. epist. 3,7,14 und Tac. ann. 12,28,2.

Der mit diesem Prozess verbundenen gesellschaftlichen Aufwertung des durch literarische Betätigung gewonnenen Prestiges konnten sich naturgemäß auch die Mitglieder des Kaiserhauses nicht entziehen, vielmehr waren sie häufig treibende Kräfte dieser Entwicklung.⁷⁸

In diesem Zusammenhang gibt es allerdings ‚erlaubte‘ und ‚unerlaubte‘ Mittel – oder genau genommen Kulturtechniken, die von einem *vir nobilis* aktiv beherrscht werden können, und solche, die er schicklicher Weise nur in Form ‚passiver‘ Kenntnisse erlernt. Bei letzteren handelte es sich vor allem um Tätigkeiten, die als handwerklich empfunden und von gesellschaftlich deutlich niedriger stehenden Personen, häufig von Sklaven oder Freigelassenen aus dem griechischen Osten, als Gewerbe ausgeübt wurden. Dies galt neben der Schauspielkunst⁷⁹ etwa für die Malerei und Bildhauerei.⁸⁰ Auch die aktive musikalische Betätigung war in Rom – anders als in Griechenland⁸¹ – zunächst verpönt, wie die Bemerkungen des Cornelius Nepos am Beginn seiner Biographie des Epaminondas nahelegen:

scimus enim musicen nostris moribus abesse a principis persona, saltare vero etiam in vitis poni; quae omnia apud Graecos et grata et laude digna ducuntur.

„Wissen wir doch, daß sich nach unseren Wertmaßstäben das Musizieren für eine vornehme Persönlichkeit nicht schickt und das Tanzen sogar einen wirklichen Fauxpas darstellt. Doch all dieses wird von den Griechen als angenehm und loblich angesehen.“⁸²

⁷⁸ Vgl. z.B. Suet. Aug. 84–89; Tib. 70–71; Calig. 54 und Claud. 41–42 mit Dilke (1957); Bardon (1968) und Fantham (1998) 131–136. Rezitationen sind für Augustus (Suet. Aug. 85,1) und Claudius (Suet. Claud. 41,1) bezeugt.

⁷⁹ Vgl. Leppin (1992a) sowie ferner z.B. Edwards (1994) 83–86.

⁸⁰ Beiden Betätigungen soll sich Nero in seiner Jugend ebenfalls zugewandt haben (vgl. Suet. Nero 52 und ferner Tac. ann. 13,3,3). Der einzige römische Aristokrat, der als Maler tatsächlich aktiv war, ist Gaius Fabius Pictor, auf dessen Ausmalung des Salus-Tempels (4./3. Jh. v.Chr.) das *cognomen* seiner Familie zurückgeht.

⁸¹ Mit dem Ansehen der aktiven Musikausübung in Griechenland steht auch die Wahl des griechisch geprägten Neapels für Neros Debüt in Zusammenhang (vgl. Wallace-Hadrill [1983] 183 und Waldherr [2005] 125).

⁸² Vgl. Nep. Epam. 1,2 und ferner praef. 1,1–5.

Demgegenüber stellen passive musikalische Kenntnisse schon in der späten Republik einen festen Bestandteil der standesgemäßen Erziehung dar.⁸³

Doch war das System der im Rahmen der adeligen Statusdemonstration akzeptierten aktiven kulturellen Formen wirklich so eindeutig und unwiderruflich festgelegt? Schon die Veränderungen von der Republik, in der nur Rhetorik und Geschichtsschreibung als standesgemäße literarische Beschäftigung galten, zur augusteischen Zeit, in der die Dichtung eine prominente Rolle spielte, legen die Vermutung nahe, dass wir hier mit einem gewissen Grad an Dynamik zu rechnen haben. Und diese Dynamik kommt in der Regel gerade dadurch zustande, dass weitere, im griechischen Kontext bereits etablierte kulturelle Techniken in das Repertoire adeliger Selbstdarstellung in Rom übernommen werden. Vor diesem Hintergrund erweist sich der Gedanke, auch die aktive Ausübung der Musik zum Gegenstand kultureller Repräsentation zu machen, nicht mehr als sonderlich abwegig. Diese These gewinnt noch an Plausibilität, wenn man sich die eigentlich recht geringen Unterschiede zwischen der häufig ebenfalls von Musik begleiteten Rezitation eines Gedichtes⁸⁴ und dem Auftritt eines Kitharöden vor Augen führt, die neben dem obligatorischen Kostüm des Kitharöden vor allem darin bestehen, dass dieser seinen Vortrag eigenhändig musikalisch begleitet.⁸⁵ Die Gemeinsamkeiten zwischen diesen Formen wurden für die Zeitgenossen sicherlich auch dadurch betont, dass beide Disziplinen Bestandteil der seit augusteischer Zeit auch in Italien zunehmend beliebten Agone nach griechischem Muster waren.

Vor diesem Hintergrund scheint es durchaus möglich, dass Neros Aktivitäten als ein rationaler Versuch zu verstehen sind, das bestehende System nobilitärer Konkurrenz um die aktive Ausübung der Musik als neuer Diszip-

⁸³ Vgl. Wille (1967) 350f., 404–493.

⁸⁴ Direkte Belege für die musikalische Begleitung poetischer Texte in Rom fehlen zwar, doch dürfte angesichts der allgemein dürftigen Zeugnislage der Umstand eine wichtige Rolle spielen, dass wir uns bei der Rekonstruktion des Ablaufes einer Rezitation vor allem auf die Briefe des jüngeren Plinius und damit auf nach der neronischen Zeit entstandene Texte stützen müssen (vgl. allg. Binder [1995] 297–303).

⁸⁵ Es scheint im Übrigen die Regel gewesen zu sein, dass nur selbst verfasste Gedichte oder – im Falle der kitharödischen *Nomoi* – zumindest für den Vortrag überarbeitete Texte vorgetragen wurden (vgl. Lesky [1949] 399–403 und Schmidt [1990] 155–157, sowie dagegen einschränkend Herz [1990] 176: „Auch bei den Auftritten der Auleten bzw. Kitharöden dürfte eine solche Zweiteilung im künstlerischen Programm existiert haben, die neben dem Vortrag eigener Produktionen auch den rein reproduzierenden Vortrag klassischer Stücke vorsah.“).

lin zu erweitern. Das lässt sich auch deswegen als ganz folgerichtiger Schritt verstehen, weil Kompetenz auf dem Gebiet der Dichtung innerhalb der Oberschicht inzwischen zu einem geradezu allgegenwärtigen Phänomen geworden war und Nero daher nach einem neuen Weg suchen musste, seine Sonderstellung als *primus inter pares* auch kulturell zu unterstreichen.⁸⁶ Der kompetitive Charakter der musikalischen Aktivitäten, der aus dem Umstand, dass seine Auftritte in der Regel im Rahmen von Agonen stattfinden,⁸⁷ eigentlich deutlich genug hervorgeht, wird in den antiken Darstellungen allerdings gezielt an den Rand gedrängt. Deren Strategie besteht vielmehr darin, Neros Auftritte aus dem Bereich aristokratischen Prestigegewinns herauszulösen und sie in die Nähe der mit Infamie belegten Tätigkeit professioneller Bühnenkünstler zu rücken.⁸⁸ Hierzu gehört auch die absichtlich unscharfe Terminologie, die es in vielen Fällen offen lässt, ob wir uns Nero in der Rolle eines Kitharöden oder eines Tragöden vorzustellen haben.⁸⁹

Die These, dass es sich bei den Auftritten Neros um den ernstgemeinten Versuch eines kompetitiven Statusgewinnes gehandelt hat, gewinnt an Plausibilität, wenn man beachtet, dass er in der Oberschicht dieser Zeit zwar das bekannteste, bei Weitem aber nicht das einzige Beispiel für diese Strategie ist. Der Umstand, dass es just zwei seiner prominentesten ‚Gegenspieler‘ sind, die ebenfalls den Versuch unternommen haben, die aktive Beherrschung der Musik zu einem aristokratischen Statussymbol zu machen, kann zudem verdeutlichen, dass wir es nicht mit bloßen Nachahmern des kaiserlichen Vorbildes zu tun haben: So soll einerseits Gaius Calpurnius Piso, der 64 n.Chr. zum Selbstmord gezwungene Namensgeber der Pisonischen Ver-

⁸⁶ Zu verwandten Ansätzen in der Forschung s.o. 62ff. (Rilinger [1996]).

⁸⁷ Weil die Auftritte Neros im Rahmen der Agone stattfanden, waren sie auch rechtlich nicht mit Infamie belegt (vgl. Leppin [1992a] 220f. und Beacham [1999] 215).

⁸⁸ Zur Infamie für Personen, *qui artem ludicram faciunt*, und den Ausnahmen von diesem Prinzip vgl. Leppin (1992a) 71–83, v.a. 143f.: „Mit den Histrionen identifizierte sich und überschritt damit die Grenze des Zulässigen, wer seine Kunst auf der Bühne öffentlich produzierte, wobei dichterische und rhetorische Darbietungen offenbar Grenzfälle bildeten.“ Zum Sozialprestige der Musiker im griechischen Osten Scheithauer (1998) 70–74.

⁸⁹ Zu den Unterschieden vgl. Wille (1967) 347f. mit Anm. 462; Kelly (1979), Schmidt (1990) 154f. und Beacham (1999) 234–237. Wenn Nero auch als Tragöde aufgetreten ist, dann erst im Rahmen der Griechenland-Tournee (vgl. Champlin [2003] 55; 79f. und Lesky [1949] 396–399, der vermutet, dass Nero auch in Griechenland nur als Kitharöde aufgetreten ist und die Auftritte als Tragöde der Polemik seiner Gegner geschuldet sind). Die für die letzten Jahre Neros überlieferten Auftritte als Herold und sogar als Pantomime sind wohl nicht authentisch (vgl. Suet. Nero 54 und Dio 63,18,1 mit Beacham [1999] 233f. und Champlin [2003] 78).

schwörung,⁹⁰ nach dem Zeugnis der (sehr wahrscheinlich ihm gewidmeten) *laus Pisonis* nicht nur ausgezeichnet Lyra gespielt haben,⁹¹ sondern zudem Auftritte als Tragöde absolviert haben. Laut Tacitus hatten aus diesem Grund einige seiner Mitverschwörer sogar den Plan verfolgt, nach der Ermordung Neros auch noch Piso zu beseitigen, „weil es hinsichtlich der Schande keinen Unterschied mache, erst einen Kitharöden aus dem Weg zu räumen und dann einen Schauspieler nachfolgen zu lassen.“⁹²

Andererseits erfahren wir ebenfalls bei Tacitus, dass Britannicus, der ursprünglich als Thronfolger vorgesehene leibliche Sohn des Claudius, von Nero während eines Symposions aufgefordert worden sei, ein Lied vorzutragen.⁹³ Doch zu Neros großer Überraschung, der auf eine Blamage seines Stiefbruders gehofft hatte, entledigte dieser sich der Aufgabe nicht nur mit Bravour, sondern verstand es durch die Wahl des vorgetragenen Liedes auch noch Kritik an seiner Enterbung zu üben.⁹⁴ Für Tacitus bildet diese ausführlich geschilderte Episode sogar den Auslöser für die unmittelbar im Anschluss berichtete Ermordung des Britannicus im Jahre 55 n.Chr.⁹⁵

Es ließen sich leicht weitere Beispiele aus den 50er und vor allem den 60er Jahren des 1. Jh.s n.Chr. anführen, wie etwa der eigentlich für seine ausgeprägt altväterliche Sittenstrenge bekannte Thræsea Paetus, der in Pataivium die Hauptrolle in einer Tragödie übernahm.⁹⁶ Noch eindrucksvoller als weitere prominente Einzelfälle sind jedoch diejenigen Zeugnisse, in denen die Konjunktur eigener musikalischer Aktivität als ein geradezu kollektives Phänomen in den Blick genommen wird. Dies gilt zum Beispiel für die be-

⁹⁰ Zu Tacitus' Schilderung der Verschwörung als das Werk von ‚Laienschauspielern‘ vgl. Woodman (1993). Zur Theatralität als Handlungsschema im 1. Jh. n.Chr. ferner allg. Bartsch (1994) v.a. 1–35.

⁹¹ Vgl. *Laus Pis.* 166–171 mit z.B. Leppin (1992b) 225 und Krasser (2011).

⁹² Vgl. Tac. ann. 15,65: *quin et verba Flavi vulgabantur, non referre dedecori, si citharoedus demoveretur et tragedus succederet; quia ut Nero cithara, ita Piso tragico ornatu caneat.*

⁹³ Zum Symposium als zentralem Ort der Abfrage und des Nachweises von Bildungswissen vgl. z.B. Gell. 15,20; 17,8; 18,13 und 19,7 sowie ferner allg. Egelhaaf-Gaiser (2005).

⁹⁴ Vgl. Tac. ann. 13,15,2. Die Szene spielt an den Saturnalien; zur Bedeutung dieses karnevalischen Festes für das Bild Neros in der Antike vgl. Champlin (2003) 145–177.

⁹⁵ Vgl. Tac. ann. 13,16 und Suet. Nero 33,2 (*Britannicum non minus aemulatione vocis, quae illi incundior suppetebat, quam metu ne quandoque apud hominum gratiam paterna memoria praevalerat, veneno aggressus est.*). Ferner Bartsch (1994) 12–16 und Schmitzer (2005).

⁹⁶ Vgl. Tac. ann. 16,21,1 (... *ludis cestatis a Troiano Antenore institutis habitu tragico cecinerat*) und Dio 62,26,3–4 sowie Jacobs (1989); Linderski (1992) und Leppin (1992a) 142, der den kulturellen Kontext stark betont.

reits seit augusteischer Zeit hin und wieder belegten Auftritte vornehmer Römer auf der Bühne,⁹⁷ deren Zahl sich im Rahmen der im Jahre 59 n.Chr. eingeführten *Iuvenalia* und der *ludi maximi* erheblich vergrößert hat, sodass es dort sogar zu regelrechten ‚Massenauftritten‘ römischer Ritter und Senatoren beiderlei Geschlechtes als Schauspieler und Sänger gekommen sein soll.⁹⁸ Auch in vielen alltäglichen gesellschaftlichen Situationen soll sich die neue Modeerscheinung bemerkbar gemacht haben, zumindest wenn man der entsprechenden Beschreibung Senecas in seinem Dialog *de brevitate vitae* – trotz der moralisierenden Zuspitzung – eine gewisse Aussagekraft zubilligt:

quid illi, qui in componendis, audiendis, discendis canticis operati sunt, dum vocem, cuius rectum cursum natura et optimum et simplicissimum fecit, in flexus modulationis inertissimae torquent, quorum digiti aliquod intra se carmen metientes semper sonant, quorum, cum ad res serias, etiam saepe tristes adhibiti sunt, exauditur tacita modulatio. non habent isti otium, sed iners negotium.

„Wie steht es mit denen, deren Tätigkeit im Anfertigen, im Hören, im Auswendiglernen von Liederchen besteht, wobei sie der Stimme, deren natürlicher Gang bei aller Einfachheit so eindrucksvoll schön ist, die gewundesten Modulationen zumuten? Deren Finger den Takt zu irgendeinem Liede abmessend immer gleichsam einen Klang von sich geben, und die, wenn sie zu ernsten, nicht selten auch zu traurigen Dingen zugezogen werden, die Beratung immer mit einer leisen Melodie begleiten? Was sie haben, ist nicht Muße, sondern geschäftiger Müßiggang.“⁹⁹

Wenn man die entsprechenden Stellen noch einmal Revue passieren lässt, so zeigt sich rasch, dass es zwar in der zeitgenössischen Debatte zu dem Phänomen aktiver Musikausübung in der römischen Oberschicht durchaus auch bereits ablehnende Stimmen gegeben hat. Doch diese Kritik richtet sich

⁹⁷ Vgl. Suet. Aug. 43,3 und Nero 4,1 sowie ferner Leppin (1992a) 143–146 und Champlin (2003) 65f., 75f.

⁹⁸ Vgl. Suet. Nero 11,1–2 und Tac. ann. 14,14,3–15,5.

⁹⁹ Vgl. Sen. brev. 12,4 (übersetzt von Apelt [1993]). Bei der umstrittenen Frage nach der Entstehungszeit des Dialoges stehen sich die Anhänger einer Frühdatierung (49 n.Chr.) und einer Spätatierung (62 n.Chr.) gegenüber; zuletzt wurde eine vermittelnde Position (49–55 n.Chr.) vorgeschlagen (vgl. Williams [2003] 19f.).

vorwiegend gegen die Übernahme griechischer kultureller Praktiken in Rom und gehört damit zum traditionellen Diskurs über die Gefährdung des *mos maiorum*. Diese Perspektive können wir vor allem bei Tacitus greifen, der diese Argumente jedoch bezeichnenderweise entweder einfachen Soldaten oder der als Publikum der 2. *Neronia* nach Rom eingeladenen Landbevölkerung in den Mund legt.¹⁰⁰ Als Beleg für eine zeitgenössische Opposition in den Reihen der aristokratischen Standesgenossen lässt sich hingegen allenfalls die oben zitierte Stelle aus Senecas *De brevitate vitae* anführen, deren Intention aber vor allem durch den Kontext bestimmt ist: Eine intensivere Beschäftigung mit der Musik ist deswegen schlecht, weil sie von der Philosophie abhält.

Mindestens genauso auffällig wie die große Zahl der einschlägigen Beispiele und das weitgehende Fehlen kritischer Stimmen bei den – als Konkurrenten ja unmittelbar betroffenen – Standesgenossen ist jedoch der Umstand, dass diese Reihe mit dem Tod Neros im Jahre 68 n.Chr. abrupt endet.¹⁰¹ Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass der Versuch, die aktive musikalische Kompetenz als neues Element in der nobilitären Statuskonkurrenz, die schon seit der späten Republik ganz wesentlich auf dem Gebiet der Bildung ausgetragen wurde, zu etablieren, nicht aus sich heraus gescheitert ist, sondern weil der prominenteste Vertreter dieses Experimentes als Kaiser in politischer, ökonomischer und vor allem moralischer Hinsicht versagt hat.¹⁰² Als dieses Urteil feststand und die *damnatio memoriae* über Nero verhängt war, bot die Rolle als Musiker seinen Gegnern eine als *imperator scaenicus*¹⁰³ oder *citharoedus princeps*¹⁰⁴ leicht auf den Punkt zu bringende Angriffsfläche.

¹⁰⁰ Vgl. Tac. ann. 15,67 (Tribun Subrius Flavius) und 16,5,1.

¹⁰¹ Vgl. Leppin (1992a) 146.

¹⁰² Von dieser Stigmatisierung waren selbst Bereiche betroffen, die an sich unproblematisch waren, wie ein Brief des jüngeren Plinius verdeutlichen kann, in dem er historische Vorläufer für die Rezitation eigener Gedichte aufzählt, Nero dabei aber ausdrücklich ausnimmt (vgl. Plin. epist. 5,3,6: *Neronem enim transeo, quamvis sciam non corrumpi in deterius quae aliquando etiam a malis, sed honesta manere quae saepius a bonis fiunt*); zu Neros Finanzpolitik vgl. den Artikel von Günther in diesem Band.

¹⁰³ Vgl. Plin. paneg. 46,4.

¹⁰⁴ Vgl. Iuv. Sat. 8,198.

Zugleich erblickten aber auch die – erstaunlich zahlreichen – postumen Nero-Verehrer gerade hierin einen entscheidenden Bezugspunkt.¹⁰⁵ Das kann die Totenfeier illustrieren, die Vitellius, der vierte Kaiser innerhalb eines Jahres,¹⁰⁶ auf dem Marsfeld für Nero abhalten ließ. Dort wurden unter anderem Kompositionen Neros für die Kithara vorgetragen, die Vitellius mit stürmischem Applaus aufnahm.¹⁰⁷ Der Misserfolg des Experimentes war also keineswegs von Anfang an abzusehen, vielmehr lässt sich leicht ausmalen, welche Wege die Bildungskultur der römischen Aristokratie hätte nehmen können, wenn derselbe Versuch von einem Kaiser unternommen worden wäre, der von der Nachwelt eine günstigere Beurteilung erfuhr.

Suetons Biographien und die Bildungskultur

Mit der rasch erfolgten Ablösung des Vitellius durch die Flavier im Jahre 69 n. Chr. endet auch die positive Bewertung der aktiven Ausübung der Musik als Teil der nobilitären Selbstdarstellung, obwohl sich auch Titus, der zweite Kaiser der flavischen Dynastie, in seiner unter Nero verbrachten Jugend mit Gesang und Lyraspiel hervorgetan hatte.¹⁰⁸ Stattdessen setzt sich nun und für die kommenden Jahrhunderte diejenige Sichtweise durch, die hierin einen Verstoß gegen den gesellschaftlichen Konsens erblickt. Bei dieser Abgrenzung dürfte jetzt vor allem die Professionalisierung, die für die adäquate öffentliche Präsentation von Musik erforderlich ist, eine zentrale Rolle gespielt haben. Denn während das Verfassen und selbst der öffentliche Vortrag von Gedichten im Bereich des *otium* verbleiben kann, verlangen musikalische Darbietungen soviel Zeit und so weitgehende Veränderungen im Habitus,¹⁰⁹ dass sie mit dem nun etablierten Ideal des lediglich dilettierenden Aristokraten nicht mehr vereinbar sind.¹¹⁰

¹⁰⁵ Vgl. Flower (2006) 209–211 und ferner allg. zu Neros ‚Nachleben‘ z.B. Champlin (2003) 6–35.

¹⁰⁶ Vitellius hatte Nero bei den 2. *Neronia* auf die Bühne geholt (vgl. Suet. Vit. 4).

¹⁰⁷ Vgl. Suet. Vit. 11,2 und Tac. hist. 2,95,1 mit Flaig (1992) 342–344; Carré (1999) und Flower (2006) 201.

¹⁰⁸ Suet. Tit. 3,2: *sed ne musicam quidem rudis, ut qui cantaret et psalleret incunde scienterque.*

¹⁰⁹ Zur Intensität des notwendigen Trainings vgl. Wille (1967) 329f. und ferner allg. zur Professionalisierung und Spezialisierung im Musikbetrieb der Kaiserzeit Scheithauer (1998).

¹¹⁰ Diese Neubewertung hatte selbstverständlich keinen Einfluss auf die Förderung professioneller Musiker durch die römische Aristokratie, wie der renommierte musikalische Wettbewerb bei den von Domitian, dem dritten Flavier, eingeführten Kapitolinischen Spielen verdeutlichen kann (vgl. Suet. Dom. 4,4 mit Wille [1967] 352f.).

Dass genau dieses Kriterium, das in der zeitgenössischen Diskussion – soweit wir sie rekonstruieren können – keine entscheidende Rolle gespielt hat, in der Schilderung Suetons in den Vordergrund tritt, lässt sich zu einem Teil bereits mit der Entstehungszeit seines Werkes in den ersten Jahrzehnten des 2. Jh.s n.Chr. erklären. Entscheidender dürften aber die in den Kaiser-Viten allgemein verfolgten Intentionen sein: Denn im Gegensatz zu Tacitus oder Cassius Dio, denen in erster Linie an der Vermittlung eines bestimmten Geschichtsbilds gelegen ist, dessen senatorische Prägung die konsequente Stilisierung Neros zum Tyrannen erfordert oder zumindest nahelegt, stehen für Sueton andere Interessen im Vordergrund.¹¹¹

Die Kaiserbiographien sind zwar nur wenige Jahre nach den Geschichtswerken des Tacitus entstanden, weisen jedoch im Gegensatz zu diesen bereits deutliche und vielfältige Bezüge zur spezifischen Bildungskultur des 2. Jh.s n.Chr. auf.¹¹² Dies zeigt sich etwa darin, dass Sueton der Tatsache Rechnung trägt, dass ein profundes kulturelles Allgemeinwissen nun auch über die alteingesessene Oberschicht hinaus zur unerlässlichen Voraussetzung für ein erfolgreiches, gesellschaftliches Auftreten geworden ist, indem er seinen Lesern Modelle für richtiges und falsches Verhalten an die Hand gibt.¹¹³ Für beides liefert die Nero-Vita Beispiele in reicher Zahl, so dass ein zeitgenössischer Leser an ihrem Ende einerseits über die in den verschiedenen sozialen Kontexten akzeptablen Formen des Umgangs mit Musik informiert war und andererseits gelernt hatte, dass er unbedingt vermeiden musste, den Eindruck einer zu professionellen aktiven Beschäftigung zu erwecken.

Die von Sueton detailliert geschilderten und anekdotisch aufbereiteten Informationen erfüllen jedoch noch zwei weitere wichtige Funktionen: Zum einen tragen sie natürlich zur Unterhaltung des Lesers bei – ein angesichts der harten Konkurrenz auf dem Buchmarkt des 2. Jh.s n.Chr. nicht zu unterschätzender Aspekt –, zum anderen leisten sie jedoch auch einen Beitrag dazu, dass der Leser später selbst als versierter und unterhaltsamer Gesprächspartner auftreten kann. Denn indem er sich das von Sueton ganz

¹¹¹ Zu den unterschiedlichen Funktionen von Suetons Biographien vgl. Pausch (2004) v.a. 262f.

¹¹² Dass Suetons Viten mehr über ihre Entstehungszeit als über die in ihnen behandelte Epoche aussagen, wurde in der neueren Forschung stark betont (vgl. v.a. Wallace-Hadrill [1983] und ferner Pausch [2004] 233–236).

¹¹³ Zur breiten Leserschaft der Viten und ihren unterschiedlichen Interessen vgl. Wallace-Hadrill (1983) 99–118.

bewusst in einer gut memorierbaren Form präsentierte historische Wissen über Nero als Musiker aneignet und wiedergibt, stellt er zugleich seine musiktheoretische Bildung unter Beweis, deren Bedeutung bereits in der späten Republik angelegten Stellung im Rahmen der nobilitären Ausbildung nie in Frage gestellt wurde.¹¹⁴

Schließlich erweist sich auch die von Sueton gewählte Gattung der Biographie und die mit ihr einhergehende Art der Präsentation als ein Vorteil, da beide nicht in erster Linie auf die rhetorische Überzeugung des Lesers abzielen. Vielmehr verzichtet er in seinen Kaiser-Viten häufig sogar auf eine abschließende Bewertung des Protagonisten und kann daher in ihrem Verlauf auch divergierende Aspekte zur Sprache bringen, wenn diese sich den Intentionen des *aut delectare aut prodesse* als dienlich erweisen. Auch wenn das Fehlen einer Synthese nicht als völliger Verzicht auf eine Wertung missverstanden werden sollte,¹¹⁵ da die Protagonisten bereits über die Auswahl und Anordnung der Fakten charakterisiert werden,¹¹⁶ so ist das Bild, das Sueton von den Kaisern zeichnet, in den meisten Fällen doch erheblich ‚offener‘ als die Versionen in der parallelen, vorwiegend historiographischen Überlieferung.

Es sind diese drei Faktoren – Präsentation konkreter Verhaltensmodelle, Vermittlung kulturellen Wissens, Wiedergabe auch der generellen Beurteilung widersprechender Details –, die dazu führen, dass Suetons Nero-Biographie ein vergleichsweise differenziertes Bild von den musikalischen Aktivitäten dieses Kaisers gibt. Sie erlaubt uns daher heute – richtige Lektüre statt bloßer Benutzung der Kaiser-Viten vorausgesetzt – einen interessanten Blick gleichsam ‚hinter die Kulissen‘, der uns einen Hinweis gibt, wie Neros Auftritte von den Zeitgenossen wahrgenommen worden sein könnten, ehe die Geschichte ihr vernichtendes Urteil über den Künstler auf dem Kaiserthron fällte.

¹¹⁴ Vgl. Wille (1967) 353–357, 404–493. Welche Bedeutung theoretischen Kenntnissen auf diesem Gebiet zukam, wird auch durch Suetons – leider so gut wie vollständig verlorene – Schrift *de ludicra historia* verdeutlicht.

¹¹⁵ Vgl. z.B. Townend (1967) v.a. 92.

¹¹⁶ Vgl. z.B. Steidle (1951) 102–108 und Gasco (1984) 677–688, sowie zur Nero-Vita Lounsbury (1991) und Barton (1994).

Anhang: Gliederung von Suetons Nero-biographie

1. Leben bis zum Regierungsantritt (Kap. 1–7)
— Vorfahren, Geburt, Kindheit
2. Die positiven (neutralen) Aspekte seiner Herrschaft (Kap. 8–19,2)
— erste Maßnahmen, Spiele, Ämter, Rechtsprechung
Gliederung: *haec partim nulla reprehensione, partim etiam non mediocri laude digna in unum contuli, ut secernerem a probris ac sceleribus eius, de quibus debinc dicam* (19,3)
3. Die negativen Aspekte seiner Herrschaft in Rubriken (Kap. 20–39)
— Musik, Wagenrennen, Griechenlandreise (Kap. 20–25)
— Hemmungslosigkeit, Wollust, Verschwendung, Geiz (Kap. 26–32)
— Grausamkeit (Kap. 33–49)
 - Mord an Familienangehörigen
 - Ermordung zahlreicher anderer Personen
 - Brand Roms
4. Ausführliche Schilderung seiner Absetzung und seines Todes (Kap. 40–50)
5. Zusammenfassung seiner ‚privaten‘ Eigenschaften (Kap. 51–57)
— Äußeres, Bildung, Streben nach Anerkennung, Religion

Literatur zu Nero bei Sueton

Übersetzungen

- Seneca, Lucius Annaeus, *Dialoge* (Lat.–dt.), übersetzt von Otto Apelt, Bd. 2 (Hamburg 1993).
- C. Suetonius Tranquillus, *Die Kaiserviten. De vita Caesarum. Berühmte Männer. De viris illustribus* (Lat.–dt.), herausgegeben und übersetzt von Hans Martinet (Düsseldorf/Zürich 2000).

Sekundärliteratur

- Alcock (1994). – Susan E. Alcock, “Nero at Play? The Emperor’s Grecian Odyssey”, in: Elsner/Masters (1994) 98–111.
- Bardon (1968). – Henry Bardon, *Les empereurs et les lettres latines d’Auguste à Hadrien* (Paris 1968).
- Barton (1994). – Tamsyn Barton, “The *inventio* of Nero: Suetonius”, in: Elsner/Masters (1994) 48–63.
- Bartsch (1994). – Shadi Bartsch, *Actors in the Audience. Theatricality and Double-speak from Nero to Hadrian* (Cambridge MA 1994) (= *Revealing Antiquity* 6).
- Beacham (1999). – Richard C. Beacham, *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome* (New Haven 1999).
- Beard (2007). – Mary Beard, *The Roman Triumph* (Cambridge 2007).
- Bélis (1989). – Annie Bélis, «Néron Musicien», *Comptes Rendus de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 133 (Paris 1989) 474–768.
- Benoist (2003). – Stéphane Benoist, «Imperator scaenicus, citharoedus princeps. Théâtre et politique à Rome, ou le «métier» d’empereur selon Néron», in: Pol Defosse (ed.), *Hommages à Carl Deroux III: Histoire et épigraphique* (Bruxelles 2003) (= *Collection Latomus* 270) 50–66.
- Benoist (2005). – Stéphane Benoist, *Rome, le prince et la cité: pouvoir impérial et cérémonies publiques (Ier siècle av. – début du IV^e siècle apr. J.-C.)* (Paris 2005).
- Bergmann (1994). – Marianne Bergmann, *Der Koloß Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel im Rom der frühen Kaiserzeit* (Mainz 1994) (*Trierer Winckelmanns-Programme* 13).
- Bergmann (1998). – Marianne Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit* (Mainz 1998).
- Billerbeck (1981). – Margarethe Billerbeck, “Hercules bound: A Note on Suetonius, Nero 21,3”, *AJPb* 102 (1981) 54–57.

- Binder (1995). – Gerhard Binder, „Öffentliche Autorenlesungen. Zur Kommunikation zwischen römischen Autoren und ihrem Publikum“, in: ders./Konrad Ehrlich (Hrsgg.), *Kommunikation durch Zeichen und Wort* (Trier 1995) (= *BAC* 23) 265–332.
- Blänsdorf (1990). – Jürgen Blänsdorf/Jean-Marie André/Nicole Fick (Hrsgg.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum* (Tübingen 1990) (= *Mainzer Forschungen zu Theater und Drama* 4).
- Bradley (1978a). – Keith R. Bradley, *Suetonius' Life of Nero. An Historical Commentary* (Bruxelles 1978) (= *Collection Latomus* 157).
- Bradley (1978b). – Keith R. Bradley, “The Chronology of Nero’s Visit to Greece”, *Latomus* 37 (1978) 61–72.
- Bradley (1981). – Keith R. Bradley, “The Significance of the *Spectacula* in Suetonius’ *Caesares*”, *RSÄ* 11 (1981) 129–137.
- Carré (1999). – Renée Carré, «Othon et Vitellius, deux nouveaux Néron?», in: Jean-Michel Croisille/René Martin/Yves Perrin (éd.s), *Neronia 5, Néron. Histoire et légende* (Bruxelles 1999) (= *Collection Latomus* 247) 152–181.
- Champlin (2003). – Edward Champlin, *Nero* (Cambridge, MA 2003).
- Croisille (1970). – Jean-Michel Croisille, «L’art et la composition chez Suétone, d’après les Vies de Claude et de Néron», *Annali dell’Istituto italiano per gli studi storici* 2 (1970) 73–87.
- Dilke (1957). – Oswald Ashton Wentworth Dilke, “The Literary Output of the Roman Emperors”, *Greece & Rome* n.s. 4 (1957) 78–97.
- Di Lorenzo (1981). – Enrico di Lorenzo, «A proposito dell’ espressione neroniana «qualis artifex pereo» (Suet. Nero 49)», in: Italo Gallo (ed.), *Studi Salernitani in memoria di Raffaele Cantarella* (Salerno 1981) 523–535.
- Edwards (1994). – Catharine Edwards, “Beware of Imitations: Theatre and the Subversion of Imperial Identity”, in: Elsner/Masters (1994) 83–97.
- Egelhaaf-Gaiser (2005). – Ulrike Egelhaaf-Gaiser, *Literarische Delikatessen. Konviviale Inszenierungen und Kommunikationsformen von Cicero bis Athenaios* (unveröffentl. Habil. Gießen 2005).
- Elsner/Masters (1994). – Jás Elsner/Jamie Masters (ed.s), *Reflections of Nero: Culture, History and Representation* (London 1994).
- Fantham (1998). – Elaine Fantham, *Literarisches Leben im antiken Rom* (Stuttgart 1998) (engl. Orig.: *Roman Literary Culture. From Cicero to Apuleius* [Baltimore/London 1996]).
- Fini (1993). – Massimo Fini, *Nerone. Duemila anni di calunnie* (Milano 1993) (dt.: *Nero. Nerone. Zweitausend Jahre Verleumdung. Die andere Biographie* [München 1994]).

- Flaig (1992). – Egon Flaig, *Den Kaiser herausfordern. Die Usurpation im römischen Reich* (Frankfurt 1992) (= *Historische Studien* 7).
- Flaig (2003). – Egon Flaig, „Wie Kaiser Nero die Akzeptanz bei der *Plebs urbana* verlor. Eine Fallstudie zum politischen Gerücht im Prinzipat“, *Historia* 52 (2003) 351–372.
- Flower (2006). – Harriet I. Flower, *The Art of Forgetting: Disgrace and Oblivion in Roman Political Culture* (Chapel Hill 2006).
- Frazer (1966). – R. M. Frazer, „Nero the Artist-Criminal“, *CJ* 62 (1966) 17–20.
- Fuchs (1997). – Michaela Fuchs, „Besser als sein Ruf. Neue Beobachtungen zum Nachleben des Kaisers Nero in Spätantike und Renaissance“, *Boreas* 20 (1997) 83–96.
- Gallivan (1974). – Paul A. Gallivan, „Suetonius and Chronology in the *De vita Neronis*“, *Historia* 23 (1974) 297–318.
- Gascou (1984). – Jacques Gascou, *Suétone historien* (Roma 1984) (=Diss. Paris 1979).
- Gatti (1967/77). – Clementina Gatti, «Studi Neroniani II: Gli Augustiani.», *Centre Ricerche e Documentazione sull'Antichità, Atti* 8 (1967/77) 103–121.
- Griffin (1984). – Miriam T. Griffin, *Nero. The End of a Dynasty* (London 1984).
- Hahn (2006). – Johannes Hahn, „Neros Rom – Feuer und Fanal“, in: Karl-Joachim Hölkeskamp/Elke Stein-Hölkeskamp (Hrsgg.), *Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt* (München 2006) 362–384.
- Herz (1990). – Peter Herz, „Die musische Agonistik und der Kunstbetrieb der Kaiserzeit“, in: Blänsdorf (1990) 175–195.
- Jacobs (1989). – Lisa D. Jacobs, „Ludi cetasti Patavinorum“, *Athenaeum* 67 (1989) 275–281.
- Jones (2000). – Christopher Jones, „Nero Speaking“, *HSCPb* 100 (2000) 453–462.
- Kelly (1979). – Henry Ansgar Kelly, „Tragedy and the Performance of Tragedy in Late Roman Antiquity“, *Traditio* 35 (1979) 21–44.
- Kennell (1988). – Nigel Martin Kennell, „ΝΕΡΩΝ ΠΕΠΙΟΔΟΝΙΚΗΣ“, *AJPb* 109 (1988) 239–251.
- Kittstein (2005). – Ulrich Kittstein, „Heidnisches Rom und christlicher Glaube in *Quo vadis?* – Zu den Erzählstrategien des Romans von Henryk Sienkiewicz und der Verfilmung von Mervyn LeRoys“, in: Martin Lindner (Hrsg.), *Drehbuch Geschichte. Die antike Welt im Film* (Münster 2005) 86–104.

- Krasser (2011). – Helmut Krasser, „Imagines Vitae oder Lebensführung als Programm. Neue Formen biographischer Selbstkonstruktion in der Kaiserzeit“, in: Fritz-Heiner Mutschler/Andreas Haltenhoff/Andreas Heil (Hrsgg.), *Römische Werte und römische Literatur im frühen Prinzipat* (Berlin/New York 2011) (= *Beiträge zur Altertumskunde* 275) 145–166.
- Krebs (2003). – Ralf Krebs, „Brandstifter, Christenverfolger, Princeps, Künstler, Antichrist: Kaiser Nero im Film *Quo Vadis*“, in: Kai Brodersen (Hrsg.), *Die Antike außerhalb des Hörsaals* (Münster 2003) (= *Antike Kultur und Geschichte* 4) 117–127.
- Leppin (1992a). – Hartmut Leppin, *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Prinzipats* (Bonn 1992) (= *Antiquitas* 41).
- Leppin (1992b). – Hartmut Leppin, „Die *laus Pisonis* als Zeugnis der senatorischen Mentalität in der Kaiserzeit“, *Klio* 74 (1992) 221–236.
- Lesky (1949). – Albin Lesky, „Neroniana“, *Annuaire de l'Institut de Philol. et d'Hist. orient. et slav.* 9 (1949) (= *Mélanges Henri Grégoire*) 385–407 [= ders., *Gesammelte Schriften*, Bern 1966, 335–351].
- Linderski (1992). – Jerzy Linderski, „Games in Patavium“, *Ktema* 17 (1992) 55–76.
- Lounsbury (1991). – Richard C. Lounsbury, „*Inter quos et Sporus erat*: The Making of Suetonius' Nero“, in: *ANRW* II 32,5 (Berlin/New York 1991) 3748–3779.
- Malitz (1999). – Jürgen Malitz, *Nero* (München 1999).
- Malitz (2004). – Jürgen Malitz, „Nero. Der Herrscher als Künstler“, in: Andreas Hartmann/Michael Neumann (Hrsgg.), *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination. Antike* (Darmstadt 2004) 145–164.
- Meulder (2002). – Marcel Meulder, «Histoire et mythe dans la Vita Neronis de Suétone», *Latomus* 61 (2002) 362–387.
- Miller (2000). – John F. Miller, „Triumphus in Palatio“, *AJPb* 121 (2000) 409–422.
- Morford (1985). – Mark Morford, „Nero's Patronage and Participation in Literature and Arts“, *ANRW* II 32,3 (Berlin/New York 1985) 2003–2031.
- Paulsen (2007). – Thomas Paulsen, „Was für ein Künstler geht mit mir zugrundel? Peter Ustinovs Nero-Psychogramm und die antiken Quellen“, in: Mischa Meier/Simona Slanicka (Hrsgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Köln 2007) (= *Beiträge zur Geschichtskultur* 29) 219–232.

- Pausch (2004). – Dennis Pausch, *Biographie und Bildungskultur. Personendarstellungen bei Plinius dem Jüngeren, Gellius und Sueton* (Berlin 2004) (= *Millennium-Studien* 4).
- Pausch (2010). – Dennis Pausch, „Sueton“, in: Christine Walde (Hrsg.), *Die Rezeption der antiken Literatur: Kulturhistorisches Werklexikon* (Stuttgart 2010) (= *Der Neue Pauly, Supplemente* 7) 947–956.
- Reitz (2006). – Christiane Reitz, *Die Literatur im Zeitalter Neros* (Darmstadt 2006) 3–25.
- Rieks (1970). – Rudolf Rieks, „Sebasta und Aktia“, *Hermes* 98 (1970) 96–116.
- Rilinger (1996). – Rolf Rilinger, „Seneca und Nero. Konzepte zur Legitimität kaiserlicher Herrschaft“, *Klio* 78 (1996) 130–157.
- Sande (1996). – Siri Sande, „*Qualis Artifex!* Theatrical Influences on Neronic Fashions“, *Symbolae Osloenses* 71 (1996) 135–146.
- Scheithauer (1996). – Andrea Scheithauer, „Musik, musikalische Bildung und soziales Ansehen im frühen Griechentum“, *Archiv für Musikwissenschaft* 53 (1996) 1–20.
- Scheithauer (1998). – Andrea Scheithauer, „Instrumentalvirtuosen des kaiserzeitlichen Musiklebens aus der östlichen Hälfte des Imperium Romanum“, *International Journal of Musicology* 7 (1998) 59–86.
- Schmidt (1990). – Peter L. Schmidt, „Nero und das Theater“, in: Blänsdorf (1990) 149–163.
- Schmitzer (2005). – Ulrich Schmitzer, „Der Tod auf offener Szene. Tacitus über Nero und die Ermordung des Britannicus“, *Hermes* 133 (2005) 337–357.
- Schubert (1998). – Christoph Schubert, *Studien zum Nerobild in der lateinischen Dichtung der Antike* (Stuttgart 1998) (= *Beiträge zur Altertumskunde* 116).
- Shiel (1975). – N. Shiel, „Nero Citharoedus“, *Euphrosyne* 7 (1975) 175–179.
- Shotter (1997). – David C.A. Shotter, *Nero* (London 1997).
- Slater (1996/97). – Niall W. Slater, „Nero’s Masks“, *CW* 90 (1996/97) 33–40.
- Steidle (1951). – Wolf Steidle, *Sueton und die antike Biographie* (München 1951) (= *Zetemata* 1).
- Stein-Hölkeskamp (2003). – Elke Stein-Hölkeskamp, „Vom *homo politicus* zum *homo litteratus*. Lebensziele und Lebensideale in der römischen Elite von Cicero bis zum jüngeren Plinius“, in: Karl-Joachim Hölkeskamp/Jörn Rüsen/Elke Stein-Hölkeskamp/Heinrich Theodor Grütter (Hrsgg.), *Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum* (Mainz 2003) 315–334.

- Townend (1967). – Gavin B. Townend, “Suetonius and his Influence”, in: Thomas Alan Dorey (ed.), *Latin Biography* (London 1967) 79–111.
- Waldherr (2005). – Gerhard Waldherr, *Nero. Eine Biografie* (Regensburg 2005).
- Wallace-Hadrill (1983). – Andrew Wallace-Hadrill, *Suetonius. The Scholar and his Caesars* (London 1983 [= 21995]).
- Whitehorne (2003). – John Whitehorne, “The Emperor Nero as Spectator”, in: John Davidson/Arthur Pomeroy (ed.s), *Theatres of Action. Papers for Chris Dearden* (Auckland 2003) (= *Prudentia Supplement*) 211–217.
- Wille (1967). – Günther Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer* (Amsterdam 1967) (= Diss. Tübingen 1951).
- Williams (2003). – Gareth D. Williams, *Seneca: de otio/de brevitae vitae* (Cambridge 2003).
- Woodman (1993). – Antony J. Woodman, “Amateur Dramatics at the Court of Nero (Tac. Ann. 15.48–74)”, in: Torrey J. Luce/ders. (ed.s), *Tacitus and the Tacitean Tradition* (Princeton 1993) 104–128.
- Wyke (1994). – Maria Wyke, “Make like Nero! The Appeal of a Cinematic Emperor”, in: Elsner/Masters (1994) 11–28.
- Wyke (1997). – Maria Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History* (New York u.a 1997).

TIBERIUS UND NERO

Helmut Seng (Frankfurt a.M./Konstanz)

Die *Annalen* des Tacitus sind unvollständig erhalten. Die Bücher 7 bis 10 fehlen vollständig, die Lücke reicht bis zum Anfang des 11. Buches; nur ein Fragment ist von Buch 5 erhalten, die Lücke umfasst möglicherweise noch den Anfang des 6. Buches. Und Buch 16 bricht unvermittelt ab. Damit ist Überlegungen zur Gesamtkomposition des Werkes eine enge Grenze gesetzt: Selbst die wohl wichtigste Frage, nämlich ob die *Annalen* auf 16 oder 18 Bücher angelegt waren, lässt sich nur hypothetisch beantworten.

Angesichts dieser Voraussetzungen sind die im Folgenden zur Diskussion gestellten Überlegungen sicher mit mancherlei Unsicherheiten behaftet. Sie können sich jedoch wenigstens zum Teil auf Vorergebnisse stützen, die von ganz verschiedenen Fragestellungen und methodischen Voraussetzungen her in der Forschung vorgebracht worden sind, wenngleich manches zu präzisieren, auch zu korrigieren oder weiterführend zu vertiefen sein wird. Dabei gilt es, induktiv vom Kleineren zum Größeren voranzuschreiten und dabei in acht Schritten vorzugehen:

- I. Die Struktur der „Agrippina-Tragödie“ in Buch 14 der *Annalen*
- II. Die Struktur der „Octavia-Tragödie“ in Buch 14 der *Annalen*
- III. Die Parallelität von „Agrippina-“ und „Octavia-Tragödie“
- IV. Ihre strukturelle Bedeutung innerhalb von Buch 14
- V. Buch 14 innerhalb der Nero-Bücher
- VI. Die Entsprechung von Buch 14 und Buch 5 der *Annalen*
- VII. Die kompositorische Entsprechung der Tiberius- und der Nero-Bücher
- VIII. Die Frage nach dem Gesamtumfang der *Annalen*

I. Die Struktur der „Agrippina-Tragödie“ in Buch 14 der *Annalen*

Buch 14,1–13 der *Annalen* berichtet von der Ermordung Agrippinas auf Veranlassung Neros.¹ Dass diese Episode dramatisch gestaltet ist, liegt auf der Hand und ist in der Forschung oft genug herausgestellt worden; in die-

¹ Vgl. auch Scott (1974). Monteleone (1988) sieht Ähnlichkeiten zu Senecas *Thyestes*, vgl. ferner Müller (1994) 38–39; 42.

sem Zusammenhang findet sich auch die uneigentlich gebrauchte Bezeichnung als Drama oder Tragödie.² Den Effekt erzielt ganz wesentlich die szenische Gliederung. Allerdings hat sich als *communis opinio* eine Gliederung in vier „Akten“ entsprechende Großabschnitte durchgesetzt.³ Näher liegt die folgende Gliederung in fünf solcher „Akte“, ergänzt durch eine einbettende Erzählung der Vorgeschichte und der nachfolgenden Ereignisse (zunächst in Klammern Angabe der dominierenden Person):⁴

- 1–3 Vorgeschichte
- 4 (Nero) Einleitung des Anschlags
- 4,1–4 Nero lädt Agrippina ein, sie kommt, ist aber misstrauisch
- 4,4 Nero zeigt sich liebevoll, blickt der Mutter beim Abschied nach
- 5–6 (Agrippina) Durchführung und Scheitern des Anschlags
 - 5 Die Schiffskatastrophe
 - 6 Agrippinas Gegenintrige (scheinbare Rettung)
- 7 (Nero) Reaktion Neros auf das Scheitern des Anschlags
 - 7,1–2 Verzweiflung Neros nach dem Misslingen
 - 7,3–5 Mordauftrag an Anicetus
 - 7,6 Gegen-Gegenintrige: Agrippinas Bote als Attentäter beschuldigt
- 8 (Agrippina) Ermordung Agrippinas⁵
 - 8,1 Das Volk bejubelt Agrippinas (scheinbare) Rettung

² Daneben findet sich der Ausdruck auf die Agrippina-Handlung ab ann. 13,1 bis 14,9 (oder 14,13) gewandt; vgl. das Kapitel „*Tragoedia maior* und *Tragoedia minor*“ in Seng (in Vorbereitung), auch zum Folgenden.

³ Vgl. – im Einzelnen voneinander abweichend – Perrochat (1944) 116–117; Willeumier (1949) 113 (ohne Benennung der Abschnitte); Koestermann (1963–68) IV 21; Wille (1983) 638; Monteleone (1988) 107–108; Christes (1990) 129; Piecha (2003) 120.

⁴ Malissard (1990) 216 wendet sich gegen eine «anachronique division en actes», doch darf sich ein solches Vorgehen auf Cicero berufen. Vgl. die Bitte an Luceius zur Verherrlichung seines Konsulats in einer historischen Darstellung, ad fam. 5,13(12),6: *Quo mihi acciderit optatus, si in hac sententia fueris, ut a continentibus tuis scriptis, in quibus perpetuam rerum gestarum historiam complecteris, secernas hanc quasi fabulam rerum eventorumque nostrorum; habet enim varios actus multasque <mut>ationes et consiliorum et temporum.* Das Fünf-Akt-Schema ist hellenistisch, vgl. Wlosok (1976) 233; für Horaz gilt es als Standard (vgl. ars 189–190: *neve minor neu sit quinto productior actu / fabula*).

⁵ Noch detaillierter gliedern Quinn (1963) 115; 123–127 (8,1; 8,2; 8,4a; 4b–5) und Billerbeck (1991) 2768–2769 (8,1; 8,2; 8,3–4; 8,5).

- 8,2–5 Ermordung Agrippinas
- 9 (Nero) Schlussbetrachtung
- 9,1 Nero betrachtet Agrippinas Leiche
- 9,1–3 Bestattung, Nachwort und Rückblick
- 10–13 Nachfolgende Ereignisse

Es zeigt sich eine klare Symmetrie im Wechsel der Personen, die jeweils im Fokus stehen, sowie die doppelte Abrundung der Komposition durch die einleitenden Pläne Neros und seinen Abschiedsblick sowie sein Betrachten der Leiche Agrippinas und deren Bestattung zum Schluss. Zwischen den beiden Anschlägen auf Agrippina steht eine breit ausgeführte Nero-Szene,⁶ die wie die beiden Anschlagsabschnitte eine innere Gliederung aufweist.

II. Die Struktur der „Octavia-Tragödie“ in Buch 14 der *Annalen*

Neros Scheidung von Octavia, ihre Verbannung und ihr (andeutend vorweggenommener) Tod bilden den Gegenstand der historischen Tragödie⁷ *Octavia*, die in der Überlieferung Seneca zugeschrieben wird.⁸ Dass Tacitus das Werk gekannt und benutzt hat, lässt sich wahrscheinlich machen.⁹ Auch in seiner Gestaltung der Octavia-Episode hat er sich dramatischer Technik in der Szenenabgrenzung und Abfolge bedient:¹⁰

- 60,1 Einleitung: Ankündigung des Folgenden
- 60,2 (Poppaea) Vorbereitung der (1.) Intrige
- 60,3–4 (Octavia) Scheidung und Verbannung unter falscher Anschuldigung
- 60,3 Peinliche Befragung der Sklavinnen
- 60,4 Scheidung und Verbannung Octavias nach Kampanien
- 60,5–62,4 (Poppaea) Volksbegehren für Octavia, Todesbeschluss
- 60,5–61,1 Volksbegehren für Octavia
- 61,2–4 Erregte Rede der Poppaea
- 62 (2.) Intrige: Anicetus als Liebhaber Octavias
- 63,1–64, 2 (Octavia) Deportation und Ermordung Octavias

⁶ Vgl. auch Müller (1994) 32–33.

⁷ Zur Gattungsbestimmung vgl. Schmidt (1985); dass die gleichzeitige Bestimmung als *praetexta* nicht zwingend ausgeschlossen ist, betont Beck (2004) 46–52.

⁸ Vgl. Ferri (2003) und Boyle (2008) mit Literaturangaben.

⁹ Vgl. Ferri (1998) und Billot (2003); ablehnend Lucarini (2005).

¹⁰ Vgl. auch zur pathetischen Gestaltung Bastomsky (1992).

- 63,1–3 Deportation nach Pandateria
 64,1–2 Ermordung Octavias
 64,2 (Poppaea) Schlussbetrachtung
 64,3–4 Weitere Folgen, Nachwort

Die innere Symmetrie ist leicht zu sehen: Umrahmung durch einleitende und abschließende Bemerkungen, Wechsel der jeweils im Fokus stehenden Personen, Umrahmung einer breiten Mittelpartie mit doppelter Peripetie durch die beiden Anschläge, zunächst auf die Scheidung, dann auf die Ermordung zielend. Die Anschläge sind parallel gebaut: Auf eine vorbereitende Phase, Verhör bzw. Deportation, erfolgt jeweils das Ergebnis, Scheidung bzw. Ermordung.

III. Die Parallelität von „Agrippina-“ und „Octavia-Tragödie“

Die vorgeschlagenen Analysen lassen die Parallelität der Gestaltung leicht erkennen. Insbesondere das Scheitern des ersten Anschlags (im Falle Octavias ist sie mit der Scheidung nicht endgültig aus dem Weg geräumt), der scheinbare Umschwung in einer krisenhaften Mittelpartie¹¹ und die anschließende Durchführung des zweiten Anschlags, der sein Ziel erreicht, sind markante Übereinstimmungen. Ein eindrückliches Motiv, das beide Episoden verbindet, ist die hier so genannte Schlussbetrachtung: Nero betrachtet die Leiche Agrippinas, Poppaea den abgeschlagenen Kopf Octavias. Auf der Ebene der handelnden Personen bildet Anicetus eine Verbindung, der gegen Octavia wie gegen Agrippina zum Handlanger wird. Und Poppaea, Protagonistin der „Octavia-Tragödie“, ist auch in die Ermordung Agrippinas verwickelt: Denn diese steht, so die Darstellung des Tacitus, einer Verbindung zwischen Poppaea und Nero im Weg und muss deshalb den Tod finden.¹² Anicetus wird allein im Rahmen der beiden hier betrachteten Episoden genannt, Poppaea daneben nur außerhalb von Buch 14.¹³

¹¹ Vgl. Martin (1990) 1563.

¹² Tac.ann. 14,1.

¹³ Anicetus: Tac. ann. 14,3,3; 7,5; 8,2,4; 62,2. Woods (2006) hält den in 14,62,2 erwähnten Anicetus für nicht identisch mit dem Flottenkommandanten in 14,3–8, den er mit dem in hist. 3,47,1; 48,1–2 genannten Piraten Anicetus gleichsetzt. Poppaea: ann. 13,45,1; 46,2; 14,1,1; 59,3; 60,2; 61,1–2; 63,3; 64,2; 65,1; 15,23,1–2; 61,2; 71,4; 16,6,1; 7,1; 21,2; 22,3.

IV. Ihre strukturelle Bedeutung in Buch 14

Aus dem Gesagten ist bereits deutlich geworden, dass die „Agrippina-“ und die „Octavia-Tragödie“, indem sie das 14. Buch umrahmen, dieses zu einer geschlossenen Einheit formen.¹⁴ Von besonderer Bedeutung ist, dass Neros beabsichtigte Heirat mit Poppaea als Grund dargestellt wird, die damit nicht einverständene Agrippina aus dem Wege zu räumen.¹⁵ Damit ist nicht nur ein gestalterischer, sondern auch ein inhaltlicher Zusammenhang hergestellt. Die Wirkung ist umso stärker, als die Bedeutung der dazwischen liegenden Zeit, was Nero anbetrifft, stark reduziert ist. Behandelt werden zunächst Neros Ausschweifungen als unmittelbare Folge der Ermordung Agrippinas, dann vor allem Außenpolitik und stadtrömische Ereignisse, bei denen Nero keine sonderlich herausgehobene Rolle spielt bzw. die keine vergleichbare Gestaltung erfahren.¹⁶ Dies ändert sich erst mit dem Machtwechsel (14,51–56), dem Tod des Burrus und der Entmachtung Senecas, der durch Reden Senecas und Neros hervorgehoben ist.¹⁷ Die Kapitel 57–59 mit der Ermordung des Sulla und des Plautus, Angehörigen des Kaiserhauses, denen Tigellinus als Nachfolger des Burrus Ambitionen auf den Thron unterstellt, leiten zur Ermordung der Octavia über, die somit geradezu als der Höhepunkt einer Entwicklung erscheint, die mit dem Machtwechsel beginnt. Dadurch aber laufen in der Ermordung Octavias zwei Handlungsstränge zusammen und finden ihr Ziel.¹⁸ Glaubhaft ist diese Konstruktion allerdings nur für die Ereignisse ab dem Machtwechsel, nicht jedoch mit Blick auf die Ermordung Agrippinas. Nero heiratet Poppaea erst drei Jahre nach deren Tod. Damit stellt sich die Frage, aus welchem Grund Tacitus diesen Zusammenhang herstellt, der so eng ist, dass der Gesamthalt von Buch 14 als eine in sich geschlossene Makro-Handlung erscheint.

V. Buch 14 innerhalb der Nero-Bücher

Mit dem Herrschaftsantritt Neros verband sich zunächst die Hoffnung auf bessere Zeiten. In seiner Regierungserklärung, die Seneca verfasst hatte, versprach Nero vor dem Senat die Rückkehr zur Herrschaftsweise des Au-

¹⁴ Vgl. auch Wille (1983) 543; Martin (1990) 1557 u. 1567; Morford (1990) 1604.

¹⁵ Vgl. auch Martin (1990) 1563.

¹⁶ Tac. ann. 14,14–23: Ausschweifungen Neros, seine Theaterleidenschaft, kleinere Notizen; 24–27 Armenien; Kurznotiz; 28–39 Britannien; 40–50 Prozesse und Kurznotizen.

¹⁷ Vgl. auch Bastomsky (1972).

¹⁸ Vgl. Martin (1990) 1564–1566.

gustus, d.h. erweiterten Partizipationsmöglichkeiten des Senats, aber auch Einstellung der Majestäts- und sonstigen Prozesse, die den senatorischen Stand regelrecht dezimiert hatten.¹⁹ Diese Anfänge der Herrschaft Neros sind in der späteren Überlieferung allem Anschein nach gemeint, wenn das *quinquennium Neronis* als glücklichste Zeit Roms bezeichnet wird.²⁰ Damit wäre der Zeitraum bis zur Ermordung Agrippinas umschrieben, 54–59. Den entscheidenden politischen Einschnitt aber bilden der Tod des Burrus und die Entmachtung Senecas rund drei Jahre später.²¹ Es scheint kein Zufall, dass die beiden Ereignisse in Buch 14 in einer Weise kompositorisch gebündelt sind, die beide Wendepunkte zu einer Wendezeit, je geradezu nur einer Wende, zusammenfasst und gewissermaßen „vor Buch 14“ als Neros gute Phase von „nach Buch 14“ als Neros schlimmer Zeit absetzt.²²

VI. Die Entsprechung von Buch 14 und Buch 5 der *Annalen*

Buch 5 ist fragmentarisch überliefert.²³ Es eröffnet mit der Datierung des Jahres 29 durch die Konsuln (L.) Rubellius (Geminus) und (C.) Fufius (Geminus) und berichtet eingangs vom Tod der Livia; es folgen an den Tod der Livia anschließende Ereignisse. Unmittelbar darauf jedoch wird bereits von Maßnahmen gegen die Anhänger und Kinder des Seianus nach dessen Sturz und Tod am 18. Oktober 31 berichtet. Dazwischen klafft also eine inhaltliche Lücke im Umfang von gut zwei oder fast drei Jahren. Insbesondere geht der Tod des Seianus dem Ende der Lücke voraus; wie groß der Abstand genau ist, lässt sich nicht ermitteln. Auch wo Buch 6 beginnt, ist nicht eindeutig zu klären. Während Aemylus Ferretus (1541) und Justus Lipsius (1574) den Einschnitt vor der ersten konsularischen Datierung nach der Lücke setzen, der Nennung der Konsuln des Jahres 32, Cn. Domitius (Ahenobarbus) und (L. Arruntius) Camillus Scribonianus, und damit die moderne Kapitel- und Buchabgrenzung begründen, sehen die heutigen Herausgeber in der

¹⁹ 35 getötete Senatoren laut Suet. Claud. 29,2; bei Sen. apocol. 14,1 ist in den Handschriften die Zahl 30 überliefert. Zur Antrittsrede und den Anfängen der Herrschaft Neros vgl. Radtke (2008) mit weiteren Angaben.

²⁰ Vgl. Aur. Vict. Caes. 5,2; ferner auch Syme (1958) 262, Flach (1973) 176–179 und Levick (1983).

²¹ Vgl. Syme (1958) 262–263 und Flach (1973) 79 zum Jahr 62 als „weiteres Epochenjahr“.

²² Die Suche nach einem einzigen Wendepunkt (als Analogon zu dem Einschnitt zwischen Buch 3 und 4 bei Tiberius) verstellt Sage (1990) 994 den Blick auf die differenziertere Komposition; vgl. auch Syme (1958) 263.

²³ Vgl. auch zum Folgenden Koestermann (1963–68) II 231 und Drews (1984).

Nachfolge von Friedrich Haase (1848 bzw. 1855) auch die Buchgrenze in die Lücke fallen.²⁴ Die annalistische Abgrenzung hat sicher wenig Beweiskraft; soweit feststellbar (von Buch 11 fehlt der Anfang), beginnen nur vier Bücher mit Nennung der Konsuln,²⁵ während sieben Bücher nicht damit einsetzen.²⁶ Gegen die Abgrenzung mit Beginn des Jahres 32 spräche, dass sich ein außergewöhnlich kurzes Buch ergäbe. Umgekehrt wäre mit außergewöhnlicher Länge des Buches zu rechnen, wenn es die Ereignisse enthielte, die zum Sturz des Seianus führten, seinen Prozess, seine Hinrichtung. Insofern liegt die Vermutung nahe, dass die Hinrichtung des Seianus den Höhepunkt und vorläufigen Abschluss eines Erzählkomplexes bildet, der etwa das Ende des 5. Buches umfasst.²⁷

Die Komposition eines solchen Buches, mit dem Tod zweier Schlüsselpersonen am Anfang und am Ende, wäre dem Aufbau von Buch 14 grundlegend vergleichbar.²⁸ Während allerdings am Anfang jeweils der Tod der Mutter (Livia bzw. Agrippina) steht, entspräche dem Tod des Praetorianerpraefekten Seianus der Tod seines Nachfolgers Burrus; der Aspekt der Entmachtung, der bei Seianus seinem Tod vorangeht, ist in Buch 14 Seneca zugeeignet. Ob eine kompositorische Rundung, wie sie im Buch 14 die Octavia-Episode darstellt, auch in Buch 5 dazu getreten ist, muss eine offene Frage bleiben.

VII. Die kompositorische Entsprechung der Tiberius- und der Nero-Bücher

Dass der Tod der Livia und der Tod des Seianus in den Tiberius-Büchern Einschnitte markieren, macht der Nachruf auf Tiberius in 6,51,3 deutlich, der die Tiberius-Bücher beschließt:²⁹

Morum quoque tempora illi diversa: egregium vita famaue quoad privatus vel in imperiis sub Augusto fuit; occultum ac subdolum fingendis

²⁴ MacCulloch (1984) 152–156 folgt Lipsius im Bestreben, Buch 6 konsularisch zu beginnen.

²⁵ Bücher 2, 4, 5, 14.

²⁶ 1, 3, 7 (zu erschließen aus dem Ende von 6), 12, 13, 15, 16.

²⁷ So auch Koestermann (1963–68) II 231 und Martin (1990) 1518 Anm. 55.

²⁸ Vgl. auch Fabbrini (1989) 89–90.

²⁹ Vgl. Klingner (1986) 37–45 = 651–658 = 530–539 = 547–556, Knoche (1963) 213–216, Hoffmann (1968) 223–225, Heinz (1975) 50–51, Martin (1981) 106 u. 139–143, Schmidt (1982) 281–287, Baar (1990) 211 und Seewald (1998) 58–66 mit weiteren Hinweisen. Da der Nekrolog Grundtendenzen herausstellt, muss man nicht mit Grassi (1979) Inkohärenz sehen, wo nicht jedes Detail dem Schema entspricht.

virtutibus donec Germanicus ac Drusus superfuere; idem inter bona malaque mixtus incolumi matre; instabilis saevitia sed obtectis libidinibus dum Seianum dilexit timuitve: postremo in scelera simul ac dedecora prorupit postquam remoto pudore et metu suo tantum ingenio utebatur.

„Auch sein Charakter hatte unterschiedliche Phasen. Hervorragend an Lebenswandel und Ruf, solange er Privatmann war oder unter Augustus Kommandos führte; versteckt und hinterlistig, indem er Tugend vortäuschte, solange Germanicus und Drusus noch lebten; zwischen gut und böse gemischt zeigte sich dieselbe Person zu Lebzeiten der Mutter; verrückt in seiner Grausamkeit, aber unter Geheimhaltung seiner Lüste, während er Seianus schätzte oder fürchtete; schließlich stürzte er sich in Verbrechen und schändliches Treiben, nachdem Scham und Furcht abgetan waren und er nur noch der eigenen Veranlagung folgte.“

Eine stufenweise Enthüllung des Charakters³⁰ folgt Todesfällen, die Hemmungen aufheben: Der Tod des Augustus, mit dem die *Annalen* beginnen, markiert den Übergang von der ersten zur zweiten Phase. Der Tod des Germanicus und des Drusus sind trotz des zeitlichen Abstands von knapp vier Jahren zusammengefasst,³¹ der des Letzteren folgt unmittelbar auf das Exordium des 4. Buches, das mit der Rückschau auf die Ursprünge des bereits zuvor erwähnten Seianus und der Benennung eines durch die *Fortuna* bewirkten Umschwungs – ein Motiv, das an Sallust erinnert³² – deutlich ei-

³⁰ Hier mag platonische Tyrannentheorie im Hintergrund stehen, vgl. Hoffmann (1968) 228. Besonders betont stellt Luce (1986) 152–157 heraus, dass neben Konstanz des (verborgenen) Charakters (*ingenium*) Wechsel des wahrnehmbaren Verhaltens steht (*mores*); hingegen will Woodman (1989) eine echte Entwicklung des Charakters annehmen, kann eine solche Interpretation des Texts jedoch nicht plausibel machen: Insbesondere bezeichnet *suo tantum ingenio* nicht den Gegensatz zu anderen *ingenia*, sondern zu Rücksichten auf andere Personen. Vgl. ferner Martin/Woodman (1989) 27–33, Strocchio (2001) 37–41 mit weiteren Angaben in Anm. 25 und Carpentieri (2007) 15 mit Anm. 11.

³¹ Tod des Germanicus (10. 10. 19): Tac. ann. 2,7,2; Tod des Drusus (1. 7. 23): ann. 4, 8,1.

³² Vgl. Sall. Cat. 10,1–2: *Sed ubi labore atque iustitia res publica crevit, reges magni bello domiti, nationes feræ et populi ingentes vi subacti, Carthago, aemula imperi Romani, ab stirpe interiit, cuncta maria terraeque patebant, saevire fortuna ac miscere omnia coepit. Qui labores, pericula, dubias atque asperas res facile toleraverant, iis otium divitiaeque optanda alias, oneri miseriaeque fuere;* dazu Martin (1981) 106. Die Sallust-Anspielung wird zusätzlich durch die einführenden Bemerkungen zu Seianus in 4,1,2–3 herausgestellt (die an dieser Stelle besonders auffallen, da von Seianus schon vorher die Rede

nen Einschnitt markiert. Diese Reminiszenz ist in enger Verbindung mit dem Motiv des *metus hostilis* bei Sallust zu sehen, dessen Wegfall nach der Vernichtung Karthagos die römische Dekadenz in Gang setzt,³³ in gleicher Weise führt auch bei Tiberius fortschreitender Abbau von Furcht und Scham zur Enthüllung seiner schlechten Charaktereigenschaften. Somit umfasst, ungeachtet des vorherigen Todes des Germanicus,³⁴ die zweite Phase die Bücher 1 bis 3. Die Phasen drei, vier und fünf entsprechen den Büchern 4, 5 und 6.³⁵

Dass die Nero-Bücher vor der Folie der Tiberius-Bücher gelesen sein wollen, macht Tacitus schon durch gleichartige Auftakte deutlich. Nachdem der Herrschaftsantritt des Tiberius verkündet ist (1,5,4), heißt es (1,6,1):

Primum facinus novi principatus fuit Postumi Agrippae caedes, quem ignarum inermemque quamvis firmatus animo centurio aegre confecit.

„Das erste Verbrechen unter der Herrschaft des neuen Kaisers war die Ermordung des Agrippa Postumus; nichtsahnend und unbewaffnet, wie er war, hatte ein entschlossen gesinnter Centurio doch alle Mühe, ihn umzubringen.“

Nach der Präsentation des neuen Kaisers Nero in 12,69 eröffnet Buch 13,1,1 wie folgt:

Prima novo principatu mors Iunii Silani proconsulis Asiae ignaro Nerone per dolum Agrippinae paratur.

war; vgl. Martin/Woodman [1989] 30), was an die Vorstellung Catilinas bei Sall. Cat. 5,1–8 gemahnt (jeweils eingeleitet mit dem Stichwort *facinus*, Tac. ann. 4,1,1 bzw. Sall. Cat. 4,4).

³³ Vgl. Sall. Iug. 41: *Nam ante Carthaginem deletam populus et senatus Romanus placide modesteque inter se rem publicam tractabant, neque gloriae neque dominationis certamen inter civis erat: metus hostilis in bonis artibus civitatem retinebat. Sed ubi illa formido mentibus decessit, scilicet ea, quae res secundae amant, lascivia atque superbia incessere.* Vgl. ferner Sall. hist. 1,12 M.: *Postquam remoto metu Punico simulates exercere vacuum fuit, plurumae turbae, seditiones et ad postremum bella civilia orta sunt.* MacCulloch (1984) 66 sieht in der Anspielung auf diese Stelle bereits einen Vorverweis auf die Bürgerkriege des Jahres 69, doch nennt Tacitus ja konkret den Effekt auf Tiberius.

³⁴ Tac. ann. 2,72,2.

³⁵ Vgl. MacCulloch (1984) 139–158, Schmidt (1982) 283 und Fabbrini (1989) 84–85. Den naheliegenden Gedanken (vgl. bereits Leo [1986] 15 = II 275 = 13–14 = 23–24; Mendell [1935] 17 = [1969] 450–451 = [1986] 467–468 = [1957] 133; Willeumier [1949] 113), eine Interpretation der fünf Phasen als Entsprechung zu den fünf Akten einer Tragödie zu prüfen, verfolgt Lossau (1992); seine Ausführungen zielen zwar auf eine solche Deutung, lassen diese jedoch im Einzelnen zweifelhaft erscheinen.

„Der erste Tod unter der Herrschaft des neuen Kaisers wurde Iunius Silanus, dem Proconsul von Asien, ohne Mitwissen Neros durch die Hinterlist Agrippinas bereitet.“

Doch lassen sich die Nero-Bücher auch in einer den Tiberius-Büchern vergleichbaren Weise gliedern.³⁶ Einen deutlichen Einschnitt markiert das Einsetzen von Buch 16, indem es das *Fortuna*-Motiv von Buch 4 aufgreift.³⁷ Anders als in Buch 4 ist damit allerdings kein grundlegender Umschwung bezeichnet, sondern die höchst lächerliche Episode der Suche nach dem Schatz der Dido eingeleitet, der nur im Traum des Puniers Caesellius Bassus existiert. Das *Fortuna*-Motiv ist also geradezu gesucht, um den internen Bezug durchaus äußerlich herzustellen.³⁸

Dazu verbinden weitere Entsprechungen die Bücher 4 und 16. Zu den ersten Ereignissen gehört jeweils die Tötung eines dem Kaiser besonders nahe stehenden und geliebten Angehörigen, des Drusus in 4,8,1, der Poppaea in 16,6. Übereinstimmungen in der Darstellung sind die Diskussion verschiedener Varianten des Hergangs (4,10–11 bzw. 16,6,2), wobei die Schuld des Kaisers selbst (zurückgewiesen im Falle des Tiberius, bestätigt im Falle Neros) ein zentrales Motiv ist,³⁹ und der Umgang mit den möglichen Thronerben: Tiberius empfiehlt Nero und Drusus, die älteren Söhne des Germanicus, nachdrücklich dem Senat (4,8,3–5), Nero erwirkt einen Senats-

³⁶ Indem Sage (1990) 966–967 teils Unterschiede herausarbeitet, teils die sachliche Entsprechung der Übereinstimmungen bestreitet, trägt er zur Verdeutlichung der Komposition bei, die er zurückweist.

³⁷ Siehe oben mit Anm. 32, unberücksichtigt bei Syme (1958) 256. Die beiden Textstellen zum Vergleich: 4,1,1: *C. Asinio C. Antistio consulibus nonus Tiberio annus erat compositae rei publicae, florentis domus – nam Germanici mortem inter prospera ducebat – cum repente turbare fortuna coepit, saevire ipse aut saevientibus vires praebere.* 16,1,1: *Inludit dehinc Neroni fortuna per vanitatem ipsius et promissa Caeselli Bassi, qui origine Poenus, mente turbida, nocturnae quietis imaginem ad spem haud dubiae rei traxit, vectusque Romam, principis aditum emeratus, exprimit repertum in agro suo specum altitudine immensa, quo magna vis auri contineretur, non in formam pecuniae, sed rudi et antiquo pondere.*

³⁸ Dies erkennt Sage (1990) 967. Tresch (1965) berücksichtigt den kompositorischen Einschnitt durch die treffend als „Satyrspiel“ (173) bezeichnete Episode in ihrer Phasengliederung (71–75) nicht. Umso kurioser demgegenüber die Absonderung von Buch 16 als „Epilog“ der *Annalen* bei Fabbrini (1989) 69 Anm. 70 und in den folgenden Ausführungen, insbes. 93–94. Ohne Gliederung nach Büchern zur Charakterentfaltung Neros: Hoffmann (1968) 248–250.

³⁹ Zum Tod des Drusus vgl. Martin/Woodman (1989) 123–125 sowie Carpentieri (2007) 108–116 mit weiteren Hinweisen; zur Topik bei Poppaeas Tötung durch Neros Jähzorn: Ameling (1986).

beschluss gegen L. Iunius Silanus, den letzten männlichen Nachkommen des Augustus (außer ihm selbst), und lässt ihn bald darauf töten (16,7–9); dazu treten das Vorgehen gegen dessen Onkel C. Cassius Longinus (16,7,1–2; 16,9,1) und gegen Gattin und Schwiegereltern des bereits ermordeten Rubellius Plautus (16,10–11).⁴⁰

Im Anschluss an Prozesse gegen verschiedene Senatoren enthalten Buch 4 und Buch 16 jeweils auktoriale Reflexionen über das vorliegende Werk. In 4,32 werden die interessanteren Themen der Historiographie zur früheren römischen Geschichte betont,⁴¹ nach theoretischen Ausführungen zur Staatsform in 4,33 folgt der Prozess gegen Cremutius Cordus (4,34–35), der mit der Behauptung vom Ruhm der ob ihrer Wahrhaftigkeit verfolgten Geisteshelden schließt (4,35,5):⁴²

nam contra punitis ingeniis gliscit auctoritas, neque aliud externi reges aut qui eadem saevitia usi sunt nisi dedecus sibi atque illis gloriam peperere.

„Denn ganz im Gegenteil steigert sich das Ansehen der bestraften Geistesgrößen, und ausländische Tyrannen oder die sich gleicher Raserei befleißigten, erwarben sich nur Schande und ihnen Ruhm.“

Das Pendant bildet bis in einzelne Motive hinein der Kommentar in 16,16,⁴³ der die inhaltliche Überlegenheit der Geschichtsschreibung zu früheren Epochen betont, jedoch die Erinnerung der herausragenden Männer (und das heißt insbesondere ihres Sterbens, wie die Todes- und Sepulkral-Metaphorik zeigt) der Nachwelt überliefern will.⁴⁴

⁴⁰ Siehe oben vor Anm. 18.

⁴¹ *Peraque eorum quae rettuli quaeque referam parva forsitan et levia memoratu videri non nescius sum: sed nemo annalis nostros cum scriptura eorum contenderit qui veteres populi Romani res composuere. ingentia illi bella, expugnationes urbium, fusos captosque reges, aut si quando ad interna praeverterent, discordias consulum adversum tribunos, agrarias frumentariasque leges, plebis et optimatum certamina libero egressu memorabant: nobis in arto et inglorius labor; immota quippe aut modice lacescita pax, maestae urbis res et princeps proferendi imperi incuriosus erat. non tamen sine usu fuerit introspicere illa primo aspectu levia ex quis magnarum saepe rerum motus oriuntur.*

⁴² Ausführlich hierzu Moles (1998) und Meier (2003) mit weiteren Angaben.

⁴³ Auf den Zusammenhang der beiden Partien weist Morford (1990) 1619.

⁴⁴ *Etiam si bella externa et obitas pro re publica mortis tanta casuum similitudine memorarem, meque ipsum satias cepisset aliorumque taedium expectarem, quamvis honestos civium exitus, tristis tamen et continuos aspernantium: at nunc patientia servilis tantumque sanguinis domi perditum fatigant animum et maestitia restringunt. neque aliam defensionem ab iis quibus ista noscentur excegerim, quam ne oderim tam segniter*

Die Offenheit des sterbenden Petronius (16,19,3), von dessen Tod als Spätfolge der Pisonischen Verschwörung Tacitus im Anschluss an die Reflexionen in 16,16 berichtet (16,17–20), als Gegenstück zur Wahrhaftigkeit des Cordus zu begreifen, mag auf den ersten Blick verwegen erscheinen. Doch die pikanten Details, auf die sich Petronius bezieht, sind in gleicher Weise unwürdig wie die zu Anfang von Buch 16 berichtete Schatzsuche; bei Tiberius hingegen zielt das Wüten der Fortuna auf die anschließend berichtete Ermordung des Drusus durch Seianus, die einen schweren Schicksalsschlag bedeutet. Insofern wäre in den beiden unwürdigen, ja lächerlichen Episoden in Buch 16 ein wesentlicher Aspekt des taciteischen Nero-Bildes zu fassen: Nero ist bei aller tyrannischen Grausamkeit auch eine zutiefst unwürdige und geradezu lächerliche Figur.⁴⁵

Die Vergleichbarkeit des 5. und des 14. Buches wurde gerade herausgestellt. Damit ergibt sich für die Nero-Bücher *vor* dem Einschnitt eine Gliederung in Buch 13, Buch 14 und Buch 15, die derjenigen der Tiberius-Bücher *nach* dem entsprechenden Einschnitt analog ist. Insofern ist eine chiasmische Entsprechung zu konstatieren. Den Büchern 1–3 entspricht demnach, was nach dem Einschnitt zu Beginn von Buch 16 folgt.⁴⁶

Damit stellt sich die Frage, ob der formalen Übereinstimmung eine inhaltliche entspricht.⁴⁷ Ein Nachruf auf Nero, wie er dem auf Tiberius entspräche, ist nicht erhalten. Gleichwohl gibt es deutliche Hinweise im Text. Buch 14 beginnt mit der Aussage:

C. Vipstano C. Fonteio consulibus diu meditatam scelus non ultra Nero distulit.

„Mit dem Konsulat von Vipstanus und Fonteius schob Nero das lang geplante Verbrechen nicht weiter hinaus.“

pereuntis. ira illa numinum in res Romanas fuit, quam non, ut in cladibus exercituum aut captivitate urbium, semel edito transire licet. detur hoc illustrium virorum posteritati, ut quo modo exequiis a promisca sepultura separantur, ita in traditione supremorum accipiant habeantque propriam memoriam.

⁴⁵ Man denke an die Begründung des Subrius Flavus für seine Teilnahme an der Pisonischen Verschwörung, Tac. ann. 15,67,2: *odisse coepi, postquam parricida matris et uxoris, auriga et histrio et incendiarius extitisti.*

⁴⁶ Martin (1990) 1567–1568 stellt zwar die Bedeutung der treffend benannten Wendepunkte in den Nero-Büchern heraus, bestreitet aber trotzdem eine strukturelle Entsprechung zur Tiberius-Hexade, da er diese schlicht in zwei Triaden gliedert (1514–1519, trotz Zitat von Tac.ann. 6,51; 1567–1568). Siehe auch unten Schema 1.

⁴⁷ Angedeutet bei Wille (1983) 527.

Gemeint ist die Ermordung Agrippinas. Damit wird der in Buch 13 behandelte Zeitabschnitt als Zeit der Heuchelei gekennzeichnet.⁴⁸ Dies entspricht der zweiten Phase des Tiberius, Buch 1–3. Anders als bei Tiberius möglich, ist im Falle Neros vorab die erste Phase dargestellt; sie umfasst (neben dem Vorverweis in 11,11) Buch 12. Mit dem Tod der Mutter endigt die zweite Phase: Nero wird frei von Hemmungen (14,13,2):

(...) *seque in omnes libidines effudit, quas male coervitas qualiscumque matris reverentia tardaverat.*

„Er warf sich auf alle Vergnügungen, die er aus einer Art von Scheu vor der Mutter mit Mühe zurückgehalten und aufgeschoben hatte.“

Den Hauptinhalt der anschließenden Darstellung in 14,14–23 bilden Neros Treiben als Wagenlenker, seine Theaterleidenschaft und seine sexuellen Ausschweifungen. Den nächsten Umschwung bringt der Tod des Burrus (14,52,1):

Mors Burri infregit Senecae potentiam, quia nec bonis artibus idem virum erat, altero velut duce amoto, et Nero ad deteriores inclinabat.

„Der Tod des Burrus brach die Macht Senecas. Denn nachdem gleichsam einer der beiden Führer abgezogen war, blieb nicht gleich viel Kraft auf Seiten der Orientierung zum Besseren, und Nero wandte sich schlechteren Menschen zu.“

Damit ist auch gesagt, dass bis zu diesem Zeitpunkt die Einflüsse zum Guten noch eine gewisse Wirkung gezeigt hatten. Buch 14 stellt sich somit als ein Buch des Übergangs dar,⁴⁹ Neros Handeln als eine Mischung von gut und böse. Dies entspricht der dritten Phase des Tiberius.

War die vierte Phase bei Tiberius durch Grausamkeit charakterisiert, ist sie es bei Nero durch *libido*, einerseits durch das Auftreten als Wagenlenker und Kitharöde, andererseits durch sexuelle Ausschweifungen. Dies soll nicht

⁴⁸ Vgl. auch Tac. ann. 13,47: *hac tenus Nero flagitiis et sceleribus velamenta quaesivit*. Fabbrini (1989) 86 interpretiert Buch 13 als «principato di Agrippina», was der Darstellung der Machtverhältnisse keineswegs entspricht. Auch der Vergleich mit Buch 4 (Fabbrini [1998] 88–89) kann nicht überzeugen: Die besondere Rolle als Mutter des Kaisers, die Agrippina in Buch 13 innehat, lässt sich für Livia nicht auf Buch 4 beschränken, sondern stellt ein Kontinuum von Buch 1 an dar.

⁴⁹ Vgl. Morford (1990) 1611: “crucial stage”.

heißen, dass Grausamkeit noch fehle, ebenso wenig wie nach der Darstellung des Tacitus die sexuellen Ausschweifungen des Tiberius erst nach dem Tod des Seianus ihren Anfang nehmen.⁵⁰ Doch liegt im Fazit des Tacitus der Schwerpunkt der Laster, denen Tiberius anhängt, zunächst auf der Grausamkeit, dann erst auf den Ausschweifungen. Bei Nero ist es umgekehrt: Den Höhepunkt seiner Ausschweifungen stellt das so genannte Gastmahl des Tigellinus dar, eine Massengorgie, etwa in der Mitte des 15. Buches (15,37).⁵¹

Die letzte Phase, die dem Tod Senecas im Rahmen der Pisonischen Verschwörung und ihrer Aufdeckung folgt, setzt formal markiert durch das *Fortuna*-Motiv in 16,1 ein und ist in besonderem Maße durch *saevitia* gekennzeichnet. Todes- und Verbannungsurteile stehen neben Mordbefehlen. Tacitus unterstreicht die Vielzahl der Opfer durch den bereits zitierten Kommentar in 16,16.

Einen Höhepunkt bildete offensichtlich der Tod des Thræsea Paetus, bei dessen Schilderung Buch 16 in Kapitel 35 unvermittelt abbricht. Eingebettet zwischen den Anklagen gegen Thræsea und dem Prozess ist die mit dramatischem Pathos dargestellte Verhandlung gegen Barea Soranus und seine Tochter.⁵² Tacitus stellt folgende Worte voran (16,21,1):⁵³

Trucidatis tot insignibus viris ad postremum Nero virtutem ipsam excindere concupivit interfecto Thræsea Paeto et Barea Sorano.

„Nachdem er so viele herausragende Männer hingemetzelt hatte, fasste Nero das Verlangen, die Tugend selbst auszumerzen, und zwar durch die Ermordung von Thræsea Paetus und Barea Soranus.“

So wenig Einzelheiten über das Folgende zu vermuten sind und so wenig weitere Ausschweifungen fehlen werden,⁵⁴ lässt sich doch die besondere

⁵⁰ Vgl. Tac. ann. 4,57,1: *causam abscessus quamquam secutus plurimos auctorum ad Seiani artes rettuli, quia tamen caede eius patrata sex postea annos pari secreto coniunxit, plerumque permoveor, num ad ipsum referri verius sit, saevitiam ac libidinem, cum factis promeret, locis occultantem.*

⁵¹ Vgl. Woodman (1992).

⁵² Zu den Prozessen gegen Barea und Thræsea vgl. auch Rogers (1952) 285–295.

⁵³ Vgl. auch Morford (1990) 1620: “So begins the narrative of 16.21–35, indicating that Tacitus saw in the removal of these virtuous men the final stage in the degeneration of Nero’s principate into autocracy.”

⁵⁴ Etwa das in seiner grausigen Perversität schwer zu überbietende Vergehen an Sporus, vgl. Suet. Nero 28,1 und Dio 62,28,2.

Prägung der fünften und letzten Phase durch übermäßige Grausamkeit wahrscheinlich machen. Die inhaltliche Prägung der vierten und fünften Phase bzw. die Reihenfolge der Schwerpunkte bei der Charakterenthüllung gemäß dem fortschreitenden Wegfallen von Hemmnissen bzw. Hemmungen sind also bei Tiberius und Nero vertauscht – die beiden Kaiser sind nicht einfach Charakterzwillinge, so sehr sie beide einen klassischen Tyrannen verkörpern.⁵⁵ Dabei ist die Kombination der beiden Merkmale Grausamkeit und Lust keine zufällige Zusammenstellung von Elementen antiker Tyrannentopik; vielmehr sind die beiden entscheidenden Wesensmerkmale des Tyrannen genannt, wie sie der platonischen Tyrannentheorie entsprechen, die in Buch IX der *Politeia* dargelegt ist.⁵⁶ Während Grausamkeit vor allem das äußere Auftreten des Tyrannen und sein Verhalten zur Gesellschaft charakterisiert, ist Lust seine innerste, ich-bezogene Triebkraft. Tiberius und Nero sind insofern in der unterschiedlichen Akzentuierung der beiden bezeichnenden Wesensmerkmale zwei komplementäre Ausprägungen des Tyrannentypus platonischer Prägung. Auch in anderer Hinsicht besteht ein Unterschied zwischen Tiberius und Nero: Während Tacitus der zwar geheuchelten, aber wenigstens nach außen hin guten Phase des Tiberius gleiches Gewicht einräumt wie den drei Phasen des weiteren Verfalls zusammen, obwohl sie zeitlich nur etwa die Hälfte der übrigen umfasst,⁵⁷ ist der zeitlich längsten Phase bei Nero, die nach der aus Tacitus abgeleiteten Systematik als die zweite zu bezeichnen ist, nur ein Buch zugeteilt, während die anderen Phasen zwar ein Weniger an Zeit, aber ein Mehr an Darstellungsbreite umfassen.⁵⁸ Diese Verschiebung der Gewichte kennzeichnet Nero als den schlimmeren Tyrannen.⁵⁹ Und während die anfängliche Verstellung des

⁵⁵ Zur Tyrannei des Tacitus vgl. etwa Walker (1981) 204–214.

⁵⁶ Vgl. Seng (2010).

⁵⁷ Zweite Phase: 14–22, Buch 1–3; dritte Phase: 23–28, Buch 4; vierte Phase: 29–30, Buch 5; fünfte Phase: 31–37, Buch 6.

⁵⁸ Zweite Phase: 54–58: Buch 14; dritte Phase: 59–62, Buch 14; vierte Phase: 62–65, Buch 15; fünfte Phase: ab 65 (Abbruch mit 16,35). Siehe auch unten Schema 2.

⁵⁹ Vgl. auch Baar (1990) 223 mit Anm. 3 und s. oben bei Anm. 39–40 zum Vergleich von 4,8–11 mit 16,6–11. Auch die sich entsprechenden Exkurse in 4,32–33 und 16,16 (oben bei Anm. 32) lassen die Lage unter Nero noch schlimmer als unter Tiberius erscheinen – allerdings ist, durchaus komplementär dazu, die Opposition unter Nero gegenüber der unter Tiberius aufgewertet. Indem eine Steigerung der Tyrannei von Tiberius zu Nero hin vorliegt, entspricht der Gesamtduktus der *Annalen* den jeweiligen Einzeldarstellungen von der Herrschaft des Tiberius und Neros, die sich gewissermaßen als «mise en abîme» verstehen lassen. Fabbrini (1989) 76–79 versucht die *Annalen* insgesamt als Verfallsgeschichte im Sinne einer Tragödie

Tiberius die Herrschaft zunächst konsolidiert hatte, führt die offene Tyrannei Neros in ihrer extremen Steigerung zum Untergang. Insofern hat diese Schwerpunktsetzung bei Tacitus geschichtsdeutenden Charakter.

Wie sich diese Darstellung zu Ereignissen und Fakten, zu antiken Überlieferungen und modernen Urteilen verhält, ist hier nicht zu ergründen. Doch ist deutlich, dass Tacitus mit Quellen arbeitet, in denen die Kaiser nicht ausschließlich als stereotype Tyrannen oder herrscherliche Lichtgestalten gezeichnet sind. Das divergente Material ist, bei aller Kontingenz, in eine sinnvolle Ordnung zu bringen. Die vorgegebene Zwiespältigkeit des Urteils wird bei beiden Kaisern durch Periodisierung gelöst, allerdings nicht einfach durch Zweiphasigkeit, sondern differenzierter. Im Falle des Tiberius scheint eine Tradition vorzuliegen, die eine positive – oder nur scheinbar positive – Phase zu Lebzeiten des Germanicus von einer negativen Phase nach seinem Tod absetzt;⁶⁰ diese auf Germanicus zentrierte Sicht könnte in die Zeit des Caligula und des Claudius gehören, Sohn und Bruder des Germanicus.⁶¹ Indem Tacitus nicht schwarz und weiß kontrastiert, sondern nuanciertere Änderungen beschreibt, kann er die beiden Hauptcharakteristika des Tyrannen, Lust und Grausamkeit, differenziert einführen. Im Falle Neros ist die Periodisierung insofern problematisch, als das Ende des *quinquennium* und der Herrschaftswechsel mit Tod des Burrus und Entmachtung Senecas nicht koinzidieren. Es scheint kein Zufall, dass die beiden Ereignisse in Buch 14 in einer Weise kompositorisch gebündelt sind, die beide Wendepunkte zu einer Wendezeit zusammenfasst, die der dritten Phase mit guten und schlechten Anteilen entspricht.

zu verstehen, die er in fünf Akte zu jeweils drei Büchern und einen zusätzlichen Epilog in Buch 16 gliedert. Doch weder die Teilung der Tiberius-Bücher in zwei Akte noch die Zuordnung von je drei Büchern an Caligula und Claudius noch die Abtrennung von Buch 16 als Epilog des Ganzen (mit Auffassung der verbleibenden Nero-Bücher im Sinne einer dreiaktigen Tragödie, 73–76) noch die Zusammenfassung von Buch 10–15 zu einer Hexade, deren innere Gliederung der Tiberius-Hexade entspräche, leuchtet ein.

⁶⁰ Sen. clem. 1,1,6 stellt neben die Herrschaft des Augustus anerkennend die ersten Zeiten des Tiberius ohne nähere Abgrenzung.

⁶¹ Vgl. Koestermann (1963–68) II 13, Schmidt (1982) 284 und Seewald (1998) mit weiteren Hinweisen. Dass Germanicus nicht generell als Lichtgestalt gezeichnet ist, betont Ross (1973); vgl. ferner Carpentieri (2007) 13–15 mit weiteren Literaturangaben.

VIII. Die Frage nach dem Gesamtumfang der *Annalen*

Zu fragen bleibt, welchen Umfang im Falle Neros die Darstellung der Extremphase besaß, und das heißt auch, wie viele Bücher die Darstellung von Neros Herrschaft umfasste. Damit ist zugleich die Frage nach dem Gesamtumfang der *Annalen* und indirekt dem der *Historien* gestellt. Bekannt ist das Zeugnis des Hieronymus, wonach *Annalen* und *Historien* zusammen 30 Bücher umfassten;⁶² umstritten ist, ob dies 16 Bücher *Annalen* und 14 Bücher *Historien* bedeutet oder aber 18 Bücher *Annalen* und 12 Bücher *Historien*.⁶³ Die Vermutung, dass die zweite Möglichkeit zutrifft, sodass sechs Nero-Bücher der Tiberius-Hexade entsprächen, findet durch die hier vorgelegte Kompositionsanalyse eine weitere Stütze. Abgedeckt wäre damit der Zeitraum bis zum Ende des Jahres 68, sodass die *Historien* mit dem 1. Januar 69 nahtlos anschließen. Demnach entspräche der Herrschaft des Augustus, deren Ende das 1. Buch eröffnet, der Beginn von Galbas Herrschaft als Schluss des 18. Buches. Da Buch 1 nach dem Regierungsantritt des Tiberius mit dem breit ausgeführten Aufstand der Legionen in Pannonien und Germanien beginnt (1,16–49), ergibt sich dann eine Rahmenkomposition mit den im letzten Buch geschilderten Meutereien, die den Anfang vom Ende der Herrschaft Neros markieren, mit dem die julisch-claudische Kaiserfamilie die Macht verliert. Dass die drei Bücher 16–18 dann einen Zeitraum von nur etwas mehr als dreieinhalb Jahren, also durchschnittlich jeweils gut einem Jahr zum Inhalt hätten, ist das geläufige Gegenargument.⁶⁴ Doch schwanken sowohl der Umfang der Bücher, soweit sich dies sicher sagen lässt, als auch der jeweilige Berichtszeitraum nicht unerheblich. Das erste Buch umfasst nicht mehr als 1 Jahr und 4 bis 5 Monate und damit den kürzesten Berichtszeitraum, obgleich es das längste Buch der *Annalen* ist; sein Umfang beträgt fast ein Drittel mehr als der von Buch 12 und Buch 13.⁶⁵ Insofern ist aus solchen Überlegungen kein Einwand zu gewinnen. Noch weit unterschiedlicher sind die Berichtszeiträume in den *Historien*. Die Ereignisse des Jahres 69 reichen bis in Buch 4, das längste der vollständig erhalte-

⁶² Hier. In Zach. 3,14,45–47 (CCSL 76A, 878): *Cornelius quoque Tacitus, qui post Augustum usque ad mortem Domitiani vitas Caesarum triginta voluminibus exaravit.*

⁶³ Vgl. Oliver (1977), Sage (1990) 963–964 und Morford (1990) 1597–1598 mit weiteren Angaben.

⁶⁴ Vgl. etwa Martin (1981) 162–163; Vermutungen zum Inhalt des Fehlenden bei Fabia (1932) 150–158, Syme (1958) 263–265 u. 686–687, Wille (1983) 596–600; Morford (1990) 1599–1601. Zu Fabbrini (1985), der Buch 16 als kompositorisch letztes sieht, s. o. Anm. 59.

⁶⁵ Gut 46 bzw. gut 35 Teubner-Seiten.

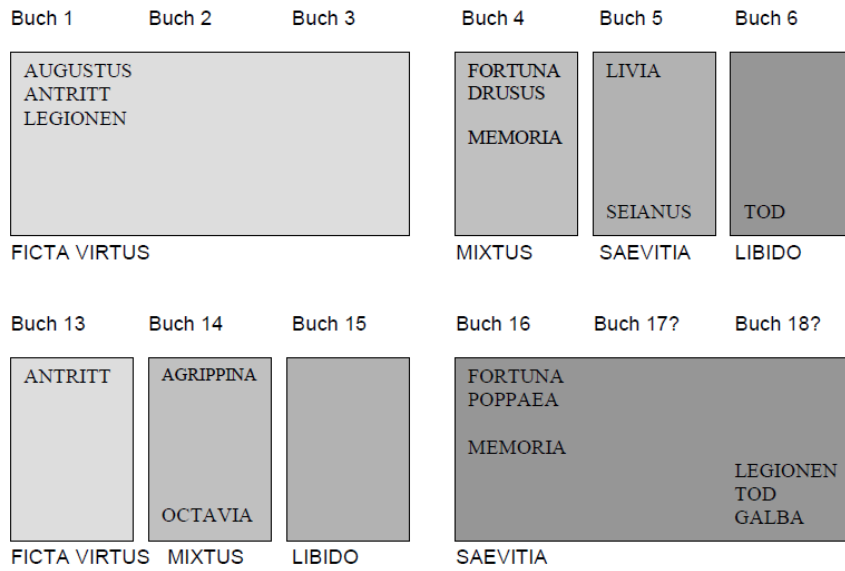
nen, das Buch 1 der *Annalen* nochmals um ein knappes Viertel übertrifft; auch die Bücher 1–3 sind länger.⁶⁶ Später muss das Erzähltempo erheblich beschleunigt haben, denn die *Historien* reichten bis zum Sturz des Domitian, also bis ins Jahr 96; der Berichtszeitraum umfasst somit 28 Jahre. Bei einem Gesamtumfang von 12 Büchern ergibt sich eine Spanne von durchschnittlich 2 Jahren 4 Monaten; 14 Bücher zu postulieren, ergäbe genau 2 Jahre je Buch. Der Durchschnitt in den *Annalen* liegt bei knapp über 3 Jahren.

Zusammenfassung

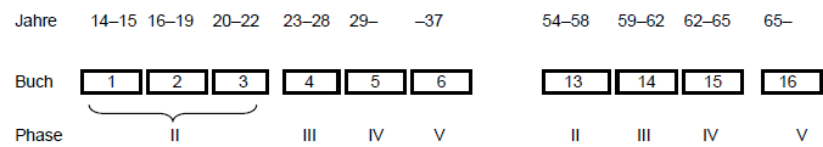
Die Darstellungen von der Ermordung Agrippinas und der Ermordung Octavias zu Beginn und Ende des 14. Buches der *Annalen* sind jeweils nach der Struktur fünftakter Dramen gestaltet; untereinander weisen sie selbst in Einzelheiten markante Übereinstimmungen auf. Neben diese formale Übereinstimmung tritt ein innerer Bezug, der das 14. Buch, das den Machtwechsel von Burrus und Seneca zu Tigellinus enthält, zu einer Einheit zusammenschließt, die eine Wende markiert, die das *quinquennium Neronis* vor Buch 14 von der schlimmen Zeit Neros nach Buch 14 absetzt. Buch 5 ist ähnlich gebaut, mit dem Tod der Livia am Anfang und dem Sturz und Tod des Seianus am Ende. Laut dem Nachruf auf Tiberius in 6,51 markieren diese Todesfälle Einschnitte im phasenweise zu gliedernden Leben des Tiberius; daneben tritt ein Einschnitt, der durch das *Fortuna*-Motiv herausgehoben ist, in der Mitte der Tiberius-Bücher. Die Nero-Bücher sind in analoger Weise gegliedert, wenngleich die Länge der einzelnen Phasen bzw. ihrer Darstellung sowie die zugehörige Dominanz der Laster Grausamkeit und Lust vertauscht sind. Die enge Entsprechung von Tiberius- und Nero-Büchern lässt vermuten, dass auch die letzteren einen Gesamtumfang von sechs Büchern besaßen.

⁶⁶ Tac. hist. 1: knapp 51 Teubner-Seiten; 2: knapp 53; 3: knapp 49; 4: knapp 57; 5: unvollständig.

Schema 1



Schema 2



Literaturverzeichnis

- Ameling (1986). – Walter Ameling, „Tyrannen und schwangere Frauen“, *Historia* 35 (1986) 507–508.
- Baar (1990). – Manfred Baar, *Das Bild des Kaisers Tiberius bei Tacitus, Sueton und Cassius Dio* (Stuttgart 1990) (= *Beiträge zur Altertumskunde* 7).
- Bastomsky (1972). – Saul J. Bastomsky, “Tacitus: *Annals* 14, 53, 2: The Pathos of the Tacitean Seneca’s Request to Nero”, *Latomus* 31 (1972) 174–178.
- Bastomsky (1992). – Saul J. Bastomsky, “Tacitus, *Annals* 14, 64, 1: Octavia’s Pathetic Plea”, *Latomus* 51 (1992) 606–610.
- Beck (2004). – Jan-Wilhelm Beck, *‘Octavia’ Anonymi. Zeitnahe ‚praetexta‘ oder zeitlose ‚tragoedia‘? Mit einem Anhang zur Struktur des Dramas* (Göttingen 2004; 2007) (= *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 15).
- Billerbeck (1991). – Margarethe Billerbeck, „Die dramatische Kunst des Tacitus“, *ANRW* II 33,4 (Berlin/New York 1991) 2752–2771.
- Billot (2003). – Frances Billot, “Tacitus Responds: *Annals* 14 and the ‘Octavia’”, *Prudentia* 35 (2003) 126–141.
- Boyle (2008). – Anthony J. Boyle (ed.), *Octavia. Attributed to Seneca*. Edited with Introduction, Translation and Commentary (Oxford 2008).
- Carpentieri (2007). – Andrea Carpentieri, *Codici della comunicazione e tecnica compositiva in Tacito. Tiberio e il suo entourage* (Napoli 2007).
- Christes (1990). – Johannes Christes, „Elemente der Mündlichkeit in der taciteischen Erzählung der Ermordung Agrippinas (Ann. 14.1–13)“, in: Gregor Vogt-Spira (Hrsg.), *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur* (Tübingen 1990) (= *Script-Oralia* 19) 129–143.
- Drews (1984). – Robert Drews, “The Lacuna in Tacitus’ *Annales* Book Five in the Light of the Christian Traditions”, *AJAH* 9 (1984) 112–122.
- Fabbrini (1989). – Fabrizio Fabbrini, «Tacito tra storiografia e tragedia», in: Roberto Bigazzi (ed.), *I racconti di Clío. Tecniche narrative della storiografia. Atti di convegno di studi, Arezzo, 6–8 novembre 1986* (Pisa 1989) (= *La Porta di corno* 6) 53–103.
- Fabia (1932). – Philippe Fabia, «Sur une page perdue et sur les livres XVI, XVII, XVIII des *Annales* de Tacite», *REA* 34 (1932) 139–158.
- Ferri (1998). – Rolando Ferri, “Octavia’s Heroines: Tacitus *Annales* 14.63–64 and the Praetexta *Octavia*”, *HSCP* 98 (1998) 339–356.
- Ferri (2003). – Rolando Ferri, *Octavia. A Play Attributed to Seneca. Edited with Introduction and Commentary* (Cambridge/New York 2003).

- Flach (1973). – Dieter Flach, *Tacitus in der Tradition der antiken Geschichtsschreibung* (Göttingen 1973) (= *Hypomnemata* 39).
- Grassi (1979). – Cesare Grassi, «Ambiguità di Tacito nella valutazione di Tiberio», *Athenaeum* 67 (1979) 27–47.
- Heinz (1975). – Wolff-Rüdiger Heinz, *Die Furcht als politisches Phänomen bei Tacitus* (Amsterdam 1975) (= *Heuremata* 4).
- Hoffmann (1968). – Helmut Hoffmann, „*Morum tempora diversa*. Charakterwandel bei Tacitus“, *Gymnasium* 75 (1968) 220–250.
- Klingner (1953). – Friedrich Klingner, „Tacitus über Augustus und Tiberius“, *SBAW* 7 (1953) (= *Studien zur griechischen und römischen Literatur* [Zürich/Stuttgart 1964] 624–658; = Pöschl [1969] 496–539; = Pöschl [1986] 513–556).
- Knoche (1963). – Ulrich Knoche, „Zur Beurteilung des Kaisers Tiberius durch Tacitus“, *Gymnasium* 70 (1963) 211–226.
- Koestermann (1963–68). – Erich Koestermann, *Cornelius Tacitus, Annalen. Erläutert und mit einer Einleitung versehen*. I–IV (Heidelberg 1963–68).
- Leo (1896). – Friedrich Leo, *Tacitus. Rede zur Feier des Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs* (Göttingen 1896). (= Gekürzt in: *Ausgewählte kleine Schriften*. Bd. 2 [Roma 1960] 263–276; = Pöschl [1969] 1–15; = Pöschl [1986] 11–25).
- Levick (1983). – Barbara M. Levick, “Nero’s *Quinquennium*”, in: Carl Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History III* (Bruxelles 1983) (= *Collection Latomus* 180) 211–225.
- Lossau (1992). – Manfred Lossau, «*ἈΜΑΡΤΙΑ, ἈΝΑΓΝΩΡΙΣΙΣ, ΠΕΡΙΠΤΕΤΕΙΑ*: Tacite sur Tibère», *REL* 70 (1992) 37–42.
- Lucarini (2005). – Carlo Martino Lucarini, «La praetexta *Octavia* e Tacito», *GIF* 57 (2005) 263–284.
- Luce (1986). – Torrey James Luce, “Tacitus’ Conception of Historical Change”, in: Ian S. Moxon/J. D. Smart /Anthony J. Woodman (ed.s), *Past Perspectives. Studies Greek and Roman Historical Writing* (Cambridge 1986) 143–157.
- MacCulloch (1984). – Harold Y. MacCulloch, *Narrative Cause in the Annals of Tacitus* (Königstein 1984) (= *Beiträge zur Klassischen Philologie* 160).
- Malissard (1990). – Alain Malissard, «Tacite et le théâtre ou la mort en scène», in: Jürgen Blänsdorf/Jean-Marie André/Nicole Fick (Hrsgg.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum / Théâtre et société dans l’empire romain* (Tübingen 1990) (= *Mainzer Forschungen zu Drama und Theater* 4) 213–222.

- Martin (1981). – Ronald H. Martin, *Tacitus* (Berkeley 1981).
- Martin (1990). – Ronald H. Martin, “Structure and Interpretation in the *Annals* of Tacitus”, *ANRW* II 33,2 (Berlin/New York 1990) 1500–1581.
- Martin/Woodman (1989). – Ronald H. Martin/Anthony. J. Woodman (ed.s), *Tacitus, Annals IV* (Cambridge 1989).
- Meier (2003). – Mischa Meier, „Das Ende des Cremutius Cordus und die Bedingungen für Historiographie in augusteischer und tiberischer Zeit“, *Tyche* 18 (2003) 91–127.
- Mendell (1935). – Clarence W. Mendell, ”Dramatic Construction of Tacitus’ *Annals*”, *YCLS* 5 (1935) 3–53 (Dt. = Pöschl [1969] 432–495; = Pöschl [1986] 449–512).
- Mendell (1970). – Clarence W. Mendell, *Tacitus. The Man and his Work* (New Haven 1957; repr. London 1970).
- Moles (1998). – John Moles, “Cry Freedom: Tacitus, *Annals* 4.32–35”, *Histos* 2 (1998) 95–184.
- Monteleone (1988). – Ciro Monteleone, «Alle radici di una «tragedia» tacitea», *AFLB* 31 (1988) 91–113.
- Morford (1990). – Mark Morford, “Tacitus’ Historical Methods in the Neronian Books of the *Annals*”, *ANRW* II 33,2 (Berlin/New York 1990) 1582–1627.
- Muller (1994). – Laurent Muller, «La mort d’Agrippine (Tacite, *Annales*, 14, 1–13): quelques éléments tragiques de la composition du récit», *Les Études Classiques* 62 (1994) 27–43.
- Oliver (1977). – Revilo P. Oliver, “Did Tacitus Finish the *Annales*?”, *ICS* 2 (1977) 289–314.
- Perrochat (1944). – Paul Perrochat, «La technique dramatique dans les *Annales* de Tacite», in: *Mélanges Joannès Saunier* (Lyon 1944) 109–119.
- Piecha (2003). – Renate Piecha, „Wenn Frauen baden gehen ... Agrippinas Ende bei Tac. ann. 14,1–13“, in: Markus Schauer/Gabriele Thome (Hrsgg.), *Alter Ratio. Klassische Philologie zwischen Subjektivität und Wissenschaft. Festschrift für Werner Suerbaum zum 70. Geburtstag* (Stuttgart 2003) 120–135.
- Pöschl (1969; 1986). – Viktor Pöschl (Hrsg.), *Tacitus* (Darmstadt 1969; 1986) (= *Wege der Forschung* 97).
- Quinn (1963). – Kenneth Quinn, *Latin explorations* (London 1963).
- Radicke (2008). – Jan Radicke, „Neros Rede vor dem Senat (Tac. ann. 13,4). Zu Programm und Politik der neronischen Regierung in den Jahren 54–62 n. Chr.“, in: Thomas Baier/Marilena Amerise (Hrsgg.), *Die Legitimation*

- der Einzelherrschaft im Kontext der Generationenthematik* (Berlin/New York 2008) (= *Beiträge zur Altertumskunde* 251) 199–219.
- Rogers (1952). – Robert Samuel Rogers, “A Tacitean Pattern in Narrating Treason-trials”, *TAPhA* 83 (1952) 279–311.
- Ross (1973). – Daniel O. Ross, “The Tacitean Germanicus”, *YCLS* 23 (1973) 209–227.
- Sage (1990). – Michael M. Sage, “Tacitus’ Historical Works”, *ANRW* II 33,2 (Berlin/New York 1990) 851–1030.
- Schmidt (1982). – Ernst August Schmidt, „Die Angst der Mächtigen in den *Annalen* des Tacitus“, *WSt* 16 (1982) 274–287.
- Schmidt (1985). – Peter Lebrecht Schmidt, „Die Poetisierung und Mythisierung der Geschichte in der Tragödie *Octavia*“, *ANRW* II 32,2 (Berlin/New York 1985) 1421–1453.
- Scott (1974). – Ridley D. Scott, “The Death of Nero’s Mother (Tacitus, *Annals*, XIV, 1–13)”, *Latomus* 33 (1974) 105–115.
- Seewald (1998). – Martin Seewald, „Ein Anonymus der frühen Kaiserzeit. Zu Lucan. 9,167–185 und Tac. ann. 3,1–2“, *GFA* 1 (1998) 58–80.
- Seng (2010). – Helmut Seng, „Tyrannenlust“, in: Barbara Feichtinger /Gottfried Kreuz (Hrsgg.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften. Aspekte von Macht und Erotik in der Antike* (Trier 2010) (= *Iphis* 4) 63–77.
- Seng (in Vorbereitung). – Helmut Seng, *Dramatische Strukturen in der römischen Geschichtsschreibung*.
- Strocchio (2001). – Roberta Strocchio, *Simulatio e dissimulatio nelle opere di Tacito* (Bologna 2001).
- Syme (1958). – Ronald Syme, *Tacitus*. I–II (Oxford 1958).
- Tresch (1965). – Jolanda Tresch, *Die Nero-Bücher in den Annalen des Tacitus* (Heidelberg 1965).
- Walker (1952). – Bessie Walker, *The Annals of Tacitus* (Manchester 1952; 31968; Nachdr. New York 1981).
- Wille (1983). – Günther Wille, *Der Aufbau der Werke des Tacitus* (Amsterdam 1983) (= *Heuremata* 9).
- Wlosok (1976). – Antonie Wlosok, „Vergils Didotragödie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der Aeneis“, in: Herwig Görgemanns/Ernst August Schmidt (Hrsgg.), *Studien zum antiken Epos* (Meisenheim 1976) (= *Beiträge zur klassischen Philologie* 72) 228–250.
- Woodman (1989). – Anthony J. Woodman, “Tacitus’ Obituary of Tiberius”, *CQ* 39 (1989) 197–205 (= Woodman [1998] 155–167).

- Woodman (1992). – Anthony J. Woodman, “Nero’s Alien Capital”, in: Anthony J. Woodman/Jonathan Powell (ed.s), *Author and Audience in Latin Literature* (Cambridge 1992) 173–188 (= Woodman [1998] 168–189).
- Woodman (1998). – Anthony J. Woodman, *Tacitus Reviewed* (Oxford 1998).
- Woods (2006). – David Woods, “Tacitus, Nero, and the ‘Pirate’ Anicetus”, *Latomus* 65 (2006) 641–649.
- Wuilleumier (1949). – Pierre Wuilleumier, *Tacite. L’homme et l’œuvre. D’après les notes de Philippe Fabia* (Paris 1949).

RES PUBLICA ODER *RES POPULARIS*?
DIE STEUERPOLITISCHEN MAßNAHMEN
DES „SCHLECHTEN“ KAISERS NERO ZWISCHEN
HAUSHALTSRAISON UND VOLKSFREUNDLICHKEIT

Sven Günther (Mainz/Yokohama)

Jeder Politiker, der auch Staatsmann sein möchte, ob in der Antike oder heute, sieht sich über kurz oder lang mit der rauhen Wirklichkeit der Fiskalpolitik konfrontiert. Dass er dabei zwischen den beiden Polen der Haushaltsraison und der Volksfreundlichkeit pendeln muß, ist ebenso wahr wie die Tatsache, dass man es in einem Gemeinwesen keinem recht machen kann. Begibt er sich dennoch mit viel Engagement und einigem Verstand in die „Niederungen“ dieser sehr komplexen Thematik hinab, kann er mit durchdachten und breit angelegten „Lösungen“ für sich das Gleichgewicht zwischen ausgeglichenen Staatsfinanzen und breiter Volksgunst erlangen, ja damit in höhere Gefilde vorstoßen. Scheitert er nur an einem von beiden, fällt er umso tiefer hinab.

Auch unter diesen Gesichtspunkten haben die antiken Historiographen die römischen Kaiser beurteilt. Um es vorweg zu sagen, haben sie die „guten“ Kaiser für ihre „gute“ Fiskal- und Haushaltspolitik gelobt, die „schlechten“ hingegen in gleichem Maße getadelt. Aus ihrer senatorischen Sichtweise entsprachen die „schlechten“ Kaiser in keinem Feld den Ansprüchen, die man an den *princeps* der *res publica* stellte. Dennoch oder gerade deswegen muß man sich fragen, inwiefern der Topos des „schlechten“ Kaisers für die Verwendung in der modernen Geschichtswissenschaft angemessen ist. Mit den Studien von A. Winterling und M. Sommer zu den „schlechten“ Kaisern Caligula und Elagabal¹ und ihrer teilweisen Dekonstruktion dieses Topos ist das Interesse an den bleibenden, den „guten“ Maßnahmen dieser „schlechten“ Kaiser neu erwacht. Die Erforschung ihrer bleibenden steuerpolitischen Entscheidungen bildet hierfür einen kleinen, wenn auch farblich hervorstechenden Mosaikstein.

Für Nero, einen weiteren „schlechten“ Kaiser der iulisch-claudischen Dynastie, lassen sich nun ebenso wegweisende steuerpolitische Maßnahmen finden, die das antike wie moderne Bild Neros zumindest teilweise revidieren. Hierfür wird zunächst der Topos einer „schlechten“ Finanz- und Haus-

¹ Winterling (2003), Sommer (2004).

haltspolitik beim Kaiserbiographen Sueton einer kritischen Analyse unterzogen. Dieser Topos ist für Nero ebenso wie für Caligula nachzuweisen; dennoch stehen ihm weitere Aussagen in demselben Werk entgegen. Diese führen sodann zur finanzpolitischen Wirklichkeit der Regierungszeit Neros. Seine Maßnahmen werden in drei Etappen analysiert und hinsichtlich ihrer Stellung zwischen Haushaltsraison und Volksfreundlichkeit aufbereitet. Als Fazit folgt zuletzt die Auseinandersetzung mit dem viel diskutierten Begriff des *quinquennium Neronis* unter finanzpolitischen Aspekten.

I. „Schlechte“ Kaiser und der Topos der „schlechten“ Finanz- und Haushaltspolitik

Das Scheitern der „schlechten“ Kaiser an den finanzpolitischen Herausforderungen ihrer Regierungszeit nimmt in der antiken Historiographie breiten Raum ein. Namentlich Sueton kennzeichnet in seinen zusammenfassenden thematischen Blöcken die haushalts- wie finanzpolitischen Missetaten der beiden „schlechten“ Kaiser Caligula und Nero mit drastischer Wortwahl. So betont er für Caligula insbesondere die Einführung neuer Steuern, um sein haushaltspolitisches Desaster zu beschönigen. Diese charakterisiert er wie folgt (Suet. Cal. 40–41,1):

Vectigalia nova atque inaudita primum per publicanos, deinde, quia lucrum exuberabat, per centuriones tribunosque praetorianos exercuit, nullo rerum aut hominum genere omisso, cui non tributum aliquid imponeret. Pro edulibus, quae tota urbe venirent, certum statumque exigebatur; pro litibus ac iudiciis ubicumque conceptis quadragesima summae, de qua litigaretur, nec sine poena, si quis composuisse vel donasse negotium convinceretur; ex gerulorum diurnis quaestibus pars octava; ex capturis prostituerarum quantum quaeque uno concubitu mereret; additumque ad caput legis, ut tenerentur publico et quae meretricium quive lenocinium fecissent, nec non et matrimonia obnoxia essent.

[41] *Eius modi vectigalibus indictis neque propositis, cum per ignorantiam scripturae multa commissa fierent, tandem flagitante populo proposuit quidem legem, sed et minutissimis litteris et angustissimo loco, uti ne cui describere liceret.*²

² Ebenso gibt Cassius Dio kurz über diese Steuer Auskunft und datiert diese Reformen in das Jahr 40 n. Chr. (Dio 59,28,8): οὗτος οὖν ὁ θεὸς καὶ οὗτος ὁ Ζεὺς 'καὶ γὰρ ἐκαλεῖτο τὰ

Die betont negativen Attribute *nova* und *inaudita* für die hernach genauer geschilderten *vectigalia*, die durchweg als indirekte Steuern aufzufassen sind,³ fallen dabei ebenso ins Auge wie der Ablativus absolutus *nullo rerum aut hominum genere omisso*, auf den der einführende Satz zuläuft.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die unterschiedliche Schilderung des Umgangs der Bevölkerung mit den neuen Steuern: Während bei Sueton Caligula auf Begehren des Volkes (*flagitante populo*) die *lex* mit einigen Hindernissen publizieren ließ,⁴ läßt bei Cassius Dio gerade diese unwirtliche Form der Publikation die Volksseele hochkochen. Es kommt zu einem Aufstand im Circus, der blutig niedergeschlagen wird.⁵ Flavius Josephus berichtet ähnliches, allerdings fordert das Volk bei ihm Steuererleichterungen, worauf die Haupträdelsführer auf Befehl Caligulas hingerichtet werden.⁶

Dennoch beschränkt sich die Darstellung Suetons zu Caligulas Steuermaßnahmen nicht allein auf diese negativen Aspekte. Im Zusammenhang mit den positiven Handlungen des Kaisers, die Sueton dem Streben nach *popularitas* zuschreibt,⁷ kommt er auch auf die Aufhebung der unter Augustus eingeführten Verkaufssteuer (*centesima rerum venalium*) zu sprechen (Suet. Cal. 16,3): *Ducentessimam auctionum Italiae remisit*.

τελευταία οὕτως, ὥστε καὶ ἐς γράμματα φέρεσθαι ταῦτά τε ἅμα ἔπραττε καὶ χρήματα αἰσχίστα καὶ δεινότατα συνελέγετο. ἵνα γάρ τις τὰ τε ὄνια καὶ τὰ καπηλεῖα τὰς τε πόρναις καὶ τὰ δικαστήρια τοὺς τε χειροτέχναις καὶ τὰ ἀνδράποδα τὰ μισθοφοροῦντα τὰ τε ἄλλα τὰ τοιαῦτα. Zur Datierungsdiskussion vgl. Balsdon (1934) 96 m. Anm. 1.

³ Der moderne Begriff „indirekte Steuer“ gibt die antike Bezeichnung *vectigal* insofern unzureichend wieder, als dass die heutigen Wirtschaftswissenschaften unterschiedliche Definitionen einer „indirekten Steuer“ liefern, v.a. die sog. Umwälzungstheorie, bei der unterschieden wird, ob der Steuerschuldner selbst die Steuerlast trägt oder sie auf Dritte abwälzen kann. In der Antike wurde eine Steuer als *vectigal* bezeichnet, wenn diese eine sog. Tarifsteuer war, die nicht aufgrund einer Zensusliste erhoben wurde. Sie standen also dem Tarif nach fest, das Steueraufkommen konnte jedoch nicht von vorneherein berechnet werden, da es von der Anzahl (und Höhe) der Steuervorgänge abhängig war. Hingegen waren *tributa* im Voraus berechenbare Abgaben, die auf der Grundlage von Zensuslisten erhoben wurden. Vgl. Günther (2008) 14–21.

⁴ Alpers (1995) 110 Anm. 335 sieht darin die bei den anderen Autoren genannten Proteste im Circus.

⁵ Suet. Cal. 41,1; Dio 59,28,11.

⁶ Joseph. Ant. Jud. 19,1,4,25f.

⁷ Vgl. dazu Suet. Cal. 15,1.4.

Ob die wohl schon vorher um die Hälfte reduzierte Steuer für Italien oder für das ganze *Imperium Romanum* abgeschafft wurde,⁸ ist hierbei weniger wichtig als die propagandistische Umsetzung der Maßnahme, die Cassius Dio unter der ursprünglichen Bezeichnung der Steuer in das Jahr 38 n.Chr. datiert.⁹

Im Zeitraum von 39 bis 41 n.Chr. wurden nämlich Quadranten – das damals kleinste Nominal des römischen Währungssystems – in vier Münzmissionen geprägt, die auf dem Revers neben der Fortführung der Kaiser-

⁸ Nachdem Tiberius im Jahre 15 n.Chr. die Aufhebung der Steuer trotz einigem Widerstand gegenüber dieser mit Hinweis auf die prekäre Finanzlage unterbunden hatte (Tac. ann. 1,78,2), wurde die Steuer zwei Jahre später mit der Einrichtung der Provinz Kappadokien auf 0,5% reduziert (Tac. ann. 2,42,4). Laut Cassius Dio (58,16,2) wurde diese Maßnahme im Jahre 31 n.Chr. wieder rückgängig gemacht. Dann muss es noch unter Tiberius oder schon unter Caligula wieder eine Ermäßigung der Steuer auf 0,5% gegeben haben, die nicht durch Quellenzeugnisse belegt ist. Eine andere Möglichkeit bestünde laut Wolters ([1999] 206 m. Anm. 164) darin, diese erneute Anhebung auf ein Prozent im Jahre 31 n.Chr. nur für die Provinzen anzunehmen (ohne den Schluss, dass die Steuer auch für die Provinzen abgeschafft worden sei); dann könne Caligula durchaus die *ducentesima auctionum* für Italien abgeschafft haben. Dass bei dieser Annahme die *centesima rerum venalium* dann jedoch auch für die Provinzen abgeschafft worden ist, ergäbe sich m.E. möglicherweise aus Cassius Dio 59,9,6, da Cassius Dio zu einem Zeitpunkt schrieb, an dem die Unterschiede zwischen Italien und den Provinzen längst eingeebnet sind. Dies ist jedoch nicht so einfach mit der Münzprägung in Einklang zu bringen, die ja nur von der Abschaffung der *ducentesima* spricht.

Um einige Gedanken erweitert, finden sich Wolters' Überlegungen in Wolters (2005): Er erklärt hier (511f.) die von Sueton abweichenden Zeugnisse des Cassius Dio damit, dass dieser seiner Meinung nach die provinziale *centesima rerum venalium* noch kannte, da jene „in der ganzen Prinzipatszeit weiterhin belegt ist“ (511; zu bezeichnen wäre sie allerdings nicht als *VICESIMA*, sondern als *CENTESIMA*). Abgesehen davon, dass Cassius Dio ebenso von der Aufhebung der Steuer spricht (59,9,6), korrespondiert die Annahme eines Weiterbestehens der *centesima rerum venalium* in hohem Maße mit der Identifikation als Teil der *merces* des *coactor argentarius*, die Th. Mommsen (1877) vornahm. Für eine provinzielle Abgabe dieser Art wurde auch die in der *lex metalli Vipascensis* erwähnte *centesima argentariae stipulationis* herangezogen. Beide stellen jedoch keine Steuer, sondern eine Maklergebühr dar, sind insofern irrelevant. Über die Einzelheiten der Diskussion sowie über weitere diskutierte Verkaufssteuern vgl. Günther (2008) 127–147. Insofern weist m.E. die, durchaus richtige, Anmerkung von Wolters (2005) 511f., die in Rom geprägten Quadranten hätten einen regional sehr beschränkten Umlaufkreis (hier: Rom, Italien) besessen, in eine ganz andere Richtung: Möglicherweise wurde die Steuer nur innerhalb Italiens erhoben!

⁹ Suet. Cal. 16,3. Zu den Einzelheiten vgl. Günther (2008) 129f.

titulatur vom Avers die Legende „R·CC“ tragen (vgl. Abb. 1).¹⁰ Im Zusammenhang mit dem Steuererlaß ist – so A. U. Stylow und neuerdings wieder R. Wolters – nach heutiger *communis opinio* nicht mehr daran zu zweifeln, dass die Abkürzung als *remissa ducentesima* aufzulösen ist.¹¹ Die erste der vier Münzmissionen kann zudem aufgrund der Nennung der dritten *tribunicia potestas* Caligulas und dessen Designation zum dritten Konsulat ebenfalls in den Zeitraum vom 1.7. bis 31.12.39 n.Chr. datiert werden.¹² Die im Vergleich zu den anderen Emissionen geringere Stückzahl der ersten Emission deutet ferner auf einen relativ späten Prägezeitpunkt im Jahr hin. All dies macht nun eine Datierung der Maßnahme nicht ans Ende des Jahres 38 n.Chr. (Cass. Dio), sondern eher ins Jahr 39 n.Chr., vielleicht in Zusammenhang mit der Halbierung der *praemia militiae* im Herbst 39 n.Chr., wahrscheinlich.¹³

Die Vorderseite der Münze zeigt dabei einen *pilleus*, die Kappe eines Freigelassenen, die spätestens durch die berühmte Prägung mit der Anspielung auf Caesars Ermordung als Symbol für die Freiheit der *res publica* wahrgenommen wurde.

Da nun aufgrund des Prägezeitraums der Münzen ein Zusammenhang mit dem kurzzeitigen Versuch Caligulas, die politische Freiheit des römischen Volkes durch die Wiedereinführung der Beamtenwahlen in den Komitien zu stärken, nicht gegeben sein kann,¹⁴ muß sich die Symbolkraft des *pilleus* auf eine andere Maßnahme erstrecken. Dies ist eben der rückseitig genannte Steuererlaß. Dabei ist nicht nur an die Verbindung von *libertas* und *liberalitas* im Regierungs- und Bildprogramm der römischen Kaiser zu den-

¹⁰ RIC I² 111 (Nr. 39, 45, 52 [ein Stück für 41 n.Chr. fehlt]); BMC Emp. 155 (Nr. 56f.), 156f. (Nr. 61–63), 157 (Nr. 64–67), 158 (Nr. 79f.). Vgl. zur Münzprägung unter Caligula allgemein Sutherland (1951) 105–122, speziell zu diesem Quadrans: 119f.

¹¹ Zur früheren Forschungsdiskussion um die Legende vgl. Stylow (1971) 285f. Anm. 3. Vgl. auch die neuere Forschungsdiskussion bei Wolters (2005) 507, 509.

¹² Zur Datierung von *cos III des.* vgl. Kienast (1996) 86. Ferner Stylow (1971) 287 m. Anm. 13f., welcher den Prägezeitraum der ersten Serie vom 18.3.(?)–31.12.39 angibt.

¹³ So Willrich (1903) 424. Die Einsparungen bei den *praemia militiae* für die römische Armee im Jahre 39 n.Chr. hätten die Maßnahme gegenfinanziert; ebenso Stylow (1971) 287.

¹⁴ Siehe Stylow (1971) 287–289. Dagegen wollte z.B. Elmer ([1934] 23) in der Münze sowohl die Maßnahme der Wiedereinrichtung der *comitia* im Bild des *pilleus* als auch den Erlass der *ducentesima* durch die Legende „R·CC“ sehen; um beide Maßnahmen miteinander propagieren zu können, sei die früheste der vier Münzmissionen daher erst 39 n.Chr. geprägt worden.

ken,¹⁵ sondern m.E. insbesondere auch der im römischen Volk immer noch vorhandene Unmut über dieses *vectigal novum* aus augusteischer Zeit¹⁶ als Erklärungsmuster heranzuziehen. Insofern konnte ein Erlaß dieser ungeliebten, weil das Bürgerrecht herabsetzenden Steuer durchaus die Züge einer „Befreiung“ tragen und so mit dem *pileus* symbolisiert werden. Dies zeigt eindrucksvoll, dass sich das römische Volk lange Zeit nicht mit den von Augustus zur Finanzierung des *aerarium militare* eingeführten *vectigalia nova*¹⁷ anfreunden konnte und läßt ebenso die Diskussionen um die Erbschaftssteuer in den Jahren 6 und 13 n.Chr.¹⁸ noch einmal in ganz neuem Licht erscheinen.

Ähnliches findet man nun auch in der Nero-Vita des Sueton. Hier sind es die Kapitel 30 bis 32, welche die haushaltspolitischen Vergehen des Kaisers in allen Einzelheiten anprangern, von übermäßigen Schenkungen und Bautätigkeiten bis hin zu rigorosen Maßnahmen zur Haushaltskonsolidierung. Bezeichnend ist hier der von Sueton propagierte direkte Bezug Neros zu Caligula.¹⁹ Nero wird damit ebenso in das vorgefertigte Bild eines „schlechten“ Kaisers eingepaßt. Doch auch für Nero fehlt die „gute“ Finanzpolitik nicht. In diesem Licht überliefert Sueton Neros politische Grundsätze und erste finanzpolitische Maßnahmen zu Beginn seiner Regierung (Suet. Nero 10,1):

Atque ut certiores adhuc indolem ostenderet, ex Augusti praescripto imperatorum se professus, neque liberalitatis neque clementiae, ne comitatus quidem exhibendae ullam occasionem omisit. Graviora vectigalia aut abolevit aut minuit. Praemia delatorum Papiae legis ad quartas redegit. Divisis populo viritum quadringenis nummis senatorum nobilissimo cuique, sed a re familiari destituto annua salaria et quibusdam quingena constituit, item praetorianis cohortibus frumentum menstruum gratuitum.

¹⁵ So Stylow (1971) 289f. Zur Umwertung der *libertas* zur *liberalitas* im Prinzipat vgl. Stylow (1972); ebenso und zur Rezeption der *libertas* in der Neuzeit vgl. Schumacher (1991). Zu den sozialpolitischen Absichten vgl. Schumacher (1995).

¹⁶ Tac. ann. 1,78,2 weist mit der leider nicht genau datierbaren Angabe *centesimam rerum venalium post bella civilia institutam* wohl auf die Zeit nach dem Bürgerkrieg zwischen Oktavian und Marcus Antonius.

¹⁷ Suet. Aug. 49,2.

¹⁸ Dio 55,25,4f. (6 n.Chr.); Dio/Xiphil. 56,28,4–6 (13 n.Chr.).

¹⁹ Suet. Nero 30,1.

Für Sueton sind es also vor allem die Anfänge seiner Regierung, die zum Teil sogar positive Anzeichen erkennen lassen, oder wie er selbst ausdrückt: *Haec partim nulla reprehensione, partim etiam non mediocri laude digna in unum contuli* ... (Suet. Nero 19,3). Doch welche konkreten Maßnahmen in Bezug auf die Haushalts- und Finanzpolitik sind hiermit gemeint?



Abb.1

II. Neros Wirklichkeit 1: Die verwaltungstechnische Neuordnung des *aerarium Saturni*

Eine erste Neuerung finanzpolitischer Art überliefert Tacitus in seinen *Annalen* für das Jahr 56 (Tac. ann. 13,28,3–29,2):

Et Helvidius Priscus tribunus plebis adversus Obultronium Sabinum aerarii quaestorem contentiones proprias exercuit, tamquam ius hastae adversus inopes inclementer ageret. Dein princeps curam tabularum publicarum a quaestoribus ad praefectos transtulit.

[29] *Varie habita ac saepe mutata eius rei forma. Nam Augustus senatui permisit deligere praefectos; deinde ambitu suffragiorum suspecto, sorte ducebantur ex numero praetorum qui praeesent. Neque id diu mansit, quia sors deerrabat ad parum idoneos. (2) Tum Claudius quaestores rursus imposuit, iisque, ne metu offensionum segniter consulere, extra ordinem honores promisit: sed deerat robur aetatis eum primum magistratum capessentibus. Igitur Nero praetura perfunctos et experientia probatos delegit.*

Nachdem im selben Jahr aufgrund von Streitigkeiten einzelner Magistrate untereinander massiv in die Rechte der Volkstribunen eingegriffen worden war,²⁰ nimmt der Kaiser zudem die einzelne Klage des Volkstribunen Helvidius Priscus gegen das Versteigerungsgebaren des *quaestor aerarii Saturni* Obultronus Sabinus zum Anlaß, das staatliche *aerarium* jetzt gewesenen Prätores, *praefecti aerarii Saturni*, zu übertragen.

Über den konkreten Anlaß hinaus, dem die „populäre“ Reaktion Neros folgte, wird die tiefere Ursache der kaiserlichen Maßnahme von Tacitus nach einem Rückblick über die wechselvolle Entwicklung der Ärarverwaltung und ihrer Vorsteher genannt: da es den *quaestores* an Alter und Erfahrung gemangelt habe, die für ein solches Amt unabdingbar seien, habe Nero für die Zukunft auf gewesene Prätores, welche die Eignung sowie Leistungsfähigkeit für solche arbeitsintensiven Magistraturen bereits unter Beweis gestellt hatten, gesetzt.²¹ Da aus späterer Zeit nichts mehr über eine Änderung der Ärarverwaltung bekannt ist, mithin die weiter unten zu besprechende Sonderkommission aus gewesenen Konsularen des Jahres 62 n.Chr. eine einmalige Erscheinung blieb, dürfte diese Reform Neros ihre beabsichtigte Effektivität erreicht haben. Dabei dürften sich kaiserliches *popularitas*-Streben und Einsicht in eine effektive Finanzverwaltung durchaus die Waage gehalten haben, denn die Umgestaltung der Ärarverwaltung bedeutete nur einen ersten Schritt zur Stabilisierung der Einnahmeströme, wie die beiden Maßnahmen der folgenden Jahre zeigen.

III. Neros Wirklichkeit 2: Die Reform der Sklavenverkaufssteuer im Jahre 57 n.Chr.

Die Sklavenverkaufssteuer, *quinta et vicesima venalium mancipiorum*, wurde im Jahr 7 n.Chr. zur Finanzierung des Pannonienfeldzuges und der *vigiles* in der Hauptstadt eingeführt und floß ins *aerarium Saturni*. Sie betrug unter Augustus zunächst wohl zwei Prozent und wurde später, spätestens unter Claudius, auf vier Prozent erhöht.²² Im Jahre 57 n.Chr. war sie Gegenstand einer

²⁰ Tac. ann. 13,28,1.

²¹ Zur Besetzung des *aerarium militare* vgl. Corbier (1974) bes. 631–664.

²² Dio 55,31,4. Zu lesen ist *πεντηκοστῆς* statt *πεντεικοστῆς*. S. den Kommentar von Boissvain (1955) ad loc. Der *terminus ante* bzw. *ad quem* beruht auf einer stadtrömischen Inschrift aus dem Jahre 43 n.Chr. (ILS 203 = CIL VI 915) mit der Bezeichnung der Steuer als *XXV venalium*.

weiteren neronischen Neuregelung. Diese erwähnt Tacitus mit folgender Wortwahl (Tac. ann. 13,31,2):

Vectigal quoque quintae et vicesimae venalium mancipiorum remissum, specie magis quam vi, quia, cum venditor pendere iuberetur, in partem pretii emptoribus aderescebat.

Die Modifikation bestand nun darin, dass die Steuer für den Käufer, der sie wohl vorher zu tragen hatte, formell aufgehoben wurde (*remissum*), jetzt aber dem Verkäufer – in welcher Form und Bezeichnung auch immer – auferlegt wurde. Dieser bzw. dessen Mittelsmann (*coactor/argentarius*), falls es sich um eine Sklavenauktion gehandelt haben mag, gab die steuerliche Belastung dann – ähnlich wie heute bei einer Erhöhung der Umsatzsteuer – an die Käufer weiter, indem er den Kaufpreis um den Teil der Steuer erhöhte.²³ Diese Maßnahme stand im Übrigen wieder im Zusammenhang mit einer Finanzkrise des *aerarium Saturni*, das Nero im gleichen Jahr mit 40 Millionen HS unterstützte.²⁴ Im Hintergrund stand also keine „populäre“ Aktion Neros, wie schon die Wortwahl von Tacitus *specie magis quam vi* verdeutlicht, sondern die Zwänge eines zu konsolidierenden Haushalts, der diese Reform bedingte.

Als indirekte Steuer wurde die *quinta et vicesima venalium mancipiorum* nämlich nicht auf Grundlage von (Zensus-)listen erhoben, was bei einem dynamischen Sklavenmarkt mit wenigstens periodisch auftretenden Käufen und Verkäufen auch kaum praktikabel und flexibel gewesen wäre.²⁵ Die be-

²³ Hingegen meint Mommsen (1877) 98f. m. Anm. 4, der *coactor* bzw. *argentarius* habe – statt wie vorher den Zahlungsbetrag des Käufers um vier Prozent zu erhöhen – nun den Auszahlungsbetrag an den Verkäufer um vier Prozent erniedrigt. Wenn dem so ist, wird natürlich der Verkäufer dies bei seiner Preiskalkulation miteinberechnet und diese Steuer so wiederum an den Käufer weitergegeben haben. Wolters (1999) 206f. m. Anm. 166f. möchte aus der Umwälzung der Abgabe u.U. einen, wenn auch geringen, Profit des Staates herleiten, der dadurch entstanden sei, „daß die vier Prozent Abgaben nun von dem ja in der Regel um vier Prozent erhöhten Verkaufspreis berechnet wurden“ (207). Den Römern sei eine solch „schleichende“ Steuererhöhung nicht unbekannt gewesen. Er gibt dennoch zu, dass möglicherweise der Sinn der Regelung einfach darin bestand, den Betrag leichter vom Verkäufer einzuziehen zu können (207 Anm. 167).

²⁴ Marquardt (1884) 279 Anm. 2 nimmt an, man wollte den römischen Bürger von der Abgabe befreien und sie dem asiatischen, nicht geachteten Sklavenhändler auferlegen.

²⁵ Anders Habicht (1975) 89, der die Vermutung äußert, die „public records on the possession of slaves“ wären „in connection with the tax called *vicesima quinta venalium mancipiorum*“ (89) zu sehen. Vielmehr diene jedoch m.E. das Rubrizieren von Sklavenbesitz der Erhebung

schränkte Anzahl von Verkäufern bzw. Mittelsmännern wird daher leichter zu kontrollieren und überwachen gewesen sein. Deshalb bot sich dann der Einzug der *quinta et vicesima venalium mancipiorum* von ihnen und nicht von den Käufern an. Private Verkäufe konnten wohl ohnehin nur schwierig kontrolliert werden.

Leider lassen sich kaum Aussagen darüber treffen, ob alle Sklavenverkäufe oder nur Auktionsverkäufe von Sklaven besteuert wurden. Die These Th. Mommsens, dass bei Auktionen die *merces* des *coactor argentarius* Steuern – nämlich entweder die allgemeine *centesima rerum venalium* oder die speziellere *quinta et vicesima venalium mancipiorum* – enthalten habe, ist heute nicht mehr haltbar.²⁶ Somit verbietet sich jedwede Aussage über das Verfahren des Steuereinzugs bei Sklavenverkäufen und -auktionen. Man sollte auch nicht, wie Thielmann, annehmen, dass sämtliche pompejanischen Quittungstafeln, die Sklavenverkäufe beinhalten, vor die Reform Neros zu datieren seien; nach Thielmann sei die *quinta et vicesima venalium mancipiorum* nämlich damals noch als *accessio* vom Käufer eingezogen bzw. dem *dominus auctionis* gesondert in Rechnung gestellt worden.²⁷ Da aber die *merces* nur die Gebühren der Auktion enthielt und andere, gesonderte Rechnungen nicht nachzuweisen sind, ist diese Interpretation insgesamt abzulehnen. Im Übrigen läßt sich nur CIL IV 3340 tab. XXIV in das Jahr 56 n.Chr. datieren; tab. XLV und XLIX sind dagegen undatiert.

Ob die *quinta et vicesima venalium mancipiorum* mit der Reform Neros und in der Folgezeit als derartig bezeichnete gänzlich verschwand, unter einer anderen Bezeichnung – etwa noch zur Zeit von Cassius Dio selbständig oder in wie auch immer gearteter Form – erhoben oder vielleicht stillschweigend dem Verkäufer auferlegt wurde, ist aufgrund der literarischen Quellen nicht zu entscheiden. Cassius Dio spricht nur davon, dass die noch in seiner Zeit bestehenden *cobortes vigilum* aus der Staatskasse besoldet würden, nicht aber, aus welchen Einnahmen sich deren Lohn speise.²⁸ Wenn man jedoch wie De Laet annimmt, die Steuer sei Teil der zahlreich belegten *quattuor publica Afri-*

von Kopfsteuern sowie möglicherweise einer direkten Besteuerung von Sklaven in der Provinz Asia, die schon Lucullus und Scipio/Pompeius zumindest zeitweise wiederhergestellt hatten. Vgl. hierfür App. Mith. 83,376; Caes. civ. 3,32,2.

²⁶ Vgl. Mommsen (1877) 98f. m. Anm. 4. Zur Ablehnung der These vgl. ausführlich Günther (2008) 132–135.

²⁷ Thielmann (1961) 220f.

²⁸ Dio 55,26,5.

cae gewesen, könnte sie die gesamte Kaiserzeit über bis ins dritte Jahrhundert n.Chr. bestanden haben.²⁹

IV. Neros Wirklichkeit 3: Das Reformedikt des Jahres 58 n.Chr.

Zum nächsten Jahr berichtet wiederum Tacitus von Unruhen in der Bevölkerung wegen des unmäßigen Verhaltens der Publikenen (Tac. ann. 13,50f.):

Eodem anno crebris populi flagitationibus, immodestiam publicanorum arguentis, dubitavit Nero, an cuncta vectigalia omitti iuberet idque pulcherrimum donum generi mortalium daret. (2) Sed impetum eius, multum prius laudata magnitudine animi, attinuerunt senatores [M L seniores Lipsius], dissolutionem imperii docendo, si fructus, quibus res publica sustineretur, deminuerentur: quippe sublatis portoriis sequens, ut tributorum abolitio expostularetur. (3) Plerasque vectigalium societates a consulibus et tribunis plebis constitutas acri etiam tum populi Romani libertate; reliqua mox ita provisiva, ut ratio quaestuum et necessitas erogationum inter se congruere[n]t. Temperandas plane publicanorum cupidines, ne per tot annos sine querela tolerata novis acerbitatibus ad invidiam verterent.

[51] *Ergo edixit princeps, ut leges cuiusque publici, occultae ad id tempus, proscriberentur; omissas petitiones non ultra annum resumerent; Romae praetor, per provincias qui pro praetore aut consule essent iura adversus publicanos extra ordinem redderent; militibus immunitas servaretur, nisi in iis, quae veno exercerent; aliaque admodum aequa, quae brevi servata, dein frustra habita sunt. (2) Manet tamen abolitio quadragesimae quinquagesimaeque et quae alia exactionibus illicitis nomina publicani invenerant. Temperata apud transmarinas provincias frumenti subvectio, et, ne censibus negotiatorum naves adscriberentur tributumque pro illis penderent, constitutum.*³⁰

Nero, veranlaßt durch die Unruhen im Volk, soll nun laut Tacitus tatsächlich überlegt haben, alle *vectigalia* abzuschaffen, aber, so erfährt man von ihm wei-

²⁹ De Laet (1949) 247–271.

³⁰ Zum gesamten Komplex s. Gatti (1975); ebenso Klingenberg (1979). Streit um die Tätigkeit der Publikenen ist vielfach nachzuweisen. Zu Konflikten von Publikenen mit der Provinzialbevölkerung zur Zeit der Republik vgl. Ehrhardt (2002); ebenso Rosillo (2003).

ter, einige Senatoren³¹ hätten ihm davon abgeraten, da der Staat auf diese Einkünfte angewiesen sei. Zudem würden, so die beratenden Senatoren, bei einer Abschaffung der *portoria* – hier als Synonym für alle *vectigalia* verwendet – auch Forderungen laut, alle direkt erhobenen *tributa* aufzulösen. Daher habe der Kaiser letztlich ein Edikt erlassen, wonach u.a. die *leges* der Publikanen zur allgemeinen Kontrolle nun öffentlich gemacht werden sollten. Und noch viel wichtiger: In Rom sollte der *praetor urbanus*, in den Provinzen der Proprätor respektive Prokonsul Gerichtsverfahren gegen die Publikanen in einem Verfahren *extra ordinem* (wieder) durchführen.³²

Die Publikanen sollten also gründlicher kontrolliert werden, sowohl durch die Öffentlichkeit als auch durch beschleunigte Gerichtsverfahren. Tacitus spricht bei den Gerichtsverfahren nur von den „senatorischen“ Provinzen, die ja einen Proprätor bzw. Prokonsul als Statthalter hatten. Doch mit großer Wahrscheinlichkeit galt ein solches Verfahren auch für die „kaiserlichen Provinzen“, und Tacitus redet hier in einer *pars pro toto*.

Einen interessanten Einblick in die Umsetzung der Reform erlaubt die erst 1976 gefundene *lex portorii Asiae* aus Ephesos. Das *Monumentum Ephesenum*,³³ das auf den 9. Juli 62 n.Chr. datiert, enthält nämlich die wesentlichen Punkte des Reformediktes: a) die Publikation der Pachtbedingungen, hier für die *portoria*; b) die *cognitio extra ordinem*, die hier offenbar einem kaiserlichen Finanzprokurator obliegt (§ 63); c) die Zollfreiheit für Militärpersonen (§§ 25f.); d) die Eindämmung von ungerechtfertigten Gebühren und Abgaben (§ 57); e) Zollfreiheit für staatliche Schiffstransporte (§§ 25f.).

Die in der Inschrift genannten ausführenden Personen, A. Pompeius Paulinus, L. Calpurnius Piso und A. Ducenius Geminus,³⁴ führen darüber hinaus auch direkt in die Reformmaßnahmen Neros. Dieser beauftragte näm-

³¹ So die Überlieferung der Codices M und L, in *seniores* geändert von J. Lipsius, der vom *consilium principis* als handelndem Organ ausging. So auch gedeutet von Koestermann (1967) 334 (ad loc.).

³² Tac. ann. 13,51,1. Vgl. die (freilich stark vereinfachende und damit verfälschende) Zusammenfassung der Reformen bei Suet. Nero 10,1: *Graviora vectigalia aut abolevit aut minuit*. Möglicherweise ist die Gerichtsfunktion der Statthalter später an die Prokuratoren der einzelnen Steuern übergegangen. Vgl. dazu unten Anm. 59.

³³ Hier verwendet in der Ausgabe von Engemann/Knibbe (1989) 681 = SEG 39, 1180.

³⁴ Zu den Personen vgl. den Kommentar in Engemann/Knibbe (1989) 36f.

lich, nach Tacitus, diese drei Konsulare im Jahre 62 n.Chr. als eine Art Sonderkommission mit den *vectigalia publica* (Tac. ann. 15,18,3):³⁵

Tris dein consulares, L. Pisonem, Ducentium Geminum, Pompeium Paulinum vectigalibus publicis praeposuit, cum insectatione priorum principum, qui gravitate sumptuum iustos redditus anteissent: se annum sexcenties sestertium rei publicae largiri.

Obwohl nicht zu klären ist, wie das Verhältnis dieser Sonderkommission zum reformierten *aerarium Saturni* gestaltet war, kann man festhalten, dass die drei Konsulare die aus dem Reformedikt von 58 n.Chr. entstammenden Aufgaben übernahmen, das neue Zollgesetz wohl am 14. April 62 n.Chr.³⁶ dem Senat vorlegten und knapp drei Monate später vor Ort publizieren ließen. Mithin kann also von einer dauerhaften Gültigkeit des Edikts und nicht nur von einem situationsbedingten Reformeifer gesprochen werden.³⁷

Möglicherweise könnte auch ein weiteres Kontrollverfahren der Publiken durch das Edikt in der Einrichtung einer Prokuratorur für die Erbschaftssteuer und für andere Abgaben bestanden haben.³⁸ So schweigen zwar die literarischen Quellen fast immer zur Einrichtung solcher (vor allem ritterlicher) Ämter, doch eine andere Quellengruppe, die Inschriften, kann hier zur Ergänzung des literarischen Befundes herangezogen werden.

Zwar stand es für die ältere Forschung fest,³⁹ dass kaiserliche Prokuratoren für die *vectigalia* und private Steuerpächter nicht nebeneinander existieren konnten. Man schrieb nämlich den Prokuratoren die direkte Steuererhebung, beispielsweise der *vicesima hereditatum*, zu, d.h., sie sollen die privaten Steuerpächter abgelöst haben. Diese Ablösung stellte man zumeist in den Zusam-

³⁵ Koestermann ([1967] 195 ad. loc.) fasst m.E. zu Unrecht auch die direkt erhobenen *tributa* unter die genannten *vectigalia*.

³⁶ Engelmann/Knibbe (1989) (*Monumentum Ephesenum*) praescr. Z. 6.

³⁷ Knibbe ([1988] 132–134) sieht im Reformedikt und der Einsetzung einer Sonderkommission, die er bereits für 58 n.Chr. annimmt, ein situationsbedingtes Krisenmanagements Neros. Die Beschwerden über das unbotmäßige Verhalten der Publiken wären wegen Getreideknappheit hochgekocht. Nero hätte den Volkszorn gefürchtet und aus Popularitätsgründen die beiden genannten Maßnahmen erlassen. Von einer derartigen Getreideknappheit berichtet allerdings für diese Zeit m.W. kein Quellenzeugnis.

³⁸ Siehe dazu auch Burton (1993) bes. 18f.; möglicherweise wurden auch die Gerichtsfunktionen später durch diese Prokuratoren übernommen. Vgl. dazu unten Anm. 63.

³⁹ So z.B. Cagnat (1882) 157f.; Hirschfeld (21905) 99f., 476–480; Rostovtzeff (1902) 385.

menhang mit den umfangreichen Reformen Hadrians.⁴⁰ Ebenso nahm man spätestens unter diesem Kaiser eine Übertragung der zentralen Verwaltungsämter von kaiserlichen Freigelassenen auf ritterliche Prokuratoren an, zumindest was die Erbschaftssteuer betrifft.⁴¹

Zur Aufrechterhaltung der These war man bestrebt, Zeugnisse für vorhadrianische Prokuratoren kleinzureden.⁴² Doch sind diese Zeugnisse nicht wegzudiskutieren. Für die Provinz Achaia existiert etwa folgende Inschrift (ILS 1546 [= CIL VI 8443, Roma):

*D(is) M(anibus) | Ti(berii) Claudii | Aug(usti) liberti | Saturnini | procuratoris
XX hereditarium | provinciae | Achaiae | et Saturnina coniunx fecerunt*

Der kaiserliche Freigelassene Ti. Claudius Aug. lib. Saturninus dürfte aufgrund seiner Nomenklatur unter Claudius oder Nero freigelassen worden sein.⁴³ Ob er das Amt des *procurator XX hereditarium provinciae Achaiae* bereits unter einem von beiden antrat oder erst in flavischer Zeit, muß offenbleiben.⁴⁴ Dennoch kann man – wie W. Eck – schlußfolgern, dass auch für Italien selbst ein Prokurator vorausgesetzt werden darf, wenn bereits ein Freigelassenenprokurator in claudisch-neronischer Zeit für die Provinz Achaia existierte. Dies umso mehr, als zu diesem Zeitpunkt sicherlich noch der größte (und potenteste Teil) der römischen Bürger, also der potentiell Erbschaftssteuerpflichtigen, in Italien selbst wohnte.⁴⁵

So kann an einer 1971 in der ehemaligen römischen Kolonie Apri in Thrakien (heute: Germeyan Köyü/Türkei) gefundenen fragmentarischen Inschrift nachgewiesen werden, dass ein Ritter bereits zur Zeit Vespasians das

⁴⁰ Hirschfeld (1905) 100; Rostovtzeff (1902) 385; in neuerer Zeit auch noch wiederholt von Wesener (1958) 2477. Zur Einrichtung der *vicesima hereditarium* vgl. Günther (2005).

⁴¹ Hirschfeld (1905) 476–480.

⁴² Hirschfeld ([1905] 99) bezeichnet die Beispiele als „spärlich“; Rostovtzeff (1902) 385 nimmt die vorhadrianischen Prokuratoren nach der Maßgabe seiner These vom Verwaltungsbüro, das sowohl dem Staat als auch den Pächtern dienen sollte, als Angehörige dieser Anlaufstelle für Staat und Pächter wahr. Ebenso nahm man Hinweise für private Pächter bspw. der *vicesima hereditarium* in Italien bis in trajanische Zeit, für Ägypten sogar bis in die Zeit des Antoninus Pius nicht ernst.

⁴³ Vgl. Chantraine (1967) 60–100, bes. 62.

⁴⁴ Hirschfeld (1905) 99 Anm.2; Eck (1975) 387. Er merkt richtigerweise an, dass die Tätigkeit des Ti. Claudius Saturninus auch noch in die flavische Zeit fallen kann, und nennt (387 u. Anm. 123) u.a. das Beispiel des Vaters des Claudius Etruscus, der unter Tiberius freigelassen worden war, aber noch unter Vespasian und Titus *a rationibus* wurde.

⁴⁵ So nämlich Eck (1975) 388.

Amt eines *procurator XX hereditatium* wohl für Rom und Italien innehatte. Die Inschrift lautet in der Rekonstruktion von W. Eck:⁴⁶

[*praef. coh. - - -*] |
equ[it., praef. coh. II? Chalci-] |
denor[um, praef. alae] |
I Panno[n]io[rum, praef.] |
vehiculorum [Imp. Cae-] |
saris Vespasian[i Aug.] |
e.[t] aedili castren[sium?] |
[p]roc. XX hereditatium, |
[p]roc. provinc. Lusita- |
[n]iae, proc. provinciae |
[T]braciae, censori eius- |
[de]m provinciae, patrono |
[colo]niae, pub. d.d.

Die Inschrift mit einem aufsteigenden ritterlichen *cursus honorum* kann man in die Regierungszeit Vespasians bis zum 24.6.79 n.Chr. datieren, weil dieser noch nicht als *divus* bezeichnet wird und der Ignotus offenbar alle Ämter ab der *praefectura vehiculorum* unter Vespasian bekleidet hat.⁴⁷ Auf jeden Fall hat er nach den *tres militiae* das Amt eines *praefectus vehiculorum et aedilis castrensium* bekleidet und, sicherlich nur kurze Zeit später, das Amt eines *procurator XX hereditatium*. Letzteres wohl wegen der nicht näher erläuterten Definition des Amtes im Amtsbereich Italien.⁴⁸ Der Ignotus ist damit der früheste belegte Ritter in dieser Funktion.

Wenn also für die *vicesima hereditatium* die These einer erst hadrianischen Prokurator falsifiziert werden kann und die zeitliche Nähe zu den Reformen Neros evident ist, ist für die Freilassungssteuer (*vicesima libertatis vel manumissionum*) ähnliches zu zeigen.⁴⁹ Ein ritterlicher Prokurator für diese Steuer kann bereits im ersten Jahrhundert n.Chr. in Pompeji auf einem Dipinto nachgewiesen werden. Dort (CIL IV 9592) wird nämlich ein *L. R. S.*

⁴⁶ Eck (1975) 372. Vgl. AE 1974, 583.

⁴⁷ Zur Datierung s. Eck (1975) 367f. Dem Einwand, die Inschrift könne auch den Status Vespasians bei Antritt des Amtes, nicht bei Setzung der Inschrift zeigen, begegnet Eck mit der Wahrscheinlichkeit für dieses Element, die deutlich geringer sei.

⁴⁸ So Eck (1975) 376.

⁴⁹ Zur Freilassungssteuer vgl. Bradley (1984); Albana (1987); jetzt ausführlich Günther (2008) 95–126.

proc(uratoris) XX lib(ertatis) genannt. Auch wenn die Lesungen von M. Della Corte nicht immer korrekt sind,⁵⁰ kann man nach W. Eck bei der Seltenheit des Amtes von einer verlässlichen Lesung auszugehen.⁵¹ Da die ersten drei Buchstaben wohl als die Namensabkürzung gedeutet werden können, schließt das einen Freigelassenen aus; der somit ritterliche Prokurator ist aufgrund der Beschaffenheit der Fundumstände in Pompeji vor das Jahr 79 n.Chr. zu datieren.

Dies darf jedoch nicht dazu verleiten, der ebenfalls alten Forschungsmeinung Recht zu geben, eine Umstellung auf ein staatliches Einzugssystem sei bereits unter Claudius erfolgt. Dies wurde fälschlicherweise aufgrund des Auftauchens des *fiscus libertatis et peculiorum* angenommen.⁵²

Als unklar erweisen sich nun die Beziehungen zwischen privaten Pächtern, staatlichen Prokuratoren und den Verwaltern des *aerarium Saturni* bei der Freilassungssteuer. So wird zum einen eine enge Beziehung der Steuerpächter zu den Beamten des *aerarium Saturni* bestanden haben, die möglicherweise für die Verpachtung der Steuer zuständig waren. Dies kommt auch in der Dedikationsinschrift aus Ventimiglia/Albintimilium (Liguria) zum Ausdruck.⁵³ Zum anderen kann man das parallele Bestehen von staatlichen Prokuratoren und privaten Pächtern nicht mehr bestreiten.⁵⁴ Dann dürften erstere wohl eine Kontrollfunktion ausgeübt haben, die zunächst die Verwalter des *aerarium Saturni* (mehr schlecht als recht?) wahrgenommen hatten. Dies würde wiederum gut zur oben besprochenen Neuordnung Neros im *aerarium Saturni* passen.

Somit dürfte die Einführung der Prokurator für die *vectigalia* in Zusammenhang mit den Maßnahmen Neros im Jahr 58 n.Chr. stehen. Die Bestimmungen zur besseren Kontrolle der Publikenen, etwa der Veröffentli-

⁵⁰ Solin (1973) 258–277.

⁵¹ Eck (1979) 116 m. Anm. 27f.

⁵² Cagnat (1882) 157f. Bradley ([1984] 178 Anm. 21) behauptet fälschlich, auch Hirschfeld (1905) 108f. habe dies angenommen. Für die Kaiserzeit haben einige Forscher für einen Zufluss der Freilassungssteuer in diesen seit Claudius belegten *fiscus libertatis et peculiorum* plädiert. Vgl. beispielsweise Rostovtzeff (1902) 389f.; Hirschfeld (1905) 109 m. Anm. 1. Vgl. die umfassende Nennung der Literatur bei Bradley (1984); Albana (1987) 60f. Anm. 43. Dagegen jedoch mit Recht Jones (1950) 26. Ihm folgen auch Eck (1979) 115; Bradley (1984) 178; Albana (1987) 60–63.

⁵³ AE 1964, 239. Zum möglichen Abschluss der Pachtverträge durch die Präfekten s. Rostovtzeff (1902) 504; Eck (1979) 130 Anm. 85.

⁵⁴ Vgl. dazu Eck (1979) 116f., 130–132.

chungszwang der Abgabevorschriften, die Befristung für Klagen seitens der *publicani* sowie die Aufhebung von illegalen Gebühren und Zuschlägen könnten, so auch W. Eck, die Einführung einer vor Ort tätigen staatlichen Kontrollinstanz, eben der Prokuratoren, anstelle der auf Rom festgelegten *praefecti aerarii Saturni* enthalten haben.⁵⁵ Unter dieser Annahme ergäben sich möglicherweise auch Bezüge der einzelnen Reformen Neros zur Erbschafts- und Freilassungssteuer.⁵⁶ So hätte die Befristung der Klagen der *publicani* auf noch ausstehende *petitiones* von einem Jahr auch für die unbezahlten Erbschafts- und Freilassungssteuerrechnungen gegolten; den Steuerschuldern hätte ebenso der Klageweg über das im Vergleich zum Formularprozeß zügigere Verfahren der *cognitio extra ordinem* zugestanden.⁵⁷ Dass letztere Aufgabe später an die jeweiligen Prokuratoren der Steuer überging, ist zu vermuten.⁵⁸

Festgehalten werden kann auch hier, dass auf einen konkreten Anlaß hin eine populäre Reaktion Neros begleitet wurde von der Einsicht in eine effiziente und für die *res publica* förderliche Finanzverwaltungspraxis, die nachhaltige Wirkung entfaltete.

V. Fazit: Ein goldenes *quinquennium* für die Staatsfinanzen?

Das Trajan zugeschriebene Zitat eines *quinquennium Neronis* ist vieldiskutiert und kann auch hier nicht abschließend erklärt werden.⁵⁹ Aus steuerpoliti-

⁵⁵ Eck (1979) 118; Klingenberg ([1979] 58 m. Anm. 15) zieht dies nicht in Erwägung.

⁵⁶ Vgl. Eck (1979) 124.

⁵⁷ Vgl. Klingenberg (1979) 65f. (Befristung der Klagemöglichkeit der *publicani*); 66–70 (*cognitio extra ordinem*).

⁵⁸ Vgl. ILS 1410 (= CIL VIII 11813) für die *XL Galliarum*. S. dazu Rostovtzeff (1902) 400; ebenso Klingenberg (1979) 70. Plin. paneg. 36,3,5; dazu Eck (1979) 144 m. Anm. 154. Vgl. auch die Verleihung richterlicher Befugnisse an Prokuratoren unter Kaiser Claudius, überliefert bei Suet. Claud. 12,1 und Tac. ann. 12,60,1–3. Dazu Wachtel (1966) 41–44.

⁵⁹ Aur. Vict. Caes. 5,1f.: *Eo modo L. Domitius (nam id certe nomen Neroni, patre Domitio, erat) imperator factus est. (2) Qui cum longe adolescens dominatum parem annis vitrico gessisset, quinquennium tamen tantus fuit, augenda urbe maxime, uti merito Traianus saepius testaretur procul differre cunctos principes Neronis quinquennio; quo etiam Pontum in ius provinciae Polemonis permissu redegit, cuius gratia Polemoniacus Pontus appellatur, itemque Cottias Alpes Cottio rege mortuo.* Vgl. Ps. Aur. Vict. epit. 5,2–4. Vor allem in der englischsprachigen Forschung haben diese Notizen eine breite Diskussion über die Datierung dieses *quinquennium* ausgelöst, ob es in die erste, mittlere oder letzte Phase der Regierung Neros passe. Während die meisten Forscher für die erste Phase plädieren, hat sich Hind (1971) für die mittlere Phase ausgesprochen. Nach Anderson (1911) hat auch Thornton (1973) auf die textimmanenten und textübergreifenden Schwierigkeiten der Deu-

scher Sicht können jedoch drei Aspekte näher zu einem Verständnis der neronischen Herrschaft beitragen:

1. Aus den oben besprochenen Quellen geht eindeutig hervor, dass Neros Fiskalpolitik nicht pauschal als „schlecht“ zu deklarieren ist. Die leicht zu überlesenden Notizen bei Sueton und die drei vorgestellten Reformkomplexe – *aerarium Saturni*, Sklavenverkaufssteuer, Publikanenedikt – sprechen eine andere, differenziertere Sprache. Der Topos einer „schlechten“ Fiskalpolitik sollte nunmehr endgültig *ad acta* gelegt werden.
2. Die Frage nach dem *cui bono* der Maßnahmen Neros ist sicherlich schwerer zu beantworten. Für die oben behandelten Reformen können keine eindeutigen Gewinner oder Verlierer ausgemacht werden. Schon früh sind Ausgaben in Form eines Donativs, einer Finanzstütze für das *aerarium* und eines *congiarium* in Höhe von 400 HS pro Kopf, das mit einer regelmäßigen Ausmünzung in Gold und Silber einherging, erfolgt.⁶⁰ Dies alles offenbarte den Willen des Herrschers zu öffentlichen Ausgaben aus seinem privaten *fiscus* sowie die prekäre Finanzsituation des staatlichen *aerarium*. Hierin haben die oben vorgestellten Reformmaßnahmen Neros ihre zwei Hauptwurzeln. In dieser Phase spielten also das Wohl der *res publica* wie die Interessen und Zufriedenheit des *populus Romanus* eine gleichgeordnete Rolle. Sie waren dabei, wie in der Forschung oft proklamiert, weder „anti-senatorisch“ noch nur „populär“.⁶¹ Insofern kann man auch nicht, wie M. K. Thornton, von einer „unpopulären“ Phase neronischer Herrschaft, beeinflusst von Seneca und Burrus, zu Lasten des Volkes sprechen.⁶²
3. Die strikte Scheidung M. K. Thorntons von einer ersten „unpopulären“ Phase bis 62 und einer mit der Ablösung von Seneca und Burrus verbundenen, zweiten „populären“ Phase der Regierungszeit

tung der Stelle für die erste Regierungsphase hingewiesen und eine Datierung in die letzten Regierungsjahre Neros vorgezogen, dies jedoch später revidiert; die Revision ihrer These (1989), dort 118 Anm. 5 auch die ältere Forschungsliteratur. Vgl. die präzise zusammenfassenden Ausführungen von Jakob-Sonnabend (1990) 154–158.

⁶⁰ Zu diesen Ausgaben vgl. Thornton (1975) 153–158.

⁶¹ So jedoch Gavazzi (1975/76) bes. 432–437.

⁶² Thornton (1975) *passim*, bes. das Ergebnis 158.

Neros ist in ihrer Schärfe nicht haltbar.⁶³ Eher ist ein gleitender Übergang in den Jahren 60–64 festzustellen, der jedoch ebenfalls nicht mit einem „goldenen“ *quinquennium* identifiziert werden kann.⁶⁴ Denn einerseits sind hier die „positiven“ Auswirkungen des Reformedikts inschriftlich bis 62 nachweisbar; andererseits stieg der Geldbedarf des *princeps* schon ab 60/61 deutlich an, wie der gewaltig anwachsende Prägeumfang in allen Nominalen zeigt. Die deutlichen Gewichtsreduktionen in Gold und Silber in Zusammenhang mit einer umfassenden Reorganisation der Münzprägung ab 64 n.Chr., beim Aureus von 1/40 des römischen Pfundes auf 1/45, beim Denar von 1/84 auf 1/96, sowie die Verschlechterung des Feingehaltes um knapp 4 % weisen ebenfalls in die Richtung eines wachsenden Geldbedarfs, bspw. zur Überwindung von Finanzierungseingpässen oder für das breit angelegte Bauprogramm.⁶⁵ In dieser zweiten Phase überwog wohl tatsächlich das *popularitas*-Streben des *princeps*, vielleicht sogar eine gewisse Verschwendungssucht.

Zieht man aus den oben vorgenommenen Analysen die Summe, so kann man aus steuerpolitischer Sicht konstatieren: Ein „goldenes“ *quinquennium* der Staatsfinanzen hat es in der Regierungszeit Neros nicht gegeben. Auch einen längeren Zeitraum, etwa von 54 bis 62 als goldenes Zeitalter der Staatsfinanzen zu bezeichnen, hieße, blauäugig einigen Überlieferungsstücken zu trauen, andere jedoch zu verwerfen. Gesprochen werden kann jedoch von einer Phase in der Regierungszeit Neros, in der Staatsraison und Volksfreundlichkeit sich die Waage hielten, *res publica* und *res popularis* Hand in Hand gingen.

⁶³ Thornton (1975) bes. 169–171.

⁶⁴ So jedoch Hind (1971) 488–505.

⁶⁵ Zur Münzreform, zum Anwachsen des Prägeumfangs, zur Gewichtsreduktion in der Gold- und Silberprägung sowie zur Münzverschlechterung vgl. Wolters (1999) 162–166 (Münzreform), 242 (Anwachsen des Prägeumfangs), 375–377 (Gewichtsreduktion und Münzverschlechterung). Möglicherweise bezieht sich darauf auch die Beschreibung eines *nummularius* als jemanden, *qui per argentum aes videt* in Petr. sat. 56,3. Zum Bauprogramm und den anderen Maßnahmen in der späteren Regierungsphase vgl. Thornton (1975) 158–169.

Addendum

Nach Abschluss des Manuskriptes im Frühjahr 2008, aber noch vor der Drucklegung, erschien der langersehnte Konferenzband “The Custom Law of Asia, ed. by M. Cottier a.o., Oxford 2008” gegen Ende des Jahres 2008. Neben einer neuen, kommentierten Lesung der *lex portorii Asiae* mit lateinischer und englischer Übersetzung, die z.T. grundlegende neue Überlegungen zu Details der Inschrift gegenüber der oben zitierten Ausgabe von Engelmann/Knibbe (1989) enthält, beinhaltet der Band auch einen instruktiven Beitrag von Dominic Rathbone (“Nero’s Reforms of Vectigalia and the Inscription of the Lex Portorii Asiae”, 251–278), der unabhängig am gleichen Gegenstand und mit kaum abgewandelter Fragestellung zu ganz ähnlichen Ergebnissen wie Verf. kommt, z.T. mit anderen Schwerpunktsetzungen im Detail. Da dieser Beitrag wie der gesamte Band hier nicht mehr eingearbeitet und diskutiert werden konnten, sei auf die Rezension des Tagungsbandes (Günther [2010]) verwiesen.

Bibliographie

- Albana (1987). – Mela Albana, «La vicesima libertatis in età imperiale», *QC* 9 (1987) 41–76.
- Alpers (1995). – Michael Alpers, *Das nachrepublikanische Finanzsystem. Fiscus und Fiscii in der frühen Kaiserzeit* (Berlin/New York 1995) (= *Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte* 45).
- Anderson (1911). – John George Clark Anderson, “Trajan on the *Quinquennium Neronis*”, *JRS* 1 (1911) 173–179.
- Balsdon (1934). – John P. V. D. Balsdon, *The Emperor Gaius (Caligula)* (Oxford 1934; ND ebd. 1964).
- Boissevain (1955). – Ursulus Philippus Boissevain (ed.), *Cassii Dionis Cocceiani historiarum Romanorum quae supersunt*, Bd. 2 (Berolini 1955).
- Bradley (1984). – Keith R. Bradley, “The *vicesima libertatis*: Its History and Significance”, *Klio* 66 (1984) 175–182.
- Burton (1993). – Graham P. Burton, “Provincial Procurators and the Public Provinces”, *Chiron* 23 (1993) 13–28.
- Cagnat (1882). – René Cagnat, *Étude historique sur les impôts indirects chez les Romains jusqu’aux invasions des barbares, d’après les documents littéraires et épigraphiques* (Paris 1882; repr. Roma 1966).
- Chantraine (1967). – Heinrich Chantraine, *Freigelassene und Sklaven im Dienst der römischen Kaiser: Studien zu ihrer Nomenklatur* (Wiesbaden 1967) (= *Forschungen zur antiken Sklaverei* 1).
- Corbier (1974). – Mireille Corbier, *L’aerarium Saturni et l’aerarium militare. Administration et prosopographie sénatoriale* (Roma 1974) (= *CEFR* 24).
- De Laet (1949). – Siegfried J. De Laet, *Portorium. Étude sur l’organisation douanière chez les Romains, surtout à l’époque du Haut-Empire* (Brugge 1949).
- Eck (1975). – Werner Eck, „Die Laufbahn eines Ritters aus Apri in Thrakien. Ein Beitrag zum Ausbau der kaiserlichen Administration in Italien“, *Chiron* 5 (1975) 365–392.
- Eck (1979). – Werner Eck, *Die staatliche Organisation Italiens in der hohen Kaiserzeit* (München 1979) (= *Vestigia* 28).
- Ehrhardt (2002). – Norbert Ehrhardt, „Strategien römischer Publicani gegenüber griechischen Städten in der Zeit der Republik“, in: ders./Linda-Marie Günther (Hrsgg.), *Widerstand – Anpassung – Integration. Die griechische Staatenwelt und Rom. Festschrift für J. Deininger zum 65. Geburtstag* (Stuttgart 2002) 135–153.

- Elmer (1934). – Georg Elmer, „Die Kleinkupferprägung von Augustus bis Nero. Ein Beitrag zur Kupferprägung der ersten Kaiserzeit“, *NZ N.F.* 27 (1934) 18–30.
- Engelmann/Knibbe (1989). – Helmut Engelmann/Dieter Knibbe (Hrsgg.), *Das Zollgesetz der Provinz Asia. Eine neue Inschrift aus Ephesos* (Bonn 1989) (= *EA* 14).
- Gatti (1975). – Clementina Gatti, «Nerone e il progetto di riforma tributaria del 58 d.C.», *PP* 30 (1975) 41–47.
- Gavazzi (1975/76). – Leonardo Gavazzi, «Alcuni aspetti della popularitas di Nerone», *AIV* 134 (1975/76) 421–437.
- Günther (2005). – Sven Günther, „Die Einführung der römischen Erbschaftssteuer (*vicesima hereditarium*)“, *MBAH* 24,1 (2005) 1–30.
- Günther (2008). – Sven Günther, *Vectigalia nervos esse rei publicae. Die indirekten Steuern in der Römischen Kaiserzeit von Augustus bis Diokletian* (Wiesbaden 2008 (= *Philippika* 26).
- Günther (2010). – Sven Günther, «Rez. Michael Cottier et al. (edd.), *The Customs Law of Asia* (Oxford 2008)», *CR* 60 (2010) 215–217.
- Habicht (1975). – Christian Habicht, “New Evidence on the Province of Asia”, *JRS* 65 (1975) 64–91.
- Hind (1971). – John G. F. Hind, “The Middle Years of Nero’s Reign”, *Historia* 20 (1971) 488–505.
- Hirschfeld (1905). – Otto Hirschfeld, *Die kaiserlichen Verwaltungsbeamten bis auf Diocletian* (Berlin 1905).
- Jakob-Sonnabend (1990). – Waltraud Jakob-Sonnabend, *Untersuchungen zum Nero-Bild der Spätantike* (Hildesheim u.a. 1990) (= *Altuntersuchungen wissenschaftliche Texte und Studien* 18).
- Jones (1950). – Arnold H. M. Jones, “The *aerarium* and the *fiscus*”, *JRS* 40 (1950) 22–29.
- Kienast (1996). – Dietmar Kienast, *Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie* (Darmstadt 1996).
- Klingenberg (1979). – Georg Klingenberg, „Das abgabenrechtliche Reformedikt des Jahres 58 n.Chr.“, in: Rechtswissenschaftliche Fakultät der Universität Graz (Hrsg.), *Reformen des Rechts. Festschrift zur 200-Jahr-Feier der Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Universität Graz* (Graz 1979) 57–74.
- Knibbe (1988). – Dieter Knibbe, „Legum dicendarum in locandis vectigalibus omnis potestas“, *ÖJh HB* 58 (1988) 129–134.
- Koestermann (1967). – Erich Koestermann, *Cornelius Tacitus. Annalen. Bd. III: Buch 11–13* (Heidelberg 1967).

- Marquardt (1884). – Karl J. Marquardt, *Römische Staatsverwaltung II* (Leipzig 21884) (= *Handbuch der Römischen Altertümer* 5).
- Mommsen (1877). – Theodor Mommsen, „Die pompeianischen Quittungstafeln des L. Caecilius Jucundus“, *Hermes* 12 (1877) 88–141.
- Rosillo (2003). – Cristina Rosillo, «Fraude et contrôle des contrats publics à Rome», in: Jean-Jacques Aubert (éd.), *Tâches publiques et entreprise privée dans le monde romain. Actes du diplôme d'études avancées, Universités de Neuchâtel et Lausanne 2000–2002* (Genève 2003) (= *Recueil de travaux publiés par la Faculté des Lettres et Sciences humaines* 52) 57–94.
- Rostovtzeff (1902). – Michael Rostovtzeff, *Geschichte der Staatspacht in der Römischen Kaiserzeit bis Diokletian* (Leipzig 1902) (= *Philologus Suppl.* 9,3).
- Schumacher (1991). – Leonhard Schumacher, „*Libertas*: Rezeption, Verständnis und Nutzung römischer Freiheitssymbolik in der Neueren Geschichte. Römische Geschichte und Zeitgeschichte in der deutschen und italienischen Altertumswissenschaft während des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: Emilio Gabba/Karl Christ (edd.), *L'Impero Romano fra storia generale e storia locale* (Como 1991) (= *Biblioteca di Athenaeum* 16) 299–331.
- Schumacher (1995). – Leonhard Schumacher, *Inicjatywy socjalne cesarzy rzymskich w świetle źródeł numizmatycznych (Sozialpolitische Maßnahmen römischer Kaiser im Spiegel der Münzprägung)* (Poznań 1995).
- Solin (1973). – Heikki Solin, „Rez. zu: *Corpus inscriptionum Latinarum*, ed. Matthaeus della Corte“, *Gnomon* 45 (1973) 258–277.
- Sommer (2004). – Michael Sommer, „Elagabal – Wege zur Konstruktion eines ‚schlechten‘ Kaisers“, *SCI* 23 (2004) 95–110.
- Stylov (1971). – Armin U. Stylov, „Die Quadranten des Caligula als Propagandamünzen“, *Chiron* 1 (1971) 285–290.
- Stylov (1972). – Armin U. Stylov, *Libertas und Liberalitas. Untersuchungen zur innenpolitischen Propaganda der Römer* (Diss. München 1972).
- Sutherland (1951). – Carol H. V. Sutherland, *Coinage in Roman Imperial Policy. 31 B.C.–A.D. 68* (London 1951).
- Thielmann (1961). – Georg Thielmann, *Die römische Privatauktion, zugleich ein Beitrag zum römischen Bankierrecht* (Berlin 1961) (= *Berliner Juristische Abhandlungen* 4).
- Thornton (1973). – Mary E. K. Thornton, „The Enigma of Nero's *Quinquennium*“, *Historia* 23 (1973) 570–582.
- Thornton (1975). – Mary E. K. Thornton, „The Augustan Tradition and Neronian Economics“, *ANRW* II 2 (Berlin/New York 1975) 149–175.

- Thornton (1989). – Mary E. K. Thornton, “Nero’s *Quinquennium*: the Ostian Connection”, *Historia* 38 (1989) 117–119.
- Wachtel (1966). – Klaus Wachtel, *Freigelassene und Sklaven in der staatlichen Finanzverwaltung der römischen Kaiserzeit von Augustus bis Diokletian* (Berlin 1966) (= *Dissertationes Berolinenses* 1).
- Wesener (1958). – Gunter Wesener, s.v. „vicesima hereditatum“, *RE* 8 A,2 (1958) 2471–2477.
- Willrich (1903). – Hugo Willrich, „Caligula. Dritter Teil“, *Klio* 3 (1903) 397–470.
- Winterling (2003). – Aloys Winterling, *Caligula. Eine Biographie* (München 2003).
- Wolters (1999). – Reinhard Wolters, *Nummi signati. Untersuchungen zur römischen Münzprägung und Geldwirtschaft* (München 1999) (= *Vestigia* 49).
- Wolters (2005). – Reinhard Wolters, „Remissio. Die Ankündigung von Steuererhebungen in der Römischen Kaiserzeit“, in: Franziska Beutler/Wolfgang Hameter (Hrsgg.), „Eine ganz normale Inschrift“ ... *Vnd ähnliches zum Geburtstag von Ekkehard Weber. Festschrift zum 30. April 2005* (Wien 2005) (= *Althistorisch-Epigraphische Studien* 5) 507–520.

Abb. 1: Quadrans d. Caligula (Inst. f. Alte Geschichte, Mainz, Inv.-Nr. 82/13; vgl. BMC Emp. I 157 Nr. 64); Av-Legende: C CAESAR DIVI AVG PRON AVG; im Feld: S C; Rv-Legende: COS TERT PON M TR P IIII PP; im Zentrum: R•CC

NERO-BILDNISSE ZWISCHEN WINCKELMANN UND BERNOULLI

Detlev Kreikenbom (Mainz)

Antike Nero-Porträts im Denkmälerbestand zu identifizieren, bereitet der Archäologie seit dem 20. Jahrhundert keine methodischen Schwierigkeiten. Vier aufeinander folgende Bildnisreihen, die den Dargestellten zunächst als Prinzen, dann als Kaiser abbilden, lassen sich bestimmen (Abb. 1–4).¹ Ihre Identifizierung basiert auf einer konsequent angewendeten Typologie, die in Münzbildnissen ihre gesicherte Referenz besitzt.

Was ihre ursprünglichen Bedeutungszuweisungen und ‚Botschaften‘ betrifft, ist sich die Forschung zunehmend einig geworden. Als Aussageintentionen kommen keine negativ konnotierten Charakterzüge, Eigenschaften oder Verhaltensweisen in Betracht. Schließlich handelte es sich um Vergewärtigungen des Staatslenkers in visuellen Diskursen von uneingeschränktem öffentlichen Geltungsanspruch. Spekulationen, denen zufolge Nero sich im Bild selbstherrlich über ethische und ästhetische Normen seiner Zeit hinweggesetzt hätte, finden entsprechend kaum noch Verfechter. Analog den persönlichen öffentlichen Auftritten des Kaisers werden seine Porträts als Repräsentationen von zunehmend innovativem, in späten Jahren sogar provokantem Charakter verstanden, die aber stets noch eine positive Aufnahme durch große Teile der Gesellschaft im Blick behalten hätten. Deutungen auf propagandistisch-programmatische Implikationen sind allerdings entschieden in den Hintergrund gerückt. Gegenwärtig sucht man statt dessen, die Konzeption der vier Typen auch formal als Integration in damals obwaltende Tendenzen zu dechiffrieren. Die zwei ersten Typen des Nero erweisen sich mit ihren in der Mitte gegabelten Stirnhaarreihen ohnehin als relativ konventionell im Sinne früherer iulisch-claudischer Bildnisse. Aber selbst danach – im dritten und vierten Typus – sei eine Art Normalfall der Bildniskunst veranschaulicht worden mit einer schon unter Claudius anzutreffenden Frisur, für die ein Köpfchen der Prinzessin Claudia Octavia (?)

¹ Vgl. Hiesinger (1975); Born/Stemmer (1996); Bergmann (1998) 147–149 Taf. 27–28 (Lit. 147 Anm. 870); Fless/Moede/Stemmer (2006) 125–26 Nr. 321–325; Maderna (2010).

als Beleg stehen mag (Abb. 5).² Die Frisur sei zur Mode avanciert; tatsächlich gibt es eine Reihe von Privatporträts, deren Stirnhaare denen Neros eng gleichen.³ Ferner habe die bei Nero anzutreffende Individualisierung mittels scheinbarer oder tatsächlicher Verismen an Porträts seines Adoptivvaters Claudius bereits einen Vorgänger gehabt. Hinzuzufügen wäre, dass zwischen Seneca und Vitellius eine solchermaßen Ehrlichkeit reklamierende Präsentation einschließlich der Tendenz zur Verfettung sich als durchaus ‚zeitgemäß‘ zu erkennen gibt (Abb. 6–7).⁴ Und sollte Neros feiste Erscheinung tatsächlich, wie mehrfach postuliert, auf das hellenistische Ideal der Tryphe rekurriert haben, müsste auch dieses von wesentlichen Gruppen der römischen Öffentlichkeit akzeptiert gewesen sein.⁵

Im Blick auf die Geschichte des Fachs ergeben sich zwei Fragenkomplexe: Einer betrifft die Identifizierung von Bildnissen: Wie ermittelten sich frühere Perioden der Archäologie ‚ihren‘ antiken Nero? Münzbilder hatten stets unumstrittene Anerkennung gefunden, waren seit dem 16. Jahrhundert in nachmaligen numismatischen Standardwerken druckgraphisch reproduziert worden und hatten als Vorlagen für neue Arbeiten gedient (Abb. 8–11).⁶ Aber fungierten Münzbilder bei der Bestimmung rundplastischer antiker Porträts als ausschließliche Quelle? Ergänzen weitere, den Wiedergaben

² Aus Baiae. Baia, Museo Archeologico: Andrae (1982) 202, Abb. 204 links und unten; Andrae (1999) 236, 239 Abb. 83; Alexandridis (2004) 85, 168–169 Kat.-Nr. 133 Taf. 28, 1. Erste Vertreter solcher Stirnhaargestaltung sind seit spätklassischer Zeit bekannt: Cain (1993) 59.

³ Beispielsweise an einem Einsatzkopf eines Unbekannten in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek: Johansen (1994) 224–225 Nr. 100. Die Haartracht der späteren Nero-Bildnisse wird zu den Luxusfrisuren gerechnet; zu deren Verbreitung und Bedeutung im 1. Jahrhundert s. Cain (1993) 81–95.

⁴ Vgl. das Bildnis des Seneca in einer Doppelherme mit Sokrates, Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung: Danguillier (2001) 257 Nr. 42; Fless/Moede/Stemmer (2006) 148 Nr. 390. – Bildnis des Vitellius in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek: Johansen (1995) 24–25 Nr. 1; Fless/Moede/Stemmer (2006) 127 Nr. 327.

⁵ Der postulierte Bezug auf die Tryphe hat Eingang in archäologische Handbücher gefunden: Hölscher (2002) 254; Schollmeyer (2005) 51. Vgl. Maderna (2010) 110, die die Belebtheit und die späte Frisur als Ausdruck einer positiv besetzten *luxuria* sieht.

⁶ Zu wichtigen numismatischen Veröffentlichungen des 16. Jahrhunderts: Wrede (2000) 23. – Stichserie der zwölf Cäsaren, zumeist nach antiken Münzvorlagen, um 1520 von Marcantonio Raimondi; Viljoen (2003). Stiche des Nero und des Galba von Daniel Hopfer, 1559, vielleicht ebenfalls für eine vollständige Cäsaren-Serie konzipiert: Metzger (2009) 202–203 (Abb.), 416–418 Nr. 91–92. – Barocker Relieftondo mit Kopf des Nero im Kapitolinischen Museum: Winckelmann (1776) 808; Bernoulli (1886) 400; Stuart Jones (1912) 145 Nr. 15a Taf. 37; Zanker (1979) Taf. 37, 2.

nicht zu entnehmende Aspekte den Kriterienkatalog?⁷ Oder umgekehrt: Inwiefern galten zwischen 1750 und 1900 schon die strengen Regeln heutiger Archäologie?

Zum anderen richtet sich das Augenmerk auf Fragen der Interpretation. Die Problematik verdichtet sich im Spannungsfeld von Literatur und Bild: Inwiefern wurden schriftlich vorgegebene Deutungen auf die Bildwerke projiziert, inwiefern wurden die Bildwerke als eigenständige Aussageträger wahrgenommen? Es geht, hier auf Nero angewendet, um die Fragestellung, die Francis Haskell mit seiner Monographie *History and its Images* brillant thematisiert hat.⁸

Die Hoffnung, Winckelmann könne in diesen Angelegenheiten Aufschlüsse geben und damit einen Ausgangspunkt liefern, wird im ersten Moment enttäuscht. Über antike Nero-Köpfe ist bei ihm fast nichts zu erfahren. In gewissem Sinne dekonstruiert Winckelmann vielmehr das Nero-Bildnis. Es gebe ja kaum erhaltene antike Porträts des Kaisers, ist in der 2. Auflage seiner *Geschichte der Kunst* zu lesen.⁹ Stattdessen ließen sich diverse neuzeitliche Arbeiten namhaft machen, darunter ein Kopf in der *Stanza degli Imperatori* des Kapitolinischen Museums (Abb. 12).¹⁰ Was sich in den einschlägigen Sammlungen allenthalben unter dem Namen ‚Nero‘ einfinde, verlange zumindest größte Vorsicht hinsichtlich seines Ursprungs. Als im Kern antik lässt Winckelmann immerhin einen zweiten, am selben Ort aufbewahrten Kopf passieren und nimmt ihm auch nicht die Berechtigung, als Nero-Porträt angesprochen zu werden (Abb. 13); das geschah erst mehr als ein Jahrhundert später.¹¹ Nur grenzt Winckelmann dessen alten Bestand auf ei-

⁷ Konkret als Problemfeld bereits von Johannes Gurlitt angesprochen (Gurlitt [1800] 20–22): „Woher weiß man, daß die Portraits und Büsten wirklich diejenigen Männer des Alterthums vorstellen, welche sie vorstellen sollen? Man nimmt gewöhnlich folgende drei Mittel an, um eine antike Büste zu bestimmen; nämlich erstlich die Inschrift des Namens, wenn dieser darunter steht; sodann wenn dieser sich nicht darauf findet, die Vergleichung der Köpfe auf den antiken Münzen, und endlich nimmt man subsidiarisch die Beschreibungen von der Gesichtsforn, der Mine und von dem Character eines Mannes in den alten Schriftstellern zur Hülfe.“ Mit der anschließenden Diskussion um Wert und Anwendbarkeit der Bestimmungsmöglichkeiten beweist Gurlitt ein für seine Zeit außergewöhnliches Maß an Methodenreflexion.

⁸ Haskell (1995).

⁹ Winckelmann (1776) 808.

¹⁰ Stuart Jones (1912) 191 Nr. 15 Taf. 48; Zanker (1979) 310 Taf. 86.

¹¹ Bernoulli (1886) 408. Johann Jacob Bernoulli erkannte, dass die auf Nero weisenden Charakteristika allein den Ergänzungen zuzuordnen sind. Das antike Stück stammt aber von einem Bildnis des Domitian; vgl. Zanker (1979).

nen geringen Bereich der Vorderseite ein: Augen, Stirn, erste Haarreihe. Alles weitere deklariert er – im Übrigen völlig zutreffend – als Produkt des Restaurators.

Von Winckelmann wäre ohnehin keine ausführlichere Würdigung antiker Nero-Porträts zu erwarten gewesen, denn stets noch rechnete er die plastischen Darstellungen römischer Kaiser allgemein der griechischen Kunst zu, und vor diesem Hintergrund brachte er ihnen allein ein kunstgeschichtliches Interesse entgegen. Nero versagt sich derartigem Ansinnen allerdings fast vollkommen; man müsse sich „mit ein paar verstümmelten Köpfen“ abgeben. Die Folge: „Von dem Stil der Kunst unter diesem Kaiser können wir nicht sonderlich urtheilen.“¹²

Winckelmanns Decouvrierung der beiden kapitulinischen Darstellungen als ganz bzw. weitgehend neuzeitliche Schöpfungen beinhaltete aber noch mehr. Direkter Bezugspunkt wird der wenige Jahre zuvor publizierte philologisch-gelehrte Museumskatalog von Giovanni Gaetano Bottari gewesen sein. Bottari, Leiter der Vatikanischen Bibliothek, erläuterte die Porträts mit Exzerpten aller ihm verfügbaren Quellen zur physischen Erscheinung des Kaisers, aber auch zu dessen überlieferten Darstellungen. Die beiden Köpfe selbst inszenierte er in seinem Text als Gegensatzpaar. Den ersteren, jugendlicher wirkenden (Abb. 14) klassifizierte er in Anlehnung an Suetons Beschreibung als „von angenehmem Anblick“, den zweiten (Abb. 15) kategorisierte er als herrischen und vor Drohungen schäumenden Kaiser (*Altera vero illum ostendit saevum, & minarum spirantem*).¹³

Solche Interpretation der letzteren Darstellung war nicht neu. Das gerade in seiner ergänzten Fassung qualitativ bemerkenswerte Werk, vordem in prominenten römischen Sammlungen aufbewahrt, hatte seit längerem schon das Bild vom Kaiser intensiv geprägt, wobei man sich des Erhaltungszu-

¹² Winckelmann (1776) 808.

¹³ Bottari (1750) 16–17 Taf. 16, 17. Damit folgte Bottari zugleich der antiken Historiographie, die Nero sich im Lauf seiner Regierung vom guten zum bösen Kaiser wandeln lässt (Zanker [1979] 310). – Die Kombination von Kaiserbildnis und einer Zusammenfassung antiker schriftlicher Überlieferung zum Dargestellten hatte eine längere neuzeitliche Tradition, vgl. Stark (1880) 88–89. Sie findet sich auch bei Johannes Huttich (Huttich [1526]), der seinen *imaginibus ad vivam expressis* antike (und erfundene) Münzen zugrunde legte. Die Vorlagen hatte Huttich bei Andrea Fulvio gefunden, dazu Stark (1880) 105. – Bottari unterschied sich aber von diesen älteren Publikationen, indem er den Akzent nicht mehr auf die Biographie des Dargestellten, sondern konkret auf dessen Aussehen und Repräsentationen legte. Insofern bedeutete der Katalog einen wesentlichen Schritt hin zu einer quellengestützten Archäologie.

stands nicht bewusst war: Joachim von Sandrart hatte 1679 den damals der Galleria Giustiniani angehörenden Kopf in seiner *Teutschen Academie* ausdrücklich als einzige „perfecte“ Wiedergabe Neros gelobt; sie sei zwar zer schlagen, doch meisterhaft wieder zusammengesetzt (Abb. 16).¹⁴

Johann Jacob Bernoulli und Paul Zanker haben darauf hingewiesen, dass die neuzeitliche Wendung des Kopfes an Caracalla-Darstellungen gemahnt.¹⁵ Man darf bei dem Haltungsmotiv von einer absichtlichen Angleichung ausgehen. Sandrarts Abbildung des Kopfes im Stich verstärkt den mit dem Caracalla-Vergleich implizierten Gewaltherrscherbezug noch und appliziert dem Gesicht eine lebhaftere Mimik. Der ungestüme, wilde Ausdruck reflektiert die bekannten negativen Verhaltensweisen und Charakterzüge, die Sueton, Tacitus und andere Nero zuordneten und die Sandrart im begleitenden Text minuziös ausbreitet.¹⁶ Das heißt, dass die aus der schriftlichen Überlieferung gewonnene Kenntnis in einem ersten Schritt auf das antike Konterfei projiziert wurde und nun über dessen nachantike bildliche Adaptation wiederum visuell weitertransportiert wird. Die Aussage verstärkend umgeben im Stich weitere Bildmotive die kaiserliche Büste, darunter zwei Medaillons in mittlerer Höhe, deren allegorischen Gehalt Sandrart im Text selber darlegt:

„[...] ein mit Schlangen bewachsener Medusen-Kopf, [...] schickt solches sich wol hieher, weil Nero ein solcher monströser Kopf gewesen, aus deme viel Bosheit-Schlangen hervor gewachsen. In der mittleren zur Lincken, fährt ein Wolf aus einem Schneckenhaus hervor, auf einen Hasen, den er erwürgt: gleichfalls ein Bildnis Neronis, der manchen Heiden und Christen recht Wölfisch angefallen und in den Rachen seiner unersättlichen Grausamkeit verschlucket.“¹⁷

Winckelmanns nüchterne Bestandsaufnahme erscheint nicht nur als notwendige Purifizierung der materiellen Hinterlassenschaft, sondern auch als ein verdienstvoller Abgesang an herkömmliche Deutungszuweisungen und

¹⁴ Sandrart (1679) 48 Taf. ccc. Sandrarts Stich war folgenreich und prägte das barocke wie aufgeklärte Nero-Bild. Aufgegriffen wurde er beispielsweise noch in einer von Daniel Chodowiecki gezeichneten und von Johann Rudolf Schellenberg gestochenen Vignette für Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente*. Lavater (1776) 255.

¹⁵ Bernoulli (1886) 408; Zanker (1979) 308–309.

¹⁶ Sandrart (1679) 44–48. Vgl. auch ebenda 6: „Nero, das Ungeheuer, [hat] keines Menschen, so gar seiner leiblichen Mutter nicht verschonet“.

¹⁷ Sandrart (1679) 48–49.

vermeintliche Lesbarkeiten von Gesichtern, für die hier exemplarisch Bottaris Interpretation des zweiten kapitolinischen Kopfes steht.¹⁸ Vielleicht war es Zufall, auf jeden Fall eine bemerkenswerte Koinzidenz, wenn Edward Gibbon damals Vorbehalte gegen die Möglichkeit äußerte, Eigenschaften eines Dargestellten aus seinem Bildnis herauszufiltern, es sei denn, dass man schlicht eigenes Vorverständnis zur Anwendung bringe:

„Ist es denn so selbstverständlich, daß man die Seele eines Menschen auf seinem Gesicht ablesen kann? Ich möchte einmal erleben, daß ein Unwissender, dem man den Kopf des Nero zeigt, ausruft: ‚Das ist ein Schurke!‘ Für den Gelehrten, der bereits Bescheid weiß, ist es einfach, so etwas zu sagen.“¹⁹

Gibbon kam im selben Jahr, in dem die 1. Auflage von Winckelmanns *Geschichte der Kunst* erschien, nach Rom; sein Besuch des Kapitols am 16. Oktober 1764 war nach eigenem Bekunden ein für ihn entscheidendes Ereignis.²⁰

Indem Winckelmann Nero vom Oktroi barocker Projektionen befreite, schuf er die Grundlage für einen neuen Zugang, ohne jedoch eine alternative Sicht auf den Kaiser zu offerieren. Diese Lücke füllte eine Generation später, im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, Ennio Quirino Visconti mit radikal neuen Identifizierungen. Es waren eine unterlebensgrosse Statue²¹ und ein Einsatzkopf²², beide in den Vatikanischen Sammlungen, die er in die Diskussion einführte (Abb. 17, 18).

Die Statue war erst 1777 auf dem Esquilin im Bereich der Villa Negroni gefunden und stand gleichsam noch unvorbelastet der archäologischen Bearbeitung offen. Für Visconti gab es keinen Zweifel, dass sie jenen Kaiser vorstelle: Man finde sehr deutlich physiognomische Züge des abscheulichen Kaisers wieder. Einer besonderen Erklärung bedurfte aber die Frisur, die sich grundlegend von denjenigen unterscheidet, die die Münzen Neros zeigen und die auch an den damals in Anspruch genommenen rundplastischen

¹⁸ Bottari zählt zu den Autoren, die Winckelmann nur zitiert, wenn er ihnen einen Fehler nachweist: Winckelmann (1776) 310, 469, 486.

¹⁹ Zitat nach Haskell (1995) 208.

²⁰ Er habe sich damals dort entschieden, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* zu verfassen: Gibbon (1962) 160. Vgl. Christ (1972) 13.

²¹ Vatikanische Museen, Museo Pio Clementino, Galleria delle Statue 319: Visconti (1790) 4–5 Taf. 4; Visconti (1820) 32–34 Taf. 4.

²² Vatikanische Museen, Museo Pio Clementino, Sala dei Busti 277: Visconti (1792) 58–59 Taf. 42; Visconti (1821) 204–205 Taf. 42.

Porträts wiederkehren. Für Visconti bot das Gesicht die entscheidenden, zur Identifizierung berechtigenden Erkennungsmerkmale. Daneben markiere die Götterfrisur, mit der der Kaiser hier an Stelle seiner gewöhnlichen Frisur ausgestattet sei, dessen Geltungsanspruch als neuer Apoll, so wie Sueton berichte, dass der Kaiser bei öffentlichen Auftritten mit diesem Gott verglichen worden sei. Sueton kenne ja auch ein Münzzeugnis für derartige von Nero initiierte Repräsentation.

Einen Nicht-Archäologen mag die Absage an die Verbindlichkeit der Porträtfrisur vielleicht nicht sonderlich irritieren. Im Blick auf die Geschichte archäologischer Ikonographie bis zum heutigen Tag lässt Viscontis Statement aber doch aufmerken. Im Prinzip antizipierte er die erst später einsetzende Diskussion um die Existenz von Idealporträts – gemeint ist die Vergegenwärtigung Sterblicher unter Angleichung an Muster der Idealplastik. Entscheidend war dabei der Zeitpunkt, zu dem die Identifizierung erfolgte. 100 Jahre früher wäre sie schwerlich so folgenreich gewesen wie nun um 1800, als sich die Archäologie fortschreitend als Wissenschaft formierte und entsprechend ihre Methoden systematisierte.

Glaubhaft konnte Viscontis Deutung des Sitzbilds auf Nero vor allem dadurch erscheinen, dass sie unausgesprochen auf eine weitere Behauptung Suetons rekurrierte; ihr zufolge hätte Nero selber Statuen in Auftrag gegeben, die ihn als Kitharöden zeigten.²³ Diese Überlieferung war seit dem 16. Jahrhundert mehrfach aufgegriffen worden.²⁴ Insofern folgte Visconti einem etablierten Rezeptionsstrang; innovativ war dann gleichwohl die konkrete Inanspruchnahme eines erhaltenen Denkmals.

Mit leichter thematischer Akzentverschiebung legte er zwei Jahre später den eben erwähnten vatikanischen Kopf unbekanntem Fundorts als weitere, von ihm erst identifizierte Nero-Darstellung vor. Analog gewährleistete wiederum das Gesicht die Identifizierung, während die Haare erneut von Apoll übernommen seien. Explizit handele es sich um die Kennzeichnung des Kaisers als Sieger im pythischen Wettkampf. Den antik-literarischen Hintergrund bildete die Schilderung der Siege Neros in Delphi und seines quasi-triumphalen *Adventus* in Rom im Anschluss an seine Griechenlandreise.

Winckelmann und Visconti lieferten Vorgaben, die wahrzunehmen Fachvertreter des 19. Jahrhunderts nicht umhin kamen. Manche Stellungnahme der Zeit nach 1800 erklärt sich aus solcher Referenz, so wenn der

²³ Suet. Nero 25.

²⁴ Haskell (1995) 104.

Stern des barock ausgestalteten Bildnisses im Kapitolinischen Museum an Glanz verlor, während der zuletzt genannte vatikanische Kopf aus der imaginären Konkurrenz erfolgreich hervorging, ohne dass die Beweggründe für seine Akzeptanz damals eigens hätten aufgeführt werden müssen; schließlich entsprach er mit seiner vergleichsweise ruhigen Kopfwendung, seiner kompositorisch begründeten Frontalität und seiner entspannten Mimik dem klassizistischen Ideal eines von Affekten freien Verhaltens.

Keine andere der genannten Nero-Darstellungen fand im 19. Jahrhundert so häufige Berücksichtigung wie der vatikanische Kopf. Einige Beispiele für dessen Erwähnung: im Jahr 1800 durch Johann Gottfried Gurlitt in seinem *Versuch über die Büstenkunde*,²⁵ 1834 durch Eduard Gerhard und Ernst Platner im 2. Band ihrer *Beschreibung der Stadt Rom*,²⁶ 1854 durch Emil Braun in seinen *Ruinen und Museen Roms*,²⁷ unmittelbar darauf durch Jacob Burckhardt im *Cicerone*,²⁸ schließlich 1891 in der 1. Auflage des „Helbig“.²⁹ Wenige Jahre vor Wolfgang Helbig hatte Bernoulli zwar schwerwiegende Bedenken an der Identifizierbarkeit des Kopfes angemeldet, indem er dessen fragwürdigen Erhaltungszustand mit starken neuzeitlichen Anteilen ins Feld führte.³⁰ Außerdem freundete Bernoulli sich nicht mit Viscontis Idee des in ideale Formen transponierten Porträts an; individuelle Züge müssten doch in stärkerem Maße als hier vorliegend wiederzufinden sein und vor allem sei eine Porträtfrisur bei aller denkbaren Idealisierung des Gesichts für ein Kaiserbild unverzichtbar. Solch gravierender Einwürfe ungeachtet taufte Wolfgang Helbig das vatikanische Lorbeerhaupt wiederum auf den Namen Ne-

²⁵ Gurlitt (1800) 66–67 zu Nr. 222.

²⁶ Platner/Bunsen/Gerhard/Röstell (1834) 188 Nr. 58.

²⁷ Braun (1854) 356 Nr. 98: „Der eitle Lautenschläger erscheint in diesem merkwürdigen Kopf als pythischer Sieger mit dem Lorbeerkranz geschmückt, welchen er bei seinem lächerlichen Triumpfaufzug in der Rechten stolz emporhielt. Die glatten Gesichtszüge lassen eher eine äussere Schönheit als wahren Liebreiz und Anmuth wahrnehmen, der Nacken zeigt eine starke Fettbildung, welche auch das Antlitz zu entstellen droht. Bei der Seltenheit der Bildnisse dieses Kaisers, ist dieser Marmor trotz seiner vielen gebesserten Schäden von grossem Werth.“

²⁸ Burckhardt (1938) 412 (1. Aufl. 1855).

²⁹ Helbig (1891) 155–156 Nr. 218.

³⁰ Bernoulli (1886) 392 Nr. 5 Abb. 56: „In seiner jetzigen Gestalt ganz unzuverlässig“. Dennoch führte Bernoulli den Kopf unter den antiken Nero-Denkmalern auf, wohl weil er ihn nicht definitiv ausschließen zu können glaubte.

ro.³¹ Mit diesem gelangte es sogar noch in das frühe 20. Jahrhundert, da Walter Amelung, schwankend in seiner Einschätzung, sich 1908 letztlich doch dazu durchrang, es könne ja wohl nur Nero gemeint gewesen sein.³²

Das vatikanische Sitzbild in der *Galleria delle Statue* fand entschieden weniger Beachtung als der Kopf. Ursache war kaum die ganzfigurige Präsenz des Kaisers, vielmehr vermochten die Gesichtszüge nicht zu überzeugen. In den eben aufgelisteten Schriften würde man die Statue zumeist umsonst suchen. Bernoulli bezweifelte sodann sowohl die Ikonographie der Statue, welche vielleicht erst durch die Ergänzung zum Kitharöden geworden sei, als auch die Bestimmbarkeit des Kopfes.³³ Und Amelung fasste schließlich den Forschungsstand lakonisch zusammen: „Man hielt ihn früher unbegreiflicherweise für ein Porträt des Nero“.³⁴

Neben den von Visconti zu Nero erklärten Darstellungen blieben auch die früheren Identifizierungen im 19. Jahrhundert nicht vergessen. Dass der jugendlichere der beiden kapitolinischen mehrfach wieder als antike Arbeit aufschien, obwohl Winckelmann ihn als neu erkannt hatte, wird Viscontis Autorität verursacht haben; Visconti hatte ihn erneut unter die wenigen wirklich alten und gesicherten Wiedergaben Neros eingereiht. Gleiches gilt für den anderen – auch ihn hatte derselbe als authentisch qualifiziert.

Was aber nahezu sämtliche Stellungnahmen seit dem späten 18. Jahrhundert miteinander verbindet, ist ihr nach Form und Inhalt nüchterner Text, ohne jede Deutung der Darstellung. Aufbewahrungsort, Herkunft, Erhaltungszustand und Benennung blieben mit wechselnder Ausführlichkeit Gegenstand. Wenn Visconti Nero noch als „abscheulichen“ Mann apostrophierte, so zielte das allein auf die historische Person, implizierte nicht etwa einen Niederschlag charakterlicher Defizite im Bildnis, wie Visconti in seinen ikonographischen Studien insgesamt konsequent zwischen literarischer und bildlicher Überlieferung trennte. Ab 1800 unterblieb allgemein sogar jeder Seitenhieb auf Eigenschaften und Verhalten des Kaisers, abgesehen lediglich von Pietro Righetti, der als Nachzügler noch 1833 im Gesicht den *carattere [...] indole e fièro* gemäß der taciteischen Darstellung wiederzuerken-

³¹ Helbig (1891) 155–156: „Die Züge des Kaisers sind stark idealisiert und denen des Gottes möglichst ähnlich gestaltet, ohne jedoch ihre Individualität vollständig einzubüßen. Das Haar ist in der für den Kitharöden-Apoll bezeichnenden Weise angeordnet [...]“.

³² Amelung (1908) 478–479 Nr. 277 zu Taf. 63.

³³ Bernoulli (1886) 392 Nr. 4.

³⁴ Amelung (1908) 583 zu Nr. 391.

nen glaubte.³⁵ Die bei den sonstigen Autoren, zumal den deutschsprachigen, vorherrschende Sachlichkeit tritt als Programm in dem Moment zwingend hervor, in dem sich ein Fachmann des 19. Jahrhunderts direkt auf einen Verfasser aus der Zeit schon vor Winckelmann bezog und zugleich Distanz markierte. Das war 1837 der Fall, als Ernst Platner auf Bottari verwies, aber nicht dessen Wertungen übernahm.³⁶ Selbst pathetisierte barocke Werke, die im 19. Jahrhundert gemeinhin noch als alt galten – hier ein Florentiner Stück, stellvertretend für eine umfangreiche Produktion –, wurden im allgemeinen nicht mehr mit den einschlägigen antiken Berichten zusammengebracht (Abb. 19).³⁷

Dieser Verzicht erscheint umso bemerkenswerter, als mit dem Wechsel vom 18. zum 19. Jahrhundert die „Physiognomik“ keineswegs ihr Ende gefunden hatte. Das von ‚Brockhaus‘ edierte *Bilder-Conversations-Lexikon* konstatierte dann zwar in seiner ersten Auflage von 1839 eine allgemeine Reserviertheit gegenüber Lavaters Lehre und deren epigonalen Theorien,³⁸ gleichwohl war die Thematik selbst im gelehrten Diskurs fest verankert. Das Postulat, dass das Äußere des Gesichts das Innere des Menschen abbilde und damit lesbar mache, wurde nicht in Abrede gestellt. Gesucht wurde jedoch nach einer fundierten Systematik und einer auf Empirie fußenden Theorie.³⁹ Die wachsende kritische Distanz gegenüber subjektiven Betrachtungsweisen wirkte sich auch auf die Annäherung an antike Bildnisse aus. Bei Gurlitt ist diese Tendenz deutlich zu greifen. Er reflektiert Wert und Unwert der Physiognomik, sucht nach einer abgewogenen Position und ge-

³⁵ Righetti (1833) zu Taf. 119,1. Offenkundig orientierte sich Pietro Righetti an Giovanni Bottari. Vgl. Zanker (1979) 310 Anm. 42.

³⁶ Ernst Platner in: Platner/Bunsen/Gerhard/Röstel/Urlichs (1837) 199. Giovanni Bottaris Katalog (Bottari [1750]) war 1821/22 in Mailand in einer überarbeiteten und erweiterten Neuauflage erschienen.

³⁷ Florenz, Uffizien. Kopf aus dunklem Stein („Basalt“): Bernoulli (1886) 395 Nr. 17 („Vortrefflich erhalten, aber wahrscheinlich modern“); Mansuelli (1961) 68 Nr. 62 Abb. 61 a, b. Noch bei Hekler (1912) 320 Taf. 182 a als antik geführt.

³⁸ *Bilder-Conversations-Lexikon* (1839) 494 s.v. Physiognomie.

³⁹ Die mit dem frühen 19. Jh. einsetzende Verwissenschaftlichung der Physiognomik ist vor allem mit dem Namen Charles Bell verbunden. Seine grundlegenden *Essays on the Anatomy of Expression in Painting* (London 1806) waren für die Herausbildung eines naturwissenschaftlichen Ansatzes und noch für Charles Darwins Überlegungen ein wichtiger Ausgangspunkt: Person (2005) 19–48. Seine Relation zur Ästhetik des 19. Jh.: Knecht (1978).

langt zu einem vernichtenden Urteil über Lavater.⁴⁰ Aussagen zu antiken Porträts könne man letztlich nur auf der Grundlage klarer Übereinstimmungen von Bild und Text treffen. Dem entspricht, wenn er bei Caracalla, quasi einem Extremfall der Kennzeichnung, eine Verbindungsmöglichkeit zwischen dargestelltem und literarischem Bild gegeben sieht, da „die drohende Stirn, der grimmige Blick und der nach der linken Schulter gedrehte Hals“ des Marmorkopfs sich so auch bei Aurelius Victor fänden.⁴¹ Gurlitt sieht aber von weitergehenden Ausdeutungen ab, vermerkt nichts über Wesen oder Charakterzüge des Kaisers und nimmt keine Bewertung des Dargestellten vor. In gleicher Weise reduziert er für Nero, Viscontis Überlegungen aufgreifend, die Kombination von skulpturaler und literarischer Überlieferung allein auf formale Aspekte.⁴²

Doch vollzog sich im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert wiederum ein Wandel in der Wahrnehmung der Nero-Porträts. Beschreibungen in zwei Katalogen der Münchner Glyptothek, eine vergleichsweise traditionelle und eine jüngere abweichende, künden vom Wechsel der Parameter; beide Male betreffen sie einen überlebensgroßen Kopf, der vordem im Palazzo Ruspoli in Rom aufbewahrt worden war und den 1792 Visconti schon als eine der wenigen verlässlichen Wiedergaben des Kaisers hervorgehoben hatte (Abb. 4).⁴³ 1868 schrieb Heinrich Brunn noch über ihn:

„Dieser Kolossalkopf von guter decorativer Ausführung zeigt Nero in seinen letzten Lebensjahren, in denen die Formen, namentlich am Halse, durch Überfülle des Fettes ganz verschwommen erscheinen.“⁴⁴

Diese Stellungnahme, die wieder einmal auf Sueton aufbaut,⁴⁵ darf als Verhalten wohlwollend klassifiziert werden: In künstlerischer Hinsicht handele es sich ja um eine befriedigende Leistung – wenn auch nur „gut decorativ“ und nicht „fein“ oder „schön“ –, wie Brunns Etiketten erster Klasse lauten; in gegenständlicher Hinsicht liege ein getreues Werk vor, da Nero nun ein-

⁴⁰ Gurlitt (1800) 28: „Denn sein Werk ist mehr ein poetisches Werk der schaffenden Phantasie, als ein Werk des ruhig und mit gesetztem Blicke der Erfahrung philosophirenden Verstandes.“

⁴¹ Gurlitt (1800) 44 zu Nr. 82.

⁴² Gurlitt (1800) 66–67 zu Nr. 222.

⁴³ Visconti (1792) 59 zu Taf. 42.

⁴⁴ Brunn (1868) 224–225 Nr. 202.

⁴⁵ Insbesondere die *cernix abesa* (Suet. Nero 51) stand Pate.

mal so ausgesehen habe. Weitergehende Schlüsse aus dem Erscheinungsbild zieht Brunn zumindest nicht *expressis verbis* – und entspricht insofern der skizzierten gewöhnlichen Sicht des 19. Jahrhunderts.

Diese Dezenz kannte Adolf Furtwängler, Brunns Schüler und Nachfolger auf dem Münchner Lehrstuhl, drei Jahrzehnte später nicht mehr, wobei er sein negatives Urteil konzessiv ummantelte:

„Obwohl eine flüchtige geringe Arbeit ist der Kopf doch eines der besten oder vielleicht das beste erhaltene Porträt des Nero. Trotz der gedunsenen Formen ist doch der wollüstig despotische Charakter des Kaisers gut zum Ausdruck gekommen.“⁴⁶

Das könnte man so verstehen, dass die Qualität, die man dem künstlerisch minderwertigen Bildnis immerhin noch zusprechen müsse, sich in seiner Wahrhaftigkeit und somit in der Veranschaulichung verwerflicher Eigenschaften des Kaisers manifestiere. In der Tat ging es Furtwängler um die Abbild-Vorbild-Relation und dabei um die Prämisse, ein gewissenhaft gestaltetes Äußeres erlaube einen authentischen Zugang zum Inneren des Porträtierten. Stellt man den kurzen Text in den unmittelbaren Zusammenhang seiner Publikation, wird transparent, an welcher Stelle Furtwänglers Kriterien für eine gute römische Bildniskunst ansetzten: an der künstlerischen Umsetzung republikanischer Männerköpfe und der solchermaßen garantierten Übermittlung implizierter Werte – so beispielsweise beim sog. Marius, einem „Meisterwerk der antiken Porträtkunst“, denn es „zeigt [...] Meisterschaft in der Wiedergabe des Fleisches und der Hautfalten ebenso wie [...] Gewalt des geistigen Ausdrucks.“⁴⁷ Nero figuriert hier als krasses, von vornherein chancenloses Gegenbild – blass in seiner Reproduktion, die gerade noch imstande ist, den Charakter des Wiedergegebenen kenntlich zu machen, schwach in seinem Charakter.

Ihn und Männer der Republik so kontrastierend zu kennzeichnen, war um 1900 keine individuelle Entscheidung. Fünf Jahre vor Furtwänglers Katalog hatte Franz Wickhoff seine radikale Absage an den Kunstwert des Kaiserporträts und *vice versa* seine hohe Anerkennung der Privatporträts als individuelle Schöpfungen publiziert. Und Wickhoff selber stand damit schon in

⁴⁶ Furtwängler (1900) 325 Nr. 321.

⁴⁷ Furtwängler (1900) 324 Nr. 319.

einer Tradition, deren Ansätze sich bis vor die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen lassen.⁴⁸

Wenn Furtwängler am Bildnis Neros die Kritik an der Person festmachte, erinnert das prinzipiell durchaus an das 18. Jahrhundert, genauer noch die Zeit vor Winckelmann. Neu erscheinen aber Art und Argumentationsgrundlage der Desavouierung, denn jenseits der herkömmlichen Attributionen tritt der Makel der Wollust des Despoten auf den Plan, und diese Wollust werde visuell vermittelt. Man sehe es dem Gesicht an. Das geht über die Vorwürfe hinaus, die bis dato in Verbindung mit Nero-Porträts erhoben wurden. Es besteht ein merklicher Unterschied zu den barocken Stereotypen eines ungebärdigen Monarchen.⁴⁹ Lieferten einst standardisierte bildkünstlerische Formeln wie Kopfwendung und Mimik den überindividuellen Gradmesser für einen solchermaßen signifizierten Nero, so verfügte der Ende des 19. Jahrhunderts konstruierte Nero, der Wüstling, über individuelle Kennzeichnung seiner Defizite. Diese würden sich den Augen des Betrachters ganz selbstverständlich mitteilen.

1854 titulierte Emil Braun den Kaiser als „eitlen Lautenschläger“ und rekurrierte auf dessen „lächerlichen Triumphzug“, projizierte aber Charakter und Verhalten nicht auf das Porträt – in diesem Fall den vatikanischen Kopf.⁵⁰ Die Einstufung des Gesichts bleibt ausdrücklich dem Suetonischen

⁴⁸ Verwiesen sei auf Schnaase (1843) 495–496. Zwar differenziert Schnaase nicht zwischen kaiserlichen und privaten Darstellungen und lässt römische Porträts als Kunstwerke herkömmlich noch hinter den griechischen rangieren, erkennt den Eigenwert römischer Bildnis-kunst aber ausdrücklich an: „... Und auch in künstlerischer Beziehung finden wir darin den Beginn einer neuen Richtung. In mancher dieser ernsten Gestalten von Rednern und Senatoren, in den feinen und treuherzigen Zügen des Gesichts, der männlichen Haltung der geharnischten Fürsten, in der Matronenwürde oder in der Anmuth der edlen Frauen ist ein künstlerisches Durchdringen des Persönlichen erkennbar, das der römischen Kunst von ihren griechischen Lehrern nicht überliefert war. Der Sinn für die Subjektivität, für das wirkliche Leben mit seinen Schwächen und Sorgen, aber auch mit seiner Kraft und Wärme, ist erwacht.“ Eine ähnliche Vorgabe lieferte dann Jacob Burckhardt. Er anerkannte in seinem *Civitate* zwar den künstlerischen Wert kaiserlicher Porträts, beschränkte die Interpretierbarkeit von Gesichtern aber auf Wiedergaben von Republikanern und Beamten, s. Anm. 53.

⁴⁹ Vgl. Theodor Mommsens vernichtendes Urteil über Nero (Mommsen [2005] 298): „Es findet sich in seiner Persönlichkeit schlechterdings gar kein versöhnender Zug. Er ist vielleicht der nichtswürdigste Kaiser, der je auf dem römischen Thron gesessen hat, und das will viel sagen. Er war ein memmenhafter Bube, der sich seiner Macht bewußt war. In seinem Phantomgefühl suchte er den Weltkreis gründlich zu zerstören.“

⁵⁰ Braun (1854) 356 Nr. 98; s. Anm. 27.

*vultus pulcher magis quam venustus*⁵¹ verpflichtet. Die Analysierbarkeit des Gesichts findet bei Braun noch in Morphologie und Ästhetik ihre Grenzen. Furtwänglers unverhohlenen psychologisierender und zugleich moralisierender Zugriff ist dann aber um 1900 durchaus zeitgemäß und findet in der Porträtforschung, nicht nur Nero betreffend, reiche Nachfolge jenseits des hier zu berücksichtigenden Zeitraums.⁵²

Ursächlich werden allerdings nicht Vertreter der eigenen Disziplin, der Archäologie, zu solchen Sichten vorgestoßen sein, sondern Personen außerhalb des engeren Fachrahmens, denen Neros Bildnisse eine willkommene Möglichkeit für die Artikulation entsprechender und dann diskursprägender Äußerungen an die Hand gaben. Exemplarisch sei Hippolyte Taine als Zeuge benannt. Er besuchte 1864 auf seiner Italienreise die Kapitolinischen Museen und kam, zwei Jahre später publiziert, hinsichtlich des berühmten dortigen ‚Nero‘-Kopfs (Abb. 13) zu dem Ergebnis, dieser sehe wie ein Schauspieler aus – insoweit beinhaltete das nur eine Nuancierung des gewohnten Reflexes auf die schriftliche Überlieferung. Das gilt aber nicht mehr für die anschließende Klassifizierung als «un premier chanteur d’opéra, fat et vicieux, malsain d’imagination et de cervelle».⁵³ Taine hielt es prinzipiell für legitim, antike Porträts wie lebende Menschen zu betrachten.⁵⁴ Hier traf er sich mit Jacob Burckhardt, der rund ein Jahrzehnt zuvor im *Cicerone* nicht minder subjektive Charakterisierungen römischer Porträts vorgelegt hatte, ohne gleichwohl Nero entsprechende Aufmerksamkeit zu schenken.⁵⁵

⁵¹ Suet. Nero 51.

⁵² Als Beispiel sei Anton Heklers Urteil über die Bildnisse der Kaiser Claudius und Nero angeführt (Hekler [1912] XXXVI): „Und welch ein Zerrbild eines Herrscherkopfes ist das Claudius-Porträt [...]! Die tief in die Stirne gekämmten Haare, die kleinen, beschatteten, fleischigen Augen, die abstehenden Ohren ergeben ein trauriges Charakterbild; mit Dummheit hat sich bösertige, äußerst reizbare, tierische Leidenschaftlichkeit gepaart. Ganz ähnlicher Art ist der Nero-Kopf [...] des Nationalmuseums zu Rom. Auch die sinnliche Fülle des Gesichtsbauens und die schwammige, auf düsteren Pathos arbeitende Formengebung erscheinen verwandt. Viel offener, aber zugleich wollüstiger ist der Ausdruck am Basaltkopfe der Uffizien [...]. Aus dem schwärmerisch-kokett emporschielenden Blick, aus den dicken aufgeworfenen Lippen spricht kränkliche Einbildung und geheimes sinnliches Begehren. Dieses Schauspielergesicht [...]“.

⁵³ Taine (1905) 140.

⁵⁴ Taine (1905) 139.

⁵⁵ Burckhardt (1938) 415–416: „[...] der sogenannte Marius, treffendes Bild eines galligen Alten; [...] der sogenannte Ahenobarbus mit dem feinen und klugen Ausdruck des fetten Angesichtes; [...] ein kahler, delikater sauertöpfischer Alter heißt Kato; [...] der sogenannte

Verbleibt die Frage, wie Bernoulli in diesen fachgeschichtlichen Rahmen einzuordnen ist. In einer Hinsicht gleicht er Winckelmann: Er stand der Echtheit zahlreicher Nero-Porträts skeptisch gegenüber.⁵⁶ Andererseits basierten seine Studien auf einem inzwischen stark angewachsenen Material, das er für jede weitere Forschung grundlegend systematisierte. Was den Umgang mit der Physiognomie des Kaisers betrifft, verhielt er sich sehr zurückhaltend; den Münchener Kopf beschrieb er beispielsweise mit einer Heinrich Brunn sehr ähnlichen Wortwahl als mutmaßlich naturgetreu sowie „ziemlich üppig und aufgedunsen“, aber nicht als Spiegel seiner Seele. Doch meinte er, in anderen Darstellungen des Kaisers „den Charakter wilder Sinnlichkeit und wüsten Tyrannentums“ anzutreffen⁵⁷ – nur handelte es sich um Werke, die heute als neuzeitlich gelten.

Pompejus, ein leidenschaftlicher, sehr vornehmer junger Herr, dessengleichen dem Leser wohl schon öfters begegnet sein wird“. Kaiserbildnisse erfahren dagegen keine psychologisierende Ausdeutung; Burckhardt (1938) 408–413. Nero-Darstellungen werden nur in einer Auflistung berücksichtigt; Burckhardt (1938) 412; vgl. oben.

⁵⁶ Bernoulli (1886) 391–413 passim.

⁵⁷ Bernoulli (1886) 402.

Abbildungen:

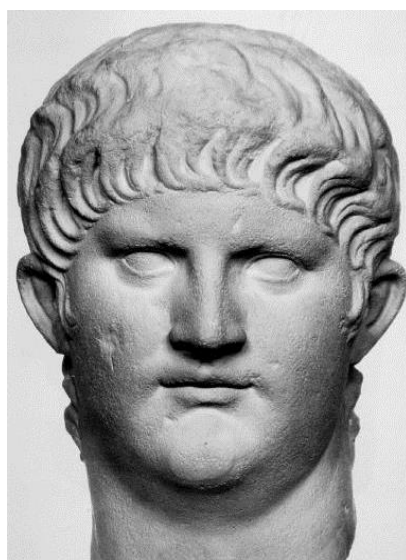
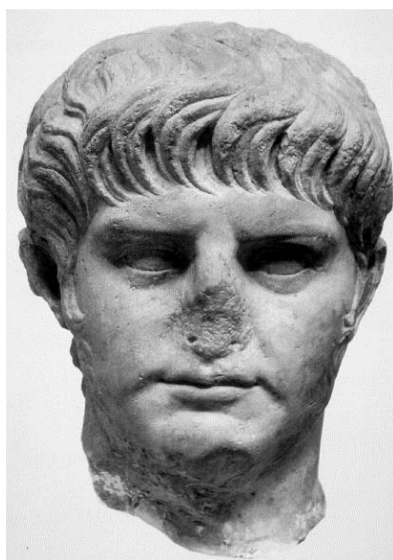
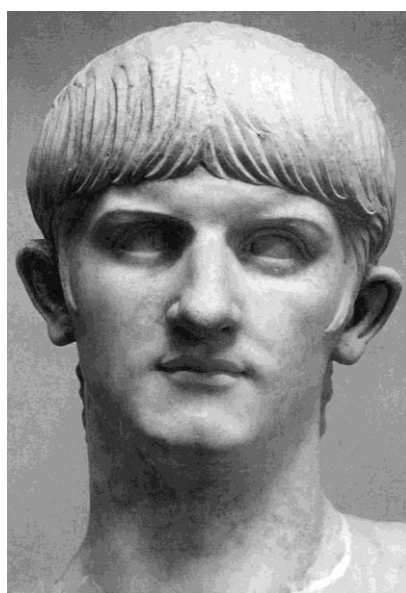


Abb. 1–4

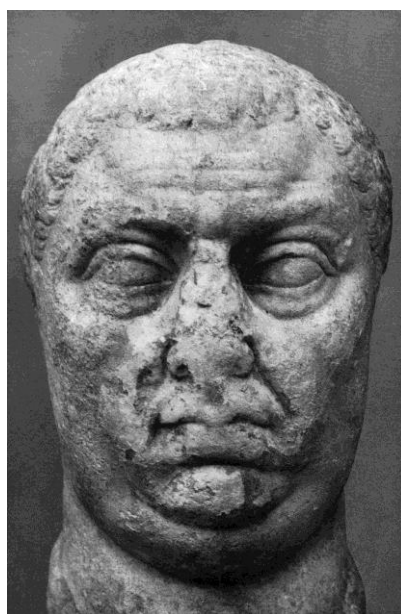
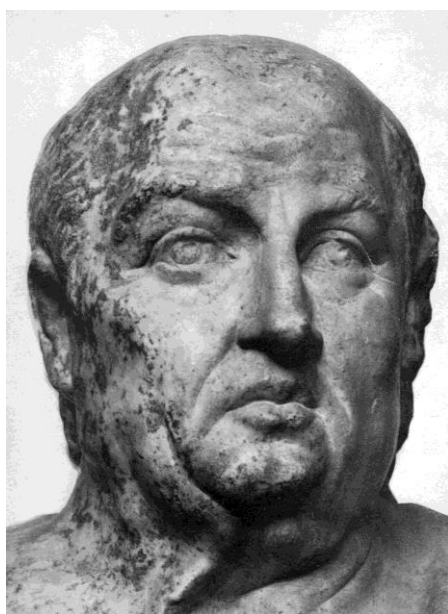


Abb. 5-7



Abb. 8–9



Abb. 10–11

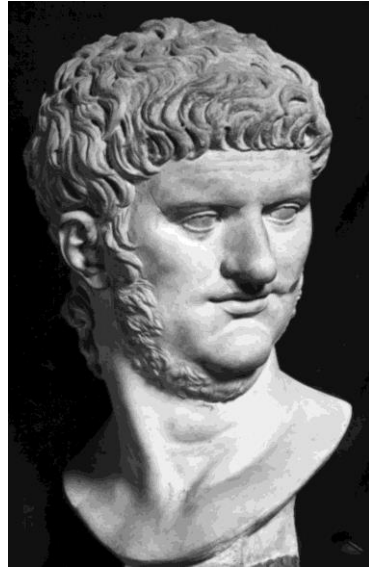
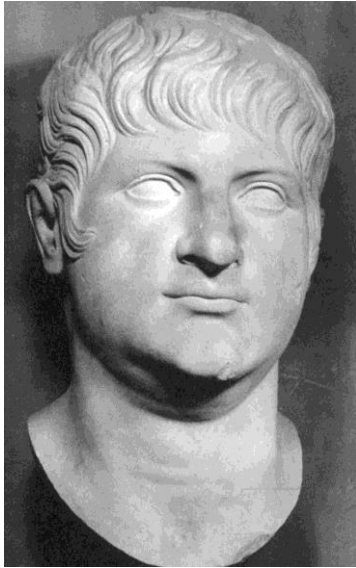


Abb. 12–15



Abb. 16



NERONE CITAREDO

Neron Citharede.

Abb.17



Abb.18-19

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Nero, 1. Bildnistypus. Paris, Musée du Louvre. Foto Museum.
- Abb. 2: Nero, 2. Bildnistypus. Cagliari, Museo Archeologico. Foto Deutsches Archäologisches Institut Rom.
- Abb. 3: Nero, 3. Bildnistypus. Rom, Museo Nazionale Romano. Foto Deutsches Archäologisches Institut Rom.
- Abb. 4: Nero, 4. Bildnistypus. München, Glyptothek (nach Abguss). Fotothek des Instituts für Klassische Archäologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Abb. 5: Claudia Octavia (?). Baia, Museo Archeologico. Bildarchiv Foto Marburg.
- Abb. 6: Seneca. Berlin, SMB, Antikensammlung. Nach: Wolfgang Schindler, *Römische Kaiser. Herrscherbild und Imperium* (Wien 1986) Taf. 37.
- Abb. 7: Vitellius. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Nach: Wolfgang Schindler, *Römische Kaiser. Herrscherbild und Imperium* (Wien 1986) Taf. 37.
- Abb. 8: Sesterz des Nero, 64–68 n. Chr. Nach: Peter Robert Franke, *Römische Kaiserporträts im Münzbild* (München 1961) Taf. 8.
- Abb. 9: Nero, Stich des Daniel Hopfer, 1559. Nach: Christoph Metzger, *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance, Ausstellung der Graphischen Sammlung München, München Pinakothek der Moderne 5.11.2009–31.1.2010* (München 2009) 202.
- Abb. 10: Sesterz des Nero, 64–66 n. Chr. Nach: Peter Robert Franke, *Römische Kaiserporträts im Münzbild* (München 1961) Taf. 9.
- Abb. 11: Nero, barocker Tondo. Rom, Kapitolisches Museum. Nach: Günter Kopcke/Mary B. Moore (eds.), *Studies in Classical Art and Archaeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen* (Locust Valley, NY 1979) Taf. 37, 2.
- Abb. 12: Nero, neuzeitlich. Rom, Kapitolisches Museum. Nach: Günter Kopcke/Mary B. Moore (eds.), *Studies in Classical Art and Archaeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen* (Locust Valley, NY 1979) Taf. 36, 4.
- Abb. 13: Domitian, als Nero ergänzt. Rom, Kapitolisches Museum. Foto Museum.
- Abb. 14: Nero, neuzeitlich (wie Abb. 12). Rom, Kapitolisches Museum. Nach: Giovanni Gaetano Bottari, *Musei Capitolini, Tomus Secundus. Augustorum, et Augustarum hermas continens cum animadversibus italice primum nunc latine editis* (Roma 1750) Taf. 16.

- Abb. 15: Domitian, als Nero ergänzt (wie Abb. 13). Rom, Kapitolisches Museum. Nach: Giovanni Gaetano Bottari, *Musei Capitolini, Tomus Secundus. Augustorum, et Augustarum hermas continens cum animadversibus italice primum nunc latine editis* (Roma 1750) Taf. 17.
- Abb. 16: Nero, Stich. Nach: Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-Bild- und Malerey-Künste. 2. Hauptteil* (Nürnberg 1679) Taf. CCC.
- Abb. 17: „Nero“, Statue. Rom, Vatikanische Museen, Museo Pio Clementino, Galleria delle Statue. Nach: Ennio Quirino Visconti, *Musée Pie-Clémentin, Tome troisième* (Milano 1820) Taf. 4.
- Abb. 18: „Nero“. Rom, Vatikanische Museen, Museo Pio Clementino, Sala dei Busti. Nach: Ennio Quirino Visconti, *Musée Pie-Clémentin, Tome sixième* (Milano 1821) Taf. 42.
- Abb. 19: Nero, neuzeitlich. Florenz, Uffizien. Nach: Luciano Alberti, *Die Uffizien. Der Vasarianische Korridor* (Firenze 1971) Abb. S. 14 oben.

Literaturverzeichnis

- Alexandridis (2004). – Annetta Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna* (Mainz 2004).
- Amelung (1908). – Walther Amelung, *Die Sculpturen des Vatikanischen Museums, Band II* (Berlin 1908).
- Andreae (1982). – Bernard Andreae, *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbilds* (Frankfurt/Main 1982).
- Andreae (1999). – Bernard Andreae, *Odysseus. Mythos und Erinnerung, Ausstellung München, Haus der Kunst, Ausstellung 1.10.1999–23.1.2000* (Mainz 1999).
- Bergmann (1998). – Marianne Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit* (Mainz 1998).
- Bernoulli (1886). – Johann Jacob Bernoulli, *Römische Ikonographie. Zweiter Teil. Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihrer Angehörigen. I. Das julisch-claudische Kaiserhaus* (Stuttgart 1886).
- Bilder-Conversations-Lexikon (1839). – *Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk. Ein Handbuch zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse und zur Unterhaltung. In vier Bänden. Dritter Band. M–R.* (Leipzig 1839).
- Born/Stemmer (1996). – Hermann Born/Klaus Stemmer (Hrsgg.), *Damnatio memoriae. Das Berliner Nero-Porträt* (Mainz 1996).

- Bottari (1750). – Giovanni Gaetano Bottari, *Musei Capitolini Tomus Secundus. Augustorum, et Augustarum hermas continens cum animadversibus italice primum nunc latine editis* (Roma 1750).
- Braun (1854). – Emil Braun, *Die Ruinen und Museen Roms. Für Reisende, Künstler und Alterthumsfreunde* (Braunschweig 1854).
- Brunn (1868). – Heinrich Brunn, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München* (München 1868).
- Burckhardt (1938). – Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, Vollständiger Neudruck der Urausgabe (Berlin 1938).
- Cain (1993). – Petra Cain, *Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit* (München 1993) (= *tuduv Studien, Reihe Archäologie* 2).
- Christ (1972). – Karl Christ, *Von Gibbon zu Rostovtzeff. Leben und Werk führender Althistoriker der Neuzeit* (Darmstadt 1972).
- Danguillier (2001). – Claudia Danguillier, *Typologische Untersuchungen zur Dichter- und Denkerikonographie in römischen Darstellungen von der mittleren Kaiserzeit bis in die Spätantike* (Oxford 2001) (= *BAR International Series* 977).
- Fless/Moede/Stemmer (2006). – Friederike Fless/Katja Moede/Klaus Stemmer (Hrsgg.), *Schau mir in die Augen ... Das antike Porträt, Ausstellung Berlin, Abguss-Sammlung Antiker Plastik, 2006* (Berlin 2006).
- Furtwängler (1900). – Adolf Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I.* (München 1900).
- Gibbon (1962). – *Autobiography by Edward Gibbon, as originally edited by Lord Sheffield. With an introduction by J. B. Bury* (Oxford 1962) (= *The World's Classics* 139).
- Gurlitt (1800). – Johannes Gurlitt, *Versuch über die Büstenkunde* (Magdeburg 1800).
- Haskell (1995). – Francis Haskell, *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit* (München 1995).
- Hekler (1912). – Anton Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer* (Stuttgart 1912).
- Helbig (1891). – Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Alterthümer in Rom, I. Band, Die Vatikanische Skulpturensammlung. Die Kapitulinischen und das Lateranische Museum* (Leipzig 1891).
- Hiesinger (1975). – Ulrich W. Hiesinger, "The Portraits of Nero", *American Journal of Archaeology* 79 (1975) 113–124, Taf. 17–25.
- Hölscher (2002). – Tonio Hölscher, *Klassische Archäologie. Grundwissen* (Darmstadt 2002).

- Huttich (1526). – Johannes Huttich, *Imperatorum et Caesarum vitae, una cum imaginibus ad vivam effigiem expressis* (Straßburg 1526).
- Johansen (1994). – Flemming Johansen, *Catalogue Roman Portraits, I*, Ny Carlsberg Glyptotek (Kopenhagen 1994).
- Johansen (1995). – Flemming Johansen, *Catalogue Roman Portraits, II*, Ny Carlsberg Glyptotek (Kopenhagen 1995).
- Knecht (1978). – Klaus Knecht, *Charles Bell, The Anatomy of Expression (1806): Die Ausdruckstheorie des Anatomen und Chirurgen Sir Charles Bell (1774–1842) und ihre Beziehung zur Ästhetik des 19. Jahrhunderts* (Köln 1978) (= *Kölner Medizinhistorische Beiträge* 7).
- Lavater (1776). – Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, II* (Leipzig/Winterthur 1776).
- Maderna (2010). – Caterina Maderna, „Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Nero (54–68 n. Chr.)“ in: Peter C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. IV. Plastik der Kaiserzeit bis zum Tode Hadrians* (Mainz 2010) 101–131, 316–323.
- Mansuelli (1961). – Guido Achille Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture, Parte II* (Roma 1961).
- Metzger (2009). – Christoph Metzger, *Daniel Hopper. Ein Augsburger Meister der Renaissance, Ausstellung der Graphischen Sammlung München, München Pinakothek der Moderne 5.11.2009–31.1.2010* (München 2009).
- Mommsen (2005). – Theodor Mommsen, *Römische Kaisergeschichte, nach den Vorlesungsmitschriften von Sebastian und Paul Hensel 1882/86*, hrsg. von Barbara Demandt/Alexander Demandt (München 2005).
- Person (2005). – Jutta Person, *Der pathographische Blick. Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik 1870–1930* (Würzburg 2005) (= *Studien zur Kulturpolitik* 6).
- Platner/Bunsen/Gerhard/Röstel (1834). – Ernst Platner/Carl Bunsen/Eduard Gerhard/Wilhelm Röstel/Ludwig Urlichs, *Beschreibung der Stadt Rom. Zweiter Band. Das vaticanische Gebiet und die vaticanischen Sammlungen. Zweite Abtheilung* (Stuttgart/Tübingen 1834).
- Platner/Bunsen/Gerhard/Röstel/Urlichs (1837). – Ernst Platner/Carl Bunsen/Eduard Gerhard/Wilhelm Röstel/Ludwig Urlichs, *Beschreibung der Stadt Rom. Dritter Band. Die sieben Hügel, der Pincio, das Marsfeld und Trastevere. 2. Abtheilung. Die Foren, der Esquilin, Viminal, Quirinal und Pincius nebst ihren Umgebungen* (Stuttgart/Tübingen 1837).
- Righetti (1833). – Pietro Righetti, *Descrizione del Campidoglio, Tomo 1* (Roma 1833).

- Sandart (1679). – Joachim von Sandart, *Teutsche Academie der Bau- Bild- und Mahlerey-Künste. 2. Hauptteil* (Nürnberg 1679).
- Schnaase (1843). – Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Zweiter Band. Griechen und Römer* (Düsseldorf 1843).
- Schollmeyer (2005). – Patrick Schollmeyer, *Die römische Plastik. Eine Einführung* (Darmstadt 2005).
- Stark (1880). – Carl Bernhard Stark, *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst, Handbuch der Archäologie der Kunst. Abtheilung I.* (Leipzig 1880).
- Stuart Jones (1912). – Henry Stuart Jones, *The Sculptures of the Museo Capitolino* (Oxford 1912).
- Taine (1905). – Hippolyte Taine, *Voyage en Italie. Tome 1. Naples et Rome* (Paris 1905).
- Viljoen (2003). – Madeleine Viljoen, “Paper Value: Marcantonio Raimondi’s «Medaglie Contraffatte»”, *Memoirs of the American Academy of Rome* 48 (2003) 203–226.
- Visconti (1790). – Ennio Quirino Visconti, *Il Museo Pio-Clementino, Tomo terzo, Statue del Museo Pio-Clementino* (Roma 1790).
- Visconti (1792). – Ennio Quirino Visconti, *Il Museo Pio-Clementino, Tomo sesto, Busti del Museo-Pio Clementino* (Roma 1792).
- Visconti (1820). – Ennio Quirino Visconti, *Musée Pie-Clémentin, Tome troisième* (Milano 1820) (= *Œuvre de Ennius Quirinus Visconti, Tome troisième*).
- Visconti (1821). – Ennio Quirino Visconti, *Musée Pie-Clémentin, Tome sixième* (Milano 1821) (= *Œuvre de Ennius Quirinus Visconti, Tome sixième*).
- Winckelmann (1764/1776). – Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden 1764) / *Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben* (Wien 1776).
- Wrede (2000). – Henning Wrede, *Cunctorum splendor ab uno. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Ausstattungen in Nepotismus und Absolutismus* (Stendal 2000) (= *Schriften der Winckelmann-Gesellschaft* 18).
- Zanker (1979). – Paul Zanker, „Galba, Nero, Nerva. Drei barocke Charakterstudien“ in: Günter Kopcke/Mary B. Moore (eds.), *Studies in Classical Art and Archaeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen* (Locust Valley, NY 1979) 305–314.

NERO IN OLYMPIA: STATUENEHRUNGEN FÜR DEN NEUEN HOFFNUNGSTRÄGER*

Renate Bol (Mainz)

Die Villa des Nero im olympischen Heiligtum

Vom Herbst 66 bis zum Frühjahr 68 weilte Nero in Griechenland.¹ Eine Münzprägung aus dieser Zeit (Abb. 1)² zeigt den etwa 28-jährigen Herrscher mit feistem Gesicht, ausgeprägtem Doppelkinn und der für seinen letzten Porträttypus gültigen Frisur mit lang in den Nacken gewellten Haaren, üppi- gen Locken auf dem Hinterkopf und dem die Stirn bedeckenden, nach links gebogenen Wellenkranz.

Die eher abfälligen Berichte der antiken Geschichtsschreibung über die Auf- tritte Neros in Olympia sind allgemein bekannt: Seinetwegen musste die jahr- hundertealte Abfolge des alle vier Jahre stattfindenden Festes durchbrochen und die Olympiade von 65 auf 67 n.Chr. ver- schoben werden.³ Da er sich als Kitharö- de und siegreicher Wagenlenker feiern lassen wollte, wurden – einmalig in der Geschichte der Spiele – ein musischer Agon und zusätzlich zu den üblichen hippischen Wettkämpfen ein Wagen- rennen mit einem Fohlen-Zehngespann veranstaltet. Wenn er auch (Suet. Nero 24) beim Rennen stürzte und wieder in den Wagen hineingehoben werden musste, wurde er jeweils als Sieger ausgerufen, wofür er die Preis- richter mit dem römischen Bürgerrecht und großen Geldsummen belohnte. Überdies wird gegen ihn angeführt, dass er den wertvollen Bestand an



Abb. 1

*Außer in Mainz wurde der Vortrag im Juli 2008 am Archäologischen Institut der Universität Freiburg i.Br. gehalten. – Inzwischen sind zu dem Thema zwei weitere Beiträge erschienen: Bol (2011) und Bol (2012).

¹ Suet. Nero 22,3; Dio 63,12,3–21,1.

² Sesterz, London, British Museum; Hiesinger (1975) 120 Anm. 32 Taf. 19, 24. – Als besterhaltener rundplastischer Vertreter des Typus IV gilt der Kopf in München, Glyptothek 321; Bergmann/Zanker (1981) 326ff. Abb. 9 a–d.

³ Vgl. Mallwitz (1988) 30 mit Anm. 23; s. auch den Beitrag von Pausch in diesem Band.

Kunstdenkmälern nicht unangetastet ließ und aus dem Heiligtum einige der kostbarsten Bronzestatuen des 5. Jhs. v.Chr., so die Figur des Odysseus aus dem Achaier-Weihegeschenk und einige der von Mikythos gestifteten Bildwerke, raubte (Paus. 5,25,8; 5,26,3).

Die aus zeitlicher Distanz kritisch gefärbten Einschätzungen der antiken Historiker stehen jedoch durchaus in Widerspruch zu der durch Bau- und Bilddenkmäler dokumentierten Verehrung, die die Zeitgenossen Nero in Olympia entgegenbrachten.⁴ So wurde sein Besuch bei den Spielen in einzigartiger Weise durch den Bau einer eigens für ihn im Südost-Bezirk des Heiligtums errichteten Villa gefeiert,⁵ deren Bestimmung durch ein hier gefundenes Bleirohr mit der Aufschrift *Neronis Aug(usti)* kenntlich wird (Abb. 2.3).⁶

Die Anlage fällt nicht so sehr durch eine aufwändige Architektur aus dem Rahmen, die in der Ausdehnung eher bescheiden wirkt und mit Atrium, Tablinum, tiefer liegendem Garten und umgebenden Säulenhallen sowie einem beheizten Bad dem durchaus üblichen römischen Villenbau entspricht und auch mäßig gehobenem Anspruch genügt. Ganz außergewöhnlich aber ist die Wahl des Bauplatzes, der, in direkter Nachbarschaft zum Hippodrom und südlich der Echohalle gelegen, die Zerstörung älterer Anlagen des 4. Jhs. v.Chr. erforderte.⁷ Dabei wiegt schwerer noch die Tatsache, dass innerhalb des eingegrenzten Gebiets der Altis eine Profanarchitektur entstand, für deren Errichtung sonst die Randbezirke vorbehalten waren, wie dies die Anlagen von Thermen, Palästra, Gymnasion oder Gästehäusern beweisen (vgl. Abb. 2), und diese Regelung bezeichnender Weise erst wieder im 2. Jh. n.Chr. durch den Bau des von Herodes Atticus gestifteten Nymphäums auf der Schatzhausterrasse durchbrochen wurde, dessen großdimensionierte Architektur mit der doppelgeschossigen Nischenfassade den in Städten errichteten Brunnenanlagen entspricht.⁸

⁴ Die zu Ehren der Griechenlandreise des Nero errichteten Monumente, vor allem in Korinth, sind umfassend behandelt in Stročka (2010) 53–69.

⁵ Mallwitz (1988) 30f. Abb. 11.

⁶ Olympia V Nr. 915; Mallwitz (1988) 30 Abb. 10 mit Anm. 24.

⁷ Mallwitz (1988) 30.

⁸ Vgl. Bol (1984) 76ff.

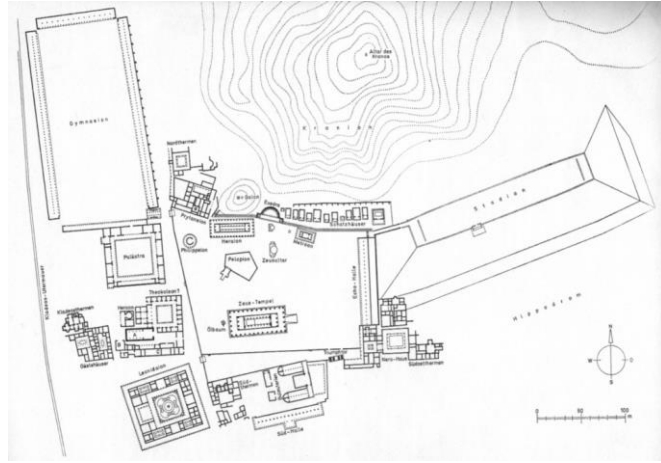


Abb. 2

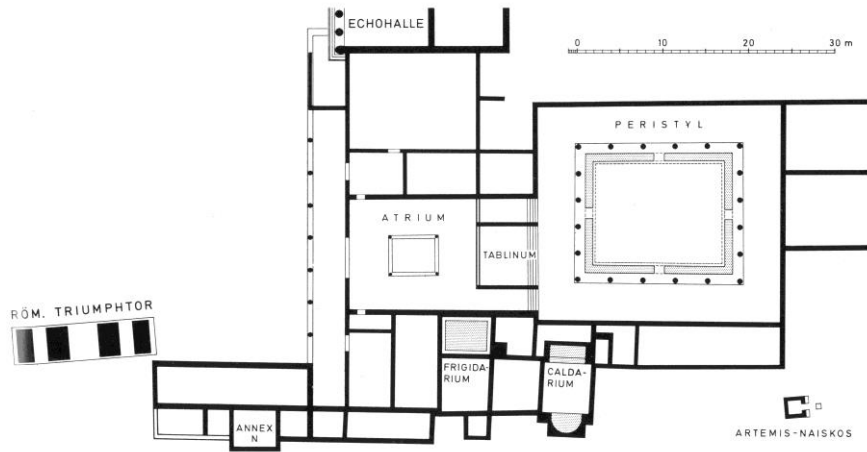


Abb. 3

Die Statuenausstattung des Metroon und die Kolossalstatue des Augustus

Doch nicht erst bei seinem Besuch im letzten Lebensjahr hat Nero in Olympia besondere Ehrungen erfahren. Bereits aus seiner frühen Zeit, und zwar schon *vor* dem Regierungsantritt, sind, wie ich im Folgenden nachzuweisen suche, Zeugnisse außergewöhnlicher Wertschätzung erhalten. Ich beschränke mich auf die kaiserzeitliche Ausstattung des im frühen 4. Jh. v.Chr. erbauten Metroon, von dem Pausanias (5,20,9) berichtet:

„Einen nicht großen Tempel dorischen Stils nennen sie heute noch Metroon unter Bewahrung seiner alten Bezeichnung. Es steht darin aber kein Kultbild der Göttermutter mehr, sondern Statuen römischer Kaiser.“

Der Bericht hat durch die Ausgrabungen in Olympia volle Bestätigung gefunden. Die Ergebnisse wurden in der großen Publikationsreihe in den Jahren 1892–1897 veröffentlicht und die architektonische Rekonstruktion des Tempels durch Wilhelm Dörpfeld, die Inschriften durch Wilhelm Dittenberger und Karl Purgold sowie die Skulpturenfunde durch Georg Treu vorgestellt. Insgesamt konnte Georg Treu einen Bestand von sieben Statuen⁹ – teils durch ihre Fundlage, teils durch stilistische Kriterien – erschließen und mit ihnen den gesamten Innenraum der Cella füllen, wobei eine durch Kapitellfunde erschlossene Innensäulenstellung zu berücksichtigen war (Abb. 4. 5).¹⁰

⁹ Olympia III 232ff.; 243ff.; 255ff. Abb. 281 Taf. 58,2; 60,1–3; 63,1–3.

¹⁰ Olympia III 255 Abb. 291; zur Rekonstruktion der Innensäulen Olympia II 38f.; Hitzl (1991) 17f.; Bol (2012) 149 mit Anm 3.

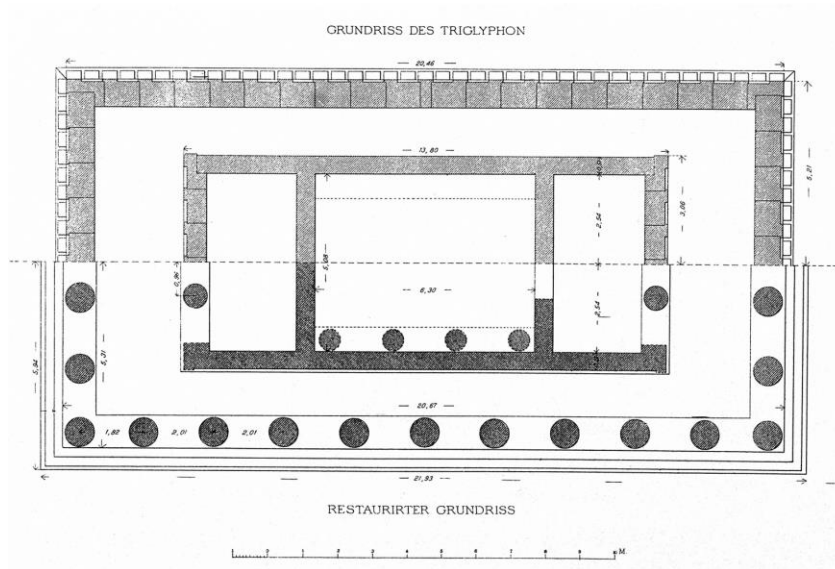


Abb. 4

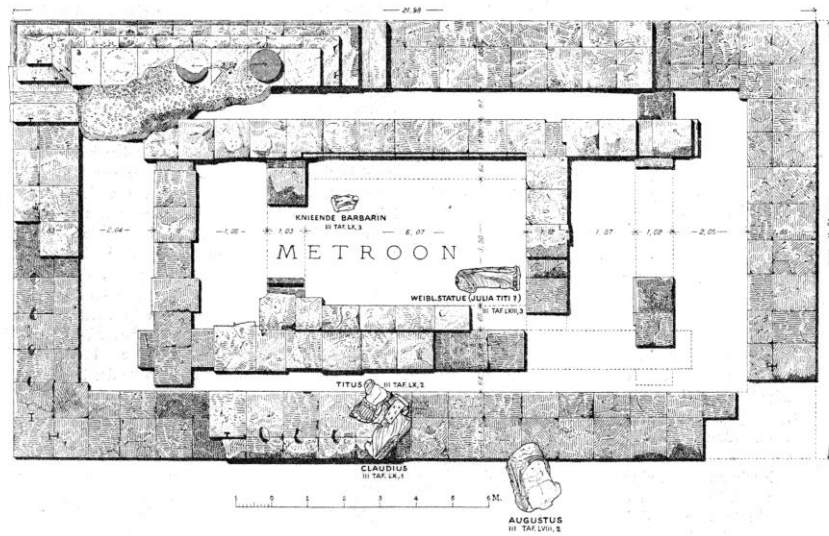


Abb. 5

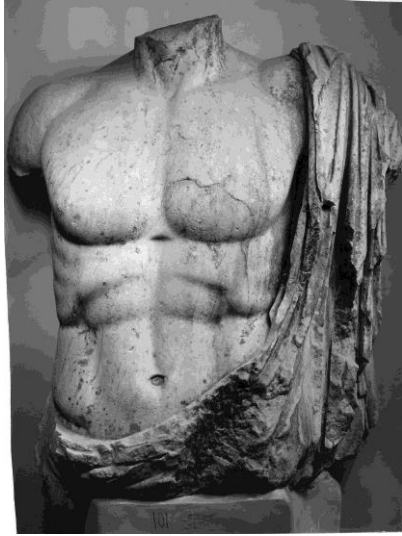


Abb. 6

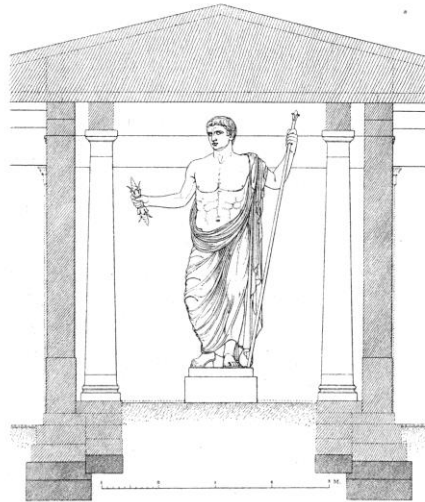


Abb. 7

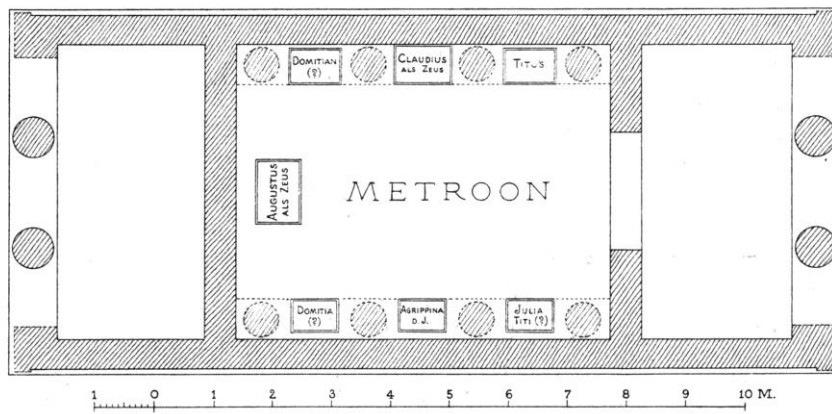


Abb. 8

Vor der Opisthodomwand platzierte Treu die am Rand des Südfundaments gefundene, auf etwa 4,50 m zu ergänzende Kolossalstatue im Schema des stehenden Zeus im großen, um die Hüften und linke Schulter drapierten Mantel (Abb. 6.7),¹¹ die er unter Hinweis auf die Architravinschrift¹² als Augustus benannte:

Ἡλῆοι θεοῦ υἱοῦ Καίσαρος / Σεβαστοῦ Σωτῆρος τῶν Ἑλλ / λήν[ω]ν [τ]ε καὶ [τ]ης οἴκου / μέν[η]ς πά[σ]η[ς]...

„Die Eleer [weihten den Tempel] des Caesar Augustus, Sohn des Gottes, des Retters der Hellenen und des gesamten bewohnten Erdkreises.“

Aus der Bezeichnung *θεοῦ υἱὸς Καῖσαρ Σεβαστός* ergibt sich nicht nur die Identität des genannten Kaisers, sondern auch die Datierung nach 27 v.Chr., dem Jahr der Verleihung des Augustus-Titels. Da eine Divinisierung nicht zum Ausdruck gebracht ist, muss die Dedikation des Tempels zu Lebzeiten des Augustus erfolgt sein.

Die übrige Statuengruppe war nach Treu an den Längswänden aufgestellt (Abb. 8). Sie setzt sich zusammen aus drei Kaiserstatuen (Abb. 9,1–3) und drei weiblichen Gewandstatuen (Abb. 10,1–3), von denen eine durch das Porträt der Agrippina minor zu identifizieren ist,¹³ der Nichte und vierten Gemahlin des Claudius sowie – aus ihrer vorangegangenen Ehe – Mutter des späteren Kaisers Nero (Abb. 10,2). Claudius,¹⁴ ebenfalls mit fest zugeordnetem Bildnistypus, erscheint, im übereinstimmenden Schema zu dem monumentalen Standbild des Augustus, in Gestalt des Zeus (Abb. 9,2), während die beiden Panzerstatuen einmal durch die mit der Beinstütze verbundene *Judaea capta*-Thematik als Darstellung des Vespasian (Abb. 9,3)¹⁵ und

¹¹ Olympia, Museum A 110; Olympia III 232ff. Abb. 257–260 Taf. 58,2; Hitzl (1991) 34 ff. Nr. 1 Taf. 2–7.

¹² Olympia V Nr. 366; Hitzl (1991) 19 ff. Abb. 2–4 Taf. 1.

¹³ Olympia Museum A 143; Olympia III 256f. Taf. 63,2; Hitzl (1991) 43ff. Taf. 15–19; Alexandridis (2004) Kat. Nr. 111 Taf. 26,3. – Zum Bildnis der Agrippina vgl. Bol (1986) 259 mit Anm. 19; 290ff. mit Anm. 6–11.

¹⁴ Olympia Museum A 125; Olympia III 244f. Taf. 60,1; Hitzl (1991) 38ff. Taf. 8–13; Maderna (2010) 90, 91 Abb. 130 (mit weiterer Lit.). – Zum Porträt des Claudius im Haupttypus vgl. Fittschen (1977) 55ff. mit Nr. 19.

¹⁵ Olympia Museum A 127; Olympia III 246ff. Abb. 283 Taf. 60,3; Hitzl (1991) 52ff. Taf. 30–33; Raeder (2010) 139 Abb. 224.

einmal durch den eingesetzten Porträtkopf als Bildnis des Titus (Abb. 9,1)¹⁶ gesichert sind.

Der Kopf des Titus ersetzte, wie ich bereits früher dargelegt habe, ein ehemaliges Porträt des Nero.¹⁷ Das Standbild stellt somit ursprünglich eine Ehrung für diesen Kaiser dar. Hier will ich meine Ausführungen auf diese Statue konzentrieren und sie im Kontext der Aufstellung betrachten. Bereits aus den bisherigen Darlegungen ist ersichtlich, dass eine julisch-claudische Kaisergruppe durch Ehrenstatuen der nachfolgenden Dynastie der Flavier erweitert wurde. Kurz einige Daten: Claudius tritt 41 n.Chr. mit 51 Jahren die Regierung an und stirbt 54 n.Chr. Nero folgt als erst 16-Jähriger auf den Kaiserthron: Nach seinem Tod, 68 n.Chr., tritt im Jahr 69 nach mehreren kürzeren Regentschaften Vespasian die Nachfolge an. Zusammen mit seinem Sohn Titus feiert er 71 in Rom den Triumph über Judaea, nachdem Jerusalem durch Titus eingenommen worden war.

Bei wechselnden Datierungsvorschlägen und Benennungen der dem Metroon zugewiesenen Statuen wurden doch die bereits von Treu dargelegten Interpretationsansätze in nachfolgenden Forschungen weitgehend beibehalten. Auch die von ihm rekonstruierte Aufstellung der monumentalen Augustus-Statue im Innern der nur etwa 6,30 x 5,15 m messenden Cella (Abb. 7, 8)¹⁸ und im Verein mit den sechs im Metroon gefundenen oder aus formalen Gründen zugewiesenen Kaiserstandbildern hat bis in jüngste Zeit Zustimmung gefunden.¹⁹ Doch muss nach neueren Erkenntnissen dieser Vorschlag revidiert werden und hält die bisher gültige Platzierung des Kolosses einer Überprüfung nicht stand.²⁰ Da diese Umstellung für die Anordnung der Gruppe in der Cella gewichtige Konsequenzen hat, fasse ich kurz die Argumente zusammen:²¹

¹⁶ Olympia Museum A 126; Olympia III 245f. Taf. 60,2; Hitzl (1991) 46ff. Taf. 20–25; Cadario (2004) 329ff. Taf. 41,4 (freundlicher Hinweis von Volker M. Strocka).

¹⁷ Bol (1986) 298ff.; Bol (1988) 145ff. Abb. 4–6; vgl. Hitzl (1991) 32 mit Anm. 269; 85 mit Anm. 486; Laube (2006) 223f. mit Anm. 1973.

¹⁸ Olympia III 233; 243 Abb. 257; 281.

¹⁹ Stone (1985) 383 Abb. 1; Hitzl (1991) 101–105 Abb. 8 Taf. 45.

²⁰ Im Rahmen des von Ulrich Sinn initiierten Projekts ‚Olympia in der römischen Kaiserzeit‘ werden die kaiserzeitlichen Statuen in einem Band der Olympischen Forschungen von mir bearbeitet und auch Ergänzungen und neue Beobachtungen zu den Nymphäumsskulpturen und der Kaisergruppe aus dem Metroon vorgelegt; vgl. Bol (1995).

²¹ Bol (2008) 350ff.



Abb. 9, 1-3



Abb. 10, 1-3

- 1) Bei der zu errechnenden Höhe der Cella von etwa 5,30 m verbleiben für das Postament des 4,50–4,60 m großen Standbildes nur etwa 50 cm,²² ein Format, das zur Größe der Statue in einem deutlichen Missverhältnis steht.²³ Man wird vielmehr die Basishöhe gegenüber der bisherigen Rekonstruktion mindestens doppelt, wenn nicht gar dreifach so hoch veranschlagen müssen (Abb. 11).²⁴
- 2) Der Transport der monolith gearbeiteten Statue, deren Armspanne 3 m beträgt, durch die schmale Cellatür ist kaum zu bewerkstelligen, weshalb die Bauforscher, wie auch Alfred Mallwitz, davon ausgingen, dass bei der Aufstellung das Dach zum Teil nicht mehr vorhanden und die Wände weitgehend eingestürzt waren.²⁵ Eine in Arbeit befindliche Untersuchung des Baudenkmals kann diese Annahme jedoch nicht bestätigen.²⁶
- 3) Die Zusammenstellung der Monumentalstatue mit der Gruppe der übrigen, nicht einmal halb so großen Standbilder ergibt eine sonst nicht nachzuweisende Disproportion der unterschiedlichen Statuenformate, wie eine von Konrad Hitzl erstellte Rekonstruktion veranschaulichen kann (Abb. 12).²⁷

²² Vgl. die Rekonstruktionszeichnung bei Treu (1897 [Olympia III]) 232 Abb. 257, hier Abb. 7, die auch Hitzl (1991) Taf. 45 zur Grundlage nimmt; hier Abb. 12.

²³ Vgl. die Höhenmaße von 51–53 cm der Statuenbasen im Vergleich zur Größe der Statuen, die bei Hadrian etwa 2,30 m beträgt (Bol [1984] 151 Nr. 28).

²⁴ Bol (2008) 355 Abb. 19.

²⁵ Mallwitz (1988) Heft 2,26 mit Anm. 14; ähnlich Hitzl (1991) 15, der überdies (14) an eine weitgehende Zerstörung des Tempels im 1. Jh. v.Chr. denkt. – Eine Abbildung des Torsos mit angepassten Armen in Olympia III Taf. 58, 2.

²⁶ Eine dringend gewünschte gründliche Bauaufnahme ist von Wilhelm Osthues, Berlin, in Arbeit; vgl. Herrmann (2003) 52. Ich danke Herrn Osthues für viele informative Gespräche in Olympia. In der für Ende 2014 und für die Reihe Olympische Forschungen geplanten Abschlusspublikation wird Herr Osthues eigene Beobachtungen zur Baugeschichte des Metroon beitragen: Renate Bol, Die Marmorstatuen der römischen Kaiserzeit in Olympia im Kontext ihrer Aufstellung. Mit Beiträgen von Klaus Hallof und Wilhelm Osthues, OF Bd. XX.

²⁷ Hitzl (1991) 103f. Taf. 45 – Auch wenn ich den Vorschlägen von Hitzl nicht folge, so verdanke ich seiner Publikation doch eine Fülle von sorgsam recherchierten Einzelbeobachtungen, auf denen weitere Forschungen aufbauen können. Ich danke an dieser Stelle Herrn Hitzl auch für viele anregende Diskussionen bei den Grabungen in Olympia, bei denen auch die hier vorgeschlagene Aufstellung der Augustus-Statue zur Sprache kam (vgl. Hitzl [1991] 32 mit Anm. 273).



Abb. 11



Abb. 12

Bei erhaltenen Statuengruppen sind jedoch eher auf Isokephalie ausgerichtete Aufstellungskonzepte nachzuweisen, indem die größeren Statuen der Repräsentanten von besonderer Wichtigkeit als Thronende und die ihnen nachgeordneten Personen stehend dargestellt sind. Einen Vergleich bietet etwa die Statuengruppe von Augustus, Tiberius und Claudius sowie Drusus maior und weiterer Angehöriger des julisch-claudischen Kaiserhauses aus dem Theater in Caere.²⁸ Zur Verdeutlichung sei die Kultbildgruppe aus dem 2. Jh. v.Chr. in Lykosura angeführt.²⁹ Außerdem wäre es natürlich ganz unzulässig, dass Claudius in einer gemeinsamen Statuengalerie durch die Größendifferenz so auffällig hinter Augustus zurückgestellt würde.

- 4) Ebenso widerspricht es der üblichen Dedikationspraxis, dass die Höhen der Statuenpostamente innerhalb einer Gruppe derartig variieren, wie dies nötig wird, damit die etwa 2 m großen Bildnisstatuen der übrigen Kaiser wenigstens in Hüfthöhe des monumentalen Augustus erscheinen.³⁰
- 5) Im Gegensatz zu den übrigen, dicht vor der Wand aufgestellten Statuen im Metroon ist der Koloss auf der Rückseite sehr gut ausgearbeitet³¹ und weist schließlich – wiederum im Unterschied zu der gut erhaltenen Oberfläche der anderen Metroon-Standbilder – deutlich Verwitterungsspuren auf.³²

²⁸ Maderna (1988) 24f. 166–168 JT 4. JT 5 Taf. 7,1; 7,2; Fuchs/Liverani/Santoro (1989) 58–82 Nr. 2–10 Abb. 28–77; Bol (2008) 353 Abb. 12–15; Maderna (2010) 62 Abb. 92 (Tiberius); 80. 85 Abb. 102 (Claudius).

²⁹ Stemmer (1995) 248f. B 83 mit Abb. und weiterer Literatur (D. Damaskos); Bol (2008) 353 Abb. 16.

³⁰ Bei der Zusammenstellung von Statuengruppen wurde streng auf die übereinstimmende Höhe der Basen geachtet, wie etwa Alföldy (1973) 10f. hervorhebt; vgl. Alföldy (1979) 212f. mit Anm. 102.

³¹ Neuaufnahmen der Rückseite waren bisher nicht möglich, doch dokumentiert die von Treu publizierte Zeichnung den guten Erhaltungszustand und die präzise Ausarbeitung (Olympia III 234 Abb. 259); Hitzl (1991) 74f. Abb. 6; Bol (2008) 354 Abb. 17. Vgl. die vernachlässigte Ausarbeitung der übrigen Metroonstatuen bei Hitzl (1991) Taf. 9 (Claudius), Taf. 16 (Agrippina), Taf. 21 (Panzerstatue des Nero mit Titus-Porträt).

³² Vgl. Hitzl (1991) Taf. 2. 3a.b. Besonders auffällig sind die Auswitterungen entlang der Marmoradern, z.B. bei den im Bogen über der linken Brust verlaufenden Rillen oder an der linken Halsseite wie auch am rückwärtigen rechten Oberarm. Es ist bei der Brustpartie ablesbar, dass die Verwitterung durch von oben eindringende Nässe verursacht wurde und deshalb

All diese Gründe ergeben genügend Anhaltspunkte, den Standplatz des Augustus auf einer in der Höhe dem Statuenformat entsprechenden Basis außerhalb des Tempels zu vermuten, wobei die Fundlage des Torsos unmittelbar vor dem Südfundament einen wichtigen Anhaltspunkt gibt (Abb. 5). Bei dem tonnenschweren Gewicht der Skulptur ist eine Verschleppung aus größerer Entfernung kaum vorstellbar. Dementsprechend müssen Überlegungen zum ursprünglichen Aufstellungsort davon ausgehen, dass dieser in der Nähe vom Fundplatz zu suchen ist, am ehesten also vor der Südseite des Metroon, vor den mittleren Interkolumnien, unmittelbar neben der Stelle, wo die Ausgräber den Torso entdeckten und wo der gesamte Unterkörper mit Plinthe zu späteren Verbauungszwecken abgetrennt und in Stücke zer schlagen worden war.³³ Der Augustus-Koloss stand somit in geringer Entfernung zum Zeus-Aschenaltar (Abb. 2; 13) und war, der Schrägausrichtung des Tempels folgend, genau zu diesem hin orientiert, wie dies ebenfalls der zu rekonstruierenden Wendung des Kopfes zu seiner rechten Seite entspricht. In dieser Aufstellung blieb auch die räumliche Verbindung zu dem Augustus geweihten Tempel gewahrt.³⁴

Diese Erkenntnis hat für die Beurteilung der gesamten Statuengruppe des Metroon weitreichende Folgen. Augustus, „der Retter der Hellenen und des gesamten bewohnten Erdkreises“, ist im panhellenischen Zeusheiligtum in der Tradition hellenistischer Herrscher als stehender Zeus und hier in unmittelbarer Nähe zum Zeus-Aschenaltar dargestellt und ersetzt nicht, wie dies die früheren Forschungen annahmen, das althehrwürdige Kultbild der Göttermutter. Vielmehr erscheint er in dieser Aufstellung als Synnaos der hier verehrten Göttin, deren Namen mit der Bezeichnung Metroon weiterhin erhalten blieb.³⁵ Aus stilistischen Gründen ist mit der Aufstellung der monumentalen Ehrenstatue in frühaugusteischer Zeit³⁶ und wegen der Nen-

nicht durch die mit den Schultern nach unten weisende Position der Fundlage (s. hier Abb. 5) zu erklären ist. Ein Vergleich mit den in unmittelbarer Nähe aufgefundenen Torsen des Claudius und der Panzerstatue, die beide ohne Verwitterungsspuren erhalten sind (Hitzl [1991] Taf. 8. 9. 20. 21), bestätigt, dass die Schäden nicht erst durch die Verschüttung im Erdreich entstanden sind.

³³ Olympia III 235 Abb. 260; ebenda 233 f. Anm. 1 sind die Fundstellen der in späten Mauern verbauten Bruchstücke in der näheren und weiteren Umgebung der Zanesreihe sowie über und hinter der Echohalle genau verzeichnet; vgl. die Fundkarte bei Hitzl (1991) Taf. 44.

³⁴ Bol (2008) 355f. Abb. 20.

³⁵ Vgl. Bol (2008) 356.

³⁶ Bol (2008) 350 mit Anm. 8.

nung des Augustus-Titels auf der Architravinschrift, wie bereits gesagt mit der Weihung des Tempels, nach 27 v.Chr. zu rechnen. Erst unter Claudius beginnt man mit der statuarischen Ausstattung der Tempelcella, wobei nunmehr auch die Entfernung des alten, vielleicht aus kostbarem Material gefertigten Kultbilds vorzusetzen ist.

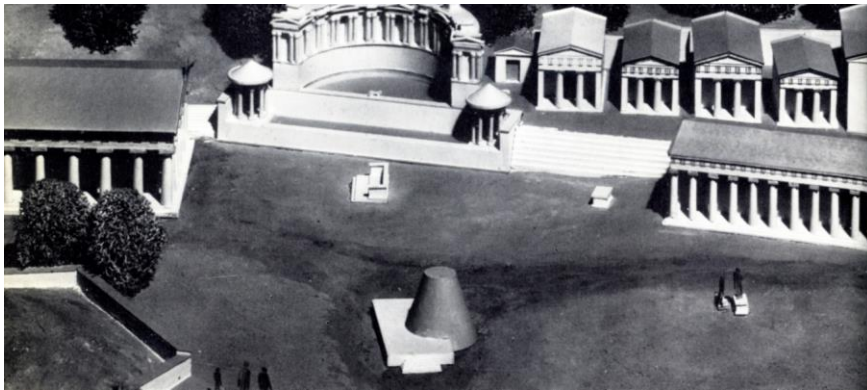


Abb. 13

Die julisch-claudische Kaisergalerie und die Panzerstatue des Nero aus dem Jahr 53 n.Chr.

Gegenüber der von Georg Treu vorgeschlagenen, bis in jüngste Zeit gültigen Rekonstruktion der Aufstellung des Augustus-Kolosses vor der Rückwand der Cella, ist nunmehr durch die Bestimmung seines Standorts außerhalb des Tempels eine neue Anordnung ermöglicht (Abb. 24), die zunächst als Mittelpunkt der Gruppe die Statue des Claudius und seine Platzierung vor der Opisthodomwand nahelegt. Ihm zur Seite das Standbild der Agrippina, womit auch, durch das Hochzeitsdatum 49 n.Chr., ein frühest möglicher Termin für die Weihung der beiden Bildnisse gewonnen ist.

Wie bereits erwähnt, gehört das Porträt des Titus nicht, wie noch von Georg Treu und anderen vermutet, ursprünglich zu der Statue, sondern ersetzt ein Bildnis des Nero, ein Vorgang, der die *damnatio memoriae* des letzten Vertreters der julisch-claudischen Dynastie voraussetzt. Dass hier tatsächlich die Köpfe ausgewechselt wurden, kann eine Detailbeobachtung erweisen, die zudem Rückschlüsse auf den Zeitpunkt der Aufstellung der Nero-Statue erlaubt: Sowohl Claudius als auch Titus sind mit der *corona civica* bekränzt und diese ist bei beiden Kaisern im Nacken mit langen Tänien gebunden. Aber nur bei Claudius liegen die Bandenden, wie üblich, als bereicherndes Schmuckelement gut sichtbar auf den Schultern auf (Abb. 9,2), während sie bei Titus in ganz ungewöhnlicher Weise unter dem Kranz zu einer Schleife hochgezogen sind und direkt mit dem Einsatzrand des Halses abschließen (Abb. 14a; b).³⁷ Daraus ist zu folgern, dass bei dem neu gearbeiteten Kopf des Titus eine Anpassung an bereits vorhandene Tänien nicht möglich war und der ursprünglich Dargestellte, im Unterschied zum Bildnis des herrschenden Kaisers Claudius, demnach keine *corona civica* trug.

³⁷ Bol (1986) 298ff.; Bol (1988) 143ff. Abb. 4–6; Hitzl (1991) 32. 85 mit Anm. 486 Taf. 23. 24; Laube (2006) 223f. mit Anm. 1973.



Abb. 14a



Abb. 14b

Da dieses Attribut für Nero in der Münzprägung gleich nach dem Beginn seiner Herrschaft im Jahr 54 erscheint,³⁸ war er hier – und an diesem Punkt setzen die neuen Überlegungen an³⁹ – in einer Statue vertreten, die man ihm noch vor seinem Regierungsantritt dediziert hatte. Denn angesichts der Ehrungen, die dem jungen Nero noch vor seiner Zeit zugestanden wurden – bereits im Jahr 51 erhielt er die *toga virilis*, wurde *consul designatus* und *princeps iuventutis*;⁴⁰ auch wurde er durch Senatsbeschluss in die höheren Priesteräm-

³⁸ Fiebiger (1901) 1640 s. v. Corona (Fiebiger); vgl. das Bild des Adlers mit Eichenkranz, das in der römischen Kunst zuerst 27 v.Chr. auf Münzrückseiten auftaucht, die die Verleihung der *corona civica ob cives servatos* und die des Augustus-Titels an Octavian propagieren; dazu Goette (1984) 588 mit Anm. 1; vgl. ein Bildnis des Nero im Typus II mit Eichenkranz in Syrakus, Museo Nazionale Inv. 6383 Hiesinger ([1975] 115 Taf. 20,32); auf Rückseitenbildern erscheint die *corona civica* als Standard-Attribut Neros in der Münzprägung zwischen 54 und 60 n.Chr., Hiesinger (1975) 115 Anm. 11; Bergmann (1998) 6f. Taf. 26,2.

³⁹ Früher habe ich eher die Meinung einer Statuen-Aufstellung nach 54 n.Chr. vertreten, vgl. Bol (1986) 303ff.

⁴⁰ Tac. ann. 13,21,3.

ter kooptiert und war im Jahr 52 *praefectus urbi*⁴¹ – kann man mit Sicherheit schließen, dass ein nach seinem Regierungsantritt in einer Gruppe mit der bekränzten Claudius-Statue dediziertes Bildnis auf jeden Fall mit der *corona civica* ausgestattet gewesen wäre. Ein weiterer entscheidender Gesichtspunkt ergibt sich aus der Darstellung als Panzerstatue. Da Nero bereits in den Jahren 54–59 n.Chr. im Typus des Juppiter und versehen mit Juppiterattributen erscheint,⁴² lässt sich folgern, dass man für ein Standbild, das nach 54 im Kontext des als Zeus dargestellten Claudius geweiht wurde, ebenfalls eine Repräsentationsform in Göttergestalt gewählt hätte. Beide Argumente sprechen für eine Weihung der Nero-Statue noch vor Regierungsantritt.

Ein bisher isoliert stehendes Schriftzeugnis in Olympia (Abb. 15) kann die hier vorgetragene Annahme stützen. Bereits Dittenberger und Purgold hatten drei aneinander passende Fragmente einer Schriftplatte, die *Nero Claudius Caesar, Sohn des Tiberius Claudius Caesar Augustus Germanicus* als Gelehrten benennt, zu einem Statuensockel ergänzt, der dem Nero in den Jahren nach seiner Adoption durch Claudius und vor seiner Thronbesteigung, also in der Zeit von 50–54 n.Chr. errichtet worden war.⁴³ Das Schriftdokument gehört zu der Verkleidungsplatte einer gemauerten, auf etwa 1,40 m Höhe zu rekonstruierenden Basis, wie wir sie als Postamente der im Metroon aufgestellten Statuen vorzustellen haben.⁴⁴

Suchen wir das zugehörige Nero-Porträt zu bestimmen, so werden wir auf die Münzmissionen verwiesen, die nach seiner 50 n.Chr. erfolgten Adoption durch Claudius geprägt werden, und den damals 12-Jährigen noch mit kindlichen Zügen darstellen (Abb. 16).⁴⁵ Sie sind in einer Reihe von rundplastischen Bildnissen, wie hier dem jugendlichen Togatus im Louvre, erkannt worden (Abb. 18a; b).⁴⁶ Der für Nero gültige Bildnistypus II ist durch Münzen nach seinem Regierungsantritt 54 n.Chr. bezeugt⁴⁷ (Abb. 17)

⁴¹ Vgl. Hanslik (1979) 71.

⁴² Kameo im Kölner Dreikönigsschrein; Bergmann (1998) 151f. Taf. 30,1.2 (mit weiterer Lit. Anm. 900).

⁴³ Olympia V 373.

⁴⁴ In dieser Höhe sind, ohne Erwähnung des Schriftdokuments, die Basen bei Hitzl (1991) Taf. 45 rekonstruiert; hier Abb. 12.

⁴⁵ Aureus, London, British Museum (51-54 n.Chr.); Hiesinger (1975) 113 Anm. 2 Taf. 17,2; zu den Bildnistypen Neros vgl. auch Bergmann (1998) 147ff.

⁴⁶ Paris, Musée du Louvre Inv. 1210; Hiesinger (1975) Taf. 19,25–27; Maderna (2010) 101 Abb. 159 (mit weiterer Literatur).

⁴⁷ Aureus. London, British Museum (55/56 n.Chr.); Hiesinger (1975) 114 Anm. 5 Taf. 17,4.

und zeigt nun eine erwachsenere Physiognomie, während die Frisur mit länger gewellten Nackenhaaren und knapp über den Augen endenden, in der Mitte geteilten Stirnfransen offensichtlich aus dem Typus I weiterentwickelt wurde,⁴⁸ wie hier eine Gegenüberstellung mit dem Kopf in Cagliari erweist (Abb. 19a; b).⁴⁹ In der plastischen Ausformung ist der erste Porträttypus, wie bei dem eben gesehenen Togatus durchweg mit einem kleineren Statuenformat verbunden, das den Dargestellten in seinem noch jugendlichen Alter ausweist.⁵⁰



[Νέρωνα Κλαύδιον | Καίσαρα, Τι(βερίου) Κλα]υδ[ίου | Καί-
5 σαρο]ς Σεβασ[τ]ο[ῦ | Γερμα]νικο[ῦ] υἱόν, | [Γ(άιος)] Ἰούλιος
Σώστρα|[τος] φιλοκαΐσα[ρ].

Abb. 15

⁴⁸ Bergmann/Zanker (1981) 321ff.; vgl. Kopf Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 4, Inv. 418; vgl. Fittschen/Zanker (1985) 17f. Nr. 17 Taf. 17.

⁴⁹ Cagliari, Museo Nazionale, Inv. 35533; Hiesinger (1975) Taf. 21,33. 34; Bergmann/Zanker (1981) 321f. Abb. 2 a.b.

⁵⁰ So misst die Statue im Louvre 1,38 m; eine Togastatue in Detroit, Institute of Arts (Hiesinger [1975] Taf. 21,30.31), ebenfalls mit einem Kopf im Typus I erreicht eine Höhe von 1,40 m.



Abb.16



Abb.17



Abb. 18a



Abb. 18b

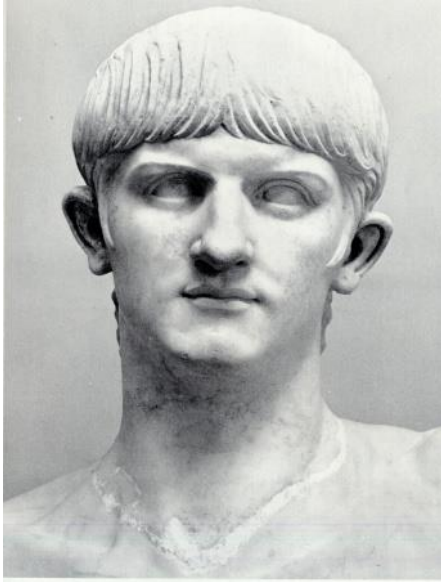


Abb. 19a



Abb. 19b

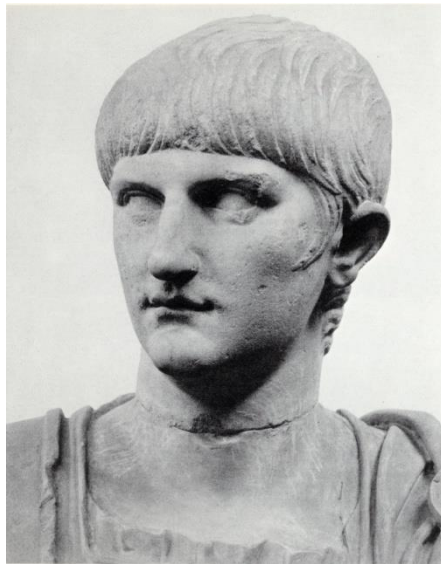


Abb. 20a



Abb. 20b

Da die Statue aus dem Metroon in der Größe fast mit dem 2 m messenden Standbild des Claudius übereinstimmt, kann man folgern, dass auch das zugehörige Porträt nicht mehr das Kindergesicht des Typus I gezeigt haben kann, sondern bereits der Erwachsenen-Physiognomie des Nero entsprach, die in Münzmissionen allerdings, wie bereits gesagt, erst nach dem Regierungsantritt zu fassen ist. Ein bisher in der Forschung in seiner Typuszugehörigkeit nicht eindeutig bewerteter Kopf in Mantua (Abb. 20a; b)⁵¹ nimmt eine ähnliche Zwischenstellung ein, wie dies für das verlorene olympische Bildnis gegolten haben dürfte. Beide stellen demzufolge eine offizielle Neufassung des Knabenporträts dar.⁵²

Es erhebt sich die Frage nach dem Anlass einer Statuenweihe, die den jugendlichen Nero noch vor seinem Regierungsantritt mit den Standbildern von Claudius und Agrippina vereinte. Hier vermag ein in Olympia gefundenes weibliches Porträt mit Diadem weiterzuhelfen (Abb. 21a; b), das, wie ich an anderer Stelle dargelegt habe, Claudia Octavia, die um 40 n.Chr. geborene und im Jahr 53 mit Nero vermählte Tochter des Claudius aus seiner Ehe mit Valeria Messalina wiedergibt und das sich in der stilistischen Prägung eng an das Porträt der Agrippina aus dem Metroon anschließt.⁵³ Obwohl eine direkte Anpassung nicht möglich ist, konnte das Bildnis einer der ohne Kopf erhaltenen weiblichen Metroonstatuen zugewiesen werden, wobei die in Berlin aufbewahrte Statue wegen der etwas zierlicheren Proportionen den Vorrang hat (Abb. 10,3b).⁵⁴

Die Identifizierung wird durch Münzmissionen für Octavia Augusti sowie einer Avers-Prägung aus Perinthos für OKTAOYIA ΣΕΒΑΣΤΗ (Abb. 22) ermöglicht, die in den Jahren der frühen Regentschaft des Nero erscheinen⁵⁵ und die Kaisertochter mit eng gedrehtem Lockenkranz über der Stirn und einer im Nacken geflochtenen Haarschleife in einem Porträttypus darstellen, der wohl anlässlich ihrer Hochzeit mit Nero geschaffen wurde.

⁵¹ Mantua, Palazzo Ducale; Hiesinger (1975) Taf. 22, 35.36; Bergmann/Zanker (1981) 322 Abb. 4; vgl. Fittschen/Zanker (1985) 17f. Nr. 17 mit Anm. 7.

⁵² Vgl. Bergmann/Zanker (1981) 322.

⁵³ Olympia Museum Magazin A 147; Bol (1986), 289f., 294ff. Abb. 1–4; Giuliano (1987) 155f. zu R 111 (B. Di Leo); Alexandridis (2004) Kat. Nr. 134 Taf. 30,2. Gegen die Zuordnung Hitzl (1991) 117f.

⁵⁴ Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung Sk 1400; Olympia III 255ff. Taf. 63,3; Hitzl (1991) 49ff. Taf. 26–29; Alexandridis (2004) Kat. Nr. 160 Taf. 29,1; die Zuweisung zum Kopf bei Bol (1986) 298 mit Anm. 21.

⁵⁵ Berlin, Münzkabinett Nr. 2982; Bol (1986) 302 mit Anm. 41 Abb. 10 (mit weiterer Lit.).



Abb. 21a



Abb. 21b



Abb. 22

So nähern wir uns einer möglichen Bewertung der gesamten im Metroon aufgestellten Statuen des julisch-claudischen Kaiserhauses. Dieses ist nunmehr durch Claudius und Agrippina – in einer frühestmöglichen Aufstellung im Jahr 49 – sowie Claudia Octavia und Nero, dem Hochzeitspaar des Jahres 53 repräsentiert. In einer derartig konzipierten genealogischen Gruppe darf eine Statue der Livia natürlich nicht fehlen, wobei man daran erinnern muss, dass Claudius auch als deren Enkelsohn zur kaiserlichen Familie gehört. So wird man in der dritten, bereits in der Erstpublikation der Kaisergruppe des Metroon zugewiesenen Frauenstatue (Abb. 10,1)⁵⁶ das Standbild der Livia erkennen dürfen. Sie erscheint in einem – ähnlich in ihrer Statue mit zugehörigem Porträt in Kopenhagen (Abb. 23)⁵⁷ erhaltenen – repräsentativen Gewandschema mit im weiten Bogen von der rechten Hüfte über den linken Unterarm ausgebreitetem Mantel.



Abb. 23

⁵⁶ Olympia Museum A 142; Olympia III 255f. Taf. 63,1; Hitzl (1991) 55f. Nr. 7 Taf. 35–37.

⁵⁷ Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 531; Zanker (1990) 250f. Abb. 196.

Der zeitliche Rahmen für die so rekonstruierte Aufstellung der Standbilder der julisch-claudischen Dynastie (Abb. 24, 25) ist von vorneherein eng begrenzt. Die Dedikation der Gruppe von Claudius, Agrippina und Livia ist seit dem Jahr 49 möglich, während die beiden Bildnisstatuen für Nero und Claudia Octavia – da Nero vor seinem Regierungsantritt dargestellt ist – nur im Jahr 53 geweiht werden konnten. Ob die Errichtung der Standbilder in diesem Zwischenschritt erfolgte oder einem gleichzeitigen Auftrag entsprach, ist vorerst nicht zu entscheiden. Doch drängt sich die Frage auf, ob nicht die Hochzeit des jungen Thronprätendenten mit der Tochter des herrschenden Kaisers den Anlass für die Aufstellung der gesamten kaiserlichen Familiengruppe abgegeben hat. Denn diese Hochzeit im Kaiserhaus ist von so weitreichender Bedeutung für die weitere Regierungsfolge, dass sie sich fast wie der ‚Knotenpunkt‘ zu dem im Metroon realisierten statuarischen Programm interpretieren lässt und das gesamte Statuen-Ensemble zu einheitlicher Aussage zusammenschließt. Die Verlobung 50 n.Chr. und die Hochzeit hatte Agrippina bereits zum Zeitpunkt ihrer eigenen Eheschließung mit Claudius ausgehandelt, und diese Verbindung bedeutete einen entscheidenden Schritt, der Nero, gemäß dem angestrebten Ziel der Agrippina, in Übervorteilung des eigentlichen Erben, des vier Jahre jüngeren Claudius-Sohnes Britannicus den Vorrang einräumte und ihn – dies gilt es zu betonen: den Nachkommen des Augustus – zum präsumtiven Thronerben bestimmte (Tac. ann. 12,9,1; Suet. Nero 7,1). Auf dem Weg zu diesem Ziel steht auch die im Jahr 50 von Agrippina erwirkte Adoption des Nero durch Claudius.

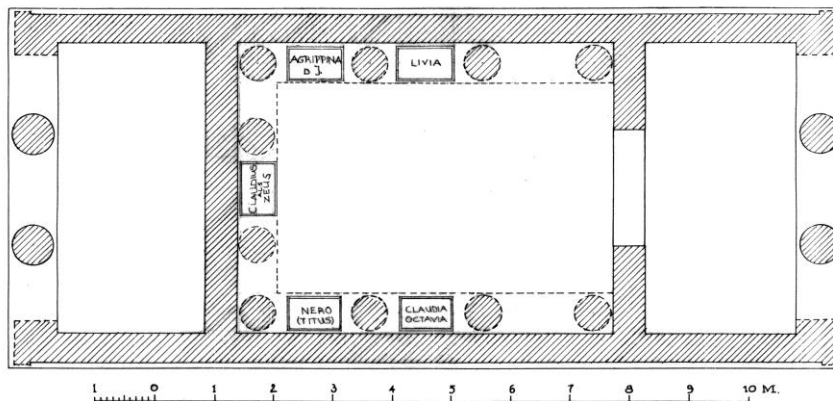


Abb. 24



Claudia Octavia

Nero (Titus)

Claudius

Agrippina d. J.

Livia (?)

Abb. 25

Ebenso dokumentiert die Statuengruppe die Position der Agrippina: Ihr Ansehen steigert sich, viel mehr als durch ihre Rolle als vierte Gemahlin des Claudius, durch ihren Rang als Mutter des Nero, wie dies in der Münzprägung propagiert wird. Eine gleich nach der Thronbesteigung ausgegebene Serie (Abb. 26)⁵⁸ zeigt Mutter und Sohn gleichrangig einander zugewandt. Im zweiten Jahr der Regierung ist Agrippina ebenfalls präsent und erscheint im Profil hinter dem Kopf des Nero (Abb. 27).⁵⁹



Abb. 26



Abb. 27

⁵⁸ Aureus, London British Museum; Hiesinger (1975) 114 mit Anm. 3 Taf. 17,1; vgl. Bergmann (1998) 152f. Taf. 26,2.

⁵⁹ Aureus, London British Museum; Hiesinger (1975) 114 mit Anm. 4 Taf. 17,3.

Die gleiche Aussage wird durch das Bildprogramm des Sebasteion in Aphrodisias verdeutlicht (Abb. 28),⁶⁰ in dem die als Tyche mit dem Füllhorn dargestellte Kaiserin dem jungen Nero einen Kranz aufs Haupt setzt. Entgegen der gängigen Forschermeinung könnte das Relief nicht erst in den Jahren 54–59 n.Chr., sondern bereits vor dem Regierungsantritt des Nero entstanden sein.⁶¹



Abb. 28

Auch stilistische Gründe legen eine eher gleichzeitige Statuenaufstellung der julisch-claudischen Kaisergalerie im Metroon nahe. Demnach müssen auch

⁶⁰ Aphrodisias, Museum; vgl. Bol (1986) 305 Anm. 59; Bergmann (1998) 152 Taf. 30,4; Laube (2006) 211 Anm. 1947 (mit weiterer Lit.).

⁶¹ Allgemein wird das Relief mit der Darstellung der Agrippina und des jugendlichen Nero in die Zeit von 54–59 datiert, und dementsprechend ist man der Meinung, dass der unter Claudius entstandene Reliefzyklus (die Dedikationsinschrift gilt dem Claudius, vgl. Erim (1982) 163ff. Abb. 1–12) unter Nero fortgeführt wurde; vgl. Bergmann (1998) 152 Taf. 30,4 mit Anm. 904. Das Nero-Bildnis mit den kürzeren und ohne Mittelgabel dargestellten Stirnfransen ähnelt aber nicht dem Typus II (hier Abb. 19a; b, Kopf in Cagliari), sondern gleicht eher dem Kopf in Mantua (hier Abb. 20a; b, mit Anm. 51), den wir weiter oben als offizielle Neufassung des Knabenporträts angesprochen haben, die wohl 53 n.Chr. entstanden ist. So könnte auch das Nero-Relief des Sebasteion in Aphrodisias, übereinstimmend mit den übrigen Bildern, spätclaudisch datiert werden.

alle Versuche der Forschung, die Entstehung der so ermittelten Bildgruppe in größeren zeitlichen Abständen anzusetzen,⁶² an der bereits von Georg Treu konstatierten engen formalen Übereinstimmung scheitern. Dies kann ein Vergleich der Standbilder der Agrippina (Abb. 10,2) und der Claudia Octavia (Abb. 10,3), die beide fast identisch gestaltete, über den Unterkörper gebreitete Mantelpartien zeigen, wie auch eine Gegenüberstellung der Statuen des Claudius (Abb. 9,2) und vermutlich der Livia (Abb. 10,1) erweisen. Es ist die gleiche Art der vehement vorgetragenen Körperbewegung, der manieristisch überspitzten Faltenformen, der völligen Zergliederung und Auflösung der Oberfläche sowie der dadurch hervorgerufenen Hell-Dunkel-effekte.⁶³ Zur Verdeutlichung der geschilderten Eigenheiten sei mit der Statue des Claudius sein typusgleiches, ebenfalls als Zeus im großen Mantel dargestelltes Standbild aus Lanuvium im Vatikan (Abb. 29) verglichen,⁶⁴ das bei ähnlicher Differenzierung der Gewandwiedergabe doch nicht von dem effektvollen Rhythmus erfasst ist und merklich verhaltener wirkt.

Die Statue des Nero aus dem Metroon steigert nochmals die auf Dynamik zielenden Gestaltungselemente. Wie im Sturmschritt schreitend, in ausgreifender Bewegung, die sich sogar auf die wie vom Wind auseinander gewirbelten Lederstreifen seiner Rüstung überträgt, eine für Panzerstatuen äußerst ungewöhnliche Art der Darstellung. Von Ingrid Laube wurde jüngst eine Gruppe von vergleichbar gestalteten Panzerstatuen (in Bologna,⁶⁵ Narona⁶⁶ und in Durres, Albanien⁶⁷) ermittelt und diese als Bildnisse des Nero interpretiert.⁶⁸ Die besonders vehemente Bildung verdeutlicht schon ein Blick auf die später der Gruppe zugefügte und konventionell mit gerade hängenden Lederstreifen gebildete Statue des Vespasian (Abb. 9,3).

Mit der Darstellung als Panzerstatue wird Nero, wie auch sonst üblich, in Betonung seiner militärischen Fähigkeiten vorgestellt. Im Verein mit dem Bildprogramm der Panzerreliefs mit auf Hippokampen reitenden Nereiden

⁶² Vgl. Hitzl (1991) 70ff.

⁶³ Vgl. Bol (1986) 304.

⁶⁴ Vatikan, Museo Pio Clementino, Sala Rotonda Inv. 243; Lippold Vat. Kat. III 1, 137 Nr. 550 Taf. 40. 41; Helbig ⁴I Nr. 45; Hitzl (1991) 62 Anm. 318 Taf. 41a.

⁶⁵ Bologna, Museo Civico; LIMC VI (1992) 794 Nr. 114 Taf. 469 s. v. Nereides; Laube (2006) 224f.

⁶⁶ Split, Museum Inv. 2264; Laube (2006) 223f. Taf. 74,5.

⁶⁷ Durres, Archäologisches Museum Inv. 4415; Koch (1995) 321ff. Taf. 71–74,1; Laube (2006) 224f. mit Anm. 1984.

⁶⁸ Vgl. Laube (2006) 223ff. mit Anm. 1984; so auch Koch (1995) 324f.

sahen frühere Forschungsansätze die Vorstellung seiner Sieghaftigkeit auch zu Wasser evoziert.⁶⁹ Hier konnte Ingrid Laube glaubhaft darlegen, dass die Darstellungen der Nereiden viel eher auf Verbindungen zu Achill und die mit dem Helden verbundenen Glücksverheißungen verweisen, dem die Nereiden die Waffen überbringen.⁷⁰ Bei der olympischen Statue erscheinen die Nereiden allerdings ohne Waffen (Abb. 30) und aus dem Kontext der Statuenaufstellung erweist sich, wie dargelegt, als Anlass der Dedikation die Hochzeit des Nero mit der Kaisertochter.



Abb. 29



Abb. 30

In diesem Sinn möchte ich den Panzerschmuck interpretieren und verweise auf die Nereiden auch als Teilnehmer von Hochzeiten, wie der von Thetis und Peleus.⁷¹ So begleiten sie, wie auf dem See-Thiasos der Reliefplatten in der Glyptothek München (Abb. 31),⁷² umgeben von Eroten, den Hochzeitszug von Poseidon und Amphitrite und gleichermaßen, möchte ich folgern, schmücken sie auch die anlässlich seiner Hochzeit aufgestellte Panzerstatue des Nero im olympischen Metroon.

⁶⁹ Vgl. Stemmer (1978) 157f.

⁷⁰ Laube (2006) 225; vgl. Caldario (2004) 237–241.

⁷¹ Für diesen Vorschlag danke ich Volker Strocka; vgl. Ambühl (2000) 846f.

⁷² München, Glyptothek Inv. 239; LIMC VI (1992) 815 Nr. 423 Taf. 505 s. v. Nereides; Flashar (2007) 371f. Abb. 370 a–f (mit weiterer Lit.).



Abb. 31

In der formalen Gestaltung sind ebenfalls über die mit einer Panzerstatue verbundenen Aussagewerte der Sieghaftigkeit hinausweisende Assoziationen einer glückbringenden Zeit zu fassen. Als kraftvoll-dynamisch und vorwärtsdrängend ist der junge Nero gekennzeichnet, es wird eine Art Aufbruchstimmung mit seiner Person verbunden: Der in den späten Herrschaftsjahren des Claudius erstehende, neue Hoffnungsträger, der als Nachkomme des Augustus höchste Erwartungen und breites Interesse in der Öffentlichkeit hervorruft (Suet. Nero 7,1). Eine formale Charakterisierung, die in zeitgleichen Schöpfungen sich durchaus zu theatralischer Pose steigert, wie dies eindrucksvoll die unter der Bezeichnung der „Stillen Vertrauten“ oder auch als Orest und Elektra bekannten Zweiergruppe der Sammlung Ludovisi in Rom vorführt (Abb. 32),⁷³ die eine in füllige Gewandung gehüllte Frau mit einem kleiner gestalteten Jüngling in vehementer Bewegung vereint.

⁷³ Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 8604; Helbig ⁴III (1969) 274f. Nr. 2352; Kreikenbom (1999) 343–355 Taf. 98. 99.

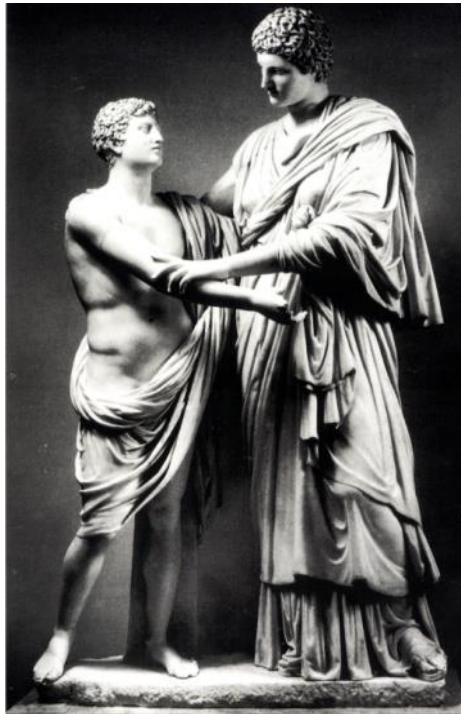


Abb. 32

Für diese, meist dem späten Hellenismus zugewiesene Skulptur hat Detlev Kreikenbom überzeugend eine kunsthistorische Einordnung in claudisch-neronische Zeit begründet und sie in ihrem anspruchsvollen Habitus, den pathetisierten Motiven, im Nebeneinander von hellenistischer Dramatik und klassizistischer Formgebung sowie der demonstrativen Vorführung von Gesten eindringlich beschrieben⁷⁴ – eine Gestaltung, die bei den Kaiserstatuen aus dem Metroon unmittelbar Entsprechung findet.

Der junge Nero in Olympia, der neue Hoffnungsträger, der Kündler einer verheißungsvoll aufbrechenden Zeit – so wird er hier wahrgenommen und so ruft er hier Bewunderung hervor. Als *φιλοκᾱισαο* bezeichnet sich der Stifter seiner Statue, ein Gaius Iulius Sóstratos (Abb. 15),⁷⁵ und bezeugt mit dieser in Staatsverträgen und in der Diplomatensprache üblichen Bezeich-

⁷⁴ Kreikenbom (1999) 351.

⁷⁵ Olympia V Nr. 373; zu Philokaisar vgl. Schumacher (2008) 143ff., bes. 147 mit Anm. 23.

nung seine Hochachtung und Loyalität gegenüber dem zum Nachfolger bestimmten Erben im Kaiserhaus.

Ebenso ist der Niedergang des Nero in der Statuenedikation im Metroon festgehalten. Die *damnatio memoriae* hat auch hier ihren Niederschlag gefunden und veranlasst den Austausch seines Porträts mit dem Bildnis des Titus. Damit wird dem von der Geschichtsschreibung überlieferten negativen Bild des Nero Rechnung getragen, das gezeichnet ist von Hemmungslosigkeit, Wollust, Verschwendung und Grausamkeit und das in den Morden an Britannicus, der Claudia Octavia wie auch seiner Mutter Agrippina gipfelt und schließlich auch durch den Brand von Rom befleckt ist. In der offiziellen Propaganda seiner Regierungszeit aber erscheint er gleichgestellt mit der Lichtgestalt des Apollon – *tuus iam regnat Apollo!* – und wird seine Herrschaft als Wiederkehr des Goldenen Zeitalters verherrlicht.⁷⁶ Schon 53 n.Chr., als Nero ins öffentliche Leben eingeführt wurde und in seiner ersten Senatsrede für Rhodos die unter Claudius aberkannte Autonomie wieder erlangte,⁷⁷ entstand das Dankgedicht, das Nero lobpreisend mit Helios vergleicht und sein Licht und sein segensreiches Wirken heller noch als das des Gottes erstrahlen sieht.⁷⁸ Es ist das Jahr der Statuenaufstellung im olympischen Metroon, die sich vor diesem Hintergrund als eine von überschwänglichen Hoffnungen getragene Ehrbezeugung an den jungen Thronprätendenten zu erkennen gibt.

Zur Erweiterung der Kaisergruppe im Metroon

Gleichzeitig mit der Tilgung des Nero-Porträts und dem Ersatz durch ein Bildnis des Titus⁷⁹ wird Vespasian eine Panzerstatue errichtet (Abb. 9, 3), die mit der begleitenden Figur der knienden *Iudaea capta* auf die Beendigung des jüdischen Krieges verweist, der in Rom, wie bereits erwähnt, im Juni 71 in einem Triumph gefeiert wurde. Nicht lange danach wird man mit der Erweiterung der Statuengruppe rechnen können.

Der Denkmälerbestand in Olympia erlaubt einen weiteren Vorschlag, den ich als Ausblick kurz anfüge. Schon Georg Treu hatte einen als Trajan

⁷⁶ Carm. Eins. 2, 22; 38. Dankenswerter Hinweis von Jürgen Blänsdorf, Mainz; vgl. dazu ausführlich Bergmann (1998) 141ff.; zuletzt hat sich mit den Schriftquellen befasst Strocka (2010) 53–69 mit Anm. 356–380.

⁷⁷ Tac. ann. 12,58, 2; Suet. Nero 7,2; vgl. Bergmann (1998) 142f. Anm. 856; 208f. Anm. 1270.

⁷⁸ Anth. Gr. 9,178; Bergmann (1998) 142 mit Anm. 855; Strocka a. O. mit Anm. 364. 365.

⁷⁹ Zum Typus des Titus-Porträts Fittschen (1977) 63ff.

gedeuteten Kopf publiziert (Abb. 33a.b),⁸⁰ dessen Benennung sich in jüngeren Forschungen bestätigte, der aber als eine Umarbeitung aus einem Porträt des Domitian erkannt wurde.⁸¹



Abb. 33a

Abb. 33b

Dies lässt sich in den Seitenansichten, die die ursprünglichen Nackenwellen des Domitian zeigen, leicht nachvollziehen. In den von der Umarbeitung verschonten Gesichtspartien, vor allem den zwischen den Brauen eingekerbten Senkrechtfalten, gleicht das Bildnis so sehr dem Titus-Porträt aus dem Metroon (Abb. 14a), dass eine gleichzeitige Entstehung durchaus vorstellbar ist. Eine naheliegende Zuschreibung zu der Metroon-Gruppe aber hatte man bisher schon deshalb nicht erwogen, da man ja der Überzeugung war, dass in Verbindung mit dem Augustus-Koloss der gesamte für die Statuenaufstellung zur Verfügung stehende Raum längst ausgefüllt war (Abb. 8). Nach der hier dargelegten Neugruppierung der Standbilder (Abb. 24) aber lässt sich außer der Panzerstatue des Vespasian auch eine Statue des Domitian problemlos einfügen.⁸² Der Kopf birgt wahrscheinlich eine weitere Überras-

⁸⁰ Olympia, Museum Magazin A 129; Olympia III 284 Taf. 61,3.

⁸¹ Goette/Hitzl (1987) 289ff. Taf. 27. 28.

⁸² Ebenso finden die Innensäulen Platz, die Hitzl, wegen der Raumeinengung im Zusammenhang mit der Aufstellung des Augustus-Kolosses vor der Cellarückwand, eliminiert hatte, vgl. Anm.

schung: Der Erkenntnis folgend, „dass alle bisher bekannten Domitiansporträts des ersten Typus aus Nerobildnissen gewonnen wurden“,⁸³ ist nicht auszuschließen, dass die Erstfassung des Kopfes dem Nero galt. Möglicherweise ist hier also das bisher als verloren geltende Bildnis des Nero von seiner Panzerstatue im Metroon erhalten. Hier können nur neue Untersuchungen vor Ort eine Klärung bringen.⁸⁴

Die unter Vespasian eingeleitete Erweiterung des spät-claudischen Programms zeigt den Begründer der flavischen Dynastie demnach mit beiden Söhnen, von denen das Porträt des Domitian nach seiner *damnatio memoriae* zu einem Bildnis des Traian umgearbeitet wurde. Es ist nunmehr, bei möglicher Modifikation der Aufstellung, die gesamte Gruppe der römischen Kaiser im Metroon zu rekonstruieren. Es bleiben für die nach seinem Tod eingeleitete Rezeption des Nero wichtige Erkenntnisse. Sein Bildnis verschwindet zu Beginn der Flavieherrschaft, die mit seinem Standbild gemeinsam aufgestellte Porträtstatue der Claudia Octavia aber bleibt weiterhin im Metroon erhalten. Die Reaktion der Öffentlichkeit auf die historischen Ereignisse des Jahres 62, die Scheidung von Octavia, ihre Verbannung und ihr gewaltsamer Tod sowie auf die darauffolgende Hochzeit des Nero mit Poppaea hat damit auch in der erweiterten Gestaltung des Gesamtprogramms einen Niederschlag gefunden: Wie Tacitus berichtet, wurden die Standbilder der Poppaea gestürzt, die Ehrenstatuen der Octavia in feierlichen Umzügen geleitet, mit Blumen geschmückt und auf dem Forum und in Tempeln aufgestellt (Tac. ann. 14,61). Im Hintergrund spiegelt sich noch eine andere Wirklichkeit: Denn Titus war zusammen mit Britannicus erzogen worden; eine die Zeiten überdauernde Verbundenheit der Flavier zu dessen Schwester Octavia wird somit im statuarischen Programm des Metroon ebenfalls zum Ausdruck gebracht.

10. – Insgesamt konnten zehn Innensäulen rekonstruiert werden (Olympia II 38f.; Hitzl [1991] 17f.), die zusammen mit Werkstücken des Metroon in der Herulermauer verbaut waren. Mit der Neuaufstellung des Augustus-Kolosses können nunmehr zusätzlich zu den acht Säulen der Längswände (s. Abb. 8) zwei vor der Cellarückwand ergänzt werden, wie hier (Abb. 24) vorgeschlagen.

⁸³ Bergmann/Zanker (1981) 320.

⁸⁴ Vgl. Anm. 20.

Abbildungslegenden und Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Münzbildnis des Nero, 66 n.Chr. Sesterz, London British Museum (Hiesinger [1975] Taf. 19,24).
- Abb. 2: Olympia, Plan des Heiligtums (H.-V. Herrmann, Olympia [München 1972] Abb. 129).
- Abb. 3: Grundriß der Villa des Nero in Olympia und Rest eines dort gefundenen Bleirohrs mit der Aufschrift *Neronis Aug(usti)* (Mallwitz [1988] Abb. 10.11).
- Abb. 4: Metroon, rekonstruierter Grundriß von W. Dörpfeld (Olympia II, Taf. 24).
- Abb. 5: Metroon, Erhaltungszustand mit Eintrag der Statuenfunde (Olympia III, Abb. 281).
- Abb. 6: Torso der Kolossalstatue des Augustus (Foto DAI Athen Hege 715).
- Abb. 7: Rekonstruktion der Kolossalstatue des Augustus und ihrer Aufstellung im Metroon von G. Treu (Olympia III, Abb. 257).
- Abb. 8: Rekonstruktion der Statuenaufstellung im Metroon von G. Treu (Olympia III, Abb. 291).
- Abb. 9,1-3: Kaiserstatuen aus dem Metroon (Olympia III, Taf. 60).
- Abb. 10,1-3: Weibliche Gewandstatuen aus dem Metroon (Olympia III, Taf. 63,2).
- Abb. 11: Rekonstruktion der Kolossalstatue des Augustus mit Basis von R. Bol (Zeichnung E. Kanaki; Bol [2008] Abb. 19).
- Abb. 12: Rekonstruierte Aufstellung der ergänzten Metroonstatuen von K. Hitzl (Hitzl [1991] Taf. 45).
- Abb. 13: Olympia, Umgebung des Großen Aschenaltars, Modell von A. Mallwitz (Mallwitz [1972] Abb. 8.).
- Abb. 14a,b: Porträtkopf des Titus, eingesetzt in die Panzerstatue des Nero aus dem Metroon (a. Bol [1988] 143 Abb. 4; b. Hitzl [1991] Taf. 23b).
- Abb. 15: Fragmente einer Inschriftbasis für Nero in Olympia, 50–54 n.Chr. (Olympia V, Nr. 373).
- Abb. 16: Münzbildnis des Nero, 51-54 n.Chr. Aureus, London British Museum (Hiesinger [1975] Taf. 17,2).
- Abb. 17: Münzbildnis des Nero, 56 n.Chr. Aureus, London British Museum (Hiesinger [1975] Taf. 17,4).
- Abb. 18a,b: Bildnis des Nero im Typus I, 51/52 n.Chr. Togastatue, Paris Louvre (Hiesinger [1975] Taf. 19,26.27).

- Abb. 19a.b: Bildnis des Nero im Typus II, nach 54 n.Chr. Cagliari Museo Nazionale (Hiesinger [1975] Taf. 21,33.34).
- Abb. 20a.b: Bildnis des Nero, vor 54 n.Chr., Mantua, Palazzo Ducale (Hiesinger [1975] Taf. 22,35.36).
- Abb. 21 a.b: Bildnis der Claudia Octavia, zugehörig zur Statuengruppe aus dem Metroon, 53 n.Chr. (a. Foto DAI Athen Ol. 2164; b. Foto DAI Athen Ol. 2163).
- Abb. 22: Münzbildnis der Claudia Octavia, nach 54 n.Chr., Berlin, Münzkabinett Nr. 2982 (Bol [1986] Abb. 10).
- Abb. 23: Porträtstatue der Livia, Kopenhagen Glyptothek (Zanker [1990] Abb. 196).
- Abb. 24: Rekonstruktion der Statuenaufstellung im Metroon von R. Bol. Phase I: Gruppe der julisch-claudischen Dynastie (Zeichnung Elena Kanaki, Archäologisches Institut Mainz). – Ergänzung der Innensäulen vor der Opisthodomwand nicht gesichert (vgl. Bol [2012] 151 Abb. 4. 5).
- Abb. 25: Die Gruppe der julisch-claudischen Dynastie im Metroon, Rekonstruktion von R. Bol. (Bol [2011] 115 Abb. 12; Bol [2012] 150 Abb. 3).
- Abb. 26: Nero und Agrippina, 54 n.Chr., Aureus, London British Museum (Hiesinger [1975] Taf. 17,1).
- Abb. 27: Nero und Agrippina, 55 n.Chr., Aureus, London British Museum (Hiesinger [1975] Taf. 17,3).
- Abb. 28: Relief mit Nero und Agrippina, wohl vor 54 n.Chr. Sebasteion, Aphrodisias (Erim [2002] Abb. 91).
- Abb. 29: Statue des Claudius als Zeus aus Lanuvium, Vatikan (Hitzl [1991] Taf. 41a).
- Abb. 30: Panzerrelief der Nerostatue aus dem Metroon (Hitzl [1991] Taf. 34a).
- Abb. 31: Reliefdarstellung der Nereiden im Hochzeitszug von Poseidon und Amphitrite, München Glyptothek (Bol [2007] Abb. 370).
- Abb. 32: Figurengruppe der ‚Stillen Vertrauten‘. Rom, Museo Nazionale Romano (Kreikenbom [1999] Taf. 98).
- Abb. 33a.b: Bildnis des Traian, umgearbeitet aus einem Domitiansporträt, Olympia (Goette/Hitzl [1987] Taf. 27.28).

Literaturverzeichnis

- Alexandridis (2004). – Annetta Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellungen von Livia bis Iulia Domna* (Mainz 2004).
- Alföldy (1973). – Géza Alföldy, *Flamines provinciae Hispaniae citerioris* (Madrid 1973) (= *Anejos de «Archivo español de arqueología»* 6).
- Alföldy (1979). – Géza Alföldy, „Untersuchung der Bildprogramme in den römischen Städten des Conventus Tarraconensis“, in: *Homenaje a García Bellido IV. Revista de la Universidad Complutense* 18,118 (Madrid 1979) 177–275.
- Ambühl (2000). – Annemarie Ambühl, „s.v. Nereiden“, in: *DNP* 8 (2000) 845–847.
- Bergmann/Zanker (1981). – Marianne Bergmann/Paul Zanker, „‘Damnatio memoriae’. Umgearbeitete Nero- und Domitiansporträts. Zur Ikonographie der flavischen Kaiser und des Nerva“, *JdI* 96 (1981) 317–412.
- Bergmann (1998). – Marianne Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit* (Mainz 1998).
- Bol (2007). – Peter C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildbauerkunst. 3. Hellenistische Plastik* (Mainz 2007).
- Bol (2010). – Peter C. Bol (Hrsg.) *Die Geschichte der antiken Bildbauerkunst. 4. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians* (Mainz 2010).
- Bol (1984). – Renate Bol, Das Statuenprogramm des Herodes Atticus-Nymphäums (Berlin 1984) (= *Olympische Forschungen* 15).
- Bol (1986). – Renate Bol, „Ein Bildnis der Claudia Octavia aus dem olympischen Metroon“, *JdI* 101 (1986) 289–307.
- Bol (1988). – Renate Bol, „Beobachtungen zur Porträtgruppe aus dem Metroon in Olympia“, in: Nicola Bonacasa/Giovanni Rizza (Hrsgg.), *Ritratto ufficiale e ritratto privato. Atti della II Conferenza Internazionale sul ritratto romano, Roma, 26–30 Settembre 1984* (Roma 1988) (= *Quaderni de ‚La ricerca scientifica‘* 116) 141–147.
- Bol (1995/96). – Renate Bol, „Ideal- und Porträtplastik der römischen Kaiserzeit in Olympia“, *Nikephoros* 8 (1995) 179–182; *Nikephoros* 9 (1996) 200–203.
- Bol (2008). – Renate Bol, „Augustus – ‚Retter der Hellenen und des gesamten bewohnten Erdkreises‘ – im Zeusheiligtum von Olympia“, in: Kreikenbom u.a. (2008) 347–363.

- Bol (2011). – Renate Bol / Peter C. Bol, „Die Statuengruppe der iulisch-claudischen Dynastie im olympischen Metroon“, in: Semeli Pingiatoglou / Theodora Stefanidou-Tiveriou (Hrsgg.), *Namata. Timitikos tomos gia ton kathigiti Dimitrio Pandermali* (Thessaloniki 2011) 107–123.
- Bol (2012). – Renate Bol, „Das Metroon“, in: Hans-Joachim Gehrke, Wolf-Dieter Heilmeyer, Nikolaos Kaltsas, Georgia E. Hatzi, Susanne Bocher (Hrsgg.), *Mythos Olympia – Kult und Spiele. Katalog der Ausstellung Berlin, Martin-Gropiusbau, 31. 08. 2012 bis 07. 01. 2013* (Berlin 2012) 148-151
- Cadario (2004). – Matteo Cadario, *La corazzina di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a. C. al II d. C.* (Milano 2004).
- Erim (1982). – Kenan T. Erim, «Recentes decouvertes a Aphrodisias en Carie, 1979-1980», *RA* 1 (1982) 163–169.
- Erim (2002). – Kenan T. Erim, *Aphrodisias. Ein Führer durch die antike Stadt und das Museum* (Istanbul 2002).
- Fiebiger (1901). – Heinrich Otto Fiebiger, „s.v. corona, der Kranz“, in: *RE* IV 2 (1901) 1636–1643.
- Fittschen (1977). – Klaus Fittschen, *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach* (Berlin 1977) (= *Archäologische Forschungen* 3).
- Fittschen/Zanker (1985). – Klaus Fittschen/Paul Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, Bd. 1* (Mainz 1985) (= *Beiträge zur Erschliessung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* 3).
- Flashar (2007). – Martin Flashar, „Formenspektrum, Themenvielfalt, Funktionszusammenhänge – Beispiele späthellenistischer Skulptur“, in: Bol (2007) 333–372.
- Fuchs/Liverani/Santoro (1989). – Michaela Fuchs/Paolo Liverani/Paola Santoro, *Caere 2. Il teatro e il ciclo statuaria giulio-claudio* (Roma 1989) 58–82.
- Goette (1984). – Hans Rupprecht Goette, „Corona spīcea, corona civica und Adler“, *AA* (1984) 573–589.
- Goette/Hitzl (1987). – Hans Rupprecht Goette/Konrad Hitzl, „Zwei umgearbeitete Porträtköpfe in Olympia“, *AM* 102 (1987) 283–293.
- Giuliano (1987). – Antonio Giuliano (ed.), *Museo Nazionale Romano. 1. Le Sculture. I. Magazzini: I ritratti*, Bd. 1 (Roma 1987).
- Hanslik (1979). – Rudolf Hanslik, „s.v. Nero“, in: *KIP* 4 (1979) 71–73.
- Herrmann (2003). – Klaus Herrmann, „Bauforschung und Denkmalpflege 1982-1999“, in: Helmut Kyrieleis (Hrsg.), *Bericht über die Ausgrabungen in Olympia 12: 1982–1999* (Berlin/New York 2003) 37–65.

- Hiesinger (1975). – Ulrich W. Hiesinger, „The Portraits of Nero“, *AJA* 79 (1975) 113–124.
- Hitzl (1991). – Konrad Hitzl, *Die kaiserzeitliche Statuenausstattung des Metroon* (Berlin/New York 1991) (= *Olympische Forschungen* 19).
- Koch (1995). – Guntram Koch, „Ein römischer Kaiser in Dyrrachium“, *RM* 102 (1995) 321–326.
- Kreikenbom (1999). – Detlev Kreikenbom, „Die Stillen Vertrauten“, in: *Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert. Schriften des Liebighauses, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main* (Mainz 1999) 343–355.
- Kreikenbom u.a. (2008). – Detlev Kreikenbom/Karl-Uwe Mahler/Patrick Schollmeyer/Thomas M. Weber (Hrsgg.), *Augustus – Der Blick von außen. Die Wahrnehmung des Kaisers in den Provinzen des Reiches und in den Nachbarstaaten. Akten der internationalen Tagung an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz vom 12. bis 14. Oktober 2006* (Wiesbaden 2008) (= *Königtum, Staat und Gesellschaft früher Hochkulturen* 8).
- Laube (2006). – Ingrid Laube, *Thorakophoroi. Gestalt und Semantik des Brustpanzers in der Darstellung des 4. bis 1. Jh.s v.Chr.* (Rahden/Westf. 2006) (= *Tübinger archäologische Forschungen* 1).
- Maderna (1988) – Caterina Maderna, *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen* (Heidelberg 1988) (*Archäologie und Geschichte* 1).
- Maderna (2010) – Caterina Maderna, „Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Claudius (41–54 n.Chr.)“, in: Bol (2010) 69–99.
- Maderna (2010) – Caterina Maderna, „Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Nero (54–68 n.Chr.)“, in: Bol (2010) 101–133.
- Mallwitz (1972). – Alfred Mallwitz, *Olympia und seine Bauten* (München 1972).
- Mallwitz (1988). – Alfred Mallwitz, „Olympia und Rom“, in: *AW* 19,2 (1988) 21–45.
- Olympia II. – Friedrich Adler/Richard Borrmann/Wilhelm Dörpfeld/Friedrich Graeber/ Paul Gräf, *Die Baudenkmäler von Olympia, Text- und Tafelband* (Berlin 1892, Nachdr. 1966).
- Olympia III. – Georg Treu, *Die Bildwerke von Olympia in Stein und Ton, Text- und Tafelband* (Berlin 1897, Nachdr. 1966).
- Olympia V. – Wilhelm Dittenberger/Karl Purgold, *Die Inschriften von Olympia* (Berlin 1896, Nachdr. 1966).
- Raeder (2010). – Joachim Raeder, „Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit der flavischen Herrscher Vespasian, Titus und Domitian (69–96 n.Chr.)“, in Bol (2010), 135–148.

- Schumacher (2008). – Leonhard Schumacher, „Glanz ohne Macht: Juba II. von Mauretanien als römischer Klientelkönig“, in: Kreikenbom u.a. (2008) 141–160.
- Stemmer (1978). – Klaus Stemmer, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen* (Berlin 1978) (= *Archäologische Forschungen* 4).
- Stemmer (1995). – Klaus Stemmer (Hrsg.), *Standorte – Kontext und Funktion antiker Skulptur* (Berlin 1995).
- Stone (1985). – Shelley C. Stone, “The Imperial Sculptural Group in the Metroon at Olympia”, *AM* 100 (1985) 377–391.
- Strocka (2010). – Volker M. Strocka, *Die Gefangenenfassade an der Agora von Korinth. Ihr Ort in der römischen Kunstgeschichte* (Regensburg 2010) (= *Eikoniká* 2).
- Zanker (1990). – Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (München 1990).

NERONE IN LUCANO E NELL'ESEGESI LUCANEA

Paolo Esposito (Salerno)

1. Benché il ruolo di Nerone nella vita di Lucano sia stato senza dubbio importante, nella sua opera la presenza diretta ed esplicita del sovrano non è diffusa e solitamente viene fatta coincidere con il proemio,¹ cui sono legati alcuni dei nodi esegetici più difficili della *Pharsalia*.

Scopo di questo intervento è quello di fare il punto della tradizione esegetica relativa ai vv. 33–66 del proemio lucaneo,² prendendo però le mosse non già dai commenti e dai saggi contemporanei, ma risalendo fino alla più antica scoliastica, per misurarne l'incidenza e le divergenze rispetto alle posizioni via via assunte dagli studiosi nei secoli successivi relativamente a questa sezione del poema.

Prima di tutto, però, va fatta una premessa di carattere metodologico. Il commento di testi antichi è un'impresa di particolare complessità, non solo per la distanza cronologica e culturale che ci separa dai testi oggetto dell'indagine, ma anche perché per tentare di comprendere a fondo il testo antico non è possibile prescindere dalla stratificazione esegetica che gli è cresciuta intorno, a partire, in caso, proprio dalla più antica produzione scoliastica, nonostante i limiti oggettivi che la caratterizzano.

Sulla scoliastica lucanea molto si è scritto e discusso, ma solo di recente si è tentato di lumeggiarne in maniera sistematica il ruolo e l'importanza nel

¹ In verità nelle *Annotationes super Lucanum* è presente qualche altra sporadica indicazione di allusione a Nerone. Lo segnala Schubert (1998) 123–124, in relazione a Lucan. 5,113 (*postquam reges timere futura*), così inteso nello scolio ad esso relativo: *hic Nero tangitur, qui cum consulisset oraculum, respondit huic numen 'parricidis non respondeo'. Nero enim matrem suam occiderat; hoc confusus dicto oraculum consuli vetuit, ne quis imperatorum inquireret fatum et bis insidiaretur*. Va aggiunto che gli stessi scoli alludono allo stesso episodio in altri due luoghi del libro V, e precisamente ai vv. 139 (*sen Paeon solitus templis arvere nocentes: dixerat enim Neroni 'ego parricidis non respondeo'*) e 178 (*miserumque premunt tot saecula pectus: quibus oracula Nerone iubente tacuerunt*).

² Va almeno ricordato, anche se non è questa la sede per riprendere la questione in dettaglio, come, contestualmente al significato vero da attribuire ai vv. 33–66, non meno problematica è stata, fin dalla prima esegesi lucanea, la valutazione dei versi incipitari (1–7) del I libro, ormai pacificamente considerata come vero inizio dell'opera, ma a lungo sospettati di inautenticità. Per una messa a punto della questione da considerare a tutti gli effetti definitiva, si vedano Malcovati (1990) e Conte (1988).

costituirsì dei filoni d'indagine più importanti dell'opera di Lucano, da essi in qualche modo aperti, delineati e talvolta decisamente condizionati.

2. E veniamo alla porzione di proemio che ci interessa, il cosiddetto «Elogio di Nerone» (*Das Nero-Elogium*), di cui si dà qui di seguito il testo (1,33–66):³

*Quod si non aliam venturo fata Neroni
invenere viam magnoque aeterna parantur
regna deis caelumque suo servire Tonanti
non nisi saevorum potuit post bella gigantum,
iam nihil, o superi, querimur; scelera ipsa nefasque
hac mercede placent. diros Pharsalia campos
impleat et Poeni saturentur sanguine manes,
ultima funesta concurrant proelia Munda,
his, Caesar, Perusina fames Mutinaeque labores
accedant fati et quas premit aspera classes
Leucas et ardenti servilia bella sub Aetna,
multum Roma tamen debet civilibus armis,
quod tibi res acta est. te, cum statione peracta
astra petes serus, praelati regia caeli
excipiet gaudente polo: seu sceptrum tenere
seu te flammigeros Phoebi conscendere currus
telluremque nihil mutato sole timentem
igne vago lustrare iuvet, tibi numine ab omni
cedetur, iurisque tui natura relinquet
quis deus esse velis, ubi regnum ponere mundi.
sed neque in Arctoo sedem tibi legeris orbe
nec polus aversi calidus qua vergitur Austri,
unde tuam videas obliquo sidere Romam.
aetheris immensi partem si presseris unam,
sentiet axis onus. librati pondera caeli
orbe tene medio; pars aetheris illa sereni
tota vacet nullaeque obstant a Caesare nubes.
tum genus humanum positus sibi consulat armis
inque vicem gens omnis amet; pax missa per orbem*

³ Il testo è quello curato da Shackleton Bailey (1997). Per un'analisi sistematica di questa sezione del poema, che tiene conto anche di gran parte della bibliografia specifica precedente, si rinvia a Schubert (1998) 109–128.

*ferrea belligeri compescat limina Iani.
sed mihi iam numen; nec, si te pectore vates
accipio, Cirrbaea velim secreta moventem
sollicitare deum Bacchumque avertere Nysa:
tu satis ad vires Romana in carmina dandas.*

“But if the Fates could find no other way
for Nero’s coming, if eternal kingdoms are purchased
by the gods at great cost, if heaven could serve its Thunderer
only after wars with the ferocious Giants,
then we have no complaint, O gods; for this reward we accept
even these crimes and guilt; though Pharsalia fill its dreadful
plains, though the Carthaginian’s shade with blood be sated;
though the final battle be joined at fatal Munda;
though added to these horrors, Caesar, be the famine of Perugia
and the struggles of Mutina, the fleets overwhelmed
near rugged Leucas, and the slave wars under burning Etna,
yet Rome owes much to citizens’ weapons, because it was
for you that all was done. You, when your duty is fulfilled
and finally you seek the stars, will be received in your chosen palace
of heaven, with the sky rejoicing. Whether you choose to wield
the sceptre or to mount the flaming chariot of Phoebus
and to circle with moving fire the earth entirely unperturbed
by the transference of the sun, every deity
will yield to you, to your decision nature will leave
which god you wish to be, where to set your kingdom of the universe.
But choose your seat neither in the northern sphere
nor where the torrid sky of opposing south sinks down:
from these positions you would view your Rome with star aslant.
If you press on either side of the boundless ether,
the sky will feel the weight: maintain the mass of heaven poised
in the sphere’s mid-point; let that part of the clear ether
be wholly empty, let no clouds bar our view of Caesar.
Then may humankind lay down its weapons and care for itself
and every nation love one another; may Peace be sent throughout
the world and close the iron temple-gates of warring Janus.
But already to me you are deity, and if I as bard receive you
in my breast, no wish have I to trouble the god who has control

of Cirrha's secrets or to distract Bacchus from Nysa:
you are enough to give me strength for Roman song."⁴

L'elogio è costituito da tre sezioni tra loro ben distinte: 1) accettazione dei danni delle guerre civili come prezzo da pagare per l'avvento di Nerone (vv. 33–45); 2) apoteosi di Nerone (vv. 45–62); 3) invocazione a Nerone come ispiratore del poema (vv. 63–66).

Tra i principali modelli del brano sono stati da tempo indicati alcuni luoghi virgiliani.⁵ Si tratta, in particolare, di *Georg.* 1,28–42; 1,498ss.; *Aen.* 1,291ss.; 4,231; 7,317; 10,113:

an deus immensi uenias maris.....
.....
anne nouum tardis sidus te mensibus addas
.....
quidquid eris (nam te nec sperant Tartara regem,
nec tibi regnandi veniat tam dra cupido,
quamvis Elysios miretur Graecia campos
nec repetita sequi curet Proserpina matrem)
.....
da facilem cursum atque audacibus adnue coeptis
ignarosque niae mecum miseratus agrestis
ingredere et votis iam nunc adsuesce vocari.
di patrii Indigetes et Romule Vestaque mater,
quae Tuscum Tiberim et Romana Palatia seruas,
hunc saltem everso inuenem succurrere saeclo
ne prohibete. satis iam pridem sanguine nostro
Laomedontaeae luimus periuria Troiae;
iam pridem nobis caeli te regia, Caesar,
invidet atque hominum queritur curare triumphos,
quippe ubi fas versum atque nefas: tot bella per orbem,
tam multae scelerum facies, non ullus aratro
dignus honos, squalent abductis arua colonis,

⁴ La traduzione è quella di Braund (1992).

⁵ Il debito con Virgilio è ribadito con particolare convinzione in Paratore (1982). Secondo Jenkinson (1974), la diretta ripresa lucanea di Verg. *Georg.* 1,24ss., su cui già aveva insistito, tra gli altri, Thompson (1964), costituisce un motivo sufficiente per escludere la presenza di intenzioni sarcastiche nell'elogio di Nerone. Una recente messa a punto in Nelis (2011).

et curvae rigidum falces conflantur in ensem.

*aspera tum positis mitescent saecula bellis:
cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus
iura dabunt; dirae ferro et compagibus artis
claudentur Belli portae.*

totum sub leges mitteret orbem

hac gener atque socer coeant mercede suorum

fata viam invenient.

Sorprendente la consonanza soprattutto con un passo della I ecloga (vv. 54ss.) di Calpurnio Siculo, all'interno del «vaticinio di Fauno»: ⁶

*Candida Pax aderit, nec solum candida vultu,
qualis saepe fuit, quae libera Marte professo,
quae domito procul hoste, tamen grassantibus armis
publica diffudit tacito discordia ferro.*

La critica ha poi ricostruito diligentemente una gran messe di ulteriori referenti culturali, che è qui inutile richiamare, essendo ormai da tempo stabilmente elencati nei commenti al I libro. ⁷ Basterà ricordare almeno, insieme ad altri luoghi di Calpurnio Siculo, il Seneca del *Ludus de morte Claudii* (4,1), ⁸ ed i *Carmina Einsidlensia*. ⁹

Merito precipuo di Dewar è poi aver apportato all'indagine sull'elogio di Nerone il sussidio di luoghi consimili di Claudiano e di Sidonio Apollinare, che di Lucano vanno considerati attenti e fedeli lettori/imitatori. ¹⁰

⁶ Per un esame complessivo del vaticinio rinvio a Esposito (2009). Per un'analisi parallela di Lucano e Calpurnio in relazione a Nerone, si può vedere Krautter (1992).

⁷ Lejay (1894), Getty (1992) e Wuilleumier/Le Bonniec (1962), Roche (2009).

⁸ Ne ricostruisce una serie di modelli ovidiani Scott (1931).

⁹ Per un'analisi del rapporto di questi componimenti con Nerone, cf. almeno Korzeniewski (1966) e Döpp (1993).

¹⁰ Si tratta, in particolare, di Claudian. III cons. Hon. 106–110; 170–174; VI cons. Hon. 18–25; Sidon. carm. 5,574–586.

3. Furono la scoliastica tardoantica e quella medievale a porre per prime in dubbio l'attendibilità del proemio lucaneo, proponendone, per i vv. 53ss., una lettura allegorica, fortemente orientata in chiave ironica, in cui venivano poste in rilievo una serie di allusioni a difetti fisici di Nerone.¹¹ Vediamole in dettaglio:

*Adnotationes super Lucanum:*¹²

55 OBLIQVO SIDERE ROMAM adlusit: strabus enim Nero fuit, ideo ,obliquo sidere'.

57 SENTIET AXIS et hic adlusit; fuit enim corporis pinguis.

*Supplementum adnotationum super Lucanum:*¹³

55 VIDEAS OBLIQVO SIDERE hic ostendit eum strabum (D). Id est strabo oculo (D). Allusit: strabo enim Nero fuit; idest ,obliquo sidere' dicit (D). quia Nero tortum oculum habuit (DRV). SIDERE oculo (a).

56 SI PRESSERIS VNAM quia † terram altera longiorem habuit (D).

57 SENTIET AXIS ONVS decenter iocatur poeta in Neronem [qui] quia strabus erat idem<que> herniosus: ideo dixit poeta illum et premere coelum pondere et videre Romam obliquo sidere (D). Decenter iocatur poeta in Neronem, quia ramicosus erat, id est herniosus: ideo dicit ,sentiet axis onus' (RV).

58 PARS AETHERIS I.S. alludit ad calvitiam (D).

59 NVLLAEQ. OBSTENT A C. N. ostendit eum calvum (D).

*Commenta Bernensia:*¹⁴

53 SED NEQVE IN ARCTOO SEDEM TIBI LEGERIS ORBE figura: quoniam unum pedem grandem habuit (Nero) uel quoniam obesus fuit.

55 OBLIQVO SIDERE ROMAM quoniam strabus Nero fuit.

57 SENTIET AXIS ONVS iocatus est. dicitur enim Nero obeso fuisse corpore.

58 ORBE TENE MEDIO ut de proximo urbi et ciuibus auxilium feras. adlusit ad herniam eius.

¹¹ Val la pena di riportare in proposito le parole di Beldon (1972) 132: «Il dubbio che l'elogio di Nerone ... non fosse in realtà sincero, ma pervaso e intessuto di ironia e di scherno verso l'imperatore, è antico: almeno quanto lo sono i codici che hanno tradito il testo di Lucano». Ma sulla questione è assolutamente fondamentale Marti (1956).

¹² Endt (1969).

¹³ Cavajoni (1979).

¹⁴ Usener (1967).

59 NVLLAEQVE OBSTENT A CAESARE NVBES ut placidus sis. sed adlusit ad caluitiem. an occulte dicit: numquam pluet si tu ibi sis.

*Glosule super Lucanum:*¹⁵

52 VBI REGNA PONERE id est sedem regni mundani uel Rome uel alibi. Sed nec ita sedem tuam ad arbitrium tuum pones, sed in extremitatibus celi eam ponere noli quia extremitates non possent pondus tue deitatis sustinere et hoc yronice. Serio tamen uiciis eius alludit, quia pinguis erat, strabo, caluus, herniosus.

55 OBLIQVO SIDERE Roma enim remota est et a septentrione et ab austro, qui uero aliquid remotum uidet, ex obliquo oportet eum aspicere, uel hic notat eum strabonem esse.

57 SENCIENT AXIS HONVS id est inclinabitur ex tua ponderositate. Hic notat eum de pinguedine.

58 TENE PONDERA id est te ponderosum.

59 A CAESARE id est a cesarie NVBES id est crines.

60 TVNC GENVS HVMANVM cum deificatus fueris. POSITIS pro depositis et est afferesis. CONSVLAT oratio est, uel CONSVLAT sibi deponendo arma, tu siquidem deificatio pariet pacem hominibus. Yronia est, serio tamen potest legi ita: te uiuente pacem non possumus habere pro tua tyrannide sed te mortuo sumus eam habituri perfecte. CONSVLET te mortuo quod impossibile fuit te uiuo.

66 AD VIRES DANDAS mihi IN CARMINA facienda ROMANA id est de Romanis gestis, uel ita: TV SATIS AD VIRES id est tua nequicia, si de ea tractare uellem sufficeret mihi ad tantum opus faciendum quantum in hoc libro de Romana istoria facturus sum.

Si nota, in tutti i rappresentanti della scoliastica lucanea, il persistere di alcuni punti fermi nell'interpretazione allegorica della pericope. L'allusione ad alcuni difetti fisici di Nerone è data per certa da tutti, mentre nelle note di Arnolfo, in particolare, colpisce l'estensione dell'interpretazione allegorica anche al momento dell'apoteosi del sovrano e a quello della sua invocazione quale fonte di ispirazione poetica.

Mette conto di rilevare come sia un dato di fatto il costituirsi, fin dai primordi della tradizione esegetica su Lucano, di una linea interpretativa secondo la quale in questa sezione del proemio si sarebbero celati significati diversi da quelli apparenti, tali da conferire ai versi una potenziale pericolosità e

¹⁵ Marti (1958).

da renderli veicolo di una provocatoria sfida nei confronti del loro illustre destinatario. Tale posizione però, benché sopravvissuta a lungo,¹⁶ cominciò un po' alla volta a declinare, soprattutto sotto i colpi di una prospettiva marcatamente razionale ed ispirata ad equilibrio e buon senso, che appare già ben consolidata nel primo quarto del secolo XVIII, all'altezza del commento del Cortius, destinato a vedere la luce dopo la sua morte. In esso, a proposito di Lucan. 1,33ss., si sottolineava come all'inizio di un'opera di grande impegno concettuale quale il poema lucaneo, sarebbe stato del tutto fuori luogo fare ricorso a toni satirici ed ironici.¹⁷

4. Col tempo, però, una volta destituita di fondamento la prospettiva scopertamente ironica, rimase in piedi il problema della maniera più giusta per intendere il contenuto encomiastico del brano. E questo anche per un altro motivo, destinato a segnare da sempre la storia dell'interpretazione ideologica della *Pharsalia*.

I sospetti sulla sincerità dell'elogio, di cui le presunte allusioni sarcastiche sarebbero state la spia, nascevano anche dalla notizia, di fonte biografica, di uno scontro insanabile verificatosi ad un certo punto tra Nerone e Lucano il cui approdo sarebbe stata la partecipazione del poeta alla congiura pisoniana e, una volta scoperta questa, il suo suicidio per ordine del *princeps*. Del dissidio si vedevano le prove in una sequela di aspre e amare considerazioni, disseminate lungo tutto il poema,¹⁸ in merito alle gravi responsabilità di Cesare e dei sovrani della dinastia Giulio-Claudia, nell'aver distrutto per sempre la *Libertas* repubblicana, sostituendovi la tirannide.

Queste, nell'ordine, le testimonianze biografiche e quella tacitiana:

Suet. vita Lucani p. 51 Reiff.:

revocatus Athenis a Nerone cohortique amicorum additus atque etiam quaestura honoratus. non tamen permansit in gratia: siquidem aegre ferens, <quod Nero se> recitante subito ac nulla nisi refrigerandi sui causa indicto senatu recessisset, neque

¹⁶ Basti ricordare che ancora Getty (1992), nel commentare l'espressione *obliquo sidere* di 1,55 afferma che essa "may be a glance at Nero's well-known obesity". Emblematico l'esempio costituito da Griset (1955), che si spinge oltre le già azzardate proposte avanzate dalla scolastica nel rinvenire possibili tratti ironici nel brano lucaneo. Né sembra discostarsi molto da lui Beldon (1972).

¹⁷ L'osservazione ha avuto una sua precisa fortuna. L'hanno riproposta, tra gli altri, Grimal (1960) 298; Dilke (1972).

¹⁸ Cf. 4,575–79; 4,821–23; 5,310–15; 5,385–99; 7,638–46; 7,694–96.

uerbis aduersus principem neque factis extantibus post haec temperauit, adeo ut quondam in latrinis publicis clariore cum crepitu uentris hemistichium Neronis magna consessorum fuga pronuntiauerit:

sub terris tonuisse putes.

sed et famoso carmine cum ipsum tum potentissimos amicorum grauissime proscidit.

Vacca vita Lucani p. 77 Reiff.:

*equidem **hactenus tempora habuit secunda. quae sequuntur autem mutata inuidia et odio Neronis ipsi exitium domesticis luctum miserabilem attulerunt.** cum inter amicos enim Caesaris tam conspicuus fieret profectus <eius> in poetica, frequenter <Nero> offendebatur; quippe et certamine pentactericò acto in Pompei theatro laudibus recitatis in Neronem fuerat coronatus, et ex tempore Orphea scriptum in experimentum aduersum complures ediderat poetas et tres libros quales uidemus. quare inimicum sibi fecerat imperatorem. quo ambitiosa uanitate non hominum tantum sed et artium sibi principatum uindicante, interdictum est ei poetica, interdictum est etiam causarum actionibus. hoc factum Caesaris iuuenili aestimans animi calore speransque ultionem a coniuratis in caedem Neronis socius adsumptus est, sed parum fauste.*

Tac. ann. 15,49:

*et Lucanus Annaeus Plautiusque Lateranus uivida odia intulere. Lucanum propriae causae accendebant, **quod famam carminum eius premebat Nero prohibueratque ostentare, vanus adsimulatione.***

Ora, che ci sia stato un dissidio insanabile tra Lucano e Nerone è certo, ma che esso, come la tradizione biografica sembrerebbe adombrare, possa essere retrodatato ad una fase coincidente con gli inizi del principato di Nerone, allorquando un giovanissimo Lucano era pienamente inserito nel clima della vita di corte, è senz'altro da escludere.¹⁹ Né, d'altra parte, per ricostruire la genesi dello scontro tra sovrano e poeta si può annettere al motivo della gelosia professionale di Nerone letterato nei confronti di Lucano un'importanza superiore a quella che pure merita.²⁰

¹⁹ Un po' troppo netta ma sostanzialmente centrata l'osservazione di Dilke (1972) 74: "No one denies that Lucan's attitude to Nero changed: the only question is at what stage."

²⁰ Se ne fa assertore, al termine di un'attenta disamina delle notizie biografiche su Lucano, Gresseth (1957). Da parte sua, Beldon (1972) 153 osservava: «È assai probabile che alla fine le idee del <filoromano> Lucano si siano scontrate, come era inevitabile, con quelle del <filelenico> Nerone nel loro campo comune, la poesia.»

Del dissidio, da collocare piuttosto negli ultimi anni di vita del poeta, e coincidente con la piena elaborazione del poema, si possono ravvisare tracce inequivocabili nei libri che vanno dal IV in poi. Ma si tratta, verosimilmente, di un'evoluzione quasi naturale, della maturazione di un processo lento, che non era coscientemente previsto all'atto del cominciamento dell'opera, anche se i suoi presupposti erano insiti da sempre nella visione disincantata della storia che impronta di sé la *Pharsalia*, con evidenti tracce anche nell'immediato antefatto dell'elogio neroniano.

5. I tratti di maggiore violenza della critica antimperiale e antineroniana vanno colti soprattutto in alcuni passaggi di particolare tensione della narrazione, in cui è più forte e palese il coinvolgimento ideologico dell'autore. Qui di seguito se ne riportano alcuni tra i più significativi:

*percipient gentes quam sit non ardua virtus
non tamen ignavae post haec exempla virorum
servitium fugisse manu, sed regna timentur
ob ferrum et saevis libertas subditur armis,
ignorantque datos, ne quisquam serviat, enses.*
(Lucan. 4,575–579)

“Yet even after the example of these warriors, cowardly races will not grasp that to escape slavery by one's own hand is not an arduous act of valour, but tyranny is feared thanks to the sword and liberty is chafed by cruel weapons and they do not know that swords are given to prevent slavery.”

*ius licet in iugulos nostri sibi fecerit ensis
Sulla potens Mariusque ferox et Cinna cruentus
Caesareaeque domus series, cui tanta potestas
concessa est? emere omnes, hic vendidit urbem.*
(Lucan. 4,821–823)

“True, mighty Sulla and fierce Marius and bloody Cinna and the chain of Caesar's house created for themselves the power of the sword over our throats. But who was ever granted such great power as he? They all bought, but he sold Rome.”

*maius ab hac acie quam quod sua saecula ferrent
vulnus habent populi; plus est quam vita salusque*

*quod perit: in totum mundi prosternimur aevum.
vincitur his gladiis omnis quae serviet aetas.
proxima quid suboles aut quid meruere nepotes
in regnum nasci? pavide num gessimus arma
teximus aut iugulos? alieni poena timoris
in nostra cervice sedet. post proelia natis
si dominum, Fortuna, dabas, et bella dedisses.*
(Lucan. 7,638–646)

“From this battle the peoples receive a mightier wound than their own time could bear; more was lost than life and safety: for all the world’s eternity we are prostrated, Every age which will suffer slavery is conquered by these swords. How did the next generation and the next deserve to be born into tyranny? Did we wield weapons or shield our throats in fear and trembling? The punishment of others’ fear sits heavy on our necks. If, Fortune, you intended to give a master to those born after battle, you should have also given us a chance to fight.”

*non iam Pompei nomen popolare per orbem
nec studium belli, sed par quod semper habemus,
Libertas et Caesar, erit.*
(Lucan. 7,694–696)

«Il ne s’agit plus du nom de Pompée, si populaire dans le monde, ni de la passion de la guerre! Les deux adversaires que nous avons toujours, ce sont la Liberté et César.»²¹

6. È pur vero, però, che la natura stessa dell’argomento prescelto da Lucano e la sua decisione di trattarlo senza indulgenza alcuna verso i Cesari, nonostante la *captatio benevolentiae* di prammatica rivolta a Nerone, faceva della *Pharsalia* un testo potenzialmente pericoloso e ideologicamente pieno di insidie. E se inizialmente tali aspetti, peraltro non manifestati in una forma così vistosa come poi sarebbe accaduto, poterono non suscitare reazioni allarmate, poi, in una col venir meno della sintonia tra gli intellettuali di maggior valore e il sovrano e con la piega quasi inevitabile che sembrava prendere il

²¹ Cf. Bourgerie (1967).

poema verso la condanna senza remissione di tutti i Cesari, Nerone non avrebbe potuto che trarne le debite conseguenze e rendersi conto dell'incompatibilità ormai esistente tra lui ed un poeta che aveva sviluppato in forma sempre più coerente una riflessione storica aspramente critica, che lo riguardava da vicino. E la partecipazione emotiva con cui, almeno una delle voci narranti,²² presentava gli eventi finiva con l'accentuare ulteriormente l'attualizzazione dei fatti narrati, la cui distanza cronologica veniva del tutto annullata. In tal modo, la catastrofe delle guerre civili, da Lucano non considerata come superata, veniva impietosamente sottolineata e riproposta all'attenzione, come qualcosa di ancora attuale e percepibile, in una continuità storico-politica in nessun modo occultata o edulcorata.

Non bisogna poi pretendere, ma di questo spesso ci si dimentica, che Lucano sia portatore di un'ideologia politica organicamente strutturata e sempre coerente, o meglio, è oltremodo rischioso tentare di ricostruire, per lui come per qualsivoglia letterato, un sistema di pensiero ed una concezione politica sulla scorta della sua produzione letteraria.²³ All'interno di una linea che comunque si lascia seguire fin dall'inizio, non mancano accentuazioni di tono e momenti di oscillazione che non vanno sopravvalutati, ma rientrano nella logica, più letteraria che politico-ideologica, di un poema epico. Di tutto questo, ben si era avveduto Emanuele Narducci, al quale si deve, all'interno di un lavoro d'insieme di ampia portata su Lucano, una delle più equilibrate disamine del proemio della *Pharsalia* e dei problemi ad esso connessi. Ci sia lecito qui richiamarne alcuni punti.

Egli ha in primo luogo ribadito che l'elogio di Nerone deve essere considerato per quello che è, il prodotto di una tendenza diffusa nella letteratura della prima fase del principato di Nerone a vedere nel nuovo sovrano la persona capace di far rivivere gli entusiasmi e le speranze che avevano accompagnato l'avvento di Augusto ed erano stati poi conculcati dal comportamento deludente dei suoi più immediati successori. In secondo luogo ha richiamato l'attenzione sulla notevole valenza programmatica degli ultimi versi dell'elogio (*tu satis ad vires Romana in carmina dandas*): «Nella scelta della materia la *Pharsalia* si riallaccia alla tradizione di Nevio e di Ennio, con

²² La questione della compresenza di più voci e punti di vista nella narrazione del poema è persuasivamente affrontata in Narducci (2002) 88ss.

²³ Cf. Mayer (1978) 87: "Imaginative literature is not a reliable quarry from which to hew materials for the reconstruction of a writer's own beliefs."

un'ostentata presa di distanza dalla tematica mitologica dell'*Eneides*.²⁴ Infine ha rimarcato con decisione l'obiettiva presenza di un contrasto tra il *Nerolob* e il resto del proemio:

«La presenza del principe è (...) incorniciata da brani che danno voce a uno sconcolato pessimismo sul destino di Roma. Sarebbe vano chiedersi come dai sanguinosi orrori del passato si pervenga allo splendore dell'età neroniana, fra i due momenti manca qualsiasi raccordo.»²⁵

Un po' meno articolato, benché altrettanto corretto nell'impostazione, il bilancio sintetico proposto da Radicke,²⁶ che considera l'elogio letteratura panegiristica, ne giustifica la composizione in relazione ad un contesto in cui il rapporto di Lucano con Nerone non era ancora deteriorato, mentre ribadisce che le cose poi dovettero profondamente mutare.²⁷

Dunque, l'elogio di Nerone, una volta accertato che si tratta di un esempio di letteratura encomiastica tipica dell'età imperiale,²⁸ rimane un testo di

²⁴ Narducci (2002) 27. L'ampiezza della bibliografia specifica sull'argomento richiederebbe una sorta di rassegna critica, ma il rinvio a questa messa a punto e ad altre coeve o di poco posteriori, citate di seguito, mi esime da inutili e ripetitivi bilanci.

²⁵ Narducci (2002) 35. Val la pena di riportare come, in Narducci (2005) 23–24 sia istituito un parallelo tra l'elogio a Nerone del proemio lucaneo e quelli rivolti da Cicerone a Silla nella *pro Roscio Amerino*: «Cicerone arrivò a coprire Silla di lodi di maniera. Questi elogi sono tanto sperticati da aver fatto pensare che nelle loro pieghe si celino intenti di ironia e di sarcasmo, sulla cui realtà non è facile decidere. Il problema non è molto diverso da quello che si pone per l'elogio di Nerone della *Pharsalia* di Lucano: ma mentre in quest'ultimo caso l'intenzione ironica appare tutto sommato poco probabile, più difficile è sbarazzarsi di un'impressione del genere nella *pro Roscio Amerino*» (da notare che, nel successivo e postumo Narducci (2009) 47–48 il parallelismo tra Cicerone e Lucano risulta assente).

²⁶ Radicke (2004) 162. Si tratta in realtà di una posizione abbastanza equilibrata che, per la sua tendenza a trovare un punto d'incontro tra posizioni antitetiche ha conosciuto, nel tempo un certo favore. Basterà qui ricordare, tra quanti si erano già attestati su questa stessa linea interpretativa, Levi (1973) 63 e Paratore (1982).

²⁷ Ma nel valutare le notizie biografiche che sono l'origine ultima della ricostruzione del conflitto tra Lucano e Nerone non va dimenticato l'ammonimento di Masters (1992) 220ss., che ha invitato a diffidare di una serie di dati che sembrano rispondere, più che a notizie vere, ad una logica di tipo letterario, in un intento evidente di adeguare tratti della biografia lucanea a quella di Virgilio. La questione è tanto più interessante, poiché consente di richiamare l'attenzione sull'impossibilità di annettere un'eccessiva importanza alle biografie antiche, laddove spesso, purtroppo e in una misura abbastanza sorprendente, sembra che di questa verità oggettiva non si tenga sufficientemente conto.

²⁸ Per dirla con Nock (1926) 18: "In what seems to us extravagant flattery he is speaking the conventional language of the age, and expressing notions widely held."

non facile ed immediata conciliazione col resto dell'opera in cui si iscrive. Si tratta, a ben vedere, di una contraddizione che bisogna riconoscere come solo parzialmente risolvibile, ma d'altro canto il compito della critica non è quello di voler per forza sanare le aporie presenti nei testi, che, al contrario, non vanno né celate né sminuite.

Sembra questa la linea interpretativa più logica e plausibile, che sgombra il campo da inutili e malfondate dicotomie, sembra dar ragione a quella che si potrebbe definire una «terza via», un filone solo apparentemente minoritario, ma non trascurabile, da tempo presente, con una sua fisionomia autonoma all'interno della sterminata bibliografia accumulatasi sull'argomento.

La tendenza si può far cominciare con un contributo di I. Lana,²⁹ cui di recente si è ricollegato G. Biondi,³⁰ volto a reagire alla gabbia costituita dall'insanabile antitesi tra sincerità ed ironia con cui veniva da sempre letto l'elogio. A parte, e ispirato da prospettive autonome e divergenti da queste, si colloca la posizione assunta da Brena, anch'egli mosso dal un senso di insoddisfazione per un'angustia prospettica destinata ad impedire il superamento di un vero e proprio circolo vizioso.³¹ I punti di forza della sua analisi sono:

²⁹ Il contributo di Lana (1990) 235 si proponeva di leggere «l'intero poema (vv.1–66) distinguendo in esso due sensi: il senso apparente e il senso celato. Le affermazioni di Lucano per i lettori ordinari avevano un senso, ma per i lettori iniziati ne avevano un altro».

³⁰ Quest'ultimo ha avuto il merito di recuperare e valorizzare, attraverso sviluppi e affinamenti ulteriori, la troppo negletta proposta di Lana. In una direzione non troppo diversa sembra dirigersi, da ultimo, O'Hara (2007) 132–136, che riesce a muoversi con buon equilibrio all'interno della vasta bibliografia sull'argomento, di cui offre una sintesi critica efficace e ben informata. Il suo merito principale risulta, senza alcun dubbio, quello di non voler forzatamente conciliare tra loro dei dati che non sono conciliabili. D'altra parte, che nella *Pharsalia* siano compresenti affermazioni paradossali spesso tra loro contrastanti, e che si assista, in luoghi diversi dell'opera, ad una palese alternanza (che diventa anche rovesciamento) di prospettive in relazione ad uno stesso protagonista ed al suo operato è un dato incontrovertibile. L'argomento, solo che si rinunci alla tentazione di voler per forza tutto conciliare ed omologare, potrebbe meritare qualche ulteriore approfondimento.

³¹ Val la pena di riportare soprattutto le seguenti asserzioni di Brena (1988) 136: «L'analisi di questi versi, superate le ipoteche del biografismo, dovrebbe in primo luogo individuare i tratti pertinenti con il percorso concettuale sviluppato nel resto dell'opera: anche il rapporto con i temi della propaganda culturale dell'epoca, che pur condizionano una composizione del genere, si inquadra al di fuori dell'alternativa <conformismo-opposizione> per selezionare alcuni aspetti e rifiutarne altri.» Va qui ricordato il tentativo, portato avanti dalla Dumont (1986), di individuare contatti e coincidenze sistematici tra alcuni dei temi affrontati nell'elogio di Nerone e le posizioni manifestate in proposito dalle coeve elaborazioni dello stoicismo. Su

la valorizzazione delle divergenze dell'elogio lucaneo rispetto alla letteratura encomiastica coeva; la mancata archiviazione, nella sua articolazione tematica, delle devastazioni prodotte delle guerre civili, in una con l'assenza di un sentimento di già avvenuta instaurazione di una pace piena e duratura; la collocazione dell'apoteosi di Nerone decisamente dopo la morte del sovrano, in un futuro né troppo vicino né determinabile.

Non è poi mancato chi ha proposto, non a torto, di valorizzare la portata strumentale dell'elogio di Nerone, riconducendone la motivazione in un ambito prettamente letterario: "Perhaps the most significant feature of the address to Nero was that it allowed Lucan to jettison the traditional appeal to the Muse, a decisive clue as to the kind of *carmen togatum* on which he was embarking."³² In tal modo, risulta più facile salvare una coerenza politica di fondo del poema.³³

Nell'insieme, come si vede, non mancano una serie di contributi critici che percorrono vie in parte nuove e consentono di ridurre le divergenze o contraddizioni tra la sezione iniziale del poema e il suo sviluppo successivo, senza però riuscire ad eliminarle del tutto.³⁴ E, se ci si accontenta di questo risultato, ancorché parziale, bisogna riconoscere che ne consegue un guadagno indubbio, poiché si evita di cadere negli opposti eccessi presenti nella concezione di un Lucano gravemente incoerente o, all'opposto, in quelli di quanti hanno finito per credere che il poeta avrebbe inteso servirsi inizialmente di un'adulazione smaccata per celare critiche anche aspre al sovrano.³⁵

aspetti particolari connessi alla sezione dell'elogio dedicata all'apoteosi di Nerone, si soffermano Arnaud (1987) e Le Boeuffle (1989).

³² Così Martindale (1984) 68. Né va trascurato il tentativo di Saylor (1999) di ricostruire tutta una fitta trama di specifici referenti letterari per il proemio lucaneo, secondo un'angolazione pertinente esclusivamente alla tecnica compositiva.

³³ Emblematico, in tal senso, quanto si legge, a proposito dell'elogio in rapporto con la concezione politica di fondo della *Pharsalia* in Bohnenkamp (1977) 248: „Es ist Ausdruck der Hoffnung und unausgesprochenen Mahnung zugleich und hat daher für Ironie oder Sarkasmus keinen Raum. Dass die spätere Entwicklung dieses Hoffen enttäuschte, erlaubt einen Zweifel an seiner ursprünglichen Aufrichtigkeit nicht.“ Per un'analisi sistematica della coerenza interna del proemio e di questo col resto dell'opera, vd. Schaaf (1975).

³⁴ D'altra parte, come rilevato da Ahl (1976) 35, una sopravvalutazione delle parole encomiastiche dell'elogio neroniano è stata una delle ragioni, e non la meno significativa, di quanti hanno voluto negare l'ostilità di Lucano nei confronti del principato e la sua adesione all'ideale di un sovrano giusto ed equilibrato.

³⁵ Anche Holmes (1999) non può negare una certa ambiguità esistente circa il reale atteggiamento di Lucano nei confronti di Nerone. A tale conclusione egli perviene attraverso

Ora, per tornare al punto da cui si era partiti, mette conto di ribadire come, alla luce dell'esplorazione della lunga tradizione esegetica lucanea, i temi essenziali del dibattito critico relativo all'elogio di Nerone siano stati fissati già nella prima scoliastica e di lì, senza sostanziali modifiche, siano pervenuti fin quasi ai nostri giorni, a conferma di quanto la tradizione esegetica di un testo antico tenda a stabilire da subito dei punti fermi, ad individuare dei problemi, che si cristallizzano e risultano molto difficili da superare e persino da mettere in discussione. Nell'attuale fase della ricerca sembra ormai prevalere e consolidarsi, come si è cercato di mostrare, una valutazione più equilibrata dei maggiori nodi problematici e, soprattutto, più attenta alla logica interna del testo lucaneo e meno propensa a dar credito a certo biografismo, inscindibilmente collegato, secondo una prassi a tutti nota, al costituirsi di soluzioni esegetiche nate in ambito grammaticale, di natura presumibilmente auto-schediastica e proprio per questa ragione spesso del tutto prive di fondamenti solidi e probanti.

Bibliografia

- Ahl (1976). – Frederick M. Ahl, *Lucan. An Introduction* (Ithaca NY/London 1976).
- Arnaud (1987). – Pascal Arnaud, «L'apothéose de Néron-kosmokrator et la cosmographie de Lucain au premier livre de la *Pharsale* (I, 45–66)», *REL* 65 (1987) 167–193.

un percorso non privo di spunti di un certo interesse, come ad esempio la proposta di considerare la possibilità che per Lucano ci potesse essere una certa distinzione tra i Cesari, in generale, da lui aspramente condannati e Nerone (ma poi, nel finale del lavoro quest'idea sembra non approdare ad una soluzione dirimente). Il fatto è che per troppo tempo, ma ormai non più, si è voluto confondere l'atteggiamento critico di Lucano verso il principato con un suo presunto e residuale repubblicanesimo. Già Pavan (1955) aveva smontato lucidamente questa falsa convinzione, ribadendo come il poeta, in linea con Seneca e con gli altri intellettuali del suo tempo, considerava il principato inevitabile, ma auspicava che tale istituzione potesse essere incarnata e rappresentata da una figura ben precisa, quella del *rex iustus*. Per l'argomento che qui interessa val la pena di riportare alcune delle parole presenti nel finale del suo lavoro (219–220): «Nel primo libro il poeta sembra farsi esaltatore del principato attraverso le lodi all'imperatore regnante, Nerone, conferma tangibile che un buon principe come lui era l'unico rimedio ai mali dell'epoca e l'unica forza di conservazione e di unità dell'impero. Sotto questo aspetto il poeta non è in contraddizione con se stesso negli altri libri ...»

- Beldon (1972). – George Beldon, „Lucanus ‚anceps““, *RCCM* 14 (1972) 132–154.
- Biondi (2003). – Giuseppe Gilberto Biondi, «Laudatio e damnatio di Nerone: L'aenigma del proemio lucaneo», in: Isabella Gualandri/Giancarlo Mazzoli (eds.), *Gli Annei. Una famiglia nella storia e nella cultura di Roma imperiale. Atti del Convegno internazionale di Milano–Pavia 2–6 maggio 2000* (Como 2003) 265–276.
- Bohnenkamp (1977). – Klaus E. Bohnenkamp, „Zum Nero-Elogium in Lucans BC“, *MH* 34 (1977) 235–248.
- Bourgery (1967). – Lucain, *La guerre civile (La Pharsale)*, tome I, livres I–V, texte établi et traduit par Abel Bourgery (Paris 1926 = rist. 1967).
- Braund (1992). – Susanna Morton Braund (transl.), *Lucan, Civil War* (Oxford 1992).
- Brena (1988). – Fabrizio Brena, «L'elogio di Nerone nella *Pharsalia*: moduli ufficiali e riflessione politica», *MD* 20–21 (1988) 133–145.
- Cavajoni (1979). – Giuseppe Angelo Cavajoni (ed.), *Supplementum Adnotationum super Lucanum* I, libri I–V (Milano 1979).
- Cazzaniga (1956). – Ignazio Cazzaniga, *Problemi intorno alla Farsaglia* (Milano 1956).
- Cizek (1972). – Eugen Cizek, *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques* (Leiden 1972) (= *Roma aeterna* 4).
- Conte (1988). – Gian Biagio Conte, «Il proemio della *Pharsalia*», *Maia* 18 (1966) 42–53 (= *La «Guerra Civile» di Lucano. Studi e prove di commento* [Urbino 1988] [= *Ludus Philologiae*] 11–23.)
- Dewar (1994). – Michael J. Dewar, “Laying it on with a Trowel: The Proem to Lucan and Related Texts”, *CQ* 44 (1994) 199–211.
- Dilke (1972). – Oswald A.W. Dilke, “Lucan’s Political Views and the Caesars”, in: Donald R. Dudley (ed.), *Neronians and Flavians, Silver Latin I* (London/Boston 1972) 62–82.
- Döpp (1993). – Siegmund Döpp, „‚Hic vester Apollo est‘. Zum ersten Einsiedler Gedicht“, *Hermes* 121 (1993) 252–254.
- Dumont (1986). – Anne-Marie Dumont, «L'éloge de Néron (Lucain, *Bellum Civile*, I, 33–66). Pour un lecture stoïcienne», *BAGB* 1 (1986) 22–40.
- Endt (1969). – Ioannes Endt (ed.), *Adnotationes super Lucanum* (Stuttgart rist. 1969).
- Esposito (2009). – Paolo Esposito, «La profezia di Fauno nella I ecloga di Calpurnio Siculo», in: Luciano Landolfi/Roberto Oddo (eds.), *Fer propius*

- tua lumina. Giochi intertestuali nella poesia di Calpurnio Siculo* (Bologna 2009) 13–39 (= *Testi e manuali per l'insegnamento universitario del latino* 106).
- Getty (1992). – Robert J. Getty (ed.), *Lucan, De Bello Civili I*, with New Bibliography by Charles Martindale (London 1992).
- Gresseth (1957). – Gerald K. Gresseth, “The Quarrel between Lucan and Nero”, *CPb* 52 (1957) 24–27.
- Grimal (1960). – Pierre Grimal, «L' éloge de Néron au début de la *Pharsale* est-il ironique?», *REL* 38 (1960) 296–305.
- Griset (1955). – Emanuele Griset, «Lucanea IV: L'elogio neroniano», *RSC* 3 (1955) 134–138.
- Haskins (1971). – Charles E. Haskins (ed.), *M. Annaeus Lucanus, Pharsalia*, with an Introduction by William E. Heitland (London 1887, repr. Hildesheim 1971).
- Holmes (1999). – Nigel Holmes, “Nero and Caesar: Lucan 1,33–66”, *CPb* 94 (1999) 75–81.
- Jenkinson (1974). – J.R. Jenkinson, “Sarcasm in Lucan I 33–36”, *CR* 88 (1974) 8–9.
- Kortte (1828). – Gottlieb Kortte et al., *Marci Annaei Lucani Pharsalia*, cum notis Casp. Barthii, Ioh. Frider. Christii, Gottl. Cortii, Ioh. Frider. Gronovii, Nicol. Heinsii, Ioh. Aloys. Martyni-Lagunae, Dan. Wilh. Trilleri aliorumque; editionem morte Cortii interruptam absolvit Carol. Frider. Weber, volumen prius (Leipzig 1828).
- Korzeniewski (1966). – Dietmar Korzeniewski, „Die ‚Panegyrische Tendenz‘ in den *Carmina Einsidlensia*“, *Hermes* 94 (1966) 344–360.
- Krautter (1992). – Konrad Krautter, „Lucan, Calpurnius Siculus und Nero“, *Philologus* 136 (1992) 188–201.
- Lana (1990). – Italo Lana, «Il proemio di Lucano», in: *Studi di storiografia antica in memoria di L. Ferrero*, (Torino 1971) 131–147 (= *Sapere, lavoro e potere in Roma antica* [Napoli 1990] 230–254).
- Lejay (1894). – Paul Lejay (éd.), *M. Annaei Lucani De bello civili liber primus*. Texte latin publié avec apparat critique, commentaire et introduction par Paul Lejay (Paris 1894).
- Le Boeuffle (1989). – Antoine Le Boeuffle, «Le séjour céleste promis à Néron par Lucain (*Bellum Civile*, I, 53–59)», *BAGB* 4 (1989) 165–171.
- Levi (1973). – Mario Attilio Levi, *Nerone e i suoi tempi* (Milano 1973).
- Malcovati (1990). – Enrica Malcovati, «Sul prologo della *Farsaglia*», *Athenaeum* n.s. 29 (1951) 100–108 (= *Florilegio critico di filologia e storia* [Como 1990] 27–34).

- Marti (1956). – Berthe M. Marti, “Lucan’s Invocation to Nero in the Light of the Medieval Commentaries”, *Quadrivium* 1 (1956) 7–18.
- Marti (1958). – Berthe M. Marti (ed.), *Arnulfi Aurelianensis Glosule super Lucanum*, (Roma 1958) (= *Papers and Monographs of the American Academy at Rome* 18).
- Martindale (1984). – Charles Martindale, “The Politician Lucan”, *G&R* 31(1984) 64–79.
- Masters (1992). – Jamie Masters, *Poetry and Civil War in Lucan’s Bellum Civile* (Cambridge 1992).
- Masters (1994). – Jamie Masters, “Deceiving the Reader: The Political Mission of Lucan *Bellum Civile* 7”, in: Jaś Elsner/Jamie Masters (eds.), *Reflections of Nero. Culture, History, and Representation* (London 1994) 151–177.
- Mayer (1978). – Roland Mayer, “On Lucan and Nero”, *BICS* 25 (1978) 85–88.
- Momigliano (1960). – Arnaldo Momigliano, “Literary Chronology of the Neronian Age”, *CQ* 38 (1944) 96–100 (= *Secondo contributo alla storia degli studi classici* [Roma 1960] 454–461).
- Narducci (2002). – Emanuele Narducci, *Lucano. Un’epica contro l’impero. Interpretazione della Pharsalia* (Roma/Bari 2002) (= *Percorsi* 34).
- Narducci (2005). – Emanuele Narducci, *Introduzione a Cicerone* (Roma/Bari 2005).
- Narducci (2009). – Emanuele Narducci, *Cicerone. La parola e la politica* (Roma/Bari 2009).
- Nelis (2011). – Damien Nelis, “Praising Nero (Lucan, *De Bello Civili* 1,33–66)”, in: Gianpaolo Urso (ed.), *Dicere laudes. Elogio, comunicazione, creazione del consenso, Atti del Convegno Internazionale, Cividale del Friuli, 23–25 settembre 2010* (Pisa 2011) 253–264.
- Nock (1926). – Arthur D. Nock, “The Proem of Lucan”, *CR* 40 (1926) 17–18.
- O’Hara (2007). – James J. O’Hara, *Inconsistency in Roman Epic. Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan* (Cambridge 2007).
- Paratore (1982). – Ettore Paratore, «Néron et Lucain dans l’exorde de la *Pharsale*», in: Jean-Michel Croisille/Pierre-Maurice Fauchère (eds.), *Neronia 1977* (Clermont-Ferrand 1982) 93–101.
- Pavan (1955). – Massimiliano Pavan, «L’ideale politico di Lucano», *Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze morali e lettere* 113 (1954–1955) 209–222.

- Radicke (2004). – Jan Radicke, *Lucans poetische Technik. Studien zum historischen Epos* (Leiden/Boston 2004) (= *Mnemosyne* Suppl. 249).
- Roche (2009). – Paul Roche (ed.), *Lucan, De Bello Civili Book I*. Edited with Introduction, Text & Commentary (Oxford 2009).
- Romeo (2004). – Alessandra Romeo, «Il proemio della *Pharsalia*: tecnica compositiva e intento encomiastico», *AAPont* 53 (2004) 319–334.
- Sanford (1937). – Eva Matthews Sanford, “Nero and the East”, *HSCPb* 48 (1937) 75–103.
- Saylor (1999). – Charles Saylor, “Lucan and Models of the Introduction”, *Mnemosyne* 52,5, IV ser. (1999) 545–553.
- Schaaf (1975). – Lothar Schaaf, „Das Prooemium zu Lucans *BC* und das Verständnis des Gesamtwerkes“, in: Justus Cobet/Rüdiger Leimbach/Ada B. Neschke-Hentschke (Hrsgg.), *Dialogos. Festschrift für H. Patzer* (Wiesbaden 1975) 209–231.
- Schubert (1998). – Christoph Schubert, *Studien zum Nerobild in der lateinischen Dichtung der Antike* (Stuttgart/Leipzig 1998) (= *Beiträge zur Altertumskunde* 116).
- Scott (1931). – Kenneth Scott, “On Seneca’s *Apocolocyntosis* IV”, *AJPh* 52 (1931) 66–68.
- Shackleton Bailey (1997). – David R. Shackleton Bailey (ed.), *Lucanus, De bello civili libri X* (Stuttgart/Leipzig 1997).
- Sullivan (1985). – John P. Sullivan, *Literature and Politics in the Age of Nero* (Ithaca NY /London 1985).
- Thompson (1964). – Lynette Thompson, “Lucan’s Apotheosis of Nero”, *CPh* 59 (1964) 147–153.
- Usener (1967). – Hermannus Usener (ed.), *Scholia in Lucani Bellum Civile, I: Commenta Bernensia* (Leipzig 1869 = rist. Hildesheim 1967).
- Wuilleumier/Le Bonniec (1962). – Pierre Wuilleumier/Henri Le Bonniec *Lucain* (éds.), *Bellum Civile Liber Primus (La Pharsale, Livre premier)* (Paris 1962).

THE PORTRAIT OF NERO IN THE NOVEL
ROME IN THE REIGN OF NERO BY J.I. KRASZEWSKI

Joanna Rostropowicz (University of Opole, Poland)

In Polish literature, the reign of Nero was presented for the first time in two novels by Józef Ignacy Kraszewski: *Capreae¹ and Roma*, and *Rome in the Reign of Nero* (Polish: *Rzym za Nerona*). The first novel was published in 1859 and the second one, written in 1864, was published in 1866. The author, Józef Ignacy Kraszewski (1812–1887), was the most widely-read Polish writer of the 19th century. He wrote over 220 novels (almost 400 volumes) nearly half of which, i.e. 94, are classified as works of historical fiction.² Apart from this considerable number of novels, he wrote about 150 short stories and essays, 24 dramas, 10 volumes of poetry – among them a three-volume epos dealing with the history of Lithuania *Anafielas* – and a huge number of other literary and publicistic works, which have not been counted precisely up to date. Let us add that he also translated works from English, French, German, Italian and Latin. He translated from the latter, among others, five comedies of Plautus. Consequently, he earned himself the name of possibly “the most fertile writer in the world.”³

In every respect, both the ‘Roman’ novels are worthy of notice not only for Polish researchers of Polish literature, but also for the researchers of Greco-Latin reception in European literatures. In Poland, Kraszewski was the first who made the conflict of old paganism with incipient Christianity surfacing in the reign of Nero a subject of *belles lettres*, which made him a pioneer in this domain. Moreover, elaborating this theme with a true literary reliability based on ancient sources, he created the documentary novel in Polish literature.⁴

1 *Sic!*

2 Defining the exact number of the historical novels written by Kraszewski presents a lot of problems, the source of which lies in the fact that in some of them appear the phenomena of transitional character between scientific literature about historical topics contemporary to the writer and historical novels in the strict sense. Cf. Danek (1966) 14.

3 Cf. Bachórz (1987) 162–200.

4 Danek (1966) 147ss.

Nevertheless, his novels seem slightly forgotten: probably the great success and wide fame of the novel *Quo vadis* (1895/96) by Henryk Sienkiewicz eclipsed not only the novels by Kraszewski, but also had a considerable influence on the intensity and trends in literary studies on novels set in ancient Rome. His first novel was by far more successful: it was rewritten once⁵ and translated into German in 1881,⁶ and – in 1902 – into French.⁷ The second ‘Roman’ novel, *Rome in the Reign of Nero*, gained little interest in the 19th century. At the beginning of the 20th century, first Tadeusz Korzon, and later Tadeusz Sinko, a well-known Polish researcher of Greek and Roman literatures and of the reception of antiquity in Polish literature, became interested in the ancient sources, which had been used by Kraszewski while writing the ‘Roman’ novels.⁸ In more recent times, this subject was taken up by Helena Nakonieczny.⁹ Researchers paid more attention to the novel *Rome in the Reign of Nero*, and it is probably due to such reasons that a close relationship between this novel and the above-mentioned one by Henryk Sienkiewicz can be noticed.¹⁰

Capreae and Roma, as well as *Rome in the Reign of Nero*, stand out in the literary output of Kraszewski: While his historical novels refer mainly to the history of Poland, the author did not use to take up sujets as distant as the history of ancient Rome. His first novel originated from impressions the writer experienced while visiting Capreae Insulae – the remains (debris) of Tiberius’ villa on the island of Capri.¹¹ He was, as is generally known, an excellent expert in literature, culture and history of Rome; he knew perfectly the works of Tacitus, Suetonius, Pliny the Younger, Seneca, Dio Cassius, Philo of Alexandria and also Josephus Flavius and the *Acts of the Apostles*.¹² In his preface (*An Introductory Note*), he says that he had not intended to write a historical novel, but wanted to create sceneries representing “that moment decisive for the whole mankind, which divides two entirely different worlds, the two great epochs of human life.” The first seven chapters of the novel

5 Gebarski (1906).

6 *Capreae und Rom. Bilder aus dem ersten Jahrhundert*, 2 Bde. (Wien 1881, N.N. [Übers.]).

7 *Villa Jovis (Tibère à Caprée)*, Illustr. F. Prod’homme (Paris 1902, L. De Broekere [trad.]).

8 Korzon (1880); Sinko (1933).

10 Nakonieczny (1982).

11 Danek (1973) 238–239, 469–471; Bielatowicz (1916); Bursztyńska (1977).

12 Kraszewski (1866–1874).

12 Kraszewski wrote about his good knowledge of these sources in his preface to the novel *Capreae and Roma*.

Capreae and Roma constitute a perfect psychological portrait of Tiberius, derived from the *Annales* of Tacitus. It is only in the eighth chapter that the proper action begins. The world declining towards the fall looks terrible. The rulers of this world and those surrounding them are terrible. The author depicts the coast of an island on which, as if on the edge of a precipice, one can see the figure of the emperor: “On the island there was a dreadful silence, no voice came from its valleys and the fountain water hardly dared to murmur silently” – Kraszewski creates an atmosphere of eeriness, where everything is awful, the island, surroundings, the emperor himself:

“... he by himself in seclusion seeking oblivion of the past and trembling for the present time, distrustful of people, displeased with himself, silent for whole days only to open his mouth when uttering scoff or giving a sentence of death.”

In the company of this dreadful figure we perceive Caligula, the next emperor of Rome. The second part of the novel entitled *Roma* starts with a description of his madness and death. Claudius would not been better. After him, Nero takes over the reign. What kind of rule will this be? Here Kraszewski differentiates between gradations of atrocities:

“... from Claudius, from Agrippina, from those preceding rulers, we can guess what Nero’s reign is to be like, what kind of person Nero himself is to be, Claudius’ adopted child, bearing the makings of cruelty and immorality in his blood, educated at the court, which kindled passion and madness in his mind in advance; the successor of Augustus, Tiberius, Caligula and the indolent husband of Messalina and Agrippina.”

Based on Suetonius’ *The Lives of the Caesars (De vita Caesarum)* and on information derived from Tacitus’ *Annales*, the psychological portrait of the emperor is to prove that after such extremely negative characters as Tiberius and Caligula, there still might come an even worse type of ruler. Nero, a monster in human shape, is to symbolize a thorough moral decadence of the falling world. This world has to fall and die in order that a new one should originate:

“Within Rome itself a new world is being born; knowledge has been brought to us, faith revealed by God in the distant

Judaea, so great and holy that no other philosophy, even the most refined, is able to equal it.”

These words are uttered by a certain Roman senator, Pudens, who has received the new doctrine from his slave. They are over-heard by Celia, a widow, the mother of Priscilla and Aquila (attention should be paid to the fact that these are the names of the first Christian women-martyrs). They desire to know this new faith. Celia and Aquila meet in Pudens' house in Suburra. While after a bloodless sacrifice, the Christians prepare a modest agape, the whole city of Rome has a good time in the great circus, watching bloody games and raising frenetic shouts. In the novel, Kraszewski – in a master-stroke – gives an entirely new meaning to the well-known demand of the Roman people *panem et circenses*, breaking up the expression into two separate words: *circenses* being the games arranged by Nero, the one who leads the world to decline, while *panis* is the symbol of the Christians, since they share bread among themselves during the agape as a sign of unity and peace. And then, by night, Nero visits suburban pubs and addicts himself to debauchery. But he gets bored, too. Hearing about a new faith spreading among the people, he expresses his opinion that Rome, where so much mob, crust, rubbish has been cooped up, is not worthy of it: “Rome ought to be destroyed in order to rebuild it with the marble of Hymettus, with porphyry and basalt ...” These are the subsequent follies of this monster on the throne, accelerating the fall of Rome by his conduct before making it still more beautiful. The future fate of Nero is known: after the fire of Rome he accused the Christians of arson, who died in his gardens as living torches. But after the conspiracy of Piso and the death of so many Christians, the end has come for him, too. Nero, in Kraszewski's opinion, is a symbol of the line of thoroughly bad emperors: he was the worst of them and after him no greater evil was possible.

Several years later, Kraszewski wrote another novel, *Rome in the Reign of Nero*, in which he again takes up the theme of Agrippina's son. According to its title, in this novel the character of Nero comes into prominence. It is not an ordinary novel, and not only testifies the chosen theme, but first of all – the innovatory form, which is unusual as far as this literary genre is concerned: integrated in the historical novel the author used the epistolary genre, characteristic, after all, of sentimental novels and romances.¹³

¹³ Bujnicki (1990) 12; Bujnicki (1987) 200.

In the preface entitled *From the author*, Kraszewski writes about the circumstances in which he acquired the fictional letters: the other day in the autumn of 1862, while he was walking across Piazza Sarzana in Genova, he met a book-dealer selling second-hand books on a little bench. He found among them a “thin” manuscript wrapped in glittering paper with huge green flowers. Whereas a beginning and an end were apparently missing, the rest was well preserved, and notes in the margins and on the covers testified to the fact that the manuscript had passed through many hands. At the top of the manuscript Kraszewski perceived a note by another hand: *Litterae primo saeculo post Christum natum scriptae*. There was also a note *ineditae* provided with the signature of Melchior Freinshemius, a well-known *philologue* of the 17th century, and further, the annotation: *Iusti Lipsii auctoritate apocrypha*. Furthermore, a sheet of paper was inserted into the manuscript, informing that the text had been copied from the original manuscript dating from the 4th century, now extant in the Vatican Library. The letters in the manuscript, twenty-six of different length, written in Latin, formed the basis of his book, which, in principle, is a translation of them, although a little changed, because, in his opinion, the writer “did not feel obliged to be faithful to the manuscript which Lipsius had recognized as false.” Of course, the story told in the preface is fictitious. Such a manner intending to give authenticity to the events and experiences of the letters is not a new one in literature.¹⁴

There are eight letter-writers, but only six addressees. Most letters, i.e. 14, are written by Julius Flavius, the main hero of the novel, five by Sabina; the authors of the remaining letters are the recipients of Julius Flavius’ letters, Gaius Macer, the two Greek philosophers Zeno and Chrysippus, emancipated slaves, and even Tigellinus, Nero’s omnipotent body-guard, and Lucius and Celsus. Kraszewski, providing the novel with historical explanations, tells us that Julius Flavius might be identified with the senator Flavius Scaevinius, known from the works of Tacitus. In his letters addressed at his friend Gaius Macer, who is doing his military service in Gaul, Julius Flavius describes the events of his own life in Rome.

The atmosphere in the city where Nero rules is bad: “Rome having reached the top of magnitude and power, having won riches and fame, abuses everything, but is unable to enjoy it at all” – writes the author in the first letter. A lot of *omina* forecast the approaching disaster – the uncle of Julius Flavius, Marcus Fulvius, a rich Roman, commits suicide by drinking

¹⁴ Bujnicki (1987) 200.

poison in the presence of invited guests. “You will live to see the time when you will envy my death!”, he announces, informing the guests at the same time that he had put off the moment of his suicide till his foster-son, Julius Flavius, would reach maturity. He educated the boy using a heavy hand, made him suffer hunger, cold and hardships and taught him to endure humiliations. However, he bought him a splendid teacher, Chrysippus the slave, who instilled Epictetus’ philosophy into his mind and brought him up to become a man of strong and firm character. This makes him his perfect successor. Julius Flavius loves a young widow, Sabina, a distant relative who under the influence of the slave Ruta became a Christian woman. Julius, having noticed that Sabina accompanied by Ruta was leaving her house at night, suspects her to have a love-affair with Nero. During the fire of Rome, everything becomes clear. Hastening to Sabina’s help, Julius enters the catacombs, where the Christians’ meetings take place. Soon he himself becomes a follower of the new faith. During persecutions of the Christians, Sabina dies. Julius Flavius also dies not long afterwards, accused of participation in Piso’s conspiracy. This is a rough summary of the novel’s plot.

In the novel *Rome in the Reign of Nero*, the emperor’s portrait in principal features does not differ from the one outlined by Kraszewski in the second part of the novel *Capreae and Roma*, which results from the fact that he used the same sources – mainly Tacitus and Suetonius. Therefore, according to the ancient tradition, in the second ‘Roman’ novel Kraszewski also creates Nero as a criminal character possessing buffoonish features and emphasizes these features of Nero, which make him the worst of all emperors of Rome.

The emperor’s portrait emerges from the letters written by Julius Flavius to his friend, in which Flavius gives the addressee not his own information and impressions of Nero, but those obtained mainly from the members of the imperial court – Laelius and Celsus. They know the emperor best as they observe him in various everyday situations. This peculiar mosaic is supplemented by the news heard by Julius from the persons who appear episodically in the letters. Using letters as a literary device Kraszewski could subtly present and polish up Nero’s portrait, which is intriguing, because it is faithful to the ancient tradition and simultaneously vivid and written with great talent.

According to the novel’s “bipolar” vision of the world adopted by Kraszewski, where good corresponds with evil, information on the emperor is delivered to the letter writer by two of Nero’s courtiers. One of them, the emperor’s favourite and a distant relative of Julius, Laelius, presents us with

a positive picture of the emperor. In the sixth letter to Caius Macer, Julius writes that he happened to meet Laelius and invited him to a modest dinner, during which he heard a lot about the emperor. Laelius is one of the most reliable courtiers of Nero, who appreciates his praises no less than Senecion's and considers him an oracle of elegance and good taste (24–25).¹⁵ Characterizing his interlocutor in the letter to his friend, Laelius incidentally gives us a handful of information on Nero:

„Laelius belongs to Nero's favourites, boasts of special considerations, so he may be terrible when he is seized with desire. Laelius applauds Caesar's poems, preferring them to Lucan's and Caesar's singing – calling it sweeter than Batylla's – and he himself also drives a team of horses in the circus, but only in order to be overtaken by Apollo.¹⁶ Laelius is a smart courtier and has a splendid future before him. Today everything is available to those who delight in Automedon's¹⁷ talents, taste and consider him the greatest artist in the world ... Nero paints and makes sculptures; Laelius carries a small statue sculptured by Nero on his chest and never parts with it. It is a work of no value resembling old Etruscan statues, but the courtier sees Phidias' sculpture in it.”

The evil that penetrates Nero spreads over his surroundings. Julius also summarizes Laelius' opinion on the emperor. The courtier regards his master the greatest Roman artist of all times for possessing the most outstanding talents in all domains: in poetry, singing, painting, sculpturing, the dramatic art, and the ability to drive a team of horses. Rome, in Laelius' opinion, never had a better master. Julius is conscious of the fact that belonging to Nero's favourites and boasting of his special considerations may cause a lot of evil. But for the bad man's great esteem, Laelius “pays with indefinite debasement” (59). Celsus, a school-fellow of the letter-writer and the second of Nero's courtiers, gives evidence of it.

Celsus has a different opinion on the Emperor: The qualities that Laelius considers positive and praiseworthy do not meet with his approval. Celsus inherited property from his relative Venditus, but with it came Caesar's fa-

¹⁵ All quotations according to Bujnicki (1987).

¹⁶ I.e. Nero.

¹⁷ I.e. Nero.

vours, which he would be glad to get rid of. Kraszewski puts in Celsus' mouth the most exhaustive characterization of Nero (56):

„He did not lose examples inherited from Tiberius, Caligula, Claudius, took advantage of them, took over everything from them, but he moved forward the art of taunting people whom he rules. He considers himself a god, as the second Apollo he can do everything he likes, even flay Marsyas alive if only he could sing beautifully afterwards. But the ruler of the world [...] gets bored like any ordinary mortal, wants to play like an undisciplined naughty kid, runs after incenses and scents always insatiable even if he had to look for them in a stable's stanches. Today he is a zither player, tomorrow a poet, later on a circus charioteer, an actor, an acrobat, a libertine for whom no debauchery is enough, either Sporus the wife or Doryphor his husband, or Akte, Poppea, or the whole herd of concubines – he does not know what to do with his life, so he revels. He has never put on twice the same robes, never has anything satisfied his human or natural taste. Seneca wanted to surround him with the learned men and make him a philosopher and a rhetor, but the lions' claws have grown from behind his gown, the wild beast started howling furiously. Sometimes he jumps out of his morbid madness not knowing what to do and becomes a beast the more terrible as no passion tosses him, but the inflamed fantasy – it may seem to be a tale for descendants why the eyes of the living cannot believe it.”

The list of crimes committed by Nero is long. Celsus did not mention them full. Information on this topic is spread all over the novel, as for instance: the death of many of his enemies, matricide, establishment of a new holiday, called *Juvenalia*, which allows him to sanctify any debauchery. Rumours about the sudden death of Burrus are spread all over the city, people are worried about Seneca's life, who would be happy to get rid of his disciple. Nero is a monster; the Romans go to the amphitheatre in order to see him, because people see monsters with pleasure.

It is dangerous to turn Nero's attention to one's own talent, merits or good looks, because out of his love hatred is born easily (11). A lot of outstanding Romans take part in his games as flute players or gladiators, be-

cause they fear the emperor (12). Similarly, people go to the Augustus' celebrations out of fear (14). "Who follows virtue today, offends Caesar and the gods" – writes Sabina in her letter to Zeno (26).

One of the main negative features ascribed to the emperor is his unrestrained lust of recognition of his talents. Attendance at Nero's performances is obligatory for the members of the imperial court. It is also obligatory to applaud loudly all of Nero's performances. The emperor is very unhappy when the applauses are weak. Tigellinus himself takes care of attending crowds and loud applauses. Nero is a poet and musician, a historian, who "orders under the penalty of death to adore himself." Nero is a ruler who gives priority to his whims and pleasures over the prosperity of the state. During the horse-race in which he takes part as a competitor, he rushes to the finish line so quickly as if the happiness of Rome was waiting for him there (20). It is not allowed to criticize the literary output of Nero, such criticism being an act of extreme civilian courage of any Roman. Cornutus, one of the most respectable men in Rome of that time, dares to do it: during a consultation on the number of books of the poem concerning the history of Rome, which Nero intends to write, he questions the purpose of writing a poem of this kind due to the lack of its usefulness. In the meantime, Antystius Pretor, who has ridiculed Nero in a poem, is imprisoned.

When Nero does not find enough applause for his talent in Rome, he goes to Greece hoping for more appreciation. The emperor revels; shouts and noises of Caesar's feasts by night fill the whole city of Rome, and he himself disguised as Apollo with the lute in his hand is singing.

Nero is both greedy and extravagant, and the scale of these features is defined by Kraszewski as "preposterous" (103). Nero dreams about finding treasures buried by Dido in Africa (103), but failing to do so, he melts statues of gods robbed in Greece. His extravagance during the preparation of his journey to Greece is inconceivable: "a thousand carts are dragged behind him, his theatre and its accessories, a great number of slaves follow him carrying purple nets of golden knots for fishing, statues even favourite ones ..." (73). Sometimes he orders the rich to die so that he would not have to wait too long for their estates. The condemned person, before his death, is to bequeath his property to Nero or to Tigellinus, to be allowed to bequeath some property to his children. Nero's greed is criminal. He dreams about building a new Rome, but under a different name: Neropolis (59). When Rome is on fire, his servants pull down the walls and plunder whatever they can carry. Nero, an unprecedented tyrant, not a ruler, wants to burn Rome

in order to widen his estates on the Palatine (86). To him, the people and the Senate are just a plaything: “Before myself no Caesar, no king has tested how much one can afford to do in dealing with the nation and the Senate” (73). Nero considers gods to be “equal to himself or maybe even weaker.” Nero hates the senatorial order, which, seemingly though, may share power with him. Nero is a perpetrator of sacrilege: he contracts marriage with his favourite boy, Pythagoras, with “full religious ceremonial.” Nero boasts of shameless debauchery (100). People are unable to live in Rome. They escape to the countryside if only for a short time to breathe fresh air (54). Nero defiles and pollutes everything: he also taints and fouls springs by swimming in them (53). Also his appearance, as described by Kraszewski, is unpleasant: “blood suffused his spotted face and grey eyes became pale” (57), “with torn hair, with froth on his mouth, trembling” (101).

The interlocutor of the letter-writer, Julius, describes Nero most frequently in the following way: “Nero the monster”, “this Nero disaster”, “the sower of vice”, “hideous and monstrous”, “brute”, “monster”, “Nero the madman”, “matricide”, “murderer of his wife.” The negative opinion of Nero reaches its dearth in a sermon delivered by the Christian priest Timotheus to new followers of the Christian faith (77). He defines Rome as the seat of all evil, and Nero, the greatest evil, is symbolized by three sixes (666), the sign of the devil, Satan Belzebug.

Nero’s cruelty culminates in the description of the persecuted Christians accused of setting fire to Rome. “They will burn as Rome was burning on account of them” – Nero declares. “Ahenobarbus is smiling in advance at the very thought of blood which he will shed” – writes Julius Flavius to Gaius Macer. Nero himself has invented a sort of punishment for incendiaries, already known to one of his courtiers: “... he will burn them wrapped in straw, clothed with matted hair, smeared with tar and with these living torches he will light his gardens ... He is curious to hear their cries when dying ...” (92). Others tied to stakes have to wait for wild animals which are to tear them to pieces. Nero himself puts on an animal skin and rushes and attacks the victims, then, making room for wolves and leopards, he leaves the ring. But the prosecutions prove ineffective, and Nero “moved about gloomy and furious till he drowned his vengeance in blood by crucifying and murdering mercilessly” (102). In the night after this day full of enjoyment and debauchery, he is troubled by apparitions. It seems to him that in his bedroom the ghosts of his relatives, such as Agrippina, Britannicus, Octavia – all murdered by him – are lying in wait for him.”

Creating the portrait of Nero, Kraszewski followed faithfully the ancient tradition, but he arranged and emphasized Nero's features in such a way that he succeeded in achieving his purpose which guided him when writing both of the novels: to reveal "this moment so essential for the whole mankind, which divides two thoroughly different worlds, two great epochs of human life." Therefore, as the last emperor of this epoch of evil, Nero has been presented as the cruellest ruler of Rome, nothing can be worse after him. Nero is identified with Satan not only by the Christian priest Timotheus, as Nero is Satan himself. In his character portrait we can find the features attributed to Satan:

- The brightness in which Nero shines is false, for he glitters in the light of his imaginary talents;
- Nero not only equals gods (considers himself Apollo), but stands above them, thinks that they are weaker (73); Apollo envies him, he excels Hercules in his deeds and power (3);
- he is absolute evil, pains and sufferings of people constitute the greatest source of delight for him.

Therefore, it could seem that Nero is evil incarnate. However, Kraszewski constructed his novel in such a way that between Nero and Rome there is reciprocity. Nero is bad, because Rome is bad, and *vice versa*. In the last letter, Chrysippus writes to Zeno: "Oh, Rome, ... you won't be short of Neros." Similarly, Cornutus, a Roman of immaculate character, after Nero's death says these characteristic words: "[Rome!], your meanness and baseness give birth to them, your flattery feeds, your debauchery makes them licentious." (125) On the other hand, Celsus, Nero's courtier, an honest and honourable man, sums up his characterization of the emperor in the following way (56): "If virtue could save him, if a crowd of a hundred thousand applauded it, he might become for a moment a virtuous man. He is not cruel by nature, but by corruption."

In the end one should ask a question, which is usually asked in Poland when we deal with the period of the partitions of Poland: whether Kraszewski writing the 'Roman' novels thought about pagan Rome and about its last ruler and the new faith also thought about Poland. Kraszewski, as a Pole, even in his 'Roman' novels justifies his inquiries after the double bottom, a second meaning hidden under the top layer of the novel. In one of the numerous statements in which Kraszewski documents his engagement in the Polish contemporary problems, he says:

“... I am living in my age, in my country and every vibration, passing masses, are reflected in me ... If I even had some genius, I would reduce it to dust, chop it into pieces and send it under the feet of mankind, under the feet of the motherland lest they should hurt against a stone. I don't care that me and these sheets won't exist tomorrow any longer. We live on the mission of the present day, the first obligation is to work for it.”¹⁸

Therefore, let us have a closer look at the so-called “Polish problem.”

In consequence of the three partitions of Poland (the first one in 1772 done by Prussia, Russia and Austria, the second in 1793 by Prussia and Russia, the third one in 1995 by all three powers), the Poles were deprived of their own state. They passed through an unsuccessful national independence insurrection named the “November Uprising” by the month when it broke out, lasting from 29th November 1830 till October 1831. The second uprising broke out in January 1863. It was preceded by an atmosphere of universal excitement, great expectations and uncertainty, patriotic street and church manifestations. The second uprising, just as the first one, broke out in the Russian sector of partitioned Poland, hence, analogies in the novel *Rome in the Reign of Nero*, which are obvious in it, will refer to the situation taking place in this annexed territory.

In his study on *Capreae and Roma*, Tadeusz Sinko supposes that Kraszewski while writing the first ‘Roman’ novel might have thought about the situation of the Polish state in the Russian part of the partitioned Poland:

“Kraszewski, presenting an overfilled measure of crimes performed by the Roman emperors, illustrated crimes of tsars by means of it, and in the oppressed slaves, who by a new faith become equal to their former masters, saw the strength capable of overthrowing the power of Rome and Russia.”¹⁹

It seems to me that this is a far-fetched supposition, because in the year 1859, when the novel *Capreae and Roma* was written, such an insurrection-like atmosphere of excitement and fever was not observed, it did become noticeable only in the following year, when young people gathered in great numbers at the funeral of Katarzyna Sowińska, the wife of the hero of the

¹⁸ Burkot (1962).

¹⁹ Sinko (1933) 177.

November Uprising, who died on 10th June 1860.²⁰ It was not until afterwards that a gradual increase in anti-Russian attitudes was clearly felt. It is intriguing why Kraszewski, after a lapse of only five years, took up anew the theme of two clashing epochs – the old passing pagan world corrupted to the core and a new religion announcing the world of order and love. It cannot be excluded that Kraszewski perceived in the plot of Nero a splendid occasion to illustrate the situation existing in the Russian part of the partitions and that it also inspired him to elaborate on this plot for the second time. This may be supported by the period in which the novel was written. *Rome in the Reign of Nero* was published after the fall of the insurrection, i.e. in the middle of 1864/6, and the author dated the novel ‘December 1864’ (the year 1862 given in the preface is fictitious). At that time Kraszewski stayed in his Dresden exile, full of fresh experiences of a country afflicted with insurrection.

I think that the author hints at the relationship of *Rome in the Reign of Nero* with the situation of the society in the Russian sector of partitioned Poland as early as in the introduction by adding the motto: “*Specta iuvenis – ceterum in ea tempora natus es, quibus firmare animum expediat constantibus exemplis* (G.C. Tacit. Annal. LXVI).”²¹ This motto explains a lot. Let us consider the original context of these words in Tacitus: They are uttered by Thræsea Paetus condemned to death by Nero. He did not participate in Piso’s conspiracy and avoided the repressions ranging in Rome after the plotting had been detected. Thræsea died in the so-called second pageant of death.²² This aristocrat enjoyed great popularity in Rome as a man of spotless character, great integrity and civilian courage. Retreating from public life, in silence he condemned the emperor’s crimes. As this passiveness was regarded as a sign of hostility towards Nero, he was sentenced to death. Thræsea cut his veins on the shoulders, then he said to a young quaestor the above-cited words. Such a motto simultaneously indicates the intention of Kraszewski: his novel about ancient Rome is meant to strengthen the spirit and morale of a young generation forced to live under the conditions of national slavery, in the period of repressions after the fall of the uprising. However, Kraszewski argued for solving conflicts by using peaceful methods, without using force, which – in the statements of the novel’s heroes, i.e. Nero’s victims – found

²⁰ Maziarz (2003) 97–118.

²¹ *Sic!* Cf. Tac. ann. 16,35.

²² Definition used by Krawczuk (1988) 258.

its expression many times. It will be worth quoting at least one statement by the priest Timotheus (61):

“We shall conquer their states, capitals, their army not by their force, but by God’s power. All will fall and will be defeated by one motion of God’s hand, and we shall be similar to a diligent ant that will undermine this oak but our strength does not lie in plots ..., but in humility and in pain. And if someone attacked Nero, stand up and cover him with your chest, because every murder is forbidden to us.”

Wincenty Danek, an outstanding scholar of Kraszewski’s literary production, recognized in *Rome in the Reign of Nero* a disguised system of allusions to the situation of the Polish nation after the fall of the insurrection of 1863. Kraszewski draws an analogy between the martyrdom of the first Christians and the sufferings of the Poles after the defeat of the last insurrection, defining the matter in the polarities of hangman and innocent victim, as well as in the contrast of crime and debauchery *vs.* martyrdom for a new religion.²³ Kraszewski chose this disguised manner of expression since he expected to return to Warsaw. For the same reason, in the first years of his sojourn in Saxony, he did not reveal by name his attitude to the insurrection and to the Tsar’s censorship of journalistic papers.²⁴ Nevertheless, a lot of passages in the novel point to the fact that the political situation of the insurrection in the Russian part of the partitioned Poland influenced the description of the political background in *Rome in the Reign of Nero*. The researchers have noticed that mainly the novel’s atmosphere was similar to the one in Poland’s territories after the insurrection.²⁵ Particularly obvious are martyrdom-related analogies between the January Insurrection and the situation of Rome after the detection of Piso’s conspiracy. The following fragment perfectly renders the above-mentioned correlation:

“Fairly or not, there will be a lot of victims; all that was unpleasant to Nero together with those who fought with Nero by means of poetry and singing will fall. Today or tomorrow Rome will lose the most precious ornamentations. It is easy to prove that each of us had relations with conspirators, being

²³ Danek (1973) 436.

²⁴ Cf. Bursztyńska (1987) 207.

²⁵ Bujnicki (1987) 196–197.

their friend or relative, used to visit them, heard about something or could guess something; anyway, is evidence necessary? Suspicion is enough, a shadow of suspicion. At least hatred is enough. Everyone locked-in at home is expecting a messenger of death, being ready for it, and when by day or by night a centurion will knock on the door sent in by Caesar, then nothing will be left but to prepare a warm bath-tub and call a barber-surgeon to cut the veins ...

I can't describe to you the terror that rules Rome: abandoned houses, depopulated streets, everyone is afraid to show his face in case it might remind his enemies that he is still alive; the timid renounce any relationships with conspirators, curse them as they have brought about so much disaster and death and out of fear they praise Caesar to the skies."

The convergence of Kraszewski's thoughts of some passages of *Rome in the Reign of Nero* and of his publicistic articles confirm these observations. In one of his brochures Kraszewski expressed himself in the following way:

"It is courage of the spirit and not the strength of body that calls after us. Well, then, we need courage, strength, iron resistance only to win, rifles and the army will come in the end [...]. Beginning from February, the nation in spite of unbalanced leaders have perfectly known their mission, stood unarmed, uncovered their breasts, made barbarians shoot at them and inflict cruelty to one another."²⁶

In *Rome in the Reign of Nero* in similar vein the Christian priest Timotheus preaches to the Christians waiting for repressions after the fire of Rome (61): "We shall fight but not with the weapon that you suggest and give, but with patience, bravery, humility, sanctity, glorious death, fearless courage against pain." Among numerous parallels between Ancient Rome and the contemporary situation in the Russian part of partitioned Poland, the description of the Poles' situation offered by a participant in the January Insurrection, Agaton Giller, is worthwhile quoting: "They restricted trade, handicraft, free movement, they are pushing us to extreme poverty and obscurity,

²⁶ J.I. Kraszewski, *The Polish Issues in the Year 1861* (Paris 1862) 27s.; cit. according to Bujnicki (1987) 196.

because beggars and fools have not their rights.”²⁷ Similarly Kraszewski writes about the situation in Rome during the reign of Nero (104):

“Nero says openly that he does not want to have the rich, because wealth predicts pride and stubbornness while poverty most easily will break a man and will make him a slave. The people have to be kept in the dark and in poverty, and Caesar, the absolute ruler, will deal with them as he likes.”

If, then, an analogy between the situation in Rome in the first century A.D. and the situation of the Polish society in the Russian part of partitioned Poland is distinctly noticeable, so in the same way analogies between Nero and the Russian Tsar are self-evident. At that time Alexander II Romanov (1818–1881) became the Tsar of Russia. This Tsar deprived the Poles of any hope for a change for the better, which they still had expected when this Tsar took over the rule after the death of his father. His speech delivered in Warsaw in the presence of marshals, the nobility, senators and the clergy on 23rd May 1856 prohibited even dreams of another future and depicted a vision not only of permanent slavery but also of complete disintegration into the Russian nation:²⁸

“I demand that the order established by my father should not be violated in any respect. Therefore, gentlemen, first of all please give up your dreams, relinquish hopes! I know how to restrain outbursts of those who want to continue dreaming. I know what to do in order to make them abandon their unrealistic dreams which go beyond imagination. Prosperity of Poland depends on her complete unification with other nations of my empire. Whatever my father did, he did well and I am going to keep it. But it is necessary for you to know, for the good of Poles themselves, that Poland should remain united with the great family of Russian emperors. Finally, gentlemen, I am animated by the best intentions, but it is a problem how to give me facilities for performing my task and that is why I repeat again to you, gentlemen, no dreams, no dreams. [...] while you, arch-bishops, do not forget that religion is a basis for all morality and it is your duty to inculcate this conviction

27 Maliszewski (1920) 22–23.

28 Maliszewski (1920) 22–23.

into the Poles' minds that their prosperity depends on their complete integration with holy Russia.”

But like the analogies to the political situation, the references to the Tsar Alexander II are cautiously disguised. Indeed, Kraszewski wanted to return from Dresden to Poland, and that imposed upon him an obligation to be moderate in using words both in writing and in speaking.

Kraszewski's novel on Nero and Rome in Nero's days, whose uncommon artistry, splendid composition and perfectly constructed plot based on one of the most enigmatic characters of ancient Rome, and – most of all – firm connexion of contents with the history of the Polish nation, is worthy of being placed among the important works of Polish literature. Yet, unfortunately, it was forgotten fairly early, being eclipsed by another novel which achieved success on the global scale. This novel was *Quo vadis* by Henryk Sienkiewicz, written thirty years after the publication of *Rome in the Reign of Nero*. But Sienkiewicz's novel would not have achieved such a fame if Kraszewski's masterpiece on Rome and Nero had not been published earlier. Henryk Sienkiewicz himself admitted that while writing his famous book about the persecuted Christians and the cruel emperor Nero he had been inspired by Kraszewski's *Rome in the Reign of Nero*, sharing his belief that evil and hatred would dominate the world unless a moral force, power of nobleness and dignity, love and good oppose them.

Bibliography

- Bachórz (1987). – Józef Bachórz, “Józef Ignacy Kraszewski and the Polish XIX Century”, in: *Ruch Literacki* 28,3 (1987) 162–200.
- Bielatowicz (1916). – Jan Bielatowicz, “*Rome in the Reign of Nero* by Kraszewski vs. *Quo Vadis* by Sienkiewicz”, *Przegląd Klasyczny* 2 (1916) 179–186.
- Bujnicki (1987). – Tadeusz Bujnicki, “Historical Epistolary Novel *Rome in the Reign of Nero* by Kraszewski”, *Ruch Literacki* 28,3 (1987) 195–206.
- Bujnicki (1990). – Tadeusz Bujnicki, “A Novel on the Beginnings of Christianity: *Rome in the Reign of Nero* by Józef Ignacy Kraszewski”, in: *Pośpiech* (1990) 12.
- Burkot (1962). – Stanisław Burkot, “J.I. Kraszewski, ‘To the Lady XX in W...’”, in: Stanisław Burkot (ed.), *Kraszewski on the Novelists and Novels. A Collection of Theoretical and Critical Statements* (Warsaw 1962) 178–188.

- Bursztyńska (1977). – Halina Bursztyńska, *Henryk Sienkiewicz in the Circle of Influence of the Historical Novels by Józef Ignacy Kraszewski* (Katowice 1977).
- Bursztyńska (1987). – Halina Bursztyńska, “From the Correspondence of Agaton Giller to J.I. Kraszewski”, *Ruch Literacki* 28,2 (1987) 207.
- Danek (1966). – Wincenty Danek, *Historical Novels of J.I. Kraszewski* (Warsaw 1966).
- Danek (1973). – Wincenty Danek, *Józef Ignacy Kraszewski* (Warsaw 1973).
- Gebarski (1906). – Stefan Gebarski, *Salvation of the World. A Short Story According to the Novel Capreae and Roma* (Warsaw 1906).
- Korzon (1880). – Tadeusz Korzon, “The Historical Novel on Roman times”, in: Alexander Kraushar (ed.), *The Jubilee Book for Commemoration of the Fiftieth Anniversary of Józef Ignacy Kraszewski* (Warsaw 1880).
- Kraszewski (1859). – Józef Ignacy Kraszewski, *Capreae i Roma* (Warsaw 1859) (= German translation: *Capreae und Rom. Bilder aus dem ersten Jahrhundert* [Wien 1881]; = French translation: *Villa Jovis (Tibère à Caprée)*. Trad. par Louis de Brockère [Paris 1902]).
- Kraszewski (1859). – Józef Ignacy Kraszewski, *Rzym za Nerona* (= *Rome in the Reign of Nero*) (Krakow 1866).
- Kraszewski (1866–1874). – Józef Ignacy Kraszewski *Notes from the Journey 1858–1864* (Warsaw 1866–1874).
- Krawczuk (1988). – Aleksander Krawczuk, *Neron* (Warsaw 1988).
- Maliszewski (1920). – Edward Maliszewski, “A Fragment of ‘The message to all Poles in the Polish land’”, in: Edward Maliszewski (ed.), *The Year 1863. A Selection of Acts and Documents* (Warsaw 1920) 22–23.
- Maziarz (2003). – Antoni Maziarz, “Solidarność (Solidarity) of 1861: Oh, Lord, Give us Back Homeland and Freedom”, in: Marian Marek Drozdowski (ed.), *NSZZ “Solidarność” in the Years 1980* (Opole 2003) 97–118.
- Nakonieczny (1982). – Helena Nakonieczny, “The Historical Sources in the Roman Novels by Kraszewski, Orzeszkowa, Sienkiewicz”, *Prace historyczno-literackie Uniwersytetu Śląskiego* 18 (1982) 106–112.
- Pośpiech (1990). – Jerzy Pośpiech (ed.), *Materials from the Scientific Session* (Opole 1990).
- Sinko (1933). – Tadeusz Sinko, *Hellas and Roma in Poland* (Lwów 1933).

AH! BEN DICEA QUEL GRIDO: IO SONO ORESTE!
ARRIGO BOITOS NERONE*

Lisa Sannicandro (Padova)

Arrigo Boito (*1842 Padova, †1918 Milano) war einer der Hauptvertreter der italienischen *Scapigliatura*, jener literarischen und künstlerischen Strömung, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Norditalien Fuß fasste. Boito ist vor allem als Musiker und Librettist bekannt: Ich erinnere in diesem Zusammenhang an seine künstlerische Zusammenarbeit mit Giuseppe Verdi, für den er einige Opernlibretti geschrieben hat (*Otello*, 1887; *Falstaff*, 1893; *Simon Boccanegra*, 1881).

Dieser vorliegende Beitrag ist mit dem *Nerone* befasst, von welchem er zwei Versionen veröffentlichte: die erste in Form einer Tragödie, die zweite als Oper.¹ Die Figur des römischen Kaisers war natürlich in der Opernwelt nicht unbekannt. Es sei unter anderem an *L'incoronazione di Poppea* von Claudio Monteverdi (1643) und an den fast gleichzeitig mit Boitos Werk erschienenen *Nerone* von Pietro Mascagni erinnert, eine Oper, die nach der Tragödie von Pietro Cossa komponiert wurde (1935).²

* Ich möchte Christine Walde und Detlev Kreikenbom herzlich danken, dass sie mich zu dieser Nero-Tagung eingeladen haben. Ich möchte auch Klaus-Dietrich Fischer danken, dass er eine deutsche Übersetzung des *Nerone* von Boito für mich gefunden hat. Diesen Beitrag sowie die Tragödien-Ausschnitte hat Manuela Valentin ins Deutsche übersetzt.

¹ Die Tragödienversion taucht in der Gesamtausgabe von Boitos Werk (Boito [1942]) auf, aus der die Zitate in diesem Beitrag stammen. Der Text der Oper ist online verfügbar unter <http://dante.di.unipi.it/ricerca/libretti/neroneb.html>.

² Der *Nerone* von Mascagni wurde am 16. Januar 1935 in der Mailänder Scala uraufgeführt. Das Libretto stammte von Giovanni Targioni Tozzetti. Schon 1891 hatte Mascagni im Sinn, eine Oper zu komponieren, die Nero zum Thema hatte; es ist außerdem bekannt, dass Giuseppe Verdi, als er dies erfuhr, Boito ansprach, seinen *Nerone* zu beenden, damit ihm nicht der Autor der *Cavalleria rusticana* zuvorkomme. Es ist nicht verwunderlich, dass die Figur des Nero sowohl im Theater als auch in der Oper immer wieder aufgegriffen wurde: «La figura di Nerone fa scattare in noi determinate attese. Ci aspettiamo scene di crudeltà, orge, ecatombi di cristiani, assassini, intrighi di corte, le rappresentazioni di una vita vissuta in funzione dell'arte, amori, amori contro natura...» (Maeder [1998] 212). Zum Vorkommen Neros in der Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und in der Oper vgl. Maeder (1998) bzw. Porte (1998).

Boitos *Nerone* hatte eine äußerst lange Entstehungsgeschichte. Am 25. Mai 1891 schrieb Giuseppe Verdi an seinen Freund Giulio Ricordi, dass Arrigo Boito ihm seinen Text *Nerone* vorgelesen habe; er (Verdi) habe sich wie folgt geäußert:

«Il libretto è splendido. L'opera è scolpita magistralmente e profondamente: cinque caratteri l'uno più bello dell'altro; Nerone, malgrado la sua crudeltà, non è odioso: un quarto atto commoventissimo; e il tutto chiaro, netto, teatrale malgrado il massimo trambusto e movimento scenico. Non parlo dei versi: ché sapete come li fa Boito: pure questi mi sembrano più belli di tutti quelli che ha fatto finora.»³

Das Urteil des großen Komponisten ist also positiv gegenüber dem *Nerone*, an welchem Boito fünfzig Jahre gearbeitet hat. Im Mai 1901 veröffentlichte er den Text in Form einer Tragödie in fünf Akten; bei der Übertragung zum Libretto wurden die Akte auf vier reduziert.⁴ Am 1. Mai 1924, sechs Jahre nach Arrigo Boitos Tod, wurde das Melodram *Nerone* in der Scala in Mailand aufgeführt, mit einem außerordentlichen Aufwand an Bühnenmaterialien

³ „Das Libretto ist wunderbar. Die Oper ist meisterhaft und tiefgründig aufgebaut: fünf Charaktere, der eine schöner als der andere. Nero ist trotz seiner Grausamkeit nicht widerwärtig: Der vierte Akt ist sehr erschütternd; das Ganze ist klar umrissen und bühnenmäßig wirksam, auch wenn in den bewegten Szenen ein großes Durcheinander herrscht. Ich meine dabei nicht die Verse: Ihr wisst, wie Boito sie schreibt! Diese finde ich sogar noch schöner als alle jene, die er bis dahin geschrieben hat.“ Giulio Ricordi war einer der großen Förderer und Begleiter Boitos während der langen Entstehungszeit des *Nerone*; er riet dem Maestro, das Libretto mit dem vierten Akt zu beenden, also mit dem Tod der Christin Rubria, anstatt mit dem fünften mit der Szene, in der Nero die *Eumeniden* von Aischylos spielt (vgl. Del Nero [1995] 163).

⁴ Vgl. das *Vorwort* (*Avvertenza*) von Boito (1942): «Il testo della Tragedia, che qui si presenta sotto forma di libro, non è in tutto conforme a quello destinato alla rappresentazione lirica. Nella presente edizione sono aggiunti molti particolari del dialogo e delle didascalie, e ciò fu fatto col semplice intento di chiarire nella mente di chi legge (e non ha il soccorso dell'immagine visiva) l'espressione di alcuni passi o le loro condizioni pittoriche o plastiche.» („Der Text der Tragödie, der hier in Form eines Buches vorliegt, entspricht nicht in allen Punkten dem für die Opernaufführung. In dieser Ausgabe gibt es viel mehr Details in den Dialogen und Regieanweisungen, und dies, um dem Leser – der keine visuelle Unterstützung hat – den Ausdruck einiger Stellen zu erklären und somit ihre bildhaften oder anschaulichen Aussagen verständlich zu machen.“).

und einer großen Anzahl an Komparsen und Figuranten.⁵ Die Partitur, die Boito nicht mehr vollenden konnte, wurde vom Maestro Vincenzo Tomasini und von Vincenzo Smareglia unter der Leitung des großen Arturo Toscanini fertiggestellt, der auch die Uraufführung dirigierte. Nach dem anfänglich glänzenden Erfolg kam die Oper ab den 50er Jahren nur noch selten auf die Bühne, sowohl wegen der kaum noch tragbaren Inszenierungskosten als auch wegen der hohen Anforderungen an die Künstler.

I. Die Handlung und die Quellen des *Nerone*

In diesem Beitrag werde ich mich auf die literarische Version des *Nerone* konzentrieren, weil sie meiner Ansicht nach im Vergleich zum Libretto die Hauptfigur besser und kohärenter hervorhebt. Die Handlung beginnt gleich nach der Ermordung Agrippinas, die den Kaiser in qualvolle Schuldgefühle und Albträume treibt. Aus diesem Grunde hat er Angst, nach Rom zurückzukehren. Eine seltsame Kreatur, Asteria, die in ihn verliebt ist, verfolgt ihn in Form einer Erinnye. Auch andere Figuren kommen in der Szene vor: Simon Magus, Vater des Gnostizismus, der Nero verspricht, ihn mit seinen magischen Praktiken vom Muttermord zu reinigen,⁶ ferner der Christ Phanuel und die von ihm geliebte Rubria, eine Vestalin, die sich zwar zum Christentum bekehrt hat, aber immer noch den heidnischen Kulturen verhaftet ist.⁷ Die Tragödie erreicht ihren Höhepunkt in dem Augenblick, als Nero erfährt, dass Asteria vom Zauberer Simon in das Reinigungsritual mit einbezogen wurde, das ihn vom Muttermord befreien sollte. Sie sei gar keine Göttin, wie der Zauberer es ihm zu verstehen gegeben habe, sondern ein sterbliches Wesen. Der Kaiser bestraft beide grausam für diesen Schwindel: Die junge Frau wird in einen Schlangenkäfig geworfen und Simon Magus, der

⁵ Die Regie führte Giovacchino Forzano, und die Skizzen stammten von Lodovico Pogliaghi, der sich genau an die Notizen Boitos hielt. Die Hauptrolle wurde einem der größten Tenöre jener Zeit zugewiesen, Aureliano Pertile (1885–1952), der später auch den Nero von Mascagni darstellte.

⁶ Zur Neros Anwendung der Magie, um die Reue über Muttermord fernzuhalten vgl. Suet. Nero 34,4: *neque tamen conscientiam sceleris, quamquam et militum et senatus populique gratulationibus confirmaretur, aut statim aut umquam postea ferre potuit, saepe confessus exagitari se materna specie verberibusque Furiarum ac taedis ardentibus. Quin et facto per Magos sacro evocare Manes et exorare temptavit.* Simon Magus wird in der *Apostelgeschichte* 8,9–24 genannt. Der aus der Stadt Samaria kommende Magus bot den Aposteln Petrus und Johannes Geld an, weil er die Fähigkeit „kaufen“ wollte, den Gläubigen den Heiligen Geist durch Handauflegung zu übertragen.

⁷ Sueton nennt Rubria, eine Vestalin, die von Nero vergewaltigt wurde: *Super ingenuorum paedagogia et nuptiarum concubinatus Vestali virgini Rubriae vim intulit* (Nero 28,1).

sich damit rühmt, mit seinen Ritualen den Himmel zu erreichen, muss bei den nächsten Spielen als Ikarus verkleidet im Zirkus herumfliegen. Der Zauberer nimmt diesen Pakt an unter der Bedingung, dass im Zirkus auch christliches Blut fließe: Auch Phanuel und Rubria sind also für den Märtyrertod bestimmt. Der vierte Akt, der letzte in der Libretto-Version, beschreibt diese grandiose, blutige Szene im Zirkus, in der Nero die Fäden zieht: Sie endet mit dem letzten, ergreifenden Zusammentreffen von Phanuel und der sterbenden Rubria. Der fünfte Akt, den wir unten genauer analysieren, beschreibt eine Aufführung der *Enumeniden* von Aischylos, in denen der Kaiser die Rolle des Orestes spielt. Nach einer Liebesnacht mit Asteria, die sie zum Selbstmord führt, wird Nero auf der Bühne von der Erscheinung Agrippinas und anderen Gespenstern verfolgt. Sie werfen ihm seine Grausamkeit vor und kündigen ihm den Tag an, an dem sich der Gott rächen werde.⁸

Für die Abfassung des *Nerone* hat Boito auf eine große Anzahl von antiken Quellen zurückgegriffen, vor allem auf Tacitus und Sueton.⁹ Der thematische Kern in Tacitus' Werk ist besonders wichtig, denn er stellt die Herrschaft Neros als ein Zeitalter der Dekadenz dar. Aus den *Annales* hat Boito auch einige Züge der Figur Neros gewonnen, wie zum Beispiel die Betonung der künstlerischen Dimension des Daseins, die Grausamkeit, die religiöse Experimentierfreude; Boito selbst schrieb am 19. April 1862 an Paolo Reale, als sein Werk noch im Anfangsstadium war: „... e in questo momento ... sono sotto l'influsso magnetico di Tacito e medito un gran melodramma che sarà battezzato con un terribile nome: *Nerone*.“¹⁰ In einem weiteren Brief

⁸ Durch den fünften Akt wird Nero in der Tragödienversion kohärenter dargestellt und es kommt somit zu einer vollkommenen Identifizierung mit Orestes. Wie Pietro Nardi richtig beobachtet, hat der Autor durch das Weglassen des fünften Aktes im Libretto die folgende Wirkung erreicht: «L'autore ha lasciato cadere anche l'elemento di armonia architettonica, ch'era l'aprirsi della tragedia e il suo chiudersi sul tema del rimorso di Nerone. N'è rimasto in tronco il naturale sviluppo: pel nuovo gioco prospettico creato dal valore conclusivo assunto dalla morte di Rubria, hai il ciclo di questo personaggio, non hai più il ciclo di Nerone». („[Boito hat] auch das Element der architektonischen Harmonie fallen lassen, das eine Eröffnung der Tragödie und einen Schluss mit dem Thema der Schuldgefühle Neros darstellte. Die natürliche Entwicklung ist in abgebrochener Form belassen: Um dem neuen perspektivischen Spiel gerecht zu werden, das aus dem abschließenden Wert von Rubrias Tod hervorgeht, hat man den Zyklus dieser Figur und nicht mehr den Neros.“ (Boito [1942] XIV).

⁹ Für die Quellenforschung des *Nerone* ist außer dem einschlägigen Beitrag von Giani (1901) auch Cresci Marrone (1994) wichtig.

¹⁰ „... und in diesem Moment ... stehe ich unter dem magnetischen Einfluss von Tacitus und denke an ein großes Melodram, das mit einem entsetzlichen Namen getauft wird: *Nero*“.

vom 15. Februar 1876 an Agostino Salina erklärt Boito: «Vivo tuffato nel sangue e nei profumi della decadenza romana, in mezzo alle vertigini della corte di Nerone.»¹¹

Für die Abfassung der Tragödie konsultierte Boito außerdem die Arbeiten der wichtigsten Altertumswissenschaftler seiner Zeit, unter diesen vor allem Theodor Mommsen und Ernest Renan. Einigen Monographien von Renan, wie *Vie de Jésus* (1863), *Les Apôtres* (1866), *Saint-Paul* (1869) und *L'Antéchrist* (1873) entnahm der Dichter die feindliche Einstellung gegenüber dem ersten Christenverfolger, auf der seine Tragödie aufgebaut ist.¹² Außerdem waren ihm das *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* von Charles Daremberg und Edmond Saglio (Paris 1877–1919) und die *Darstellung aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine* (Leipzig 1888) von Ludwig Friedlaender besonders hilfreich. Dergestalt ist eine Tragödie entstanden, die reich an gelehrten Zusammenhängen, an historisch interessanten Details und Zitaten ist, aus denen eine tiefgründige Kenntnis der materiellen Kultur Roms spricht: Boito selbst hat zugegeben, dass gerade diese Kenntnis manchmal fast ein Hindernis bei der Abfassung des Werks darstellte, das man als Kunst gewordene Gelehrtheit definieren könnte.

II. *Ah! Ben dicea quel grido: io sono Oreste!*

Wie aber hat Boito die Figur des Kaisers skizziert? Im ersten Akt wird Nero als furchtsamer und neurotischer Mann dargestellt, der von Gewissensbissen wegen des Mordes an Agrippina geplagt wird. Er verlässt nach dem Muttermord Rom und sucht in den Ritualen des Simon Magus Trost, Hilfe und Reinigung von seiner Schuld:

Ah! tu mi salva!
Lava il mio matricidio! Orrenda vita
Vivo, pe' gioghi di Campania in fuga,
Meco traendo il delirio, le Eumenidi
*Flagellatrici e lo spettro materno!*¹³

¹¹ „Ich lebe eingetaucht in das Blut und in die Gerüche der römischen Dekadenz, mitten im Rausch am Hofe Neros.“ (Boito [1942] 406).

¹² Zum Nero von Renan vgl. Rocca-Serra (1998).

¹³ „Ah, rette mich! /Reinige mich vom Muttermord! Ein grausames Leben / führe ich, auf der Flucht über die Berge Kampaniens, /schleppe ich mit mir den Wahn, / die geißelnden Eumeniden und den Geist der Mutter!“

Nero ist entsetzt von den flüchtigen Erscheinungen Asterias, die als Erinnye verkleidet ist, erschüttert von entfernten Stimmen, die ihn des Muttermordes anklagen und ihn Orestes nennen: *Nerone-Oreste! Il matricida!* Wenn diese Gewissensbisse in Nero auch Angst und Beunruhigung verursachen, so stellt sich jedoch gewissermaßen ein Gefühl des Stolzes ein, nämlich ein neuer Orestes zu sein. Auf diese Weise wendet sich Nero an die Mutter, während er ihre Asche auf der Via Appia vergräbt:

*Se degli estinti lo spirto penètri
Nell'alme nostre, il mio contempla, madre
Interno orror.
Quest'è l'ultimo vivo
Di tua tragica stirpe, in me il Destino
Tutte addensa sue forze e le consuma.
M'invade il Nume antico! È l'opra mia
L'opra del Fato!
(Ergendosi fieramente)
Ah! Ben dicea quel grido:
Io sono Oreste.¹⁴*

Die Identifikation mit dem Sohn Agamemnons, der seine Mutter Klytaimnestra ermordet hat, ist der offensichtlichste Aspekt der Theatralik von Boitos Nero. In der Figur des *princeps* hat also jener typische Dualismus der literarischen Schöpfung Boitos Gestalt angenommen: Sein Nero schwingt sich zwischen Leben und Theater, zwischen Farce und Tragödie, zwischen der Reue über den Muttermord und dem Stolz dazu auf, ein neuer Orestes zu sein.¹⁵ Die Überlagerung von Leben und Kunst, einem typisch dekadenten Konzept, löst in der Tragödie eine Reihe von metatheatralischen Spielen aus, die im fünften Akt ihren Höhepunkt finden. Dieser hat den bedeutungsvollen Titel *Il teatro di Nerone*. Im Laufe der Tragödie öffnen sich aber viele andere theatralische Szenen. Die Beerdigung der sterblichen Überreste Agrippinas auf der Via Appia im ersten Akt ist ein Beispiel dafür. Diese Geste

¹⁴ „Wenn du den Geist der Toten in unsere Herzen / Sprühst – so wahrst das meine, Mutter,/Tiefe Qual nur und Entsetzen. / Ich bin der letzte Lebende / Deines tragischen Geschlechts, in mir vereint und verzehrt / Das Schicksal all seine Kraft. / Die alte Gottheit sucht mich heim! Es ist mein Werk / Das Werk des Schicksals! / (*Erhebt sich stolz*) / Ah! Wohl erklang der Schrei: / Ich bin Orestes.“

¹⁵ Auch das System der Figuren ist aus Gegensatzpaaren aufgebaut: Simon Magus – Phaniel, Asteria – Rubria.

begleitet der *princeps* mit kunstgerecht vorbereiteten Worten, wie Boito selbst in den Anweisungen hervorhebt:

NERONE: (prono sulla fossa ed immobile, incomincia come chi proferisce parole preparate con arte):

*Queste ad un lido fatal insepolte ceneri tolsi,
Qui le trassi dove stende Roma sue tombe;
Sacro sempre fu ridonare agli estinti la patria.*¹⁶

Nachdem Nero die Asche der Mutter begraben hat, will er aus Angst nicht mehr nach Rom zurückkehren, obwohl Tigellinus darauf besteht. Der Kaiser denkt an eine Flucht. Das Ziel ist unbedeutend, wie er behauptet:

*Dove migra il cantor trova una patria
E sola gloria è l'Arte!*¹⁷

Auch die glorreiche Rückkehr nach Rom ist durch einen bühnenmäßigen Aufbau dargestellt. Tigellinus hat diese trotz Neros Angst genau geplant. Ein riesiger Soldatenaufmarsch und eine wirre Menge von fremden Völkern (Armenier, Äthiopier, Inder, Griechen) jubeln dem zurückgekehrten Kaiser zu, der vom Volk als „Gott des Odeons“ und von Gobrias als „Auferstandener Roscius! Neuer Turpio!“ begrüßt wird. Nicht durch Zufall endet der Zug mit einem Karren, der von vier Sklaven gezogen wird und Bühnenwerkzeug befördert. Hinter ihm und rund um ihn schreiten die dionysischen Künstler in Bühnenkleidung und rufen „Evion, evion!“. Alle jubeln Nero zu, der, mit einer goldenen Tunika bekleidet, von den ersten Sonnenstrahlen getroffen wird. Am Ende des ersten Aktes tritt der Kaiser also in vollem Glanz vor sein Volk, und es scheint, als ob er nach den Ängsten und Gewissensbissen wegen des Muttermordes wieder Vertrauen und Stolz gewonnen habe. Dieser Stolz scheint ihm die Kraft zu verleihen, seine Gegner zum Tode zu verurteilen. Er nennt Tigellinus die Namen von Seneca, Sulla, Burrus, Plautus und Thræsea:¹⁸

¹⁶ „NERO: (bäuchlings auf dem Grab und ohne Bewegung, beginnt wie jemand, der seine Worte gewissenhaft vorbereitet hat) Ich raubte diese unbegrabnen Aschen einem verhängnisvollen Strand, / brachte sie hierher, wo Rom seine Gräber ausbreitet; / es war immer ein heilig' Brauch, den Toten ihre Heimat wiederzugeben.“

¹⁷ „Wohin der Sänger zieht, er findet Heimat und die Kunst ist einziger Ruhm!“

¹⁸ Der offensichtliche Missbrauch historischer Daten, mit dem Boito absichtlich in einer einzigen Proskriptionsszene die Verurteilungen dieser Figuren vereint, hat das Ziel, den All-

NERONE detta a Tigellino i seguenti nomi:

Seneca, Silla.

TIGELLINO: *Burrhus.*

NERONE afferma col capo e prosegue:

Plantus, Traseas,

Quella sua fronte da censor m'irrita;

Cinque spettri saranno assai men truci

Di quello d'Agrippina.

Ecco; rinasco

Liberò e forte! Andiam.¹⁹

Im zweiten Akt wird das magische Ritual des Simon Magus beschrieben, der seine Anhänger glauben lässt, in den Himmel aufgestiegen zu sein: In Wirklichkeit sind er und seine Komplizen in einem Teil des Tempels versteckt, wo die Gläubigen sie nicht sehen können. Magus versucht, Nero von seiner Schuld zu reinigen und verspricht, ihm eine Göttin erscheinen zu lassen, die seine Gewissensbisse lindern kann. Diese falsche Göttin, die Nero in einem Spiegel sieht, ist niemand anderes als Asteria, in der er die Erinnye wiedererkennt, die ihn verfolgt hat:

T'adoro. Bacio

L'altare tuo, pallida Dea, tremenda

Protettrice dei morti! Un giorno in Tauri

Tu promettesti pace a un matricida.

La stessa grazia imploro;

al par d'Oreste

Io non senza cagion la madre uccisi.

Dal suo spettro mi salva!²⁰

mächtigkeitwahn Neros hervorzuheben. Der Kaiser wird dann im fünften Akt von den Gespenstern seiner Opfer verfolgt.

¹⁹ „NERO diktiert Tigellinus die folgenden Namen: Seneca, Silla. / TIGELLINUS: Burrus. / NERO nickt und fährt fort: Plautus, Thræsea, /Seine Zensorenstirn reizt mich; / Fünf Geister sind sicher weniger grausam / Als jener Agrippinas. /Ah; ich lebe wieder auf frei und stark! Lass uns gehen.“

²⁰ „Ich bete dich an. Ich küsse deinen Altar, /bleiche Göttin, schreckliche Beschützerin der Toten! An einem Tag in Tauris /Versprachst du Frieden einem Muttermörder. / Dieselbe Gnad' erbitt' ich für mich; /so wie Orestes /erschlug ich nicht ohne Grund die Mutter. /Rette mich vor ihrem Geist!“

Der Kaiser bittet sie, zu ihm zu kommen, begierig, sich mit einer Göttin zu vereinigen. Einst hat er die Vestalin Rubria vergewaltigt und somit einen Frevel begangen. Jetzt will er die höchste Transgression erreichen und sich mit ihr, einem unsterblichen Wesen, vereinigen:

*Oh! Duolo! Una Immortal tu sei!
 Donna ti voglio e anelante nei fremiti
 Fieri del bacio!! Ab! ch'io non maledica
 La tua Divinità!! Già il sacrilegio
 Portai su Vesta, allor che a forza avvinsi
 Rubria, vergine sacra, a piè dell'ara ...
 Ma delitto più nuovo e assai più forte
 Consumerò.²¹*

Er erkennt jedoch schnell, dass es sich in Wirklichkeit um eine sterbliche Frau handelt. Nero verurteilt Asteria und Magus zu Tode und greift zur Leier, steigt zum Altar empor und ruft: *Or che i numi son vinti, a me la cetra, / A me l'altar! / Io canto.* („Jetzt sind die Götter besiegt! Mein ist die Leier, / mein der Altar! Ich singe.“) Die Anweisungen lauten: „Er verhält sich wie Apollon Musagetes und beginnt zu präledieren.“ Aber erst in den letzten zwei Akten kommt die künstlerische Weltanschauung Neros besonders zum Ausdruck.

III. Der vierte Akt: Die Spiele im Zirkus

Wir werden jetzt den vierten Akt analysieren, insbesondere die Zirkusszene, in der Asteria, Simon Magus und die Christen bestraft werden. Die Handlung wird sorgfältig von Nero geleitet und sieht folgende Spiele vor, wie Gobrias im Circus Maximus ankündigt:

GOBRIAS: *«I gladiatori di Preneste.»* Passano.
«Il supplizio di Dirce, pantomima»
«Coi tori e i veltri e colla morte vera»
«Di femmine cristiane»²²

²¹ „Oh! Schmerz! Eine Unsterbliche bist du! / Ich will dich als Frau und bebend im Wunsche / nach Küssen! Ich will deine Gottheit nicht / Verfluchen! Den Frevel beging ich schon / Gegen Vesta, als ich mit Gewalt Rubria umarmte, / die heilige Jungfer, vor dem Altar ... / Eine neue, viel größere Sünde / Wird' ich begehen!“

²² „GOBRIAS: Die Gladiatoren von Präneste. (Gehen vorüber) / Die Hinrichtung Dirkes, Pantomime. – / Mit Stieren und Hetzhunden und wirklichem Tod / von Christenfrauen.“

Der Christ Phanuel stellt den „gekreuzigten und von Bären zerfleischten Laureolus“ dar, und Simon Magus „den Flug des Ikarus“.²³ Alles ist bereit zum Beginn der Spiele, als Tigellinus Nero offenbart, eine Verschwörung gegen den Kaiser entlarvt zu haben: Simon Magus und seine Komplizen wollen die Stadt in Brand setzen. Der Präfekt und der Prätor bitten Nero einzuschreiten, um die Stadt zu retten. Dieser antwortet jedoch erzürnt, es sei nicht möglich, die Spiele zu unterbrechen, auf die das Volk lauthals schreiend warte:

NERONE: *Taci! Non odi la plebe che rugge?
Voglion le Dirci!*²⁴

Nachdem Nero wie ein perfekter Regisseur die letzten Bühnenanweisungen gegeben hat, wendet er sich „mit ironischer Ruhe“ (so steht es in den Anweisungen Boitos) an Tigellinus und befiehlt ihm, den Brand nicht zu verhindern. Die Größe Neros liege nämlich darin, alles, was von ihm zerstört wurde, wieder aufzubauen:

NERONE: *Astuto Agrigentino, e non t'arvedi
Ch'io già tutto sapea? Guai se l'incendio
Tenti sventar che il caso m'offre. Guai!*

.....

*Poi? Ciò che uccido
Risorge. Il mondo è mio! Pria di Nerone
Nessun sapea quant'osar può chi regna.*²⁵

²³ Wir zitieren hier eine Anmerkung Boitos zu dieser Szene: „Popolo avido di spettacoli, di scene d'effetto, di fantasmagorie. Un desiderio ignobile di quadri plastici. Si volevano i miti di carne ed ossa, in tutto ciò che avevano di più osceno e feroce. Si cercavano effetti da statuario“ („Das Volk ist gierig nach Aufführungen, nach Effektszenen, nach Phantasmagorien. Ein niederträchtiger Wunsch nach plastischen Bildern. Man wollte die Mythen in Fleisch und Blut, all das, was sie an Widerwärtigem und Grausamen hatten. Man suchte nach statuenhaften Effekten“ (zit. nach Boito [1942]). Sueton (Nero 12) nennt einen Flug des Ikarus auf Nero, der unglücklich für den Schauspieler endete.

²⁴ „NERO: Schweig! Hörst du das Volk nicht brüllen? / Es will die Dirken!“

²⁵ „NERO: Listiger Agrigentiner, merkst du denn nicht, / dass ich alles schon wusste? Weh' dir / wenn du den Brand verhinderst, den der Himmel mir schickt. Weh' dir! / / Was ich zerstöre, lebt wieder auf. / Die Welt ist mein! Vor Nero wusste niemand, wieviel ein Herrscher wagen kann.“

IV. Der fünfte Akt: *Il teatro di Nerone*

Der fünfte Akt ist bei der Umschrift zum Libretto gekürzt worden. Er führt jedoch meiner Meinung nach die Parabel des Helden zu einem perfekten Schluss. In diesem letzten Akt erscheint Nero in seiner ganzen Grausamkeit und Unmenschlichkeit. Der Akt hat den vielsagenden Titel *Il teatro di Nerone*. Während in Rom der Brand wütet, werden im Theater – von Boito in den Anweisungen genau beschrieben – die *Eumeniden* von Aischylos aufgeführt und der *princeps* spielt selbst den Helden Orestes:

ORESTE (Nerone) (S'erge ma con riguardo di toccare sempre la statua, mostra un ramo d'ulivo, lo depone ai piedi della Dea. Nell'eseguire questi movimenti Nerone ha cura di nascondere col pallio la synthesis di jacinto e oro che veste; il coturno tragico eleva di molto la sua statura. Poscia, scandendo con molta precisione la cadenza del verso jambico, incomincia:)

*Scontai la colpa. Indulse Apollo al supplice.
Cancella il tempo ogni opra umana. Or nitida
La man levando e con favente sillaba
Te Dea, te invoco protettrice, Pallade!*²⁶

Die Eumeniden versammeln sich nun vor Orestes-Nero und fragen ihn, ob er des Mordes an Klytimestra schuldig sei:

EUMENIDI: *Oreste! Oreste! Uccisa hai tu la madre?*

ORESTE (Nerone): *Sì.*

EUMENIDI: *Mi narra come uccisa fu.*

ORESTE (alzando la destra, poi estraendo una lama da sotto il pallio):

*Con questa man,
con quest'acuto gladio.*

EUMENIDI:

Nè ti penti?»

²⁶ „ORESTES (Nero) (Erhebt sich, ist aber immer darauf bedacht, die Statue zu berühren, hält einen Olivenzweig hoch und legt ihn zu Füßen der Göttin. Während Nero diese Bewegungen ausführt, versteckt er immer sorgfältig mit dem Pallium das hyazinth- und goldfarbene Gewand, das er trägt; der tragische Kothurn macht ihn noch größer. Darauf beginnt er, indem er mit großer Genauigkeit den Jambus betont:) Ich habe die Strafe gebüßt. Apoll hat dem Reuigen vergeben. / Es löscht die Zeit, was Menschenhand geschaffen. Nun heb' ich die reine Hand / und ru' mit flehenden Worten dich, Göttin, dich, schützende Pallas an!“

ORESTE (Nerone): *No.*

EUMENIDI: *Eppur a te diè vita.*

ORESTE (Nerone): *Quindi giusta fu / Sua morte.*²⁷

Der Chor der Eumeniden nennt nun lauthals Orestes-Nero einen Muttermörder: Die Eindringlichkeit dieses Schreies führt Nero dazu, das Spiel zu unterbrechen und wieder Kaiser zu sein:

NERONE (con estrema e subitanea esaltazione, scendendo dall'altare):

Atroce madre!

*Fiera murena al mio scettro annodata.*²⁸

Gobrias und Tigellinus sind überzeugt, dass Nero einen falschen Vers rezipiert habe und fordern trotzdem den Chor mit Nachdruck auf, die Darstellung fortzusetzen. Die Eumeniden werfen Orestes-Nero weiterhin seine Schuld vor, aber das metatheatralische Spiel ist unterbrochen. Nero ersetzt weiterhin unbewusst die Worte der Textstelle durch das Geständnis seines eigenen Verbrechens und versucht, den Muttermord mit dem angeblichen Machtdrang Agrippinas zu rechtfertigen:

NERONE: *Regnar volea quell'empia.*²⁹

Während aber der Chor „Orestes, Orestes!“ schreit, erscheint im Hintergrund der Geist Agrippinas, vor dem sich Nero die Maske vom Gesicht reißt, sein Bühnenkleid zerfetzt und die Kothurne auszieht; er erklärt, nicht mehr Orestes zu sein, sondern Nero:

NERONE: *No! No! No! Non Oreste! Io son Nerone.*

Via questa larva!... L'incubo s'infranga

*Così!...*³⁰

²⁷ „EUMENIDEN: Orestes! Orestes! Hast du deine Mutter ermordet? / ORESTES (Nero): Ja. / EUMENIDEN: Erzähl mir, wie es geschah. / ORESTES (erhebt seine Rechte und zieht ein Schwert unter dem Pallium hervor): Mit dieser Hand, / mit diesem scharfen Schwert. EUMENIDEN: Bereust du es nicht? / ORESTES (Nero): Nein. / EUMENIDEN: Sie hat dir dein Leben geschenkt. / ORESTES (Nero): Daher war's recht / sie zu töten.“

²⁸ „NERO (steigt plötzlich mit großer Erregung vom Altar herunter): Grausame Mutter! / Du stolze Murene umschlingest mein Szepter!“

²⁹ „NERO: Herrschen wollt' diese Ruchlose!“

³⁰ „NERO: Nein! Nein! Nein! Nicht Orestes! Nero bin ich. / Weg mit der Maske! ... der Alpträum zerschelle jetzt so! ...“

Der Anblick Agrippinas entsetzt ihn:

NERONE (dopo una lunga pausa, volgendosi verso il fondo):

È ancora là! ... Mi guarda.

Mi guarda... qui l'orror m'avvince...

(sottovoce) *Madre,*

Come spiavi i passi miei vivendo

Così fai morta.³¹

Nero verhüllt sein Gesicht, weil er diesem Anblick nicht standhalten kann. Ohne Agrippina bewusst anzuschauen, erkennt er, wie sie ihre Hand zur Brust führt. Diese Geste erinnert ihn an den Augenblick des Mordes:

NERONE: *Addita il sen. Là il fulmine*

Della mia man la colpì!!

(scoprendosi il viso e inorridendo)

Chi m'accusa?!

Non io l'uccisi... questa mano è monda,

Monda di sangue materno. Fu Erculeo!³²

Nero versucht, seine Schuld auf Herkuleus zu schieben, der nur der materielle Vollstrecker war, und ergreift diesen an den Haaren:

NERONE: *Sull'empia*

Cervice tua riverso delle Eumenidi

Vendicatrici l'ira!

Sì! Costui

Ghermì la clava, Volusio il pugnale,

La trama ordì Aniceto, ecco le parti;

Che resta a me? Solo il pensier.³³

³¹ „NERO (nach einer langen Pause, nach hinten gerichtet): Sie ist noch dort!... Sie sieht mich an. / Sie sieht mich an... hier packt mich der Schrecken... / (leise) Mutter, so, wie du lebend meine Schritte belauerst / so tust du's jetzt als Tote.“

³² „NERO: Sie zeigt auf die Brust. Dort hat der Blitz / meiner Hand sie getroffen!! / (er nimmt die Hände vom Gesicht und erschrickt) / Wer klagt mich an?! / Ich war es nicht... diese Hand ist rein, / rein vom mütterlichen Blute. Es war Herkuleus!“

³³ „NERO: Über deinem ruchlosen Nacken / wirbelt der rachsüchtigen Eumeniden Zorn! / Ja! Dieser erfasste den Stab, Volusius das Schwert, / den Plan ersann Anicetus, dies sind die Rollen; / Was bleibt mir übrig? Nur der Gedanke!“

Nachdem Nero Herkuleus die Treppen hinuntergeworfen hat, flüchtet er unter dem Beifall des Publikums für seine triumphale Darstellung von der Bühne. Es erscheint Asteria, die ihm nun offen ihre Liebe erklärt und gesteht, dass sie den ersten Funken des Brandes entfacht habe, der dann die Stadt zerstört habe. Die beiden geben sich einer leidenschaftlichen Umarmung hin, während der sich die junge Frau das Leben nimmt, indem sie sich einen Dolch in die Brust stößt. Nach Asterias Tod fühlt sich Nero verlassen und von Geistern umgeben, denen er sich machtlos ausgeliefert fühlt. Er hatte nämlich in der jungen Frau seine einzige Beschützerin gesehen. Von weitem hört er Trompetengeschmetter, während ihm die Geister all jener erscheinen, die er umgebracht hat:

NERONE: *Britannico!*
Domizia! Ottavia! Torquato Silano!
*Ciò che uccido risorge!*³⁴

Nero tritt verängstigt und verstört auf die Bühne, umarmt stürmisch die Knie der Pallas und sucht bei ihr Zuflucht. Die Abschlusszene ist sehr effektiv: Ein Erdbeben lässt einen Teil des Theaters einbrechen. Zwischen den Trümmern sieht Nero von weitem an Pfähle gefesselte Christen in seinen Gärten verbrennen. Die Geister kündigen ihm den Tag der Rache an und verfluchen ihn. Nero schlägt so lange verzweifelt seine Faust auf den Schild der Pallas, bis er bewusstlos zu Boden sinkt. So endet die Tragödie, in der der Nero von Boito sein ästhetisches Ideal der Synthese von Leben und Kunst umzusetzen versucht. Jeder Versuch scheitert aber: In der ersten Szene – die der Beerdigung auf der Via Appia – wird das Ritual der Beisetzung von Agrippinas Asche von den flüchtigen Erscheinungen Asterias bzw. der Erinnyen gestört; in der zweiten Szene – im Zirkus – unterbricht der von Simon Magus gelegte Brand Neros frevelhaften Plan; zum Schluss, während der Darstellung der *Eumeniden*, unterbricht Nero selbst die metatheatralische Realität, indem er seine eigene Identität bekennt und die Maske des Orestes abnimmt.³⁵ Der Nero von Boito ist immer von anderen Menschen abhängig:

³⁴ „NERO: Britannicus!/Domitia! Octavia! Torquatus Silanus! / Was ich töte, lebt wieder auf!“

³⁵ Man vergleiche hierzu die Anmerkungen Boitos: „L'estetica di Nerone e la sua morte ... Una dozzina di versi dov'entri la sua teoria del nudo e del vero e dove superbamente, con l'orgoglio d'un dio e con l'enfasi declamatoria del suo tempo, inneggi alle sue aspirazioni ... e questa esposizione sia interrotta dentro le scene da accordi e urla dei Cori impazienti di veder le Dirce, urla come di belve ... e perché questa pagina non riesca fredda e cattedratica, vi scor-

Agrippina, Tigellinus, Magus; am Ende ist er frei, aber gleichzeitig ganz allein. In dieser Einsamkeit muss er mit den Geistern der Toten kämpfen, aber er bleibt machtlos. Mit dem Tod Asterias verliert er die letzte Möglichkeit, gerettet zu werden. Die Gewissensbisse, die Reuegefühle wegen des Muttermordes, die Nero im ersten Akt auszeichnen, zeigen sich am Ende wieder. Boitos Nero ist auf der verzweifelten Suche nach seinem eigenen Ich; er ist aber am Ende nur schrecklich einsam.

Anhang: V. A. Boito, *Nerone* (1942) - Synopsis

1. Akt: Nach der Ermordung Agrippinas ist Nero von Schuldgefühlen und Albträumen geplagt, von denen er sich zu befreien glaubt, indem er die Asche seiner Mutter auf der Via Appia begräbt; Tigellinus und Simon Magus sind bei ihm. Simon Magus verspricht dem Kaiser, ihn von seiner Schuld zu reinigen. Die geheimnisvolle Asteria ist auf der Spur Neros; schwarz gekleidet und von Schlangen umschlungen, möchte sie sich mit ihm vereinen; als sie dem Kaiser auf der Via Appia erscheint, hält Nero sie für die Erinnyen der Mutter. Sobald sich die drei entfernen, kommt Rubria, die junge Vestalin, die sich zum Christentum bekehrt hat, aber noch der heidnischen Kultur verhaftet ist: Sie betet das *Vater Unser* am Eingang einer Katakombe und wird nur von Asteria gehört, die gleich darauf wieder die Suche nach Nero fortsetzt. Jetzt tritt der Christ Phanuel auf, in den Rubria heimlich verliebt ist – er erwidert ihre Liebe. Phanuel trifft Simon Magus, der ihm die höchste Macht verspricht, dafür aber die Tugend eines Christen fordert, Wunder wirken zu können. Phanuel verflucht ihn und Simon Magus entfernt sich drohend. Mittlerweile hat aber schon Asteria mit Simon Magus einen Pakt geschlossen: sie hat ihm ihre Hilfe versprochen, nur um zu Nero gelangen zu können. Nero hat Angst, nach Rom zurückzukehren: Er fürchtet nämlich, dass ihn das Volk und der Senat wegen des Muttermordes verbannen. Tigellinus und Simon haben ihm jedoch einen glorreichen Einzug vorbereitet. Mit der Morgendämmerung kehrt der Kaiser nach Rom zurück unter

ra per entro un vento violento di pazzia e di crudeltà e di genio“ („Die Ästhetik Neros und seines Todes ... Ein Dutzend Verse, die seine Theorie des Nackten und Wahren enthalten sollen, und in denen er hochmütig mit dem Stolz eines Gottes, mit der deklamatorischen Emphase seines Zeitalters, seine Bestrebungen lobpreist ... und diese Darstellung soll in den Szenen von Akkorden und Schreien des Chores unterbrochen werden, der ungeduldig auf die Dirken wartet und wie wilde Tiere brüllen soll. Damit diese Seiten nicht kalt und schulmeisterlich werden, soll in ihnen ein stürmischer Wind von Wahnsinn, Grausamkeit und Genie wehen.“ (zit. nach Boito [1942]).

dem Beifall des Volkes, der Soldaten und der Theaterschauspieler der Stadt. Mit der Hilfe des Tigellinus verurteilt Nero einige Gegner zum Tod.

2. *Akt*: Simon Magus hält in seinem Tempel geheime Rituale ab und lässt seine Anhänger in dem Glauben, er sei in den Himmel aufgestiegen. In Wirklichkeit zecht er mit seinen Komplizen in einem Teil des Tempels. Simon Magus verspricht Nero, ihm eine Göttin erscheinen zu lassen, die seine Gewissensbisse lindern kann. Es handelt sich um Asteria, die unter einer geheimnisvollen Beleuchtung auf einem Altar steht. Nero sieht sie in einem Spiegel und hält sie für eine wahre Göttin. Ergriffen vom Wunsch der höchsten Grenzüberschreitung bittet er sie, zu ihm herabzusteigen: In der Vergangenheit hat er die Vestalin Rubria vergewaltigt und nun will er sich mit einer unsterblichen Göttin vereinigen. Asteria nähert sich ihm langsam, aber Nero merkt sehr bald, dass es sich um ein sterbliches Wesen handelt. Erzürnt über den Schwindel, lässt er die Wachen hereinkommen und zerstört mit einem Eisenstock den Tempel. Simon Magus und Asteria werden streng bestraft: Asteria wird in den Schlangenkäfig geworfen und der Magier, der sich rühmte, in den Himmel aufsteigen zu können, muss bei den nächsten öffentlichen Spielen als Ikarus verkleidet im Zirkus umherfliegen. Simon Magus nimmt den Pakt unter der Bedingung an, dass an jenem Tag im Zirkus auch christliches Blut fließe. Nero gewährt ihm dies und beginnt, auf der Leier zu spielen.

3. *Akt*: Die Christen, unter ihnen auch Phaniel und Rubria, beten in ihrem Garten, als Asteria erscheint. Die junge Frau, die aus dem Schlangenkäfig flüchten konnte, fordert nun ihrerseits die Christen auf zu flüchten, und folgt dann den Spuren Neros. Rubria möchte mit ihrem Geliebten Phaniel Rom verlassen. Dieser aber verlangt von ihr, ihm die Schuld zu beichten, deren sie selbst sich anklagt. In diesem Augenblick kommt Simon Magus und lässt Phaniel von denselben Soldaten verhaften, von denen er selbst bewacht wird. Rubria, die allein geblieben ist, denkt daran, wie sie ihn befreien könnte. In der Zwischenzeit hat der Magier mit einigen Komplizen einen Plan ausgetüftelt, Rom in Brand zu stecken.

4. *Akt*: Die Spiele im Circus Maximus beginnen unter der Leitung Neros. Die zum Tode Verurteilten sollen in einem Pantomimenspiel auftreten, das eine Dimension bitterster Realität besitzt. Phaniel muss den Räuber Laureolus darstellen, der gekreuzigt und von den Bären zerfleischt wird; die Christinnen sollen wie Dirken sein, die an Stiere gefesselt und von den Pfeilen der Bogenschützen getroffen werden; Simon Magus soll den Ikarus spielen. Tigellinus warnt Nero vor der Verschwörung des geplanten Brandanschlags,

die vom Magier und den Seinen angezettelt wird, aber der Kaiser schreitet nicht ein: Der Brand soll nämlich ein Vorwand sein, um Rom noch glanzvoller aufbauen zu können. Die Verurteilten kommen in den Zirkus. In dem Augenblick, in dem Phanuel sich vorstellt, tritt eine verschleierte Vestalin auf ihn zu: Sie will das alte Privileg geltend machen, nämlich dem ersten Verurteilten, dem sie begegnet, das Leben zu retten. Nero aber befiehlt ihr nach dem Gesetz Numas zu schwören, dass sie nicht absichtlich in den Zirkus gekommen ist, und als die Vestalin zögert, befiehlt er ihr den Schleier abzunehmen. Nero erkennt in ihr die von ihm vergewaltigte Vestalin Rubria. Phanuel umarmt sie und entlarvt sie somit als Christin; die Frau wird deshalb zu den Dirken geschleppt. Die Anhänger des Magiers stecken die Stadt in Brand, aber die Bluttat an den Christinnen ist schon vollbracht. Phanuel und Asteria suchen während des Durcheinanders im *spoliarium* des Zirkus nach Rubria: Der Mann hatte sie unter den Pfeilen zu Boden sinken sehen. Die junge Frau stirbt in den Armen des Geliebten, nachdem sie ihre Schuld gebeichtet hat: Sie hatte versucht, den Kult der Vesta mit dem neuen christlichen Glauben zu vereinen. Asteria findet einen Fluchtweg für sich und Phanuel, und nachdem sie eine Blume auf den leblosen Körper Rubrias gelegt hat, macht sie sich inmitten der Flammen auf die Suche nach Nero.

5. *Akt*: Mit der brennenden Stadt Rom im Hintergrund spielt Nero im Theater die *Eumeniden* des Aischylos und stellt den Muttermörder Orestes dar. Die Überschneidung von Bühnenfiktion und Wirklichkeit ist derart markant, dass der Kaiser nicht umhin kann, seine Bluttat zu gestehen. Er versucht aber, sie zu rechtfertigen anstatt die Verse der Tragödie zu rezitieren. Nero ist entsetzt über die plötzliche Erscheinung von Agrippinas Geist. Asteria tritt auf und gesteht, dass sie den Brand gelegt habe. Die beiden geben sich einer leidenschaftlichen Umarmung hin, während der sich die junge Frau das Leben nimmt, indem sie sich einen Dolch in die Brust stößt. Nach Asterias Tod fühlt sich Nero verlassen und von den Geistern umgeben, denen er sich machtlos ausgeliefert fühlt. Die Geister kündigen ihm den Tag der Rache Gottes an und verfluchen ihn. Nero schlägt so lange verzweifelt seine Faust auf den Schild der Pallas, bis er bewusstlos zu Boden sinkt.

Literaturverzeichnis

- Agosti (1994). – Guido Agosti, «Saggio di iconografia neroniana nelle accademie italiane fra Otto e Novecento», in: Morelli (1994a) 509–518.
- Alberti (1994). – Carmelo Alberti, «Tentazioni romanzesche, pentimenti e congestioni illustrative nelle didascalie del *Nerone*. Rilievi sulle fonti», in: Morelli (1994a) 485–508.
- Boito (1942). – Arrigo Boito, *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi (Milano 1942).
- Boito (1948). – Arrigo Boito, *Scritti e Documenti. Nel trentesimo anniversario della morte, 10 giugno 1948*, a cura del Comitato per le onoranze ad Arrigo Boito (Milano 1948).
- Boito (1959). – Arrigo Boito, *Lettere inedite e poesie giovanili*, a cura di Frank Walker (Siena 1959) (= *Quaderni dell'Accademia Chigiana* 40).
- Cresci Marrone (1994). – Giovannella Cresci Marrone, «La 'romanità' del *Nerone*», in: Morelli (1994a) 473–484.
- Croisille/Martin/Perrin (1998). – Jean-Michel Croisille/René Martin/Yves Perrin (éd.s), *Neronia V. Néron: histoire et légende*, Actes du Ve colloque international de la SIEN (Clermont Ferrand et Saint Etienne, 2–6 novembre 1994) (Bruxelles 1998) (= *Collection Latomus* 247).
- Del Nero (1995). – Domenico Del Nero, *Arrigo Boito. Un artista europeo* (Firenze 1995).
- Fiaschi (1998). – Annick Fiaschi, «Néron préside à la naissance de l'opéra: Le couronnement de Poppée de Cl. Monteverdi (1642)», in: Croisille/Martin/Perrin (1998) 443–456.
- Giani (1901). – Romualdo Giani, «Il *Nerone* di Arrigo Boito», *Rivista musicale italiana* 8 (1901) 861–1006.
- Maeder (1998). – Costantino Maeder, «La figura di Nerone nel secondo Ottocento: Arrigo Boito e Pietro Cossa alle prese con un mito europeo», in: Lorenza Guiot (ed.), *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*, Atti del terzo convegno internazionale *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, Biblioteca Cantonale di Locarno (6–7 ottobre 1995) (Milano 1998) 211–227.
- Marini (1968). – Vinicio Marini, *Arrigo Boito tra Scapigliatura e classicismo* (Torino 1968).
- Morelli (1994a). – Giovanni Morelli (ed.), *Arrigo Boito* (Firenze 1994).
- Morelli (1994b). – Giovanni Morelli, «Qualcosa sul *Nerone*», in: Morelli (1994a) 519–555.

- Porte (1998). – Danielle Porte, «Or et pouvoir? Un songe!», in: Croisille/Martin/Perrin (1998) 457–472.
- Questa (1991). – Cesare Questa, «Roma nell'immaginario operistico», in: Guglielmo Cavallo (ed.), *L'attualizzazione del testo (Lo spazio letterario di Roma antica IV)* (Roma 1991) 307–358.
- Rocca-Serra (1998). – Guillaume Rocca-Serra, «Le Néron de Renan», in: Croisille/Martin/Perrin (1998) 267–277.
- Vajro (1955). – Massimiliano Vajro, *Arrigo Boito, con prefazione di Andrea Della Corte* (Brescia 1955) (= *Musicisti* 1).

WAHNMUCHINGS VIOLETTER RINGELNERO ALFRED SCHULER UND DER KAISER¹

Patrick Schollmeyer (Mainz)

Schon allein Alfred Schulers im *Wahnmoehinger* Freundeskreis kolportierter Spitzname *Violetter Ringelnero* wirft ein bezeichnendes Licht auf die (pseudo-)wissenschaftliche Motivierung und inhaltliche Tiefe einer im Folgenden näher zu betrachtenden besonderen Form rezeptioneller Auseinandersetzung mit dem Kaiser. Alfred Schuler hatte seinen Bekannten davon berichtet, dass er beim morgendlichen Onanieren Neros durch violette Ringe hindurch ansichtig werde.² Dieses nicht nur auf den ersten Blick zugegebenermaßen recht obskur anmutende Nahverhältnis Schulers zum Kaiser stellt aber nur eine Facette einer lebenslangen Beschäftigung mit einer der bekanntesten Herrschergestalten des antiken Rom dar.³

Bereits im Spätherbst 1889 hatte der damals nicht ganz 24-jährige Alfred Schuler vor Philologen des Akademisch-Literarischen Vereins in München einen umfangreichen Vortrag über Nero gehalten und dabei, wie er selbst bekannte, Hohn und Entsetzen hervorgerufen.⁴ Das Unbehagen der Gelehrten entzündete sich an der damals in deutlicher Opposition zum vorherr-

¹ Der ursprüngliche Vortragstitel lautete: *Vom tyrannischen Christentöter zur metrosexuellen Idealgestalt. Nero in der Münchner Bohème der Prinzregentenzeit*. Für die Einladung zur Teilnahme am Mainzer Kolloquium danke ich sehr Christine Walde und Detlev Kreikenbom (beide Mainz). Sehr verbunden fühle ich mich zudem Susanne Muth (Berlin), die mir die Möglichkeit gab, das Thema nochmals in überarbeiteter Form einem größeren Publikum vorstellen zu können.

² Der Erfinder des Namens scheint Friedrich Gundolf gewesen zu sein. S. hierzu Schuler (1997) 8 mit Anm. 5 (dort Hinweis auf eine entsprechende Briefstelle Gundolfs). Die Anekdote findet zudem Erwähnung bei Karlauf (2007) 697 Anm. 44 mit weiteren Nachweisen. Zum geistigen Umfeld Wahnmoehings (= Schwabing) s. Large (1998) 30–77 und Ross (1997).

³ Die Kenntnis dessen, was man als Schulersches Gesamtwerk bezeichnen könnte, ist indes recht fragmentarisch. Schuler selbst hat zu seinen Lebzeiten so gut wie nichts publiziert. Man bleibt daher auf die späteren Zusammenstellungen seiner aus dem Nachlass stammenden Textbruchstücke angewiesen. Die folgenden Ausführungen basieren auf der Textsammlung Schuler (1997). Zum Thema der Schulerschen Nero-Rezeption s. zusammenfassend Sommer (2000) und Fischer (2002).

⁴ „Spätherbst 1889 gab ich einen umfangreichen Vortrag: NERO dem Hohn und Entsetzen der Philologen des A.L.V. München preis.“ (Schuler [1997] 101). Die Textfragmente des Vortrags sind gesammelt bei Schuler (1997) 198–213.

schenden Nero-Bild formulierten Schulerschen Wirklichkeit des Kaisers, den er in einer zum Zeitpunkt des Vortrags hochaktuellen Sinngebung als desillusionierten *décadent* sowie Ästhetizisten zu begreifen und positiv darzustellen suchte. Seit dieser Zeit versuchte er sich zudem an der Abfassung eines auf drei Bände angelegten Roman-Zyklus,⁵ der jedoch über das Stadium einzelner mit homosexuell-obsessiven Erotikphantasien durchsetzter Fragmente nie hinausgelangt ist.⁶ Gegen Ende seines Lebens beschäftigte sich Schuler nochmals intensiver mit Nero.⁷ Auf Einladung Elsa Bruckmanns sollte er im Rahmen der von ihr organisierten Kriegshilfe im Haus des Grafen von Seyssel d'Aix drei Vorträge halten, die man für den 8. und 22. Februar sowie den 8. März 1915 angekündigt hatte. Schuler sprach ursprünglich *Über die biologischen Grundlagen des Imperium Romanum*.⁸ In erweiterter Fassung mit dem Titel *Vom Wesen der ewigen Stadt* wurde der Zyklus zwischen Dezember 1917 und März 1918 an sechs Abenden in der Bibliothek von Gustav Willibald Freytag, sodann im April und Mai 1918 in Dresden im Haus der Künstlerin Hedwig Jaenichen-Woermann sowie abschließend 1922 im Salon Bruckmann und letztmals kurz vor Schulers Tod in kleinerem Kreis als Privatvorlesung für den schwedischen Dichter Bertil Malmberg in dessen Atelier vorgetragen.⁹ Obwohl Schuler selbst offenbar nicht in der Lage gewesen ist, ein druckfertiges Manuskript abzuliefern, kennen wir aus der auf Veranlassung Ludwig Klages von einer Sekretärin heimlich verfassten Mitschrift den Inhalt des nur mündlich Geäußerten recht genau.¹⁰ Schuler würdigt Nero im sechsten Vortrag wie folgt:

⁵ Die einzelnen Bände sollten die Titel *L. Domitius Ahenobarbus, Nero Caesar Augustus* und *Periodonikes* tragen (Schuler [1997] 101).

⁶ Siehe beispielsweise: *Mitternachtsauge des ersten Bandes: Knabe Domitius von Wachtmannschaft* oder *Ange des NERO CAESAR AUGUSTUS*: „Nero in Brautbett und Umarmung mit // Pythagoras unter dem heiss pulsierenden Koerper des schlafenden Geliebten traueumend / sieht sich schwanger unter heftigen Wehen strahlende Sonnenkugeln gebaeren / die im hochgeschwollenen Mutterleibe gierig nach der Vulva durcheinanderwogend und einzeln zwischen kurzen Pausen abgestossen / von verschiedenfarbigen Feuern gefüllt in die Nacht des Raumes emporzittern / wo sie nach zarten ihrer Bewegung entsausenden Klaengen in Ringen entkreisen.“ (Textstellen bei Schuler [1997] 101).

⁷ Zu den Vorträgen Schulers s. ausführlich Martynkewicz (2009) 307–323.

⁸ So Baal Müller in Schuler (1997) 37 und Martynkewicz (2009) 307.

⁹ Müller in Schuler (1997) 38.

¹⁰ Gesamttext: Schuler (1997) 219–305. Die einzelnen Vorträge tragen die Titel: Erster Vortrag: *Vom offenen und geschlossenen Leben* (219–230); Zweiter Vortrag: *Die Hauser des Lebens* (231–236); Dritter Vortrag: *Serail und Caena* (237–253); Vierter Vortrag: *Thermen / Spiele /*

„Es ist der Kaiser Nero / der mehr als ein anderer Kaiser die beiden Geschlechter in sich vereinigt / der mehr als eine andere Person / die bisher historisch sichtbar wurde / eine vulkanische Einheit darstellt / und der an der Seite seiner Mutter am geeignetsten gewesen waere / die alte Zeit wieder heraufzuführen. So wurde denn jener Sendling aus der Gegenwelt der Propheten des alten Testaments / welches ihn als den kommenden Antichrist in ihren Prophezeiungen gehant hat / namentlich Daniel / Herr des Reiches. Sein vollendetes vulkanisches Sein wird die Zentrale der Entscheidung. Noch sehen wir seinen unter dem kranzartig geordneten aschblonden Haar emporgerichteten und doch nach innen schauenden Blick / und selbst in den Abscheu seiner Feinde mischte sich das Grauen vor der gewaltigen / sich hier offenbarenden Urkraft. Mit Blut gekneteten Leib nennt ihn Seneca / hier das Urteil des stoischen Philosophen über das vulkanische Prinzip an sich sprechend.“¹¹

Alfred Schuler vertrat damit abermals eine positive Auffassung von der Bedeutung Neros, die nach damaligen Maßstäben zumindest unkonventionell zu nennen ist.¹² Er kontrastiert der gängigen Auffassung vom Despoten und

Sonnenkind und Caesarismus (254–274); Fünfter Vortrag: *Der Caesarismus zwischen zwei Welten* (275–281); Sechster Vortrag: *Die Entscheidung im Zentrum* (282–305). Zum Mitschreiben der Sekretärin s. Ludwig Klages, *Einführung des Herausgebers*, in Schuler (1940) 90–91 und Müller in Schuler (1997) 424.

¹¹ Schuler (1997) 293–294.

¹² Das vorherrschende Geschichtsbild lässt sich in Bezug auf den Kaiser schlagwortartig auf seine im fachwissenschaftlichen wie populären Diskurs klischeehaft-negative Wahrnehmung als tyrannischer Christentöter reduzieren. Dass eine derartige Auffassung bereits vor dem monumentalen Historienfilm zudem konkret visuell erfahrbar gewesen ist, zeigt, um ein Münchner Beispiel zu wählen, exemplarisch das bekannte 1860 von Carl von Piloty im Auftrag des ungarischen Grafen Pálffy ausgeführte kolossale Ölgemälde mit dem Titel *Nero auf den Trümmern Roms* (heute Nationalmuseum Budapest Inv. 106 B). Der in ein weißes Gewand gehüllte Kaiser, auf dem Kopf einen duftigen Kranz aus Rosen tragend, schreitet begleitet von seiner Entourage durch ein zerstörtes brennendes Rom. Ganz offensichtlich ist die Brandkatastrophe von 64 n.Chr. gemeint, in deren Folge Nero, der selbst der Brandstiftung verdächtigt wurde, die Christen bezichtigte und grausam hinrichten ließ. Piloty schildert in seinem Gemälde aber kein reales Ereignis. Die Christen liegen bereits gestraft am Boden. Vielmehr kam es darauf an, den Kontrast zwischen tyrannischem Herrscher sowie bewusst negativ gezeichneter römisch-heidnischer Oberschicht einerseits und dem positiv konnotier-

verdammungswürdigem Christenverfolger eine Sichtweise, die Nero zur gnostischen Heils- und Lichtgestalt einer untergangenen, vermeintlich glücklicheren Zeit stilisiert.¹³ Besonders auffällig ist Schulers Verständnis von Nero als vollkommener Inkarnation beider Geschlechter. Aus dem tyrannischen Christentöter ist bei ihm eine positiv besetzte Figur einer sich offenbarenden Urkraft geworden, die in sich Weibliches wie Männliches vereint.¹⁴ Selbst der historisch nicht zu widerlegende Muttermord wird dahingehend umgedeutet, als trüge Nero persönlich keine Schuld, sondern es seien hierfür die ihn umgebenden Schriftgelehrten und Rabbiner im Sinn einer großen weltverschwörerischen Intrige verantwortlich gewesen, die auf diese Weise den Untergang des einst weltbeherrschenden Imperiums in Gang gesetzt hätten.¹⁵

ten Image demütig christlichen Märtyrertums andererseits in besonders eindrücklicher Weise herauszuarbeiten. So wird die Figur des Kaisers kontrastierend einem nahezu kitschig-sentimentalen Kinderpaar gegenübergestellt. Auch die Höflinge und die gemeuchelten Christen zu ihren Füßen sind dementsprechend zielgerichtet konstruierte Gegensatzpaare. Es geht also vordergründig darum, den Betrachter aufzufordern, ein Urteil über den tyrannischen Herrscher zu fällen, indem er die Folgen der Schreckensherrschaft Neros für die Stadt Rom sowie für die Christen gewahr wird. Es ist eine gemalte Anklage. In den *Münchener Neuesten Nachrichten* vom 21. Januar 1861 (259) heißt es hierzu treffend: „Unsere Seele schaudert in sich zusammen vor dem Wütherich und seinem grauenvollen Werke, das der Meister mit nervenschütternder Wahrheit vor uns enthüllt.“ Zum Gemälde und der zeitgenössischen Wahrnehmung s. Claudia Schwaighofer, Nero auf den Trümmern Roms, in: *Piloty* (2003) 234–247 Nr. 10 (242 mit Anm. 24 für das Zitat aus den *Münchener Neuesten Nachrichten*). Zu den Stereotypen des fachwissenschaftlichen Diskurses s. ausführlich den Beitrag von Detlev Kreikenbom in diesem Band; zu Neros Zweigeschlechtlichkeit s. auch den Beitrag von Christine Walde ebenda.

¹³ Vgl. Sommer (2000) 12.

¹⁴ Siehe Schuler (1997) 294: „Nero war echt / nach der Uebereinstimmung aller Wissenden / ... Dreifach sind die Kraefte des Ureis / der alten kosmischen Zelle / die Brüder im Gamos / die Lichtgeburten / die umhüllende Mutter.“

¹⁵ Eindeutig sind die folgenden Äußerungen: „Was musste geschehen / wenn Nero diese Kraefte in sich brechen sollte? Es musste geschehen Bruder- und Muttermord. Beides geschah.“ (Schuler [1997] 294); weiter „... und Nero selbst ist umgeben von Schriftgelehrten und Rabbinern / die ihm die Weltherrschaft prophezeiten // um dadurch den Rausch seines Allmachtsgefühles zu steigern und seine Instinkte zu übertollen. Wir haben also verschiedene Quellen / die in den palatinischen Gemaechern und im Goldenen Hause taetig waren / das Ursymbol zu tilgen und die große Zelle Roma durch Muttermord zu vernichten. Wie auch die Fäden der Intrigue gelaufen sein mögen / ein Blick auf das Gesamtleben beweist klar / dass in der Zentrale der Evolution Agrippinas Ermordung als Notwendigkeit beschlossen und vor deren exekutiven Organen betrieben wurde.“ (Schuler [1997] 295). Für Schuler scheint zudem

Dass Schulers Nerobild keinerlei Einfluss auf die Sichtweise der engeren fachwissenschaftlichen Kreise hatte, braucht nicht eigens bewiesen zu werden. Abgesehen von Ludwig Curtius, der ihn aus Münchner Tagen persönlich kannte, dürften die übrigen Altertumswissenschaftler ihn, der sich zwar selbst eine Zeitlang als Archäologe bezeichnete und in München bei Heinrich Brunn sowie Adolf Furtwängler jahrelang Kollegs besuchte, aber nie einen Abschluss gemacht hatte, wohl kaum wahrgenommen haben.¹⁶ Doch gab es andere, die sich für das, was er verkündete, interessierten. An erster Stelle zu nennen sind die sogenannten Kosmiker: eine gewissermaßen parareligiöse Münchner Intellektuellenrunde, zu denen neben Alfred Schuler insbesondere Ludwig Klages und Karl Wolfskehl, aber auch Stefan George gehörten, und die davon träumte, einen wesentlichen Beitrag zur Revitalisierung der heidnischen Religion, vor allem zur Wiederherstellung der welt-schöpferisch wirkenden Herrschaft des kosmogonischen Eros zu leisten.¹⁷ Selbst dem Kreis nicht Nahestehende wie der Dichter Rainer Maria Rilke erlagen zuweilen der Faszination des Schulerschen Vortrags.¹⁸

festzustehen, dass auch die Brandkatastrophe des Jahres 64 n. Chr. nicht Nero angelastet werden kann. Vielmehr legt er wie schon in der zuletzt zitierten Textpassage eine antisemitische Spur: „... und es ist nicht wahrscheinlich / dass durch Neros Hand die Brandfackel in Rom geworfen wurde. Wenn wir diejenigen suchen sollen / die damals die ewige Stadt in Asche legten / so werden wir sie am besten da suchen / wo die Feder geführt worden ist / welche in der Apokalypse die Worte schrieb: ‚und ich sehe schon die Feuersäule / die diesen Ort vernichten wird.‘ Ich will nicht weitergehen / nicht anführen / in welchen Warenlagern der Brand ausgebrochen ist / der Rom zerstört hat.“ (Schuler [1997] 296).

¹⁶ Siehe den negativen Ton der Curtius'schen Erinnerungen an Schulers äußeres Erscheinungsbild: „Schuler war ein kleines dickliches Männchen mit einem großen, kürbisartig ansteigenden schon leicht glatzigen Kopf und einem glattrasierten, breiten, fetten Gesicht mit Neigung zum Doppelkinn und sehr großen, blauen, leicht herausquellenden Augen, von dem nicht zu denken war, daß es jemals jung ausgesehen habe, und das mir immer wie das eines buddhistischen Klosterbruders vorkam. Er trug damals einen einreihig bis an den Hals geschlossenen dunkelblauen Rock, der ihm etwas Pastörlisches verlieh. Aber an Regentagen kam er in seiner trippelnden Art mit kleinen Schritten in einem kuttenartigen dunklen Mantel mit einer Spitze auf dem Kopf daher und sah dann aus wie ein katholischer Mönch.“ (Curtius [1952] 248–249).

¹⁷ Zu den Kosmikern und ihren Zielen, auf die hier wegen ihres Bekanntheitsgrades nicht weiter eingegangen zu werden braucht, s. beispielsweise Dörr (2007) sowie Faber (1994). Schulers Rolle in diesem Kreis hat zuletzt Karlauf ([2007] 321–328 und 330–333) ausführlich dargestellt. Vgl. auch Martynkewicz (2009) 307–323.

¹⁸ Rilke, der offenbar bereits 1915 den öffentlichen Vorträgen Schulers in München gelauscht hatte, äußert sich in seinen Briefen mehrfach über ihn und die vom ihm ausgehende Wirkung.

Alfred Schuler ist sich stets bewusst gewesen, dass seine Form der Wahrnehmung nicht auf der Basis vermeintlich sicheren Faktenwissens gründete, sondern eine tiefer geschaute Wirklichkeit war, wie sie nur tatsächlich Eingeweihten offen stand. Bereits in seinem ersten Nero-Vortrag von 1889 hatte er seine Motivation in die Worte gekleidet:

„Die Gründe, welche mich verführten gerade über die Persönlichkeit Neros zu arbeiten, sind nur geeignet meine Besorgnis zu erhöhen, ob nach immerhin nur flüchtiger Vorarbeit im engen Rahmen eines Vortrags eine Gestalt wieder zu erwecken sei, die wie kaum eine andere den vollen, lebenssprühenden Stempel ihrer Zeit empfangen, einer grandiosen Vorkultur europäischer Menschheit, die in natürlich-freier, noch ungebrochener u[nd] unverhüllter, nur durch die ideale Bildung der Zeit gefärbter Sinnlichkeit, bald heiter lächelnd bald düster phantastisch zu uns herüberraagt. Nur der Gedanke, daß ich soviel in meinen Kräften lag möglichst wenig beeinflusst von der subjektiven Färbung der Geschichtsquellen und möglichst selbstständig [in ge]nauerer Darstellung gegenüber jenes Menschen Entwicklungsgang lediglich nach der oben auseinandergesetzten Weltauffassung zu begreifen strebte, tröstet mich einigermaßen.“¹⁹

Diese Weltauffassung, von der Schuler spricht, ist nicht die der idealistischen Epoche, die Zeit der abstrakten Begriffe, die abgeschlossen hinter den Zeitgenossen liege, sondern die der Naturwissenschaften, die eine neue Ära menschlichen Denkens eröffnet hätten, indem sie die Dinge in ihrer nackten Realität zeigten.²⁰ Dies ließ ihn den in Gegenwart von Fachhistorikern und Philologen der positivistischen Wissenschaftsära gewiss ketzerischen Satz sagen:

„Nicht die Thatsache daß etwas geschah, auch nicht wie es geschah, ist von Wichtigkeit, sondern warum es geschehen

Vgl. hierzu Martynkewicz (2009) 311–312. Zur Wirkung Schulers auf seine Zuhörer s. ferner die Bemerkungen Elsa Bruckmanns, die ihrem Mann berichtet, „der letzte Vortrag hat weite Wellenkreise gezogen u. tiefe Wirbel gerührt! Freitag, der letzte wird sehr voll werden, da Alles noch kommen will.“ (zitiert nach Martynkewicz [2009] 323 mit Anm. 65).

¹⁹ Schuler (1997) 199.

²⁰ Paraphrasiert nach Schuler (1997) 198.

mußte, warum es mit Naturnotwendigkeit so u[nd] nicht anders geschehen mußte, das zu erforschen ist die Pflicht des modernen Geschichtsschreibers, das in künstlerischer Weise zu bewältigen, die Aufgabe des Dichters unsrer Epoche, mag derselbe die Gegenwart gestalten, mag er einen Charakter der Vergangenheit neu beleben.“²¹

Ein solcher Grad an Selbststilisierung und Verteidigung eines sinnlich-nachlebenden Zugangs zur Antike blieb den Zeitgenossen nicht verborgen und manche wie Rilke hatten hierfür sogar Verständnis. Bezeichnend ist des Dichters Einschätzung vom 5. März 1915: „... vor ein paar Tagen kam mir so ein Mensch vor, ein wunderlicher, der dem römischen Imperium, mit Nero als Wendepunkt eine großartige Auslegung giebt-, ein Mensch ... dessen Gefühl und Wissen durch gleichsam unterirdische Kanäle mit jenem besonderen Moment der Geschichte in Verbindung steht...“²² In ähnlicher Weise spricht er am 8. März 1915 von Schuler als einem Menschen „von einer intuitiven Einsicht ins alte kaiserliche Rom“.²³ Selbst nachmalige Kritiker wie Ludwig Curtius haben diesen Punkt klar erfasst, indem sie auf Schulers „subjektiv poetische Deutung der Geschichte“ hinwiesen und ihre Hauptwirkung in der Persönlichkeit Schulers begründet sahen, „der, tief von der Wahrheit seiner Lehre durchdrungen, wie ein Gottesbegeisterter sprach, ja sich selbst für einen von den Göttern Geweihten und auch Heimgesuchten hielt.“²⁴

²¹ Schuler (1997) 198.

²² Zitiert nach Martynkewicz (2009) 311 mit Anm. 14.

²³ Zitiert nach Martynkewicz (2009) 311 mit Anm. 16. Diese Wertschätzung entspricht in ihrer generellen Ausrichtung derjenigen, die man Schuler im Kosmiker-Kreis entgegenbrachte. Bezeichnend ist eine Bemerkung Ludwig Klages aus dessen Einleitung zu Schulers Schriften von 1940: „Dieses Fluidum versetzte ihn in eine Art Rauschzustand, dem günstigenfalls Visionen entblühten aus den versunkenen Lebenstagen jener Marmorstücke und Scherben. Man muss ihn persönlich gekannt haben, um mit Bestimmtheit zu wissen, dass hier nicht von 'Einbildung' eines überspannten Gemütes die Rede ist. Er war alles andere, nur kein Phantast. Ausgerüstet mit erstaunlicher Anziehungskraft, kaum je versagendem Bildergedächtnis und einem Hellblick, der ihm nicht nur die 'Zeichen der Zeit', sondern im Nu auch fremde Charaktere bis in verborgene Schlupfwinkel und Falten erschloss, ... Kurz, wir haben seinem Bericht dasselbe Vertrauen entgegenzubringen wie dem des strengen Naturforschers.“ (Ludwig Klages, in: Schuler [1940] 9).

²⁴ Beide Zitate bei Curtius (1952) 250–251. Zu den betreffenden Textstellen vgl. die Einschätzung von Fischer (2002) 439–440.

Trotz dieser in der Eigen- wie Fremdwahrnehmung betonten formalen Unabhängigkeit der Schulerschen Ansichten,²⁵ die sich ohne wirkliche Vorbilder gleichsam aus sich selbst heraus als Ausdruck einer intuitiv empfindenden und entsprechend gottbegnadeten empfindsamen Persönlichkeit entwickelt hätten, bleibt es gleichwohl die vornehmste Aufgabe einer kritischen Beschäftigung, nach den Bedingtheiten der Entstehung dieses „halb dialektische[n], halb begriffsfeindliche[n] Gebräu[s] von Wissenschaft und Intuition“²⁶ zu fragen.

In der bisherigen wissenschaftlichen Literatur zu dieser so gänzlich anders gelagerten *Wirklichkeit* des Schulerschen Nero wurden verschiedene Wege der Erklärung und Einordnung in das geistige Umfeld der Zeit beschritten.²⁷ Gemeinsam ist allen die Erkenntnis, dass sich im Grunde genommen keine wirklichen literarischen respektive wissenschaftlichen Traditionslinien im Sinn tatsächlicher Textübernahmen, Paraphrasierungen oder Fortschreibungen ausmachen lassen. Folgerichtig wird immer wieder betont, wie unstat Schuler eigentlich gewesen ist, wie wenig er deshalb realiter gelesen habe. Insbesondere sei das wissenschaftliche Quellenstudium zudem nicht seine Sache gewesen. Stattdessen müsse man die Erklärung im Persönlich-Biographischen suchen.²⁸

Der 1865 in Mainz als Sohn eines Bezirksrichters geborene Schuler hatte in seiner Kindheit gemeinsam mit dem Vater, der Mitglied im 1874 gegründeten historischen Verein der Mediomatriker war, Grabungen in Ixheim und Zweibrücken unternommen.²⁹ Wie sehr diese später ins Romantische gesteigerten Erfahrungen bei Schuler nachwirkten und sein Denken tatsächlich

²⁵ Curtius ([1952] 250) spricht von romantischer Übertreibung überlieferter Motive und einem rabulistisch mystischen Bombast.

²⁶ Curtius (1952) 251.

²⁷ Vgl. hierzu zusammenfassend Sommer (2000) und allgemeiner Fischer (2002).

²⁸ So beispielsweise Fischer (2002) 429, der explizit von der außerordentlich dilettantischen Bildung Schulers spricht und die Bedeutung der Jugenderlebnisse hervorhebt: „Warum war für Schuler gerade das Rom der Kaiserzeit eine Zeit der Blutleuchte, das Rom Neros, und nicht die Zeit des klassischen Griechenlands? Das hing offensichtlich mit Jugenderlebnissen zusammen. Der Vater war Hobbyarchäologe und nahm den Knaben mit auf Entdeckungsreisen in der Gegend des saarpfälzischen Zweibrücken, wo die Familie längere Zeit wohnte ... Da Schulers Bildung außerordentlich dilettantisch blieb, war ihm die Beschäftigung mit der gesamten Antike offensichtlich auch zu anstrengend; vor allem hatte er größte Schwierigkeiten mit dem Erlernen der griechischen aber auch der lateinischen Sprache, wie seine Schulzeugnisse ausweisen, in denen die Noten »mangelhaft« für die alten Sprachen die Regel ist.“

²⁹ Zur Familiengeschichte Schulers und seiner Jugend s. ausführlich Schuler (1985).

bestimmten, zeigt eindrucksvoll der Text eines an Kaiserin Elisabeth von Österreich gerichteten Schreibens:

„Mein frühestes Bewusstsein umschloss mich gleich Waenden und Feuerschein. Eine schwebende Scharlachzelle in schwimmender Finsternis. Aller Gefühle Eins empfand ich diese Röte. Eine schmerzentsüchte / unaussprechliche Süsse. Und jedes Einzelne der Dinge / das in den Dunstkreis dieses Lichtes stiess / wandelte sich in eigenster Verklärung. Der Zeiten und Extreme Innerstes schien hier zusammengeronnen _ ein Tropfen essentiellen Seins _ um gahrend ein Fernstes / Fremdestes zu gebaeren / wofür Welt und Stern verschliffene Worte sind. Durch meines Vaters reiche Seele genaehrt / im Schutz seiner Würde und Stellung stieg es wie Rauchsaeulen inmitten aeherner Becken und fast unbeschadet durchglitt ich Schule und Unterricht. Wundersam draengten aus dem Erdreich meiner Heimat / der Rheinlande / gleich goldenen Ölen die Saefte um mich / derer ich bedurfte. In der Feuchte duftender Urnen erstarkt / zwischen buntgescheibten Mörtelresten und geborstenen Mosaiken drangen meine Wurzeln in Vulkane hinab / die noch niemand kennt / und alles Vergangene und Künftige / die ganze Katakombenwelt der Gegenwart schoss mir in diese eine Sonne _ Roma.“³⁰

Alfred Schuler ging es also in der Tat keineswegs um trockene Professorengelehrsamkeit. Er scheint hierzu wegen seiner miserablen altsprachlichen Kenntnisse auch nicht in der Lage gewesen zu sein.³¹ Ganz im Gegenteil, er verachtete förmlich seine Fachgenossen.³² Für ihn waren Archäologen, His-

³⁰ Siehe Schulers Brief *Inter Lucentes. Elisabeth von Österreich. Schreiben an die Kaiserin* (Schuler [1997] 307–309 [Zitat 307–308]); vgl. hierzu zudem Fischer (2002).

³¹ Siehe hierzu o. Anm. 28. Vgl. auch die wenig begeistert wirkende Schilderung seiner Schulzeit und das in diesem Kontext bewusst eingestreute und entsprechend positiv ausfallende Gegenbild der gemeinsamen archäologischen Unternehmungen mit seinem Vater: „Während sich nun in immer regelmäßiger Einförmigkeit eine Schulwoche nach der anderen abwickelte, wendete ich mich in den Mußbestunden jenen fernen, schönen Zeiten zu, da die Römer unsere Gae bewohnten und begann an der Hand meines Vaters das Studium der Archäologie“ (Schuler [1997] 14 mit Anm. 20).

³² Vgl. Schulers Tagebucheintrag vom 24.9.1889, in der er seine Abkehr von der Archäologie begründet: „Sic transit gloria mundi. – Ich wollte Archäologe werden; verzweifelter Entschluss, aber ich glaube, ich wollte es wirklich – so einige Wochen; und es lag etwas Wahres

toriker, Philologen allesamt auf dem Holzweg, weil sie aus Einzelfunden und Einzelspuren nur zusammenstückelten, was er doch aus zeitloser Urschau heraus wie ein Seher, wie die Pythia selbst bewusst machen könne.³³ Folgerichtig fühlte er sich in die Materie ein – oder besser, sie drang zu ihm hinauf. Sein Ziel war die Belebung der Vergangenheit, in der er selbst zu existieren wünschte.³⁴ Wie sehr dieses Bemühen um ein Wiederaufleben eines als glücklich empfundenen Urzustandes aus unserem Blickwinkel wahrhaft irrationale, stellenweise theaterhafte Züge annehmen konnte, mögen wenige Begebenheiten aus Schulers Leben verdeutlichen, die aber zugleich radikal zeigen, dass für ihn in der Tat eine erlebte, will sagen greifbare Form der Antikenimagination im Mittelpunkt seiner Bestrebungen stand. Die Antike wurde dabei weiterhin als notwendiger Hintergrund benötigt, um sich überhaupt intellektuell adäquat ausdrücken zu können, auch wenn man sonst versuchte, sich dem Bildungsgefängnis Antike in seiner traditionellen schulphilologischen Ausrichtung zu entziehen.

Franziska von Reventlow hat in ihrem 1913 erschienenen Roman *Herrn Dames Aufzeichnungen oder Begebenheiten aus einem merkwürdigen Stadtteil* diese spezifische Vorstellungswelt in Gestalt der Münchner Bohème zu Lebzeiten Schulers treffend geschildert. Schuler ist hier als Philosoph Delius präsent, dem in *Wahnmoching* (= Schwabing) eine prägende Rolle als Oberhaupt des

darin, so verkehrt es auch war; Kunst, Kunst; der Kunst des Altertums mein ganzes Leben, wie fühlte ich mich glücklich – einige Tage – einige Stunden. – Kunst? Nein, Studium der Kunst; Studium; ewiges wissenschaftliches Studium; Eunuch ohne Zeugungsfähigkeit; und dazu noch das spindeldürre Gespenst der Philologie. da war es vorbei“ (zitiert nach Sommer [2000] 13 mit Anm. 17).

³³ Bezeichnend sind Schulers Einschätzungen der Möglichkeiten wissenschaftlicher Erkenntnis: „Beim Intellektuellen _ und dies ist im Ganzen und Grossen der Fall des Gelehrten / des Mannes der Wissenschaft steht im Anfang das Material / an das er von Aussen herantritt / das er sammelt / sichtet / mit dem er experimentiert / und welches ihm die alleinige Basis abgibt / um zu intelligenten Schlussergebnissen zu gelangen. Der Mann der Wissenschaft ist Exoteriker. Wenigstens trifft dieses im Allgemeinen zu. _ Seine Resultate bewegen sich auf der Oberfläche.“ (Schuler [1997] 220).

³⁴ Vgl. hierzu eine Tagebuchstelle: „Wenn ich sodann in den Trümmern von Schwarzenacker verweilte und rings um mich frisch aufgeworfener Schutt der eingesunkenen Römerwillen lag, da belebte sich plötzlich meine öde Umgebung. Aus den halbverbrannt umherliegenden Menschenknochen, die an eine furchtbare Katastrophe erinnerten, stiegen die Geister der Vorzeit. Aufs neue wölbten sich die verschwundenen Hallen, aufs neue sprudelte Wasser durch die säulenumrahmten Höfe und die Bäder, und jubelnde Bacchantinnen umtanzten die zechenden Gäste ... Zeitweise lebte ich ganz in jener idealen Zeit.“ (Schuler [1997] 15 mit Anm. 22).

Wahnmoichinger Heidentums und Vertreter des „matriarchalischen Prinzips von hauptsächlich altrömischer Substanz“ zukommt.³⁵ Wie sehr man sich in diesen Kreisen um die Wiederbelebung antiker Lebensverhältnisse bemühte und dabei häufig die Realität aus den Augen verlor, zeigen die berühmten Antikenfeste der Schwabinger Bohème, mittels derer die untergangene Welt befreiender dionysischer Ekstase wieder auferstehen sollte. So fand am 22. Februar 1902 in der Wohnung von Karl Wolfskehl ein Kostümfest statt, bei dem Schuler offenbar als römische Matrone verkleidet auftrat. Er war hierzu in schwarze Gewänder gehüllt, trug auf dem Kopf einen ebenfalls schwarzen Schleier und hielt in der Hand einen metallenen Triangel, dem er mit einem Stäbchen melodische Töne entlockte. Schuler identifizierte sich mit seiner Rolle derart, dass er seine anwesende Mutter vollkommen ignorierte, sie sogar harsch zurückwies, als sie ihn anzureden versuchte.³⁶ Außerhalb dieser festhaften Inszenierung hören wir zudem von Séance-Sitzungen in Schulers Wohnung, den berühmten der Münchner Kosmischen Runde, bei denen die Grenze zum Wahnsinn ebenfalls fließend war.³⁷

³⁵ Reventlow (1913) 33–34.

³⁶ Siehe die einschlägigen Textstellen bei Reventlow (1913) 124–125: „Dann sehe ich Delius, die römische Matrone, in der Hand einen Teller mit zierlichen Butterbrötchen, die er versunken in den Mund schiebt. Er ist heute ganz in seiner wahren Welt. Seine Mutter (er lebt mit seiner Mutter zusammen und soll sie sehr verehren) irrt zwischen den Gästen umher und sucht ihn: Wo ist mein Sohn – haben Sie meinen Sohn nicht gesehen? Endlich entdeckt sie ihn, aber er wendet sich ab und will sie nicht anerkennen. Ganz betroffen flüchtet sie zur Frau des Hauses, die sie lächelnd beruhigt. Ich entdecke Sendt, der alleine in heiterer philosophischer Ruhe hinter einem Glase Wein sitzt und die kleine Szene ebenfalls beobachtet hat. Halb betäubt lasse ich mich neben ihm nieder. ... ,und es gibt wirklich allerhand zu sehen – zum Beispiel Delius – können Sie sich wohl denken, weshalb er seine Mutter nicht erkennen wollte?‘ Ich meinte, er wollte wohl nicht aus der Stimmung herausgerissen werden, und als römische Matrone ... Sendt lächelte. ,Die Matrone gilt vielleicht nur für Outsider. Ich habe munkeln hören, daß er den Eingeweihten die große Urmutter darstellt – obwohl diese von Rechts wegen unsichtbar ist. Deshalb trägt er wohl auch den schwarzen Schleier auf dem Haupt. Sie begreifen, daß es nun wirklich stillos wäre, sich mit seiner Mama zu unterhalten, wenn man sich selbst als Urmutter empfindet.“

³⁷ Bezeichnend ist Ludwig Klages Schilderung einer solchen Abendveranstaltung, die am 19. April 1889 stattgefunden hatte (zit. in Schuler [1940] 72–73): „Geladen waren außer mir George, Wolfskehl und seine Frau. Man male sich aus: mitanwesend Schulers bereits damals sehr alte Mutter, bedienend und helfend; im besten seiner nicht geräumigen Zimmer eine längliche Tafel, im Grunde bescheiden, für seine Verhältnisse üppig mit Speisen bedeckt; Licht von Kerzen und einem römischen Dreidochter; vor diesem auf metallenen Sockel eine Nachbildung des »Adoranten«, dahinter Lorbeer und andres Grün; um jeden Teller ein Kranz

Beide Formen der Imaginierung antiker Lebenswelten zielten somit auf ein ekstatisches Erleben, weniger auf eine intellektuelle Durchdringung, bei der der Inszenierung vor allem auf der Ebene von Gestik, Mimik und bewusst eingesetzter Sprachgewalt offenbar eine zentrale Bedeutung zukam. Wie sehr Schuler dieses Rauschhafte in den Mittelpunkt stellte, hiervon geradezu besessen war, lässt sich auch aus der bereits eingangs zitierten Nachricht ablesen, er habe im kleinen Kreise davon gesprochen, beim morgendlichen Onanieren blau-violette Ringe vor Augen gehabt zu haben, deren kosmische Bedeutung ihm jedoch noch nicht ganz klar sei.³⁸ Auch plante Schuler den von ihm hochverehrten Nietzsche dadurch zu heilen, dass er den geisteskranken Philosophen von nur spärlich bekleideten wohl masturbierenden Packjungs vom Münchner Hauptbahnhof heftig umtanzen lassen wollte, damit Nietzsche aus diesem verjüngenden Springquell seinen quasi orgiastisch gereinigten und gesunden Geist wiedererlangte. Doch die Schwester des Philosophen wusste dies im Vorfeld zu verhindern. Auch haperte es mit der Finanzierung – in längeren Versuchsreihen war versucht worden, die passenden antiken Legierungen für die bronzenen Schilde der Kureten zu rekonstruieren – und die Auswahl der jungen Männer blieb ebenfalls problematisch.³⁹

Bei all dem fällt Schulers Fixierung auf homoerotische Sujets auf, für die wiederum vor allem sein persönliches Schicksal verantwortlich gemacht wur-

leuchtender Blüten; Weihrauchduft. – Nach der Mahlzeit beginnt er mit dem Vorlesen seiner stärksten Fragmente, mächtig schon einsetzend und zu immer mächtigerem Pathos fortgerissen. Es bildet sich, so möchte man meinen, ein magisches Feld, Verwandtes sich anähnend, alles Fremde fortstoßend und austreibend ... George gerät in wachsende, schließlich kaum noch beherrschte Erregung. Er hat sich hinter seinen Stuhl gestellt; fähler denn fahl scheint er im Begriff die Fassung zu verlieren. Keiner vernimmt noch genau, was Schuler kündigt; doch aus dem Dröhnen seiner Stimme wächst ein Vulkan, der glühende Lava schleudert, und aus der Lavaglut steigen purpurne Bilder, besinnungraubend, entrückend. – Wann es vorbei ist ..., bleibt unerfaßlich, nur dass es vorbei ist, weiß unversehens ein jeder, indem er aufbruchsbereit einen Strauß in der Hand hält: je ein Fetzen der Kränze, die Schuler zerrissen hat, um seine Gäste zum Abschied damit zu beschenken ... Auf der nächtlichen Straße stehe ich plötzlich mit George allein. Da fühle ich mich am Arm ergriffen: „Das ist Wahnsinn! Ich ertrage es nicht! Was haben sie getan. Mich dorthin zu locken! Das ist Wahnsinn! Führen sie mich fort; führen sie mich in ein Wirtshaus, wo biedere Bürger, wo ganz gewöhnliche Menschen Zigarren rauchen und Bier trinken! Ich ertrage es nicht!“

³⁸ Siehe o. Anm. 2.

³⁹ Vgl. Schulers Textfragment *Inter Lucentes. Nietzsches Heilung durch Kureten. De Reditu Kuretarchi* (Schuler [1997] 125; s. hierzu den Kommentar von Fischer [2002] 436–437).

de.⁴⁰ Zwar ist es verlockend, eine frühkindliche Begebenheit – ein junger Schmied hatte in Gegenwart des kleinen Alfred einer weißen Taube mit seiner schwieligen Hand den Hals herumgedreht – und die nicht zu leugnende Tatsache einer lebenslangen Bindung an die Mutter als Erklärung für Schulers Interesse an robusten Jünglingen sowie seine Begeisterung für Nero als Inkarnation beider Geschlechter heranzuziehen, doch begibt man sich damit auf das schwierige Feld dilettantischer Psychoanalyse. Darüber hinaus ist mit dieser Form der Motivationserhellung an sich nur wenig gewonnen, da damit nicht das positive Rezeptionsverhalten anderer Personen erklärt werden kann.

Wenig konkret zu fassen sind ferner Schulers tatsächliche Vorbilder. Trotz anhaltender Forschungsdiskussion muss die Suche nach expliziten Quellen weiterhin als gescheitert gelten.⁴¹ Die Annahme, dass er eine bedeutende Figur der Bachofen-Renaissance gewesen sei, gilt heute als obsolet.⁴² Ebenso wenig aufrecht zu erhalten ist seine Deutung als Fortsetzer gnostischer Traditionen.⁴³ Die von Schuler überkommenen Textpassagen sind von ihrer Grunddisposition her mehr oder minder zusammenhanglose Kompilationen einzelner Gedankenfragmente, deren Bruchstückhaftigkeit es unmöglich macht, intertextuelle Referenzen aufzudecken. Man hat sich daher zu Recht gefragt, ob eine solche Fragestellung im Fall Schulers überhaupt angezeigt ist. Mit Fischer (2002) sollte vielmehr angenommen werden, dass Schuler, wenn überhaupt, wohl nur selten Quellen aus erster Hand, sprich eigener Lektüre rezipiert hat, sondern das meiste eher vom Hörensagen kannte. Es verwundert daher nicht, dass Schulers Vorstellungen so allgemeiner Natur gewesen sind und deshalb an anderer Stelle, ohne in einem solchen Fall einen klaren Rezeptionsbezug herstellen zu können, ebenfalls aufgegriffen wurden.⁴⁴ Was die generelle Konzeption seines Nero anbelangt, so

⁴⁰ Zu diesem Themenkomplex vgl. ausführlich Fischer (2002) 435–437, der 435 davon spricht, man komme nicht umhin bei Schuler eine schwere Sexualneurose zu diagnostizieren.

⁴¹ Vgl. zum Folgenden Fischer (2002) 437–438.

⁴² Zu Schuler und Bachofen ausführlich Plumpe (1978). Hierzu ablehnend Fischer (2002) 437.

⁴³ Schuler als Gnostiker bei Pauen (1993) und Wegener (2003). Hierzu wiederum ablehnend Fischer (2002) 438.

⁴⁴ Frappant ist beispielsweise die formale Nähe eines Gemäldes von Sascha Schneider mit dem Titel *Die Glut* aus dem Jahr 1904 (Kunstsammlungen Chemnitz Inv. 548) zur Tanzphantasie Schulers. Statt Nietzsche entsteigt bei Schneider dem virilen Jungmännerreigen allerdings eine nackte Frau. Zum Gemälde s. Schmidt/Gaßner (2007) 307 Nr. 189. Vgl. auch den Bei-

ist zu fragen, inwieweit nicht damals hochaktuelle und ebenso populäre Meinungen wie die des Berliner Arztes Wilhelm Fließ zur grundsätzlichen Bisexualität des Menschen oder die Hans Blüherers zur männlichen Homoerotik bei der endgültigen Ausformulierung Pate gestanden haben könnten. Blüherers 1912 publizierter dritter Band seiner Darstellung des Wandervogels trägt den bezeichnenden Titel *Die deutsche Wandervogelbewegung als erotisches Phänomen. Ein Beitrag zur Erkenntnis der sexuellen Inversion* und löste sogleich eine erregte Diskussion aus.⁴⁵ Für Blüher war Homosexualität eine ontobiologische Konstante und beruhte in der Nachfolge Fließens auf einer allgemeinen Bisexualität aller Menschen. Als Kronzeuge galt ihm die berühmte Rede des Aristophanes von den Kugelmenschen in Platons *Symposion*, demzufolge der Urzustand der Menschen ein zweigeschlechtlicher gewesen sei. Die Nähe zu Schulers Konzeption des zweigeschlechtlichen Nero drängt sich zumindest formal auf. Inwieweit hier eine bewusste Rezeption vorliegt, lässt sich wiederum intertextuell nicht beweisen. Aber auch ohne eigentliche Textkenntnis dürften Schuler Fließens und vermutlich auch Blüherers Ansichten bekannt gewesen sein.⁴⁶

Insgesamt gesehen kommt man nicht umhin, ernüchternd feststellen zu müssen, dass Alfred Schulers Beschäftigung mit Kaiser Nero im Grunde genommen weder in konzeptioneller Hinsicht besonders originell noch inhaltlich tiefgehend gewesen ist. Es drängt sich vielmehr der Eindruck eines stark fragmentierten Mosaiks aus persönlichen Empfindungen auf, angereichert mit Bruchstücken aufgeschnappten Halbwissens, dessen Wortbombast die unklare innere Struktur eines ohnehin nicht wirklich vorhandenen Gedankengebäudes spiegelt. An Stelle einer stringenten offenen Darstellung ist

trag von Lisa Sannicandro in diesem Band zur Nero-Oper des Arrigo Boito. Dieser bedient sich in einem Brief vom 15. Februar 1876 ebenfalls einer Diktion, wie man sie auch bei Schuler lesen könnte: „Ich lebe eingetaucht in das Blut und in die Gerüche der römischen Dekadenz, mitten im Rausch am Hofe Neros.“

⁴⁵ Zum Folgenden s. Brunotte (2004) 78–85.

⁴⁶ Vgl. Brunotte (2004) 79, die ebenfalls auf Wilhelm Fließ verweist, den bereits Fischer ([2002] 430, 431, 438) zu den möglichen Ideengebern Schulers rechnet. Wichtig in diesem Zusammenhang ist Fischers ([2002] 430 mit Anm. 18) erfolgter Hinweis auf zwei Textstellen bei Schuler (1997) 228 und 235, in der dieser Fließ selbst erwähnt. Was die Kenntnis der Blühererschen Theorien anbelangt, so soll Schuler laut Wegener (2003) 92 mit Anm. 396b in den Armen des mit ihm schon länger befreundeten Hans Harros von Veltheim-Ostrau gestorben sein, der selbst enge Verbindungen zu Blüher unterhielt. Man wird daher mit einigem Recht annehmen dürfen, dass Blüherers Ansichten Schuler zumindest aus Gesprächen mit Veltheim-Ostrau, also wiederum hauptsächlich nur vom Hörensagen bekannt gewesen sind.

die nebulöse Verschleierung getreten, die gleichwohl im Kostüm einsam geschauten Weltwissens als bewusste innere Einkehr daherkommt. Alfred Schuler war dergestalt ein typischer Vertreter der zeitgenössischen Sehnsucht nach einer unverstellten authentischen Antike, die eine Vielzahl ähnlich gelagerter Grenzüberschreitungen zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur hervorgebracht hat.⁴⁷ Damit öffnete sich ein weites Feld für imaginative Entgrenzungen und neue Wirklichkeiten, in dessen Rahmen die Antike mittels einseitiger Betonung des Orgiastischen von den Zeitgenossen insgesamt zu einem Projektionsraum für Opfer- und Gewaltphantasien, einem quasi idealen Tummelplatz für die eigenen verdrängten Gelüste jenseits strikter sozialer Normen erweitert wurde, wobei man aber dennoch interessanterweise wiederum innerhalb des etablierten Bildungsrahmens blieb. Es ist also eher ein zumeist sexuell konnotierter Tabubruch denn ein tatsächlicher Paradigmenwechsel gewesen. Diese Einschätzung gilt umso mehr im Fall Alfred Schulers.

Es bleibt somit abschließend zu fragen, weshalb Alfred Schuler und seine Vorstellung von Neros Wirklichkeit überhaupt zum Gegenstand altertumswissenschaftlicher Erörterung erhoben wird, wenn diese spezifische Form der Rezeption nachweislich keinerlei Einfluss auf die engere Fachwelt hatte und ihr zudem jedweder tiefere inhaltliche Sinn abgesprochen werden muss. Dies ist zwar im Prinzip richtig, verstellt den Blick aber für Phänomene, die nicht nur in der Vergangenheit⁴⁸ außerhalb der engen Fachgrenzen ihr Publikum gefunden haben, sondern weiterhin und noch dazu verstärkt finden. Die Vielzahl der Google-Einträge belegt eindrucksvoll ein aktuelles Interesse an Alfred Schuler und seinen Schriften.⁴⁹ Es sind vor allem die virtuellen

⁴⁷ Zu diesem Themenkomplex s. exemplarisch den Sammelband Aurnhammer/Pittrof (2002).

⁴⁸ An dieser Stelle ist auf die vermeintliche Bedeutung Schulers für die nationalsozialistische Gedankenwelt hinzuweisen. S. hierzu die zu Recht kritischen Einschätzungen von Baal Müller (in: Schuler [1997] 10–12 und Martynkewicz [2009] 319–322).

⁴⁹ So kann man mit Erschrecken feststellen, dass Schulers Gedankenwelt in esoterischen, aber auch in neo-nazistischen Kreisen verstärkt Anhänger findet. Beispielsweise erklärt ein Musiker namens Gerhard auf einer Internetseite dem Rezipienten sein *Allerseelen* betiteltes Musikprojekt mit den Worten: „Allerseelen ist für mich nicht ein einzelner Tag mit einem faszinierenden Miteinander von Leben und Tod – für mich ist das ganze Jahr Allerseelen: Die Toten sind nicht tot, die Toten nehmen am Leben teil, und die Wirklichkeit, die wir wahrnehmen, ist eigentlich nur die gerade aufgeschlagene Seite im großen Buch des Lebens. Ich bin seit vielen Jahren stark beeindruckt vom Kosmischen Kreis, dem Kult der Bluleuchte, den Alfred Schuler mit Ludwig Klages und Karl Wolfskehl im München der Jahrhundertwende gründete – die Mitglieder der Bluleuchte träumten vom offenen Leben, von einem Einklang von

Welten, in denen Schuler stärker Anklang findet, als uns eigentlich lieb sein kann. Manche stilisieren ihn geradezu zu einem Gründerheros künftiger Moderne.⁵⁰ Wer aktuell in der akademischen Lehre tätig ist, weiß um die Wirkkraft mancher antiker Wirklichkeiten in den neuen virtuellen Traumwelten gegenwärtiger Studierendengenerationen. Dagegen ist eine wissenschaftlich fundierte kritische Beschäftigung zu setzen, die durchaus das Recht hat, fragwürdige Entwürfe wie die Schulers in ihrer kruden Zusammenstellung der Lächerlichkeit preiszugeben, will man nicht Gefahr laufen, den Anschluss an aktuelle Entwicklungen gerade außerhalb der eigenen Fachdisziplin zu verlieren.

Leben und Tod, einer Ganzheit, in der kein Raum war für eine Scheidung in Diesseits und Jenseits.“ (<http://www.geocities.ws/ahnstern/allerseeleninterviewneoform.htm>; Zugriff am 5.12.2011). Weitere Beispiele ließen sich anführen. Auch die neuere Fachliteratur zu Schuler ist nicht frei von adorierenden Zügen, worauf bereits Fischer (2002) 443 kritisch hingewiesen hat.

⁵⁰ So Wegener (2003) 106: „In Anbetracht der Einzigartigkeit von Schulers Entwurf im deutschsprachigen Raum und der subtilen Wirkung, die gnostische Systementwürfe auf das laufende Projekt einer digitalen Verhauchung von Materie ausüben, ist es nicht unwahrscheinlich, dass es in einigen Jahrzehnten in Europa nach Schuler benannte, von der TechGnosis inspirierte Multi-Media-Institute und Technische Hochschulen geben wird.“

Literaturverzeichnis

- Aurnhammer/Pittrof (2002). – Achim Aurnhammer/Thomas Pittrof (Hrsgg.), *Mebr Dionysos als Apoll. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900* (Frankfurt/Main 2002) (= *Das Abendland*, Neue Folge 30).
- Brunotte (2004). – Ulrike Brunotte, *Zwischen Eros und Krieg. Männerbund und Ritual in der Moderne* (Berlin 2004) (= *Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek* 70).
- Curtius (1952). – Ludwig Curtius, *Deutsche und antike Welt. Lebenserinnerungen* (Stuttgart 1952).
- Dörr (2007). – Georg Dörr, *Muttermythos und Herrschaftsmythos: Zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmikern, Stefan George und in der Frankfurter Schule* (Würzburg 2007) (= *Epistemata* 588).
- Faber (1994). – Richard Faber, *Männerrunde mit Gräfin, Die «Kosmiker» Derleth, George, Klages, Schuler, Wolfskehl und Franziska zu Reventlow, mit einem Nachdruck des «Schwabinger Beobachters»* (Frankfurt u.a. 1994) (= *Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte* 38).
- Fischer (2002). – Jens Malte Fischer, „Alfred Schuler – Antike als Kostümfest“, in: Aurnhammer/Pittrof (2002) 421–444.
- Karlauf (2007). – Thomas Karlauf, *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma* (München 2007).
- Large (1998). – David Clay Large, *Hitlers München. Aufstieg und Fall der Hauptstadt der Bewegung* (München 1998).
- Martynkewicz (2009). – Wolfgang Martynkewicz, *Salon Deutschland. Geist und Macht 1900–1945* (Berlin 2009).
- Pauen (1993). – Michael Pauen: „Alfred Schuler. Heidentum und Heilsgeschichte“, *Castrum Peregrini* 42, 209/210 (1993) 21–54.
- Piloty (2003) – Reinhold Baumstark/Frank Büttner (Hrsgg.), *Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*. Ausstellungskatalog München 2003 (München/Köln 2003).
- Plumpe (1978). – Gerhard Plumpe, *Alfred Schuler. Chaos und Neubeginn. Zur Funktion des Mythos in der Moderne* (Berlin 1978) (= *Canon* 2).
- Reventlow (1913). – Fanny Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen oder Begebenheiten aus einem merkwürdigen Stadtteil* (München 1913).
- Ross (1997). – Werner Ross, *Bobemiens und Belle Epoque. Als München leuchtete* (Berlin 1997).
- Schmidt/Gaßner (2007). – Hans-Werner Schmidt/Hubertus Gaßner (Hrsgg.), *Eine Liebe. Max Klinger und die Folgen. Ausstellungskatalog Leipzig/Hamburg* (Bielefeld/Leipzig 2007).

- Schuler (1940). – Alfred Schuler, *Fragmente und Vorträge aus dem Nachlaß*, herausgegeben mit einer Einführung von Ludwig Klages (Leipzig 1940).
- Schuler (1997). – Alfred Schuler, *Cosmogonische Augen. Gesammelte Schriften*, herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Baal Müller (Paderborn 1997).
- Schuler (1985). – Karl-Heinz Schuler, „Alfred Schuler. Familiengeschichte und Jugend“, *Castrum Peregrini* 34, 168/169 (1985) 42–58.
- Schwaighofer (2003). – Claudia Schwaighofer, „Nero auf den Trümmern Roms“, in: *Piloty* (2003) 234–247.
- Sommer (2000). – Katja I. L. Sommer, „Schulers Nero“, in: Baal Müller (Hrsg.), *Alfred Schuler. Der letzte Römer. Neue Beiträge zur Münchner Kosmik* (Amsterdam 2000) (= *Castrum Peregrini* 49, 242/243) 5–32.
- Wegener (2003). – Franz Wegener, *Alfred Schuler, der letzte deutsche Katharer. Gnosis, Nationalsozialismus und mystische Blutleuchte* (Gladbeck 2003) (= *Politische Religion des Nationalsozialismus* 2).

NERO – DAS MONSTER AUF DER BÜHNE ZU MARTIN WALSERS STÜCK *NERO LÄSST GRÜßEN*

Achim Lenz (Essen/Mastrils)

Walters kurzes Monodrama *Nero lässt grüßen* wird zurzeit wieder häufig auf den Bühnen gespielt. Man sieht es von professionellen Schauspielern auf der Nebenbühne oder im Foyer eines Stadttheaters gespielt, von Schauspielerschülern als Szenearbeit ausgewählt oder von Laien in Studenten- und Schülertheatern abendfüllend vorgetragen. Aber nicht immer wird dieser Monolog stückgerecht inszeniert. Als Hauptlinie wählen die meisten Inszenierungen eine satirische Darstellung des Kaisermonsters Nero. Der Zuschauer sieht einen Schauspieler in Toga monologisieren. Dabei wird der Text auf seine publikumswirksame Verwertbarkeit untersucht: Witze, krasse sprachliche Wendungen, Blödeleien. Die stehen drin, das ist offensichtlich. Aber ist damit das Eigentliche/Wesentliche des Stückes inszeniert? Ist das wirklich ein Stück über den Kaiser Nero?

Walser benutzte oft die Klassiker und beutete sie für die Gegenwart aus. Bei ihm gibt es weder eine Idealisierung noch eine Verewigung der Antike. Das kommt in seinen Künstler-Dramen¹ zum Tragen. *Das Sauspiel, In Goethes Hand* oder *Die Ohrfeige* handeln vom Künstlertum. Auf einer vergangenen historischen Grundlage spricht Walser über das Heute. Warum tut man sich aber heute mit dem Stück so schwer? Nicht nur Literaturkritiker, nein, viele Regisseure und Schauspieler rätseln an einer möglichen Umsetzung auf der Bühne herum und plagen sich damit. Nicht verwunderlich: Das Stück wirkt auf den ersten Blick ganz einfach, wird dann aber zunehmend kryptisch und ändert das Spielprinzip. Die eine Aufgabe wird es sein zu erläutern, warum das Werk heute so schwierig auf die Bühne passt, die andere, den Schlüssel zum Verständnis des Werkes zu finden.

Das Stück trägt den Titel *Nero lässt grüßen oder Selbstporträt des Künstlers als Kaiser*. Der Untertitel lautet *Monodram*.² Das Solodrama ist jedoch nicht nur

¹ Vgl. Fetz (1997) 155–170.

² Das Werk erschien zuerst bei der Edition Isele 1989 (Walser [1989a]). Geschrieben wurde es aber bereits 1986. Walser versuchte mehrmals das Manuskript beim Suhrkamp Verlag unterzubringen. Dieser schwieg jedoch mitsamt seinem Verlagschef Siegfried Unseld und förderte die Drucklegung nicht. Der Bayrische Rundfunk sendete am 28. November 1986 ein Hörspiel

für einen Schauspieler geschrieben – wie es heutzutage immer wieder aufgeführt wird –, sondern für genau genommen zwei Schauspieler, einen Mann und eine Frau, und einen Musiker. Programmatisch ist schon das Personenverzeichnis: „Ein Künstler (Nero), seine Frau (Tigellinus), Gitarrist“.³ Das Stück führt uns also nicht nur den Künstler Nero vor, sondern, und hier dürfen wir die Klammern im Personenverzeichnis nicht vergessen, einen Künstler und seine Frau als Sklavin. Diese Bedeutungsebene wird in fast allen Versuchen, das Stück auf die Bühne zu bringen, außer Acht gelassen. Viele spielen Nero, den Kaiser Roms, das Ungeheuer, das Monster der Antike. Aber Walser wollte wohl mehr oder was ganz anderes. Er wollte den Künstler, den Musiker, den Schriftsteller zeigen.⁴ Wie immer bei Walser ist das auch eine gewisse Selbstdarstellung, und wenn man das beachtet, dann kommt die uneigennützig Selbstaufgabe von Walsers Frau Käthe als Gattin an der Seite des Literaturstars in der Rolle des Sklaven Tigellinus voll zum Tragen. Da ist also ein Künstlerehepaar auf der Bühne, wobei der Künstler

mit Walsers Schwiegersohn Edgar Selge. Aber Suhrkamp blieb weiterhin stumm. Mitte der achtziger Jahre hatte Walser das Problem schon einmal mit seinem Stück *Die Ohrfeige*. Nachdem Walser monatelang nichts mehr vom Suhrkamp-Verlag gehört hatte, entschloss er sich das Stück mit Klaus Isele zu veröffentlichen, zumal die Uraufführung in Meersburg am 21. Juni 1989 kurz bevorstand. Regie führte damals Hartmut Wickert. Nun hatte Walser mit der Edition Isele die Möglichkeit Druck auf Unseld aufzubauen. Die Zusammenarbeit mit Isele war für beide, Verlag und Autor, gewinnbringend: Walser hatte so einen Verlag an seinem geliebten Bodensee und Isele die Ehre mit einem der ganz Großen im Literaturgeschäft zusammenzuarbeiten. Schlussendlich wurde das Stück dann doch noch im Suhrkamp-Verlag veröffentlicht, bei ihm liegen auch die Theaterrechte (Walser [1989b]). 1994 erschien das Stück in der Theatersammlung *Spectaculum* (Walser [1994]). Am 15. Februar schreibt Walser an Siegfried Unseld, als dieser sich über seinen „Freigang“ beschwert: „Seit 30 Jahren publiziere ich Verse. Sicher keine Gedichte. Aber wie viel Verse werden heute als Gedichte ausgegeben. In diesen 30 Jahren hat NIE jemand vom Verlag gesagt: Könnte man die sammeln? Herr Isele hat das gesagt. Und jetzt klagst Du. Ist das begründet? Vielleicht hätte ich ja lieber im Suhrkamp Verlag veröffentlicht. Bei ‚Nero‘ war es dasselbe. Ich habe ihn Euch (Du warst dabei!) vorgelesen. Kein Wort, dass man das drucken könnte. Also Isele. Zum Glück gibt es Isele. Mein Schmerzpunkt: dass Ihr *nichts sagt*, aber dann meine Handlungsfreiheit einschränkt.“ (zitiert nach Magenau [2008] 447f.).

³ Walser (1997c) 818.

⁴ Und natürlich auch den Menschen als solchen. Denn für Walser gilt die Maxime, dass jeder Mensch ein Künstler ist. Dabei erhält die Definition jedoch eine kleine Einschränkung: „Wer nicht einfach fassungslos losbrüllt, der ist ein Künstler: Egal, ob er das vor einer Familie, einer Schulklasse, einem Theatersaal, einer Leinwand oder vor der Schreibmaschine tut.“ Vgl. Walser (1997b) 446.

der Ausführende ist und seine Frau, die Helferin im Hintergrunde. Der Gitarrist öffnet die Szene musikalisch und lässt das Monodram nicht monologisch werden.⁵ Die anschließende Regieanweisung enthüllt viel, aber nicht alles:

Ein Künstler kommt spät abends von seiner Arbeit heim. Seine Frau weiß, was er jetzt braucht. Wortlos und routiniert richten beide die Szene her. Seine Frau verkörpert den Sklaven, Tigellinus, aber auch seine Stimme. Sie singt für ihn. Der Gitarrist sitzt außerhalb der Szene. Solange der Künstler noch nicht da ist, phantasiert er ein bisschen auf der Gitarre. Über die Themen, die nachher behandelt werden. Die Ermordung des Epaphroditus durch die Soldaten besorgt der Gitarrist mit ein paar scharfen Gitarrengriffen. Dazu begibt er sich in die Szene.⁶

Die Regieanweisungen scheinen hier nicht nur das Setting zu betreffen. Sie führen auch weiter aus, was am Schluss des Stückes zu geschehen hat. Am Ende kommen die Soldaten, welche Nero auf den Fersen sind und finden den Kaiser von Epaphroditus ermordet. Darauf lässt Tigellinus Epaphroditus ermorden, weil er ihn um sein Kopfgeld gebracht hat:

(Tigellinus mit einem Trupp. Tigellinus wirft sich über Nero. Er will das Blut stillen).

TIGELLINUS: Schnell, Tücher, Verbände, dieses kostbare Blut!

NERO: Tigellinus, du. Das ist Treue. Ich habe geirrt. Es gibt Treue.

(Nero stirbt.)

TIGELLINUS: Tot. Lebendig hätte er eine Million gebracht. Schlagt diesen Idioten

Epaphroditus tot, der hat uns um eine Million gebracht.

(Sie töten Epaphroditus.)⁷

Walser stellt sich die Szenerie genau vor, und wenn man diese Regieanweisung nicht als literarischen Teil des Stückes betrachtet (sondern eben nur als Regieanweisung), dann kann die Inszenierung nicht funktionieren. Wer als

⁵ Für das Meersburger Sommertheater komponierte Rudi Spring eine Musik zum Monodrama für Alt-(Countertenor-)Stimme und Klavier. Die Noten sind in Walser (1989) 53–65 abgedruckt.

⁶ Walser (1997c) 819.

⁷ Walser (1997c) 837.

Regisseur dieses Setting missachtet, gewisse Stellen des Stückes streicht und Nero zur Hauptfigur macht, gewinnt eine oberflächliche Einfachheit, verliert aber damit eine vielfältige Doppelbödigkeit, welche das ganze Stück durchzieht. Außerdem schafft er sich riesige logische Probleme.

Worin liegt diese Doppelbödigkeit? Sie liegt in der Substituierung der Charaktere. Der Künstler ist am Anfang der Künstler. Am Schluss ist er Nero. Die Frau des Künstlers ist am Anfang seine Frau, am Schluss ist sie Tigellinus, der sich ärgert, eine Million verpasst zu haben. Und der Gitarrist ist mit seiner Gitarre der theatrale Zeichengeber, welcher die Farce, sprich die Bühnenkonvention, dass hier ja kein echter Mord geschieht, zu Ende führt. Auf dieser Grundlage wird Walsers *Nero* ein selbstkritisches Analysestück.⁸ Der Künstler, der spät abends von seiner Arbeit heimkommt, das ist der Autor selber. Aber Walser wäre nicht Walser, wenn es in seiner *Nero*-Figur nicht nur um ihn selbst geht, sondern auch um andere Künstler in seinem Umfeld, Dichter, Kollegen und politische Intellektuelle.⁹ Aber er hat auch den Schauspieler als solchen im Blickfeld. Walsers Figuren sind immer ein Konglomerat von verschiedenen Zeitgenossen, welche in seiner Sprache Bitterböses erleiden müssen und am Schluss für alles erlittene Übel herhalten sollen. Wenn die Künstlerfrau schon weiß, was ihr Mann jetzt braucht, dann

⁸ Und das ist es schlussendlich auch, was der Untertitel besagt: *Selbstbildnis des Künstlers als Kaiser*. Eine Selbstdarstellung eines Künstlers also, die unter dem Titel *Nero lässt grüßen* als Satire zu verstehen ist. Denn das Stück heißt nicht *Nero grüßt*, sondern *lässt grüßen*, was impliziert, dass das Künstlermonstrum Nero in jedem Künstler unterschwellig schlummert, um sich dann mit einem herzlichen Gruß zu manifestieren. Walser macht so Neros vermeintliche Künstlerqualitäten und Ambitionen zum Gegenstand einer Künstlerkritik der Neuzeit.

⁹ Dieses Vorgehen wird bei Walser schon 1975 in seinem Stück *Das Sauspiel* kritisiert: „Ein Intellektueller schreibt über Intellektuelle – dabei muss zwangsläufig etwas Masochistisches, also Verkrafftetes herauskommen; vor allem, wenn einer schreibend den Sprung aus der eigenen Klasse (oder Kaste) versucht und dabei schon weiß, das ihm dies nie gelingen wird.“ So Henrichs in *Die Zeit* 53 (26. Dezember 1975) (zit. in Walser [1986] 421). Dass Walser mit *Nero* auch sich selbst meint, wird deutlich, wenn man Walsers Biographie zurate zieht. Magenau beschreibt den jungen Walser: „Sein rhetorisches Talent war atemberaubend. Es machte ihm Freude, eine Gesellschaft den ganzen Abend lang mit Vorträgen und szenischen Darstellungen zu unterhalten. (...) Walser agierte in Rollen, ein Solist vor kleinem Publikum, überschäumend vor Einfällen, Energie und Selbstdarstellungslust. Er bewunderte Schauspieler und wäre selbst gern einer gewesen, denn er brauchte Auftritte wie ein Lebenselixier. Das Rollen-spiel, das er in seinen Romanen perfektionierte, betrieb er auch auf den verschiedenen Bühnen des Alltags: hier der schüchterne Literat und dort der forsch auftretende Medienarbeiter. Hier das Leben als Familienvater mit Ehefrau und Tochter, dort die Gastrollen in der Gesellschaft und die Frauen.“ (Magenau [2008] 118f.)

ist damit die Beziehung zwischen zwei Menschen im unmöglichen Kulturzirkus gemeint. Es braucht da keine Worte. Man hat Routine, man richtet sich für das Schauspiel ein. Die Szene existiert noch nicht, der Zuschauer befindet sich in der Wohnung des Künstlers, vielleicht in der Küche, vielleicht sogar im Schlafzimmer, jetzt erst wird die Sandgrube, in welcher Nero sich erschöpft von der Flucht kurz ausruhen will, dem Publikum suggeriert. Die Frau spielt mit, wenn der Mann es will. Sie ist sein Sklave, sie spielt den Rest des Personenarsenals, das sich um den Kaiser in demütiger Haltung schart: Phaon, Epaphroditus und Sporus, die Sklaven von Nero, dann Tigellinus. Der Schluss wird, wenn man die Regieanweisung als solche auffasst, ziemlich seltsam aussehen. Die Frau des Künstlers spielt nicht nur Epaphroditus, wie er ermordet wird, sondern sie spielt auch die Rolle der Mörder. Wie das auf der Bühne auszusehen hat, ist dem Regisseur überlassen.

Ein weiteres Indiz, dass hier nicht von einem Monodram die Rede sein kann, ist, dass nach der Regieanweisung die Frau ihrem Mann auch ihre Gesangsstimme leiht.¹⁰ Die Frau „verkörpert“ seine Stimme. „Sie singt für ihn“. So kommt der Rolle der Künstlerfrau in diesem Stück eine besondere Bedeutung zu. Sie ist Anspielpartner, Spiegelbild und Sprachrohr in einem. Der Künstler selber kann nicht singen, das muss seine Frau für ihn erledigen. Die Interpretation der Regieanweisung zeigt, wie kryptisch letztendlich die Anweisungen sind. Sollten sie ganz beachtet werden, stellt sich die Frage nach der eigentlichen Aussage des Stückes. Der Dritte im Bunde, der Musiker, ist außerhalb der Szene. Man fragt sich, was er in der Wohnung des Künstlers überhaupt macht. Er begleitet das Geschehen von außen, erst am Ende tritt er in die Szene um den Mord musikalisch zu vollziehen.

Lässt man die Regieanweisung weg, so ist das Stück eigentlich recht einfach zu verstehen: Nero ist auf der Flucht vor seinen Verfolgern. Das sind die nun herrschenden Leute in Rom, allen voran die Garde, die Prätorianer. Tigellinus verfolgt ihn. Nero ist mit seinen drei Sklaven auf dem Weg nach Antium, um auf einem Schiff nach Ägypten zu fliehen. In einer Sandgrube,

¹⁰ Walser wollte in seinen jungen Jahren Sänger werden. Entweder Pater, weil er die Rhetorik der Kanzel bewunderte und nachahmte, oder Sänger. „Die frühen, kindlichen Berufswünsche waren auf Mündlichkeit und bühnenhaftes Erscheinen ausgerichtet. Singen oder Reden. Nichts anderes“ (Magenau [2008] 32). Als er später dann an der Studentenbühne in Regensburg Theater spielte und Szenen schrieb, hörte er Helmut Pigge, einen beinamputierten Berliner, wie dieser mit wunderbarer Stimme sang. Seitdem hat er seine Gesangshoffnungen begraben, wie Walser in einem Gespräch mit Gudrun Boch, *Radio Bremen*, am 24. März 2002 zugeben musste.

nachts, ohne Schuhe und Gepäck, versteckt sich Nero, ruht erschöpft von der Verfolgung aus. Das Stück besteht aus einem einzigen Monolog, den er in dieser Grube hält. Dabei passiert nicht viel. Er will, dass die Sklaven ihn umbringen, kann sich aber doch nicht dazu entschließen, rekapituliert sein Leben und singt ab und zu mal ein Lied. Dann soll ihn schlussendlich Epaphroditus doch noch umbringen. Das tut dieser, kurz bevor Tigellinus erscheint. Der Schluss des Stückes zeigt den Künstler als Nero, wie er von seiner Frau mit Tüchern und Verbänden bedeckt wird, wie diese als Tigellinus den Schlusssatz spricht und wie der Gitarrist die Szene betritt und die Frau durch die Gitarrenschläge tötet. Das ist schon seltsam. Für einen Regisseur eine Knacknuss: In solchen Fällen muss immer eine Entscheidung her. Das ist die Hauptaufgabe eines Regisseurs: Entscheiden.¹¹

Doch kehren wir zum Anfang der Künstlersatire zurück. Das Stück beginnt mit einer Art Refrain: „Barfuss, nachts und querfeldein.“¹² Dieser Satz wird fortan immer wieder auftauchen. Er bezeichnet Ort, Zeit und Handlung und führt so in höchst aristotelischer Manier die Theaterkonventionen ein, in denen nun der Künstler „seinen Nero“ darstellt. Er ist ohne Schuhe unterwegs, querfeldein, man weiß nicht, wo man sich jetzt genau befindet, zudem ist es Nacht. Er muss innehalten, denkt über sich nach. Jetzt will er sich von den Sklaven umbringen lassen, um so einen würdevolleren Tod zu sterben als durch die Prätorianer schändlich gefangen zu werden. Nero spricht über Geld und Misstrauen, zwei Dinge, welche ihn immer wieder beschäftigen. Geld, Misstrauen und Tod seien vereint für immer. Es sind auch die immer wiederkehrenden Probleme des Kulturbetriebes. Eine Kulturindustrie muss funktionieren, starke Leute müssen da mitarbeiten. Die Kunst ist zur Nebensache geworden. Geld regiert den Markt, Funktionäre beherrschen das Parkett, wo Künstler zum Schaulaufen auffahren. Der Künstler, der diesen Zirkus nicht mitmacht, muss selbst sehen, wo er bleibt. Nero will sich umbringen lassen, es ist die einzige Chance, die ihm bleibt, um würdevoll sein Künstlertum in solch einer depravierten Kunstindustriegesellschaft zu beenden. Aber selbst den Sklaven, die den Mord übernehmen sollten,

¹¹ Die Aufgabe des Schauspielers ist es, diese Entscheidungen umzusetzen, d.h. die Entscheidungen zu seiner eigenen zu machen. Als 1983 Walser selbst die Regie an seinem Stück *In Goethes Hand* am Bonner Theater übernahm, konnte er sich direkt ein Bild von der Schauspielarbeit machen. Man kann sich vorstellen, dass vieles dieser Probenerfahrung in die spätere Arbeit an *Nero* eingeflossen ist. Hier ging ihm erstmalig auf, was ein Schauspieler überhaupt zu leisten hat. Er bewunderte ihre Kraft, ihre andauernde Spannung; vgl. Zerull (1983).

¹² Walser (1997c) 819.

misstraut er. Wem kann er noch trauen? Nur sich selbst, also will er sich selbst umbringen. Hier vollzieht sich die Isolation und Einsamkeit des Künstlers, der am Ende nur noch mit sich selbst ringt, bis er tragisch stirbt:

Wenn ich mich bloß selber töten könnte. Wer sich selber umbringen kann, ist vor dem Schlimmsten sicher. Nach Art der Väter, oje. Man sollte sich öfter umbringen können, dann fiel es einem schon ein bisschen leichter.¹³

Dann erläutert Nero seinen Drang, immer singen zu müssen, wobei er zum Schluss kommt: „Der Sänger singt, um nicht zu sterben.“¹⁴

Der Sänger muss singen, sonst stirbt er. Sein Gesang ist Ausdruck, ist Kunst, sein Gesang ist ein Sich-Lösen-Wollen von den Grausamkeiten des Kulturbetriebes. Das ist Walser, der schreiben muss, um zu überleben. Im doppelten Sinne: zum einen, um Geld für sich und seine Familie zu verdienen, zum anderen, um alle Kränkungen und Geschehnisse der Welt um ihn herum zu verarbeiten. Der Künstler stirbt, wenn er nicht arbeiten kann. Sein Leben ist dann zu Ende, wenn seine Kunst zu Ende ist. Nero findet jedoch seinen Satz ganz entsetzlich und fügt etwas hinzu, das vielleicht programmatisch für das ganze Stück sein könnte, das wie ein Schlüssel zum Verständnis dient: „Entsetzlich. Solche Sätze. Klingt nach Schule. À la Seneca. Sobald etwas verlogen klingt, klingt es nach Schule.“¹⁵

Und Walser hat Recht. Sein Stück besteht praktisch nur aus diesem Schulwissen.¹⁶ Es rezipiert das Wissen, das man aus Filmen und Lateinunterricht oberflächlich zu einem Nero-Gesamtbild zusammengeschustert hat. Hier könnte die Meinung aufkommen, das Stück sei eine Nero-Karikatur, es karikiere die übliche Antikerezeption und auch das pseudo-philologische Wissen über die Nero-Quellen bei Tacitus und Sueton. Ist das Stück ein

¹³ Walser (1997c) 820.

¹⁴ ebd.

¹⁵ ebd.

¹⁶ Es fehlt dem Stück das eigentlich Dramatische. Neros Konflikt mit der Kunst wird nicht weitergetrieben, geschweige denn sein Charakter zu einem Ziel geführt. Die Figur Nero ist keine dramatische Figur, sie besteht hauptsächlich aus Sprache. Ähnliche Kritik musste Walser schon 1964 für sein Stück *Der Schwarze Schwan* einstecken (vgl. Magenau [2008] 218). Auch sein Schauspiel *Überlebensgroß Herr Krott*, das 1963 in der Inszenierung von Peter Palitzsch in Stuttgart aufgeführt wurde, kam beim Publikum nicht gut an. Hans Erich Nossack beschreibt Walsers Text als „geschickten Eklektizismus, der alles von Büchner bis Brecht verwerte.“ (Nossack [2001] 678f.) Ebenso eklektisch kommt Neros Schulwissen daher.

Stück gegen Lateinlehrer und ihren unsäglichen Lateinunterricht? Ein Stück gegen Schulwissen?

Im Weiteren spricht Nero über seine Stimme. Ohne seine Stimme will er nicht ins Exil. Er hat Angst. Dies könnte seine letzte Nacht sein. Er will, dass seine letzten Sätze von Epaphroditus aufgeschrieben werden. Nach einer kurzen Gesangseinlage will er sich plötzlich nicht mehr umbringen lassen. Vor seinem geistigen Auge steigen Mordgeschichten auf. Nero berichtet von einem Traum:

Sporus, heute nacht, als du mich wecktest, träumte ich gerade, meine erste Frau, Octavia, schlepe mich an meinen Haaren ins grellste Licht. Ich war bedeckt, mein Gott, schreib, Epaphrodit, der letzte Traum, den Nero noch träumte in seinem Palast, vor seiner Flucht nach Alexandria, schreib, ich war bedeckt von Millionen Ameisen, geflügelten Ameisen, die meine Mutter auf mich gehetzt hatte.¹⁷

Und schon wechselt Walser wieder sein Thema. Eben noch in dieser bildhaften Traumbeschreibung gefangen, wechselt Neros Monolog in eine andere Richtung. So funktioniert das Drama. Es läuft nicht von einem ins andere über, nein, es hüpf, ist unrhythmisch, erregt, nervös. Es scheint, als ob diese Punkte alle nur abgehandelt werden, um schnell zum nächsten Punkt zu kommen. Dabei wird viel Wissen verarbeitet, ja, verbraten. Verschiedenste Quellen werden durcheinander gemischt und zeigen ein Schulkaleidoskop von Nero-Geschichten.¹⁸ So zum Beispiel auch die Erwähnung des Philosophen Seneca. Nero zieht über seinen Lehrer her, nennt ihn den „Stoiker-

¹⁷ Walser (1997c) 822.

¹⁸ Walsers Technik, in Theaterstücken die Charaktere „Walser-Text“ sprechen zu lassen, also kein Innenleben der Figur nach außen zu transportieren, sondern auktoriale Textflächen zu sprechen, wurde schon früh kritisiert. *Ein Kinderspiel* wurde 1971 ein Theaterflop. Reinhard Baumgart schreibt in der *Süddeutschen* folgende Zeilen, welche in der Folge immer wieder als Schlüsselkritik für alle Theaterstücke von Walser herangezogen werden können: „Wieder einmal hängt diesen Walser-Figuren ihr Innenleben so geistreich aus dem Mund, sind die schon räsonierend derart fix und fertig, dass man sich zu bald und zu müde fragt, wozu sie denn überhaupt noch fleischlich und dreidimensional, als Schauspieler also, auf der Bühne erscheinen sollten. Waren das nicht Meinungen über Figuren eher als Figuren, Bündel von Aperçus, an denen Ohren, Beine, Arme, wie etwas Verlegenes und Überflüssiges, hängen würden?“ (Baumgart [1971]).

schwindel“.¹⁹ So wechselt Nero in seiner Erzählung immer ganz plötzlich die Ebenen, er oszilliert zwischen antikisierenden Beschreibungen und eigenem zeitlosen Künstlergewäsch. Dazu gehört die egomane Selbstverliebtheit, die sich in öffentlichem Selbstmitleid zerfleischt:

Ich bin eine schöne Krankheit
an Heil nicht interessiert
ich bleib eine schöne Krankheit
bis mich der Tod kuriert.²⁰

In diesem Lied kommt das Paradoxon des leidenden Künstlers am besten zum Ausdruck. Er weiß, dass er krank ist, bezeichnet diese Krankheit als schön, spricht künstlerisch wertvoll, und kann nur durch den Tod von ihr erlöst werden. Man kann davon ausgehen, dass Walser mit solchen Einschüben, die manchmal auch völlig kunstlos scheinen, Neros künstlerisches Unvermögen darstellen wollte. Alle Walser-Helden zeichnen sich durch ihre innere Zerrissenheit aus. Sie können nie das sein, was sie sein wollen.²¹ Wie aber kommt das auf der Bühne rüber, wenn – nach Regieanweisung – dieser Gesang von der Frau des Künstlers vorgetragen wird? Kann der Künstler überhaupt ohne seine Frau sein? Braucht nicht jeder „große“ Künstler einen Partner an seiner Seite, der für ihn singt? Singen versteht Walser in diesem Zusammenhang als gemeinsames Wissen des Künstlerehepaars. Die Frau weiß, was ihr Mann jetzt braucht, so lautet die Regieanweisung, sie weiß auch, was sie ihm nun vorzusingen hat, wenn sie ihm ihre Stimme leiht. Genau dieser Ausdruck „die Stimme leihen“ will verstanden werden. Ohne seine Frau kann der Künstler kein Künstler sein.

Das Stück drängt Punkt für Punkt weiter. Viel Schulwissen aus der *Octavia* und der *Apocolocyntosis* von Seneca wird verarbeitet, Quintilian, Sueton und Tacitus kommen zu Wort. Die klassische Bildung wird abgearbeitet, einfach aufgeführt, fast schon tabellarisch aufgezählt: die Geschichte um Claudius, dann Nero in Griechenland, dann Octavia, dann Poppaea und ir-

¹⁹ Walser (1997c) 823.

²⁰ Walser (1997c) 824.

²¹ So zum Beispiel der aus der DDR stammende Wolf Zieger aus dem Roman *Dorle und Wolf*, der als Spion im Dienste der DDR arbeitet. Er leidet an der Zerrissenheit des eigenen Landes und wird so zum Doppelagenten, wenn er die eine Seite über die andere informiert. Für ihn ist das kein Landesverrat, denn „welches Land verriete man da?“ Auf jeden Fall nicht Deutschland. Die Zerrissenheit der Figur wird hier politisch in der Teilung des Landes verarbeitet (vgl. Walser [1997a] 695).

gendwann wieder ein kryptischer Künstlersatz: „Es ist keine Kunst, der größte Künstler des Zeitalters zu sein. Jeder Künstler ist der größte Künstler des Zeitalters.“²²

Es ist der Kunstbetrieb, an welchem Walser seinen Nero scheitern lässt.²³ Und es ist nicht der Kunstbetrieb des damaligen Rom. Rom ist nur – im Schulwissen verankert – ein Paradigma für eine pervertierte Stadt, in welcher die Mechanismen in Korruption und Vetternwirtschaft dem heutigen Kulturzirkus ähnlich werden. Zu einem Gitarrensolo tanzt Nero nun ausgelassen. Walsers Sprachgebrauch wechselt von angemessen antikisierend wie „Provinzen – Kriege – Barbaren – Venus des Praxiteles“ zu modern verulkennd wie „Mama Agrippina – Unterhaltungsindustrie – egal – Poppaea hatte Brüste.“ Besonders gerne spricht Nero über Poppaea, es scheint, als ob er mit ihr was ganz Spezielles für sich gefunden hätte. Er nennt sie eine „Riesin“, seinen „Wal“, ein „Wasserwunder“.

Das Stück geht in raschen Schritten weiter, dabei werden wieder verschiedenste historische Themen angeschnitten: das Amphitheater auf dem Marsfeld, der Brand, die Christen, Nero spricht vom „Clown aus Nazareth“, von der „Nulpe“, vom „erfolgreichsten Lügner aller Lügner mit seinem Liebe-deine-Feinde-Schwindel“ vom „schwulen Juden“.²⁴ Weiter geht seine Suda gegen Christen, er spricht über die verschiedenen Spiele und Wettkämpfe, über Olympia, über Atemtraining, alles ohne Zusammenhang, sehr assoziativ, denkend, theatral. Er spricht über Ägypten, über seine Stimme, über den Senat und über die Kunst als Waffe. Das Ganze gipfelt in der folgenden Überlegung:

Aber die Bestie Mensch ist nicht für Kunst. Sie will Krieg. Ich ließ schöne Christen an Pfähle binden und von Löwen abnagen. Bei mir brüllte die Masse, wenn ein Gladiator Mist baute: Warum stirbt denn der so verdrossen... Wir waren auf dem Weg zur Kunst. Statt dass Hunderttausende in Gallien und Germanien starben, angeblich pro patria, starben ein paar hundert zur Unterhaltung von ihresgleichen. Da unsere Kultur

²² Walser (1997c) 825.

²³ Es ist der Betrieb, an welchem Walser immer wieder selbst gescheitert ist. Er spricht von sich. Das ganze Werk von Walser zeigt diese Zerlegungsarbeit an den Hauptfiguren. Dabei ist die Figur, die da zerlegt wird, nur eine: der Autor selbst. Durch die Neuentwerfung von Figuren zerlegt er sich selbst; vgl. Magenau (2008) 200.

²⁴ Walser (1997c) 836.

eine Kultur der Lüge ist, ist die Vaterlandslüge dem Unterhaltungsgeschäft im Circus Maximus überlegen. Abgesehen davon, dass die Veranstaltung von Kriegen ihren Veranstalter einfach mehr Profit bringt als die Arena.

Meinen Namen wird man mit Grauen und Verachtung nennen, das spüre ich jetzt schon. Keiner wird je wieder Nero heißen wollen. Das habe ich geschafft. Doch, doch, doch, doch. Durch einen Anflug von Offenheit. Im Gegensatz zu Seneca habe ich, wenn ich log, dazu gesagt, dass ich lüge. Ich bin natürlich auch selbstkritisch. Aber je schärfer ich mich angreife, desto mehr wird's eine Verteidigung.²⁵

Es wird deutlich, dass Walser nicht den historischen Nero im Auge hat, nein, er will nichts über die Antike und seinen Cäsarenwahnsinn erzählen, er erzählt von heute und vom Kulturwahnsinn. Walser wird hier zu Nero und umgekehrt. Er spricht über Drusilla, seine Mutter und Caligula, er spricht über den Begriff einer Edelkultur, spricht über Moralisten und gesteht sich selbst seine Selbstverliebtheit ein. Eine Edelkultur dieser Art ist doch grundverlogen. Überspitzt könnte man heute formulieren: warum in eine Oper gehen, wenn man sich das Tragische der Welt nicht viel authentischer im Fernsehen ansehen könnte? Wenn der Mensch lieber Krieg führt als Kunst macht, wäre der Künstler dann nicht besser Soldat geworden? Ganz klar, der Kulturbetrieb ist falsch und verlogen, und Nero fragt sich, ob er dieses System der Kultur nicht gerade wegen dieser vollkommenen Verderbtheit liebe. Doch da wird es hell und der Trupp kommt. Die Sklaven sollen ihn umbringen. Epaphroditus sticht Nero nieder. Das Spiel ist aus. Der Künstlermord, verübt durch seine Frau, ist nur eine alltägliche Farce. Sie stillt sein Theaterblut mit den eigenen Händen.

Das Stück erscheint auf den ersten Blick homogen und in sich geschlossen. Nero als Künstlerkaiser berichtet anekdotisch über sein Leben. Die nähere Untersuchung hat aber gezeigt, dass dies nicht der Fall ist. Walser prangert selbstkritisch das gesellschaftliche Kultursystem an. Das sah in den 80er Jahren noch anders aus als heute. Natürlich gibt es auch heute den Prototyp des leidenden Künstlers, der sein Ritual braucht, aber die Schläge gegen die Gesellschaft sind zu schwach formuliert. Die Kulturindustrie hat sich gewaltig vergrößert, sie hat ein pervertierendes Ausmaß angenommen, in welchem

²⁵ Walser (1997c) 834.

der einzelne Künstler wie ein Topmanager fungieren muss. Da wirken die Spitzen nicht mehr, da verzetteln sich die eingestreuten Schulwissensbereiche aus Geschichte und Lateinunterricht. Walser geht zu frei mit den Quellen um, als dass er wirklich die Kompatibilität der Zeit von Nero und der unsrigen Kultur aufzeigen könnte.²⁶

Erschwerend kommt hinzu, dass sich der Kulturbetrieb seit den 90er Jahren zu einer ganz neuen Kommerzialisierung gewandelt hat. Der moderne Künstler ist nun eben nicht mehr ein verirrter Künstlerkaiser. Er ist ein durchorganisierter Manager, der mehr Zeit an seiner Platzierung im Kunstbereich der Gesellschaft aufwendet als für die eigentliche Kunst selbst. In der bildenden Kunst beherrschen Museen und die großen Kunstaustellungen in Venedig, Kassel und Basel den Betrieb. Was da hängt, ist würdig den Kulturbetrieb zu regieren. Große Zentren mit Ausstellungskatalogen werden geschaffen, die Theaterwelt wird durch Festivals wie die Ruhrtriennale oder Salzburg und „große Häuser“ bestimmt. Was da gespielt wird, das gilt als Non-plus-ultra. Filmfestspiele wie in Cannes oder Berlin zeigen die Stars in Großanlässen mit riesigem Umsatz. Riesenstars und Riesenbudgets. Ein Mann wie Nero würde den Kulturbetrieb regieren, er würde Intendant sein und budgettechnisch das Beste dabei rausholen. Kunst ist eine Geldmaschine. Und wie alle kapitalistisch organisierten Bewegungen anfällig für Crashes. Vielleicht könnte ein Zusammenkrachen des Betriebs den einzelnen Künstler wieder ins Zentrum schieben, denn jetzt sind nicht der Künstler und seine Kunst im Zentrum des Events, nein, der Event selbst ist zum Kunstzentrum geworden.

In diesem Sinne verdient es das Stück von Walser vielleicht irgendwann wieder gespielt zu werden. Als Hörspiel ist es allemal interessant. Aber das Stück harrt noch immer einer wirklich guten Umsetzung, die es versteht über die Verulkung von historischen Fakten hinaus, die Tragikomik des Künstlers, seiner Frau und eines verirrten Gitarristen auf die Bühne zu bringen.

²⁶ Ähnlich wurde sein 1975 in Hamburg aufgeführtes Stück *Sauspiel* kritisiert. Die Kompatibilität von Vergangenheit und Gegenwart sei so schlicht, dass sie rasch langweile und zum ständigen „Übersetzen“ verleite. Weiter wird Walser hier wieder vorgeworfen, es gebe keine Charaktere, sondern nur Figuren, die einen Text von Walser aufsagen. Walser habe nicht das Zeug um Dialoge zu schreiben. Das wiederum passt nicht auf Nero. Hier ist der Walser-Text einem Künstler in den Mund geschoben, der gar nicht erst Charakter werden muss; vgl. Magenau (2008) 337.

Literaturverzeichnis

- Baumgart (1971). – Reinhard Baumgart, „Konfekt mit roten Schleifchen“, *Süddeutsche Zeitung* (24./25. April 1971).
- Fetz (1997). – Gerald A. Fetz, *Martin Walser* (Stuttgart 1997).
- Magenau (2008). – Jörg Magenau, *Martin Walser, eine Biographie*, erweiterte und aktualisierte Neuausgabe (Reinbek bei Hamburg 2008).
- Nossack (2001). – Hans Erich Nossack, *Die Tagebücher 1943–1977* (Frankfurt/Main 2001).
- Walser (1986). – Martin Walser, *Stücke* (Frankfurt/Main 1986).
- Walser (1989a). – Martin Walser, *Nero lässt grüßen oder Selbstporträt des Künstlers als Kaiser, Alexander und Annette* (Eggingen 1989).
- Walser (1989b). – Martin Walser, *Nero lässt grüßen oder Selbstporträt des Künstlers als Kaiser* (Frankfurt am Main 1989).
- Walser (1994). – Martin Walser, „Nero lässt grüßen oder Selbstporträt des Künstlers als Kaiser“, *Spectaculum* 57 (1994) 231–246.
- Walser (1997a). – Martin Walser, „Dorle und Wolf“ in: Martin Walser, *Werke in zwölf Bänden*, Band 5 (Frankfurt/Main 1997) 667–788.
- Walser (1997b). – Martin Walser, „Verstellung überhaupt“, in: Martin Walser, *Werke in zwölf Bänden*, Band 8 (Frankfurt/Main 1997) 443–446.
- Walser (1997c). – Martin Walser, „Nero lässt grüßen“, in: Martin Walser, *Werke in zwölf Bänden*, Band 9 (Frankfurt/Main 1997) 817–837.
- Zerull (1983). – Ludwig Zerull, „Vom treuen Eckermann zum blutigen Scherzkeks“, *Theater Heute* 5 (1983) 18–23.

Nero, NERO, Neronian Literature

Yanick Maes (Ghent)

“People want all solutions and no clues. What I want is all clues and no solutions.”
Dennis Potter – *The Singing Detective* (1986)

Wie viele Erdbeereise muss der Mensch noch essen
bevor er endlich einmal sagt: “Ich bin dafür.”
Sven Regener – *Am Ende denke ich immer nur an dich* (2009)

1. It is near impossible to talk about Neronian literature without also telling a story about Nero and his regime. Although this master story and its implications are determinative, it is not always stated explicitly by researchers. In fact, for such a thing as Neronian literature to exist, and for this term to do more than merely denote a certain body of Latin literature written during that particular reign,¹ these works must in some ways share, or be grounded in, a common attitude. It should also be possible to explain perceived qualities, commonalities or oppositions in a coherent manner by relating them to developments in the literary, cultural and political fields that are particular to the period. This is a daunting task in any case, but is simply impossible in the case of Neronian literature. There are too many factors of which we do not have any clue. Even the common-sense definition of Neronian literature as works written during Nero’s reign is doomed to generate problems, the most important of which is that very often we cannot know for sure whether work x (and sometimes even writer y) is really to be dated in the Neronian period. Hence the problems we have in assigning a date to Seneca’s tragedies,² the debate about whether Calpurnius truly lived under Nero,³ and the

¹ This is the basic position entertained in this text. Yet I do believe that for Latin studies to remain relevant we should try to be somewhat more ambitious. Thus we should not only offer a historical reconstruction (which in its objectifying distance runs a clear danger of being ahistorical) but use the appealing literature from this period as a vehicle to reflect on issues that are equally pertinent here and now.

² Nisbet’s analysis (2008) posits a date between 49 and 54 CE for the bulk, with only the *Thyestes* (and quite possibly the *Phoenissae* also) dating from Neronian times. Fitch (2008) 20 considers this chronology to be correct.

possibility that even the *Satyrica* were not written during the reign.⁴ There is, moreover, a certain tendency towards dating important texts in the Neronian period, simply because this period is considered to be some sort of renaissance in Latin Letters. Very often this resembles a self-fulfilling prophecy, and is not very enlightening to the issue at hand. An extreme example of this kind of thinking is the suggestion by Léon Hermann, argued in his *L'âge d'argent doré* (Paris 1951), that the *Ciris* as well as the *Aetna* were written by Seneca's friend Lucilius.⁵ A further difficulty when contemplating the literary landscape in Neronian times is that the scarcity of our sources joins forces with the temporal gap to make life hard for philologists.⁶ As a consequence it becomes very hard for the researcher to gauge the field of possibilities that was open to the Neronian man of letters. Many of those possibilities were self-evident to a contemporary and were therefore unlikely to be mentioned. Moreover, we are compelled to make maximal use of very minimal infor-

³ Over the centuries Calpurnius was considered to be a contemporary of Nemesianus, only to become Neronian after the philological vigour of Haupt (1854) severed the ties between the two bucolic poets. For more than a hundred years Calpurnius was snugly at home in Neronian Rome, until Champlin (1978) reopened the case. His reassessment of the date started the debate anew, with Mayer (1980) and Wiseman (1982) making the case for the Neronian date and Armstrong (1986) teaming up with Champlin (1986) to defend a later date. In the 90s Calpurnius was on his way back home to Nemesianus' time (Baldwin 1995) – after Krautter (1992) and Fugmann (1992) had once more tried to strengthen Haupt's case. Horsfall (1997) brought over the *Einsiedeln* eclogues as well and surmised a mid-third century revival of interest in Nero's Rome, which led to the dramatic setting of these poems in Nero's time. The idea is so wild that it becomes appealing. Indeed, Feeney (2007) 136–137 now deems “the weight of authority” to be against a Neronian date and attractively characterizes Calpurnius' longing for a Neronian reenactment of a Golden Age as “a nostalgia for a lost historical age in which you could still feel a nostalgia for a lost mythical Golden Age.” To accept Calpurnius as a post-Neronian author would of course imply a late date for the *Laus Pisonis*, too (for the probable identity between Calpurnius and the author of the *Laus*, see Bellandi [1995] 87–88, 84 n14. The metrical analyses in Ceccarelli [2008] offer further proof of identity).

⁴ Castorina (1970) 32–38 pleads for a post-Neronian date of the *Satyrica* – as do others. Flobert (2003) provides a recent survey of arguments in favour of a Flavian (or a somewhat later) date, with further bibliography. Should we heed his admonition (121) «que les conservateurs de la littérature latine séparent enfin le romancier de Sénèque et de Lucain, en le plaçant auprès de Martial en de Juvénal, avant Apulée», and in addition decide to ban from Nero's Rome such works of doubtful provenance as the *Ilias Latina* and the *Aetna* (neither of which can in any way be positively dated), we would be left with an even smaller basis on which to build our idea of a Neronian renaissance.

⁵ The idea is repeated by Cizek (1972), without any arguments to support his position.

⁶ This is truly a problematic nexus, as Bourdieu/Johnson (1993) explains.

mation about institutions, such as literary circles, or the means of circulation for literature⁷ – a glance at Seneca’s tragedies again proves sobering in this respect. The issue as to whether they were meant for true theatrical performance and if so, what form this performance took, is still highly debated, and probably will continue to be so for a long time. Yet the question is of importance if one seeks to understand the place Seneca staked out for himself when he wrote them. The consensus today is that Seneca’s plays were written with theatrical performance in mind.⁸ Sander Goldberg however puts a useful check on this newly emerging consensus.⁹ The older ideas about performability might indeed have had their roots in the academic’s study where the decree was passed: ‘This cannot be performed, therefore it was not performed nor written for performance.’ Instead the current dictum seems to be: ‘These pieces can be performed, therefore they were performed and were also written for performance.’¹⁰ Of course neither the former nor the latter logic can lead to any degree of certainty. Goldberg’s most important contribution to the debates is introducing the idea of social distinction (in Bourdieu’s sense). For he believes that the rhetorical finesse of these pieces is part of a strategy to promote aristocratic taste to the detriment of the less refined taste of the masses, addicted to the spectacular visual entertainments that the City had to offer. Seneca seemingly had learned from the failure of Pomponius’ tragedies among the masses¹¹ and decided against fac-

⁷ Griffin (1984 [2001]) 155–156 is succinct and precise. Cizek (1972), seemingly undaunted by the difficulties of the task, has mapped out his own landscape of Neronian cultural and political factions. Although flawed, this impressive work in many ways remains fundamental – Sullivan (1985) is somewhat similar, yet on a much smaller scale. Reitz (2006) is down to earth and constitutes an excellent introduction.

⁸ Zwierlein’s conception of the recitation-drama (1966, with discussion of earlier views) has decidedly become a minority position, as most of the articles in Harrison (2000) show; cf. also Kragelund (2008).

⁹ Goldberg (2000), building on his earlier work (1996).

¹⁰ An excellent example of such a ‘proof of the pudding is in the eating’ approach is Stroh’s (2008) report on a production of the *Troades*.

¹¹ Tac. ann. 11,13,1: *At Claudius, matrimonii sui ignarus et munia censoria usurpans, theatralium populi lasciviam severis edictis increpuit, quod in Publium Pomponium consularem (is carmina scaenae dabat) inque feminas illustres probra iecerat*. Goldberg connects this failure with Pomponius’ refined manners and erudition, both of which are attested (Tac. ann. 6,8,2: *Pomponius multa morum elegantia et ingenio inlustri*; Quint. Inst. 10,1,98: *Longe princeps Pomponius Secundus, quem senes [quem] parum tragicum putabant, eruditione ac nitore praestare confitebantur*) and which would have collided with the coarser taste of the general public. However, this conclusion is not inevitable (Quintilian also remarks that his plays were found lacking in tragic power).

ing the challenge of pantomime head on. Instead he presented his plays to his peers, within the safe shelter of his perhaps private recitation hall. Connecting social positions with aesthetic and literary choices is one of the strong points of this theory. There are, however, too many unknown factors that complicate the equation, not the least of which is that we do not know much about the theatrical conventions and material possibilities for performance in the early principate. Another element that blurs the picture even further is a growing appreciation of Seneca's integrating elements deriving from pantomime in his tragedies:¹² these integrations might result from the ambivalent attitude of the aristocracy towards pantomime (which was both used as a foil for the intellectual nobility and somewhat neutralized by appropriation) or from the fact that the borders between the different theatrical genres dealing with myth were not particularly clear-cut to start with.¹³ What does become clear is that general answers such as: 'the literature of this period was aimed mainly at the recitation hall and this explains the importance of rhetorical *phantasia/evidentia* in our texts, which in its turn led to a spectacularization of the style,' are not helpful when one tries to understand the way in which the different participants in the literary field, and different aesthetic positions, interacted with each other. Our lack of knowledge about the broader forces at work and about the liaisons, the gossip or literary ideas that circulated orally, presents us with a derealized and largely decontextualized set of works. Any constructions made on the basis of such a set run a high risk of being trapped in endless circularity. To make matters worse, what little context we can posit is more often than not connected with Nero's interest in literary matters, with his artistic temperament, or his violent and uncontrollable arbitrariness. In short: in addition to the danger of circularity, when approaching the issue of Neronian literature, Nero tends to be overshadowed by NERO. Having fallen in love with our own stories we find their features mirrored in a myriad details which we encounter.¹⁴

¹² See Zimmermann and Zanobi in the important collection of Hall/Wyles (2008).

¹³ Lada-Richards (2008) treats the defensive attitudes of the dominant classes, Wiseman (2008) illustrates the fuzzy boundaries.

¹⁴ The point is of course not new and has been variously made, yet we should keep on making it. See e.g. how Gowers (1994) in a fascinating exploration of the metaphoric branching of *decoctus* in accounts of and work from Nero's reign acknowledges this point as a fact, while precisely making the sort of circular arguments – carefully couched in an abundance of question marks – that grow out of it and allotting heavy gravitational force to the Neronian period: both Calpurnius and the *Aetna*-author are cited as illustration of how (132) “we cannot

Nevertheless, we must inevitably start there. I will try to offer some thoughts on how to approach the problem that the reconstruction of the literary and aesthetic landscape in Neronian times presents to us. First, let us visit a land far, far away.

2. Imagine, if you please, a scene containing the following elements: an elevated position – say a hill or a tower – allowing a prospect of a city, a powerful and somewhat irascible leader who more than once has tried his hand at poetry, a fellow poet (some years the elder), houses on fire, smoke rising in the afternoon sky. The poet-king is quite taken in with himself and recites a poem, written years before the moment this scene takes place, describing a city aflame. He gestures towards the smoking roofs and quotes the opening line: ‘I can hear disaster walking. The city is burning out like incense in a temple. In the smoke rumbles our consciousness.’ He could have continued with ‘Empty suits slide through the town. Red is the stone that dies, built into a house’, but evidently decided against it – either because he did not remember the lines further, or because he found it more convenient to par-

help reading Nero into Neronian literature.” Her argument for placing Calpurnius in Nero’s Rome (144–145) is that “once again, an established, mature genre has to be rewritten” as a world “peopled with callow youths” and “tired old men.” To her mind this is part of the nature of Neronian literature, which she attractively characterizes in the following way (133): “Nero and the Neronians tried to speed towards a revival of Augustan maturity; outgrown adolescents took on themselves too great a task, and withered away too soon.” While Persius and Lucan might perhaps fit the bill, it is at the very least questionable whether this holds true for a Seneca or a Petronius – in fact, as she says herself, in dating Calpurnius to Nero’s reign she is “clutching at straws” because “it will always be tempting to claim Calpurnius for a Neronian” (but why then?). Indeed a rather similar argument could be constructed for, say, Nemesianus’s poetry, were he not to be securely dated to the end of the third century. A similar line of thought is taken by Vout (2009) with regard to Petronius, when she claims that the emphasis on artifice, theatricality and double-speak shared by both the *Satyrica* and modern interpretations of Nero’s reign create “an overwhelming sense that the *Satyrica* could not have been written at any other time” (102): the fragmentary novel evinces the many ways of representing ‘reality’ in the Neronian period (extended to the imperial period further in the article). Even though in *this* article it will be useful for us also to keep Petronius as a Neronian (our story can do without Calpurnius’ assistance), it still remains a fact that dating the *Satyrica* to Nero’s Rome can never escape a pernicious circularity. There is more than a little reluctance to accept the later date for the *Satyrica*, although it is generally accepted as a possibility – see e.g. Prag/Repath (2009) 5–9 in their introduction. Daviault (2001) shows how the argumentation against a Neronian date is as riddled with *a priori* assumptions as is the identification of its author with Tacitus’ *elegantiae arbiter* from ann. 16,18,2.

aphrase the next verse, introducing an “army of armed poplar trees” encroaching upon the city. At this point the younger poet is overwhelmed by his own vatic powers, confessing to his friend that many of his earlier poems seem to have had prophetic power, exuding an air of prediction, which frightens him sometimes. The present is nothing but the material enactment of his own literary vision, the paper city burning and the city at their feet grotesquely merge into one. The inability of the poet-king to discriminate between real-life actions and reenactments of scenes taken from epic songs and other poetic compositions makes it very hard for him to assess the impact and import of his deeds in the real world in other than mythical terms. This will eventually lead to his downfall. Even after his demise from power his poetry will remain rather popular, especially in the Greek speaking part of the world. He was even rumoured to have gone into hiding there.

The reader might be forgiven for taking the above as a description of a quite infamous scene that in the Western mind became associated with Nero: his performance of an *Ilioupersis* during the great fire of Rome, whilst standing on the tower of Maecenas (a Hellenist might have been reminded of Scipio, standing besides Polybius and looking down on Carthage in flames and musing on the transience of things). We now know that this anecdote was probably a later invention. Even so, it is one of those iconic images that seem to capture the essence of what is a powerful European myth.

Small wonder, then, that a rather similar scene, involving Radovan Karadžić and the Russian extreme right (or rather, fascist) writer Eduard Limonov, became part of how the citizens of Sarajevo tried to encapsulate in a neat image the horror and treachery of the 1992–1995 siege of their city. In 2005 it was spontaneously recounted to John Taylor (a journalist and author of i.a. *Circus of Ambition: The Culture of Wealth and Power in the Eighties*, 1989) on three different occasions by Sarajevans, “none of them writers” as he notes, when he stayed in the city. He was even taken up to the site of the event, Mount Trebević (Taylor 2005). Although the Bosnian anecdote has all the hallmarks of a mystification, it really happened. The ensuing scene is even more repellant. It also involves Limonov, the Minister of Security of Zhirinovski’s 1992 shadow cabinet, leader of the *National Bolshevik Party* and now among the members of Kasparov’s *Other Russia* – considered by some to be “an intelligent adventurer along the lines of the classic fascist Gabriele

d'Annunzio, in short, an anti-democrat to have a beer with" (Smeets 2007).¹⁵ This 'intelligent romantic' gladly accepted an invitation to shoot machine-gun rounds down at scurrying Sarajevo inhabitants – as if he were not operating in the real world, firing real shots at real people, but merely playing his part in a burlesque tragedy. We know that this event really happened – as did the poetry recitation – because it was registered by the British filmmaker, of Polish extraction, Paweł Pawlikowski for his documentary *Serbian Epics* (1992). In this film Pawlikowski follows Karadžić on his daily rounds, registering how Serbian tradition and mystique, as encapsulated in the Serbian epic songs performed by the *guslar*, were a fundamental part of Karadžić's and other Serbian Bosnians' outlook, and was transformed into a rallying cry for war. The film is a disquieting and shocking study of myth-making that at times is almost hypnotic in its effects: more than once we feel as if we have left the real world and entered Emir Kusturica's universe. In 2005, Karadžić published his sixth book since the end of the war. In it was the poem called *Sarajevo* from which he quoted in the film. A short walk across blog sites on the internet reveals how the literator and the political leader in many quarters have become dissociated, and the problem of the relationship between literary construct, historical reality and perception is hotly debated. Yet Pawlikowski's film shows, if anything, that the cruelties of the war and the myth of the poet-warrior are strangely intertwined. As Slavoj Žižek observes, in post-Yugoslavia "ethnic cleansing was prepared by poets' dangerous dreams", issuing as it did from what he calls the poetic-military complex.¹⁶ Even if, as the filmmaker tells himself, he is not quite sure what it is exactly that he has captured on film.¹⁷ The film most certainly illustrates that epic

¹⁵ "Een intelligente avonturier à la de klassieke fascist Gabriele d'Annunzio, kortom, een anti-democraat met wie het prettig bier drinken is."

¹⁶ According to Žižek (2009) the post-Yugoslav war was triggered by the explosive mixture of the poetic and the military component; this article reuses material from *The fragile absolute*, esp. chapter 13 (Žižek 2000). Anzulovic (1999) offers a (perhaps too one-sided) investigation of the importance played by the cycle of narratives and epics about the traumatic battle of Kosovo in 1389 and the intertwining of church, state, nation, violence and poetry. This nexus is of particular importance in the hybrid between play and epic that can be considered to be foundational for certain trends in modern Serbian nationalism: *The Mountain Wreath* published by the Montenegrin prince-bishop Petar Petrović Njegoš in 1847. Tim Judah (2000) further explores this territory and analyses how Milošević exploited this poetic-military complex.

¹⁷ As he says in an interview with Eric Randolph (2009): "For all the talk of Serbia's professionalism as an army, and I'm sure there were other militias and regiments that were, the whole operation as I saw it was totally amateurish. They were complete yokels ... I still don't

song is one of many threads in a bizarre tapestry of myth and folklore used by Serbian nationalists, as a bridge to the past, but foremost as a means to superimpose an interpretative grid on contemporary situations. It is very hard for us to accept that maybe Karadžić in real life was indeed something of a fictional character, not entirely in control of the powers that he had unleashed and trapped in a mythical universe – the film also attests to how the Bosnian leader had in his turn become part of the songs of the *guslari* that inspired his brand of nationalism, disturbingly mixing reality and poetry.¹⁸ This dynamic became even more intricate after the downfall of Karadžić, when he was living in Belgrade as a health guru, specialized in transmitting bio-energy and using a name taken from a dead Bosnian Serb, Dragan David Dabic. From this moment until the time of his arrest, when Radovan K. was resurrected, he was in an in-between stage, neither dead nor alive. As Dr. Dabic he became a regular at a bar, called the *Mad House* (Luda Kuća), where Serbian nationalists tend to gather beneath portraits of their heroes, Slobodan Milošević, Vojislav Šešelj and, of course, Radovan Karadžić. Soon after his arrest many stories surfaced about the mystic and medicine man, all stressing the quiet benevolence of this educated and cultured man. Many a time he would play the *gusle* after listening to and noting down songs about the war in Bosnia. One evening, the living dead man had accompanied a song about *Brother Radovan hiding in his cave*, sitting underneath a photograph not of himself but of the man who had usurped his identity. It is the sort of story that is apt to turn up in a Suetonius¹⁹ but it also upsets the neat catego-

understand that war in its entirety. I'm fascinated by the film myself – because I can watch it still without any idea what it all means.”

¹⁸ In a fascinating scene we see how a bard sings “*Hey, Radovan, you man of steel! / The greatest leader since Karadžić! / Defend our freedom and our faith, / on the shores of lake Geneva*” – a quick search on *YouTube* using ‘Radovan Karadžić’ and ‘guslar/gusle’ as search terms will turn up other similar songs, that treat the fates of the one-time Bosnian leader and his military commander Mladic (a favorite apparently being *Gusle o Radovanu Karadžiću i izdajnicima* or *Gusle about Radovan Karadžić and his traitors*), including the customary comments by users, often primitive banter (“A Muslim is nice on a spit, and when swimming in sulphuric acid”) but at times more military-political comments attest to the continuing hold of the poetic-military complex on some Serbians.

¹⁹ Suetonius’ story of Nero’s last hours in more than one way presents us with a Nero who is likewise neither dead nor alive, and relives his life as a perversion: the *decocta Neronis* turned into muddy water, the *qualis artifex pereo* while giving directions for an improvised beggar’s grave, his inability to find someone who will properly put an end to all his misery. As Sansone (1993) 181 n8 notes: “Nero is cut off from the living, but he cannot attain the peace of death

ries we use to compartmentalize the world. In a recent interview about his documentary Pawlikowski tells us:

“It is by far the best, most original and truthful film I’ve ever made, but at the time it was a liability, it really exploded in my face. Because when it was advertised that there would be a film on BBC television which featured Radovan Karadžić as a performer of oral epics, all hell broke loose. There was a parliamentary debate; the BBC got a terrible bollocking for letting this happen.”

In the same interview he admits to having tricked Karadžić by treating him as a poet:

“But he was very touched that I’d bothered to read his poetry so I became his friend for two hours. [Laughs] So then he said ‘I’ve got to run to the War Cabinet meeting, sorry’ and I said ‘can I just do three minutes just to show the War Cabinet meeting in action?’ So he let us in and suddenly all the doors were open because we were with him.”²⁰

By tapping in on Karadžić’s self-image as a warrior and a poet, the Polish director managed to cross boundaries and enter the private and secret territory of the Bosnian leader, who was taken unawares. The psychology and strange logic behind this was completely lost on the British MPs who reasoned that anyone who could persuade a ‘war criminal’ to let down his customary vigilance, must somehow have sided with the enemy,²¹ especially so

and burial.” This narrative is strangely in accord with an important trend within Neronian letters that we will return to presently – which would of course be appropriate if, as Sansone believes (followed by Champlin 2003, 49–51), Cluvius Rufus is indeed responsible for the otherworldly (or rather ‘underworldly’) atmosphere dominating Suetonius’ narration of Nero’s final hours. All in all the complexities involved in Karadžić’s poetical postures make assertions such as those of Coleman (2005) 547 seem over-confident: “Today myth is so neatly separated from reality that it takes a leap of faith to enter the fantastical world of Nero’s mind, where the two may have merged in an indistinguishable blend ...”

²⁰ Interview by Angeli MacFarlane, for a masterclass in London, September 23, 2007, published in *Vertigo* 13, November 2007, accessed through <http://www.vertigomagazine.co.uk>.

²¹ In *The Independent* for December 15, 1992, angry members of *Action on Bosnia* are cited who object that introducing a man responsible for “the butchery of as many as 100,000 people” as a poet is tantamount to throwing “a mantle of respectability over a butcher.” As if being a

since we never see gun fights, explosions nor innocent people dying, but are only confronted with the almost surreal (surreal because we constantly keep the horrors of war in mind) daily world of the warlord. It is most discomfiting to see the violence and cruelty of war coming forth from the fatuousness and absurdity that is so characteristic of normal life. It is even more upsetting to see our own quasi-anthropological and semi-disinterested attitude put to task, by the impersonal registration of the camera (Žižek 1993). Yet the songs that classicists know from the work of Milman Parry and Albert Lord are the same ones that are sung by Karadžić (in the house of Vuk Karadžić from whom he falsely claims to be descended) and the soldier-*guslari* featured in the documentary (Judah 2000, 43). It is easy to deal with a monster, but seeing this normal fellow, a man of culture and tradition, left stranded in somewhat surreal surroundings and trapped in a logic that is all around us now, is most disturbing. For in the end this scene confronts us with the consequences of our own logic dividing the world into regions or countries that are inside modern (capitalist, multicultural, etc.) western civilization, based in the Graeco-Roman and Christian tradition, and those that are outside – leaving the Bosnian and Albanian Muslims exactly where? It takes off the lid and lets us see a glimpse of the darkness inside.

Unlike the scene on Mount Trebević, Nero's performance during the great fire of Rome probably is a mystification: it is an exemplification of NERO rather than Nero, and, if so, an illustration of how soon NERO came to overshadow the man.²² Yet, like its modern counterpart, it manages

poet and being a butcher are mutually exclusive, or rather as if being a poet cannot be intimately connected to being a butcher.

²² Suet. Nero 38 already gives us the story without the reservations expressed by Tacitus (ann. 15,39) – at the same time Tacitus is quite clear that the different rumours (see also 15,40,3; 15,44,22) concerning Nero's responsibility for and behaviour during the great fire were considered quite plausible. This tells the whole story: for his citizens Nero might as well be an arsonist. Of course Tacitus is following his own agenda here, and writing for a public that had undoubtedly grown up with stories about the monster Nero. Nevertheless, it also points to the state of mind that infects those living under an autocrat. There were two fires, of which the second might have been started at the instigation of Nero, since it started in Tigellinus' estate (according to Tac. ann. 15,40,3, people even had a plausible explanation: *Plusque infamiae id incendium habuit quia praediis Tigellini Aemilianis proruperat videbaturque Nero condendae urbis novae et cognomento suo appellandae gloriam quaerere*) – see Bohm (1986) for a hypothetical reconstruction of the sequence; Gyles (1947) explores the how and when – the 17th century! – the expression “Nero fiddled while Rome burned” became entrenched in the Western mind;

to gather so many threads into one whole that it is deservedly iconic. Perhaps it can even tell us more about the ‘realities’ and ‘facts’ of Neronian literature than a painstaking analysis that tries its hand at doing away with the myth (often by positing another one, such as the ‘fact’ that Nero was quite popular with the masses and mainly received his bad press from disenchant-ed aristocrats defending their own position). It neatly conveys how the delirium of power in combination with the enthrallment with his own poetry made Nero into an immoral creature. For him the world had apparently become a gigantic playground in which he could live out his fantasies and follow through his every whim.²³ Thus the anecdote articulates the terror inherent in the permanent feast of Nero’s regime, which made every Roman into a possible toy or, perhaps better, a character playing his part as scripted by the emperor, who could use the whole of Rome, even the whole world, as his stage. The anecdote presents us with a performing Nero, who is apparently unable to distinguish between myth and reality and treats his burning city as a background for his recitation of a poem on a burning city. To my mind Herzog²⁴ is the one who best captured the terrifying ramifications of the process by which absolute power and the ensuing unlimited means for self-expression, be it as a poet or an actor, emerged as a carnivalesque whole that could only engender terror. This is something that transcends the problematics of mere role-playing. The kind of merry and oppressive lawlessness brought on by the arbitrariness inherent in the rule of the dictator is interiorized by the subjects, and hence generalized. This leads to a true reign of terror, with oppression and compulsion coming from outside but also from within. The disease – in its modern form – is accurately diagnosed by

Gwyn (1991) illustrates how during the Renaissance Nero came to be perceived as the worst man and tyrant who had ever lived and traces the origins of this conception.

²³ Tac. ann. 15,37: *Ipsae quoque fidem acquireret nihil usquam perinde laetum sibi, publicis locis struere convivium totaque urbe quasi domo uti.* See Champlin (2003) 110–111 on the mythic mythomania of Nero and how he thus “raised himself above the level of ordinary action and responsibility.”

²⁴ In his somewhat overlooked *Fest, Terror und Tod in Petrons Satyrica*, chapter 3 of Herzog (2002) 75–114. The theatricality of Neronian culture is of course a long-standing staple of Neronian studies. Edwards’ article (1994) is still a pleasing and succinct presentation of many of the salient facts *vis-à-vis* the theatrical paradigm as key to interpreting Nero’s regime. Bartsch’s book (1994) explores the problematic most thoroughly, while Rudich (1997) is similarly rewarding on the theme of dissimulation. Cf. also Pausch in this volume on the performativity of Neronian society.

Aleksandar Tijanić, who for some time acted as Milošević's Minister of Information and Public Media:

“Milosević generally suits the Serbs. Under his rule, Serbs have abolished working hours. No one does anything. He has allowed the black market and smuggling to flourish. You can appear on state TV and insult Blair, Clinton, or any other ‘international dignitary’ of your choice ... Milosević gave us the right to carry weapons, and to solve all our problems with weapons. He gave us the right to drive stolen cars. Milosević changed the life of Serbs into one long holiday, making us all feel like high-school pupils on a graduation trip – which means that nothing, but really nothing, of what you do is punishable.”²⁵

A rather similar carnivalization of societal relations has been identified for Nero's regime, with particular attention paid to that nexus of social contacts that is the *convivium*.²⁶ The disconnection from the established symbolic regulations and the built-in violations of accepted codes of conduct and other ordering principles are a key to understanding much of what happened in the literary field of Nero's Rome, if not in Nero's Rome tout court. Indeed, Dirk Barghop has argued that during the early principate the incompatibility between the conditions that *de facto* prevailed in the social field of the Roman aristocracy and the traditional habitus of the *patres* (the ways of looking at the world, of thinking and of acting that were foundational for their identity as aristocratic subjects) created an open rift which led to what he calls a *Disposition für Angst* (a disposition-to-fear).²⁷ It is important to note

²⁵ ‘The Remote Day of Change’, *Mladina*, Ljubljana, August 9, 1999, 33, cited by Slavoj Žižek.

²⁶ Tijanić's analysis is in remarkable accord with the one on offer in the sixth chapter of Champlin's book (2003) 145–177 treating Nero as the *princeps Saturnalicus* who freed “saturnalian behavior from its strict seasonal confines, by redefining it, by introducing it deliberately into other parts of Roman life” (151), which eventually created a society turned upside down. Specifically on the *convivia*, see Goddard (1994) – who somewhat oddly conceives of the supposedly anti-elitist stance of Nero (which is also stressed by Champlin, e.g. 2003, 159) as some sort of redeeming feature – and especially Stein-Hölkeskamp (2002), paying more attention to the subverting and carnivalizing elements.

²⁷ Barghop (1994), one of a series of German language studies dating from the early '90s in which the theories of Bourdieu (and Foucault) were used in order to arrive at a better understanding of the nature of the changes that Roman society at large underwent during the rule of the Julio-Claudians. It is of the essence to understand that habitus (conceived of as a co-

that, as Bourdieu has it, the presence of any disposition is virtual and does not need to become explicit, or be enacted. When it does actualize it can do so in many different guises.²⁸ The changed layout of the social field called for a change in habitus, yet it would seem that complete adaptation of the habitus was in actual fact impossible (making the *Disposition für Angst* a permanent part of the senatorial habitus) because of the paradoxical nature or, perhaps better, the duplicity of the principate,²⁹ the paradox being that the republican political and social structures simultaneously remained valid and became superfluous. During the republic, political order and social stratification were directly contingent on each other as the system of *honos* made the reproduction of the aristocracy dependent on the political order in the civic community (and *vice versa*). Although the political order was dramatically changed by the arrival of the principate, the emperors still needed the aristocracy to fill the leading positions in the army and the provinces, thus requiring the continuing reproduction of the aristocracy through the traditional magisterial offices. The monopolization of military and economic power by the emperor,³⁰ on the other hand, eventually led to what Winterling

herent whole of dispositions) is both a collective and an individualized concept. Bourdieu (1997) 225: «C'est en chaque agent, donc à l'état individué, qu'existent des dispositions supra-individuelles qui sont capables de fonctionner de manière orchestrée ... L'habitus entendu comme individu ou corps biologique socialisé, ou comme social biologiquement individué par l'incarnation dans un corps, est collectif, ou transindividuel.»

²⁸ Bourdieu (1997) 215–216: «Les dispositions ne conduisent pas de manière déterminante à une action déterminée: elles ne se révèlent et ne s'accomplissent que dans des circonstances appropriées et dans la relation avec une situation. Il peut donc arriver qu'elles restent toujours à l'état de virtualité ... Chacune d'elles peut se manifester dans des pratiques différentes, voire opposées, selon la situation.» Nevertheless the existence of a certain disposition «permet de prévoir que, dans toutes les circonstances concevables d'une espèce déterminée, un ensemble déterminé d'agents se comportera d'une manière déterminée.» His analysis of the discrepancies, discordances and the hitches in the social machinery on pages 229–234 is relevant to the issues at hand.

²⁹ Aloys Winterling has done much to clarify the nature of the new regime in a series of important articles (and monographs). He has persuasively argued that the early principate was pervaded by paradox as the emerging structures were fundamentally incompatible with the persisting structures of the Roman Republic, while at the same time each relied on the other for their own legitimation (see i.a. 2001, 2008) – these and some of his other German studies are now available for an English speaking public in Winterling (2009). His insights have also been put to good use in a biography of Caligula (German edition 2003, English trans. 2011).

³⁰ This monopolization, however, did not make the emperor completely autarchic: Flaig (1992) shows how the principate was the result of a complex interaction of communicative

(2009, 31) calls “a duplication of the political and social order”: beside the old republican institutions, a new centre of power developed, the emperor’s court. Both systems were intimately intertwined: a senatorial career would progress through both organizations and although the power of the emperor was superior, his reliance on the senatorial class did confirm the power of the aristocracy and necessitated that the republican institutions remain operative. At the same time a rival social and political order emerged dependent on proximity to the emperor, who had the monopoly of the available resources and could distribute them at will, ignoring the traditional stratification. Emperors who stressed the latter power structure inevitably ran into problems with the senate and met a sorry end, as did members of the senatorial class who chose to ignore the new centre of power. Doublespeak became a vital quality for both sides in order to maintain the new *status quo*. The previous dispositions of the aristocrats were not congruent with the newly established social space and, in fact, became dysfunctional. The more some *patres* tried to perpetuate them, the more they were driven to failure.³¹ Yet the traditional dispositions of their habitus had to be at least partially retained, as the new Caesar-centred structure and the persistence of the traditional institutions were intertwined and interdependent. The tension created by this paradox led to the *Disposition für Angst*. Permanent saturnalian behaviour like Nero’s could only make this worse as it threatened to overthrow the traditional social stratification wholesale by bringing the prerogatives of the aristocracy to the people (Champlin 2003, 159). Openly indulging in his absolute power, and thus unmasking the doublespeak inherent in the new constellation, the emperor deliberately ignored his dependence on traditional social structures (perhaps because he hoped to develop a more straightfor-

processes that he calls *Akzeptanzsystem*, articulating the relationship between *princeps* on the one hand and army, people and senate on the other.

³¹ For Barghop (1994) 113–120 this can explain the problem of the ‘senatorial opposition’, which to his mind is nothing but the result of an inability, on the part of some aristocrats, to adjust their habitus to the new situation in which the emperor has become the most important distributor of resources. Other phenomena that were produced by the *Disposition-für-Angst* are the *delatores* and the growing cult of the Self, which made relativization of a political career possible. An important field in which strategies of adaptation of the habitus gave rise to important changes is the gender system; see Späth (1994) and Meyer-Zwiffelhofer (1995). The issue of censorship and self-censoring, explored by Rudich (2006), can be understood as another phenomenon resulting from the disposition-to-fear. Indeed, Rudich shows how we cannot interpret this censorship in strictly legalistic terms.

ward form of monarchy?). This cutting loose all ties could only create a terrifying atmosphere of uncertainty and utter lawlessness. His was the land where angels feared to tread.

In the picture of the emperor on Maecenas' tower we have all the elements that are such an important part of the appreciation of Nero: the fondness for theatricals, the disregard of reality, the looking at the world through a poet's eyes, the conception of his life as if acting out a part in a story that has already been written, but also as if his own deeds are destined to become the subject of further poetical effusions in the same vein, blurring the lines between fiction and reality, the reduction of Rome and its inhabitants to a land of imagination. The emperor becomes a conceptual artist, using the world as his material. It is but fitting that the story is a later fiction. My reading of the apocryphal story is of necessity connected to a particular conception of Nero and his regime. The same goes for the use of the Karadžić-scene as an analogy. Such an analogy, moreover, tends to obscure the differences and lets the stories feed on each other. Then there is always the danger of taking the description of an event or fact for an explanation of the same: as noted, registering that epic songs are being used in a war situation does not explain that situation in a simple way. Explaining what exactly is happening on Mount Trebević is an almost impossible task, even when taking into account a very complex interweaving of different conceptions and attitudes:³² the same holds even more true for Nero's song – it should be clear that underneath the important elements shared by both situations, the social, political and historical embedment is completely different, thus giving each a quite distinct meaning. The further we are removed from the context in which the facts registered have taken place, the easier it becomes to develop an apparently noncommittal stance from which to present what is known about a particular event or period – while at the same time this sort of reading can only become possible when the myriad of voices and points of view that constitute reality have been reduced to a manageable

³² One's own as observer, of course, such as our idea and construction of the Balkans as e.g. a wild country of atavistic tribal rituals and other Western notions, such as the tendency of conceiving of the Balkans as our 'incomplete self': see Todorova (2009) who is most informative on the history and contents of Balkanism. We have, moreover, to take into account those conceptions which were at work on the ground – the utter complexity of coming to grips with the Serbian wars is well brought out by the collection of essays, ed. by Nebojša Popov (2000), in which Serbian intellectuals approach the issue from a multitude of perspectives.

few.³³ Too few, perhaps, in the case of Neronian literature. The solution proposed by Winterling and others frees us from the need to connect anything in Neronian literature with a concrete moment or deed in Nero's Rome: the disposition-to-fear is nothing but a permanent part of the *habitus* and as such is always and already present (if only 'virtually'), as is evinced by a readiness to believe *The Singing Arsonist* to be a real-life character. The ruling classes of Rome were confronted with a fluid society, without stable points of orientation and dominated by more than one set of values. Such a situation can result in emotional or mental disorientation, entailing a new kind of coping procedure, a new cognitive schema. This coping procedure can in its turn be exploited for aesthetic purposes, most notably in forms of poetry that lead to one's becoming aware of one's own perceptual/conceptual system.³⁴ In the following paragraph I will offer some thoughts on the specific character of Neronian literature against this sociological background and its presumed cognitive consequences.

³³ I feel that the greater the distance created, the greater the danger that our noncommittal attitude verges on the immoral: disconnecting Karadžić the poet from Karadžić the psychiatrist and from Karadžić the politician in order to reassess the dominating representation of him as a war criminal, is perhaps for the moment neither feasible nor acceptable, except in some quarters. Yet allegorizing interpretations of Njegoš' *Mountain Wreath*, ignoring or explaining away the explicit genocidal elements, and so disconnecting them from modern actions in the real world, are quite another matter. This is of course what constitutes the difference between presentist studies, such as sociology, and history as a discipline. Phillips (2003) has some interesting observations on the importance of the concept of historical distance (a term that he uses to indicate "the combination of formal, affective, ideological, and cognitive elements that, in balance, shape the reader's sense of engagement with the past") in defining the different kinds of historical work. He is quite right in stressing that 'distance' in historical writing involves much more than mere detachment, or a reflection of temporality, but constitutes a "whole dimension of our relation to the past" taking in "the impulse to establish proximity as well as separation" (217). In the end, however close we try to get, there remains a gap in understanding "between the accumulating knowledge of the historian and the obscurities that still surround the subject at the center of his history" (224). Another exposition of this concept is found in Phillips (2004).

³⁴ These ideas are taken over from Tsûr (2008) 405–422, more in particular his conception of what he calls the poetry of disorientation as 'adaptation devices turned to aesthetic ends'. Cognitive poetics would seem to be a most promising way to investigate the relation between society and aesthetics by means of the cognitive layout of the human mind, or in the words of Tsûr "the complex relations between the mind, the world that at once determines it and is determined by it, and the cultural forms that spring from this interaction" (Tsûr 2002, 85).

3. An attempt at sketching the outlines of a Neronian literature might begin by taking a look at the list that makes up *Appendix 1* of this article. There we find the names of authors writing in Latin and the titles of anonymous texts that can probably be considered to be Neronian. Some authors are only known to us as a name, other writers by a few scraps of verses, and then there are those of whom we possess an almost or a wholly complete work. You will notice that the list is not immense. There are important Greek writers active in Nero's Rome too – epigrammatists as well as some literary and other scholars – and although there are considerable doubts about the exact dating for most of those writers, it is important that we do not forget that they too were part of the literary field in Rome. These writers are listed in *Appendix 2*. Stars against a name indicate that an author probably was not part of the literary scene in Rome, although he or she was active during Nero's reign. Part of the dynamics in the literary field of this, and indeed any, period are the result of important developments in Latin philology, dominated by the likes of the flamboyant Remmius Palaemon (who taught both Quintilian and Persius) and Asconius Pedianus. The editorial and exegetical work of M. Valerius Probus on authors such as Terence or Horace had a lasting influence. The study of horatian metre published by Caesius Bassus was just as important as his own lyric poems for the definitive consecration of Horace as a classic – which probably only took place in the Neronian period. Then there are those works that are known to us by title only. Such are the writings of the neopythagorean Moderatus of Gades or of Chaeremon, Nero's Egyptian teacher who wrote on the history of Egypt, comets and grammar, or the politically motivated biographies written in Latin by Thræsea Paetus (*Cato*) and Publius Anteius Rufus (*M. Ostorius Scapula*). The list can be further extended by adding people such as the able political strategist and historiographer Cluvius Rufus or by bringing up the rearguard, formed by writers of more popular entertainments such as mimes and *fabulae salticae* – we do not have much information on these personages, although Lucan also wrote a collection of mime scenarios. Eventually the list will peter out, until we can tell nothing more than the probable names of probable authors, or have to start discussing some of the epic fragments written in Greek and collected by Heitsch.

We need to consider very carefully what exactly we are trying to reconstruct. Some of the writers and works mentioned in the lists belong to a low stratum of literature, while other works of literature have high ambitions indeed. The case of Lucan proves that an author can of course cross over be-

tween different areas within the literary field: he wrote highbrow literature (epic, tragedy) as well as literary entertainment (such as his collection of *salticae fabulae*) and occasional poetry. Although we are able to come up with a list, this does not imply that we know so much as the names of most of the players: our sources only mention those names that seem to be of relevance to them. We only need to remind ourselves of the utter neglect that both Seneca and Quintilian exhibit concerning Phaedrus, or the strange absence of Manilius from ancient bibliographical records, to realize that the literary landscape is constructed out of different universes, that at times evolve in complete parallelism and at other times intersect with each other in interesting ways. This assemblage of reasonably certain facts cannot be considered to be a description of Neronian literature, nor of the literary field in Nero's Rome, because a simple list cannot clarify relations between the different authors and their works, or tell us anything about the dynamics that were inherent in the field. What this list does make clear, however, is that any claim staked for a Neronian renaissance of letters has only a very thin basis.³⁵ Indeed, one poem of Ovid's alone (*Ex Ponto* 4,16) provides us with the names of some twenty-nine poets from Tiberius' Rome (or twenty-seven depending on who does the counting) – fourteen of whom are only known to us thanks to Ovid's poem. A perusal of Strabo's *Geographica* offers a panorama of Greek scholars from various fields of knowledge operating in Augustan Rome (a total numbering over forty),³⁶ while a glance at the *Garland of Philip*, which was probably compiled in the last years of Claudius or the first years of Nero,³⁷ will easily come up with the names of at least seven Augustan epigrammatists writing in Greek, as well as their colleagues from Tiberius' and Gaius' Rome.³⁸ We seem to be dealing with a case of continuity rather than a resurgence of literary activity after a pause.

³⁵ Griffin (1984) 143–146 had already pointed out that the idea of a renaissance was not tenable, at least not for prose. It would seem to me that it is equally hard to maintain for poetry, given the problematic dating of some authors (cf. above. And is Seneca not also a leading figure in 'Claudian' poetry?), the continuity observable in Greek epigram, the unduly overlooked poems of Phaedrus and Manilius and the loss of e.g. Pomponius Secundus' plays, not to mention the more popular forms of poetry.

³⁶ See Dueck (2000) esp. 130–144.

³⁷ Cameron (1993) 56–65 argues persuasively against the traditional dating of the *Garland* to Gaius' reign.

³⁸ Dating the poets from the *Garland* is no easy matter. I follow the dating of Gow/Page (1968), even if it is at times contested. Certainly Augustan are Antipater of Thessalonica, Mar-

A standard strategy to turn this kind of list into a more coherent narrative is to search for a common denominator across the different works. This of course entails that the data be reconfigured: some texts are left out or relegated to the sidelines (perhaps because they are not ‘typical’ enough?) while others are given a leading role. The notion of value is really the determining element here. As a consequence, authors such as Columella and Pliny the Elder are routinely left out when defining Neronian literature: the section on literature in the excellent collection *Pervertete: Ästhetik der Verkehrung* (Castagna/Vogt-Spira/Galimberti Biffino 2002) contains articles on Lucan (2), Seneca (3), Calpurnius (1), Persius (1) and Petronius (3); the collection edited by Elsner/Masters (1994) has articles on Persius, Seneca (2), Lucan and Petronius. None of the other names and titles on our list is treated. When constructing our narrative of the history of Latin Literature we cannot but be led by the appreciation of this literature in terms of value. What we deem to be valuable becomes part of a canon.³⁹ Needless to say different canons operate at the same time – in this case I detect at least three. There is one for a larger public, in which there will be little place for Neronian authors, except in explicitly alternative versions of the canon. A second canon will operate in the academic world outside the classics department. This list will in important respects be closely similar to the list of the general reading public, but depending on the field of study in which the different researchers are active this canon will be able to make room for at least some Neronians. Thus a student of English satire will want to include at least Persius, research into French tragedy cannot but look to Seneca and Lucan as referential authors. Each will mould the past to suit his interest. The third canon is the one that is operative within the field of classical or Latin studies. This is the canon in which there is room for the most distinguished writers of the Neronian period – for the moment at least. A look at the pages of some nine-

cus Argentarius, Crinagoras, Diocles of Carystus (not the medical writer but the rhetorician), a Diodorus, Philodemus of Gadara and Statilius Flaccus. Poets from Tiberius’ time include Bassus Lollius, Bianor, Honestus and perhaps Apollonides from Smyrna. Polemon (king of Pontus) was an associate of Gaius, and it might be that the *consul suffectus* of 46 CE is identical with the poet Tullius Geminus. This would make for a neat and uninterrupted tradition of Greek epigram associated with the imperial court, from Augustus until Nero. Likewise, Greek scholars provide us with a succession of scientific and practical literature written in Greek. What does set the Neronian period apart (or perhaps more accurately: the Julio-Claudian period) is the development of a literature of knowledge written in elegant prose Latin.

³⁹ On this process, see Kermode (1988) 108–127.

teenth century literary history, or at the history of the reception of the Neronian authors, suffices to show that this has not always been the case, except perhaps for Petronius.⁴⁰

Everything considered, what seems at bottom to be the most important argument for Neronian literature as a distinct category is the quality allotted to the works in question. Valuation and periodization go hand in hand. Because no small quantity of literature that is today valued highly among Latinists was written under Nero's reign, it has become possible to present the years between ca. 50 and 68 as distinct enough to deserve separate treatment. The new and more positive attitude towards the literature of this period coincides with the recent reappraisal of Nero's reign. This is partly due to pressures from within the academic field, which have pushed researchers into exploring areas that until recently were at least considered to be negligible if not detestable, and which as a consequence were indeed neglected. A further explanation for the growing interest in Neronian Latin, and Silver Latin in general, is the reconfiguring of our historical narratives. Instead of a teleological or organic interpretation of literary evolution (without which the term 'Silver Latin' could not have been coined), a more relativistic point of view has established itself. This outlook sees every phase in the history of literature as the instantiation of a particular stylistic mode, which is not necessarily better or worse, merely different. How are we to construct our categories from this relativistic point of view? Is a traditional, so to speak, periodization still useful? What are the possibilities with regard to an alternative periodization? This question, again, is important if we are to decide whether there exists such a thing as Neronian literature.

To understand the different aesthetic positions taken by the individual authors of the Neronian period, we would need to consider the whole literary field, including the minor figures. This is so because even differences that appear to be of a purely aesthetic nature can only be comprehended in relational terms. The choices made only make sense in relation to the other positions taken by other authors. This becomes quite explicit when twenty years on, Quintilian expresses his opinion of Seneca's style – not coinci-

⁴⁰ The paragraphs on the reception history of the different authors in e.g. *Der Neue Pauly* are revelatory. The note on Persius by Schmidt (2000) may stand in for others (619): „Fand Persius im MA als Moralist großen Anklang, so fühlte sich zumal das 19. Jh. von seinem vielschichtigen Stil abgestoßen, während sich erst neuerdings eine gerechtere Würdigung durchzusetzen beginnt.“

dentally in the course of his presentation of an authoritative reading list, which exhibits a predilection for what has been called ‘pragmatic neoclassicism’ (Schwindt 2000, 169), an attitude that is fundamentally at odds with Seneca’s somewhat radical modernism. After Augustan literature, the literary field had become an established part of the social habitus of the cultured classes, especially as it was consecrated in the schools and by literary critics, who were particularly active in Nero’s Rome. The different positions were open and could be filled in. It is far from easy to define the precise import of Nero’s artistic sensibilities and interests on the often stated cultural renaissance of the Neronian period, and even more difficult to define the extent to which the flowering of high-brow literature during his regime was due to his patronage of the arts or to other stimuli. The most important contribution to the literary field made by Nero that *can* be considered to be a fact is the institution of the Greek-inspired *Neronia*, cultural games that provided authors with an important new source of income. Yet this cannot be connected to what Bourdieu calls the field of limited production.⁴¹ According to his view the field of literary production is in essence structured by two sub-fields: the field of restricted production, which is the domain of what we would call ‘serious literature’ (‘production for producers’) and the field of large-scale production, where popular entertainment is at home. The wealth of the participants in the highbrow game played in the field of restricted production is symbolic: it comes in the form of respect, recognition by peers, consecration and artistic celebrity. The other part of the field hankers for popular success or financial gain. Between the two poles there is a vast range of cultural practices, which combine the two principles of legitimacy in various degrees. The structure of the field results from a very complex interaction between many parameters, some of them particular to the cultural field, others influenced by socio-political and other factors. To understand properly the different positions taken by the Neronian authors, we would have to map all the names of our list and their works on the field of literary production and try to detect the intricate relations that each participant or work entertains with the others: and map the homologous positions in other fields, in particular the field of power. Again it becomes evident that our limited knowledge impedes any attempt at thorough analysis of the Neronian

⁴¹ See Bourdieu/Johnson (1993) esp. 45–61. Although this theory arose to explain the particular structure of the field of literary production in nineteenth century France, the concepts developed are useful tools for other periods too.

literary field. In general we can hold that truly ambitious authors had only the more strictly defined literary world as their playground. Appreciation in this field was supposedly wholly dependent on perceived qualities and true excellence. Competition was not bound to officially instituted games, it had no specific temporal or spatial demarcation, unless in the recitation hall,⁴² nor could a winner be formally proclaimed. The leading figure in this field had created his symbolic capital out of pure literary merit. As a consequence, while Nero might at will pretend to be rewarded for his artistic achievements on the stage, rather than for his status as leader of the world, things are remarkably different in the field of limited production, where the only literature ‘that truly counts’ is created. Its literary products are aimed at producers of literature – at least this is the route by which we classicists approach this sort of literature, censuring aspects of the texts that cater to ‘popular entertainment’ and defining ‘strategies of subversion’ operative within these texts that make them different from straightforward commercial products. An emperor dallying with small-scale poetry, or even embarking on a larger literary enterprise in his free time, should affairs of state allow him any, is not at all the same as an emperor treating established notabilities as rivals and encroaching on their specific field of distinction.⁴³

⁴² See Valette-Cagnac (1997) 111–169 on recitation as the true site of literary experience, a meeting among peers that allowed the work to be perfected before bringing it to the general public. She is quite right in maintaining that recitation, which was not bound to any place in particular, was (114) «une parole qui s’organise dans le temps et l’espace de l’*otium*, espace nettement opposé à tout ce qui touche l’espace public». As such it differs immensely from performances in front of a larger public, with their clearly demarcated temporal and spatial boundaries. Yet, the position of recitation within the literary and social scheme of things remained hazardous, as there always lurked the danger of slipping into the much maligned public performance on stage. See Markus (2000) and particularly Dupont (1997), who brings out the ambiguities involved in *recitatio* – she also maintains that recitation of literary works in the early principate had become a practice allowing the senatorial elite to maintain the reciprocity on which their social prominence had been based in republican times. We could consider this as an example of how the social strategies remained the same but switched from the field of politics to the politics of literature.

⁴³ Nero’s progression from amateur to professional performer, as sketched by Edward Champlin (2003) 82–83, coincides remarkably with important movements in the political field, chief of which is the conspiracy of Piso. Perhaps Nero was planning to take his writing more seriously, too.

4. The list in *Appendix 1* is often turned into a coherent whole by assigning each author to particular aesthetic categories.⁴⁴ A case has been made for a conscious return by the authors in the Neronian period to the literature of the Augustan period, most forcefully by Roland Mayer (1982). Genres, such as Horatian satire or Virgilian bucolic (if Calpurnius is indeed a Neronian), which had been neglected for a long time, became fashionable once again. Columella incorporated a continuation of Vergil's *Georgics* in the tenth book of his *De Re Rustica*, using a style that is clearly modelled on Vergil's. Moreover (and perhaps, also more importantly) the Neronian period can be considered to have been a watershed in the reception and appreciation of Horace, for it was probably only in this decade that Horace came to be regarded as a true classic. The theoretical and poetical work of Caesius Bassus and the lyric interludes in Seneca's plays are testimony to this. Regarding prose-texts, the Augustan period, even when extended with Ciceronian prose, is much less of a reference. The periodic style that had resulted in the quite intricate and knotty structures of Livy had changed considerably during the early Julio-Claudian period to become a much more supple instrument that is used in informative and narrative literature alike. Although the Latin of for instance Columella is completely in line with Celsus' work, and much less so with Varro or Livy, we can still describe it as classicist. In its middle-of-the-road approach it announces the understated perfection of Quintilian. Columella is emblematic of the Neronian literary climate in another sense too: during the early years of the Julio-Claudian period, scientific writing (taken in a very wide sense, so also including astrology and such matter) was seemingly very popular and continued to be so in Nero's time. Not only were more than a few scientific works written, but the vocabulary of science was integrated with more belletristic works such as Persius' satires and Lucan's epic (cf. Migliorini 1997 on the use of medical vocabulary). It has been suggested that this Augustan-influenced aesthetic could be regarded as the artistic expression of the political stance explicitly adopted by Nero, at least in the early years of his rule.⁴⁵ Although we cannot be sure about anything, it is

⁴⁴ This section and the next develop further and repeat some elements first formulated in Maes (2008).

⁴⁵ On Nero's Augustan programme of artistic patronage, Morford (1985) esp. 2009–2018. He thinks that the Alexandrianism attacked by Persius was promoted by Nero. Augustus was of course an important point of reference for Nero, as he was for every emperor, but Lyasse (2008) 244–278 has argued that his use of Augustus was nothing extraordinary and in line with that of preceding emperors. He does detect, in the middle years of the reign (ca. 60–65),

certainly possible that the strong classicist penchant in Neronian literature is also part of the self-definition of the writers *vis-à-vis* the dominant aesthetic position of a previous generation, which seems to have been strongly influenced by a renewed interest in the Alexandrianism of the late Republican period. If Persius' first satire is anything to go on, we can posit a still active (and now all but completely lost) group of Alexandrianists who came to be the object of ridicule. There is no way of quantifying the Alexandrian verse written in Nero's time, nor how popular it was. Quite conceivably, Persius was aiming at a group of poets who strove to be trendsetting and modern, but in fact had become orthodox exponents of a by then stale tradition of preciousness, started by the polymetric experiments of Laevius' *Erotopaegnia* in the first century BC (Bramble 1974, 180–184). We have no names of Neronian poets from that tradition, let alone poetic fragments. That Alexandrianism was a presence within the Neronian literary field, however, cannot be doubted. We know that important figures, such as Callimachus, as well as obscure and difficult authors of the likes of Lycophron, were part of the curriculum at the school of Statius' father, as Papinius tells us in the epicedium for his father (*Silvae* 5,3,156–157). That Statius senior wrote a prose paraphrase of the *Iliad* (*Silvae* 5,3,159–161) also chimes well with the general literary climate of Nero's Rome. The study of Homer, of Iliadic and more exactly Trojan themes was more than usually important.⁴⁶ As with the neo-augustanism of a Calpurnius, the vogue for Homer might be connected with

the emergence of a tendency to reject any overt reference to Augustus (perhaps to be attributed to Seneca's influence and to be considered as part of an attempt at a new conception of Roman monarchy).

⁴⁶ It is of course very difficult to date anonymous texts or texts written by authors about whom we know little or nothing. From what evidence we can gather, it becomes clear that the interest in Homer led to an active engagement with his works, throughout the first century AD. This activity probably was very intense in Neronian Rome. It took different forms, i.e.: (a) poetical and creative reworking of Iliadic themes: we know that Nero wrote on Iliadic themes, as did Lucan; (b) translations and *epitomai*: translations were written by Statius *père* and perhaps Attius Labeo – about whom we know nothing (Courtney 1993, 350). It is also not improbable that the so-called *Ilias Latina* (a creative short version of the *Iliad* written by a certain Baebius Italicus) is to be dated between 50 and 90 AD; (c) philosophical and grammatical writings. Stoic interest in Homer and allegoresis in particular is very much in evidence in the work of L. Annaeus Cornutus, which certainly is to be dated in Neronian times, and that of Heraclitus, which probably belongs to the second half of the first century. To these two perhaps can be added Chaeremon of Alexandria – although this is far from sure (Ramelletti/Lucchetta 2004, 358).

Nero's personal interest in the Trojan myth, but again, revived interest in Homer is also an element that would fuel the classicist impulse in the literary and cultural field.

At the other end of the spectrum, however, the Neronians are perhaps more adequately regarded as “modernists”, trying to undo everything that is classical and Augustan. They almost obsessively practice what has been called “aesthetics of deviation” (*Ästhetik der Verkehrung*) and offer their public a vision of a world that has turned topsy-turvy. The dynamic of renewal is strong indeed, and can be detected almost everywhere.⁴⁷ It is essentially connected with the high rhetoricization of literature that has become the hallmark of this period. A constant striving for the unexpected (and often this means the horrible) is married to a search for grandeur, also in matters of style where energy and boldness are coupled with concentrated expressiveness – it is no wonder that a strong case can be made for a Neronian date of the *Treatise on the Sublime*. The high-mindedness of the emotionally very loaded situation is often undercut by a witty turn of phrase, a dazzling show of irreverent ingenuity. Another paradox (not coincidentally, a figure of speech that is itself exceedingly popular in Nero's Rome) is that authors very often strive to make their public experience the narrative as if it were real, to make them see what they hear, yet achieve this by using a style that is self-consciously artificial. It is as if the very artificiality of the representation guarantees that what we perceive and feel is real. The reality that authors such as Seneca or Persius try to convey is highly charged; it is moreover permeated with a deep moral seriousness – frequently stoic in colour and with an eye on the attitude of the private subject. A last element of importance is the highly visual nature of many of the Neronian works. During the last ten or fifteen years there has been written not a little about the importance of the spectacular, the role of the viewer and the general theatricality of Neronian culture (notably by Bartsch 1994). I will not rehearse the considerable results that this line of enquiry has produced. Instead I would like to present an aspect that to my mind is of some interest for our appreci-

⁴⁷ This sense of innovation has been dubbed Roman Mannerism (Burck [1971]) – mannerism as the polar opposition to classicism was of course first introduced in literary studies by Curtius (1948) 277–297; Kermode (1988) 119–121 offers a succinct and useful account of the birth and consecration of the term mannerism in general. His survey should be read in conjunction with Bredekamp (2000).

ation of Neronian literature and its relation to the paradoxical situation in which the ruling classes found themselves: the grotesque.

5. The contradictions inherent in the mannerist aesthetics of deviation have puzzled readers throughout the years. It is difficult to reconcile seriousness with a penchant for funny cleverness, or rhetorical demonstration with sincere candour. These authors want to have their cake and eat it too. A recent attempt at reconciling these contradictions is the one made by Vasily Rudich (1997), who introduced us to the concept of the rhetoricized mentality. By this phrase he means a state of mind that grew upon the ruling classes in Rome, as a means of handling the pressures they experienced through being at the mercy of the tyrannical whims of the princeps. This eventually led to a schizophrenic and split sense of self, because moral conscience was cut loose from the public and political persona. True feelings were concealed beneath an expression of false sentiments, or as Rudich (1997) says, dissimulation. "By definition", he says (7), "the rhetoricized mentality is indifferent to truth and falsity and resists any attempt at consistency." The mannerist characteristics of Neronian literature are partly to be understood as a way to exorcize interior demons by using a cynical or moralist discourse, formulated in such a way that it can never be pinpointed. I think that Rudich's analysis brings together important elements. His approach has the merit of not trying to explain away the contradictions by which Neronian literature is ridden: the discrepancies are treated as an essential characteristic, which indeed they are. The artificial hyper-realism of the descriptions, the unremitting unbalancing of the reader's expectation, the almost morbid obsession with death, the loss of centre and the general disturbance of traditional categories that are the hallmark of this *Ästhetik der Verkehrung*, are all strategies contributing to the construction of a way of seeing and perceiving the world for which I would suggest the term 'Grotesque'.⁴⁸ This literature forced its readers to work in the realm of aesthetics with cognitive schemas that in their daily lives were used to deal with the prevailing socio-political paradoxes and du-

⁴⁸ Harpham's (1982) 3 description of the sense of the word 'grotesque' fits Neronian literature to a nicety: "As an adjective it has no descriptive value: its sole function is to represent a condition of overcrowding or contradiction in the place where the modifier should be ... As a noun it implies that an object either occupies multiple categories or falls between categories ... In any age ... its widespread use indicates that significant portions of experience are eluding satisfactory verbal formulation."

plicities. Political disorientation is turned to aesthetic ends in a poetics of disorientation.

Using the term *grotesque* is in a sense an act of historical justice. We all know that the word ‘grotesque’ is based on the Italian *pittura grottesca* (‘painting of the cave’), and came into use during the latter half of the quattrocento and the first half of the cinquecento after the discovery of the paintings on the ceiling of Nero’s *Domus Aurea*.⁴⁹ Returning to the origin of the word, to the source in the *grotto*, is not however to explain what the word ‘grotesque’ has come to mean for us (Rousseau 2004). The modern implications of ‘Grotesque’ are the result of two theoretical and historical theories which seem to be mutually exclusive, but perhaps are better understood as complementary (the following is based i.a. on Iehl 1997). The essential characteristic of the grotesque is a permanent ambivalence that is coupled to hybridization: proliferation of forms meets dissolution, profusion becomes fading away. This ambiguous nature can explain the difference between the theory of the grotesque formulated by Mikhail Bakhtin (1978; 1999) and that of Wolfgang Kayser (1960; 1961). Bakhtin conceives of the grotesque as the mode of expression of the carnival, which is idealized as a state of bliss, a mediaeval Eden in which a Saturnalian golden age is relived. For the Russian the grotesque is an essential part of popular and oral culture that in its liberty of expression confronts the official culture.⁵⁰ Within the frame of classicist poetics, or perhaps even classical poetics *tout court*, it is no easy matter to define the grotesque in positive terms.⁵¹ Therefore it could only survive by go-

⁴⁹ Dacos (1969) is fundamental. The most thorough exploration of the wide-ranging impact that the discovery of the *grottesche* had in the Renaissance is Scholl (2004). Her findings qualify many of Bakhtin’s (and to a lesser degree Kayser’s) assumptions.

⁵⁰ Bakhtin has been much criticised for what is considered to be his too rudimentary binary scheme (popular culture vs. official culture), for his idealization of a popular carnival culture, and his misreading of Rabelais which follows from this myopic view – Berrong (1986) is an emphatic advocate *à charge*. I am not in a position to judge whether these criticisms are justified and if so to what degree. Yet it would seem that even if Bakhtin stresses the carnivalesque aspect of popular life somewhat unduly, his work also deals with a dynamic state and the many faces of the interplay between the two extremes. A qualified critique of Bakhtin is offered by Gurevič (1988) 176–210. His conclusion (208) is of relevance for any conception of the grotesque (208): “medieval grotesque is always ambivalent and represents the attempt to apprehend the world in two hypostases – sacred and secular, sublime and base, serious and playful.” Consequently it was an integral part of official culture too.

⁵¹ This is something the grotesque has in common with mannerism (Fabricius Hansen [2000] illustrates some points of convergence between the two concepts). The classical grotesque

ing underground and finding refuge in popular culture. The bodily and the material are central elements in his theory. By focusing on the bodily functions, and preferably the lower bodily stratum, by combining in itself both life and death, beauty and ugliness, by extending and breaking the clear limits of the classical body, the grotesque is able to intensify and energize reality. The deformation caused by the grotesque is not destructive but creative. Being connected with the carnivalesque, the grotesque also generates laughter – not a bitter satirical laughter, however, but a liberating and somewhat subversive laughter that helps us to overcome fear. It profanes and liberates at the same time. Dominique Iehl calls this type of grotesque «le grotesque du foisonnement» (the grotesque of bright confusion and abundance). For Kayser (1960, 136), on the other hand, the laughter caused by the grotesque is not liberating but *angst*-ridden. It becomes the expression of a world that has become strange („das Grotteske ist die entfremdete Welt“). This alienation is fundamental for our understanding of the grotesque. It is an expression of the fact that what seemed to be familiar and commonplace suddenly becomes alien and grim. All sense of order disappears. We are now locked out from the world because the harmony between our experience, our understanding of the world, our consciousness and the reality of the world is gone. This leaves us with a feeling of emptiness and senselessness. The grotesque gives expression to the moment of slippage, of unmasking. It presents us with the familiar in such a way that it becomes alien to us. What happens in the world, the poet tells us, is only an empty puppet play without external sense. The laughter generated by the exaggeration and hybridization of the grotesque is not liberating because it only tries to lay the demons of

always entertains a relation of contrariety with the prevailing –reading and aesthetical conventions – as Jauss (1980) 155 says: „Nicht schon das Gegenständliche der Beschreibung, sondern erst die Wahrnehmung der latenten, im Mosaik häßlicher Details negierten Idealgestalt löst den Effekt des Grottesken aus.“ Scholl (2004) 579 – to cite one amongst many – sees this as a general characteristic of the grotesque: „Das Grotteske ist in der menschlichen Wahrnehmung. Die Wahrnehmung des Grottesken setzt immer schon entweder ein individuelles oder ein kollektives Werte- oder Normensystem voraus.“ Yet Jauss (1980) 148 stresses that in the middle ages the (uncodified) Christian poetics broke the dominance of the classical canon by making „das Häßliche als nicht-antithetische Kategorie der historisch-alltäglichen Wirklichkeit darstellungswürdig.“ Following Auerbach, Harpham (1982) 74 too sees Christianity giving rise to a “system of decorum” in which ambivalence or indeterminacy between high and low is the norm.

evil, and does not lead to their transformation.⁵² This type of grotesque is «le grotesque de la pénurie» (the grotesque of scarcity).

Far from being the result of a deviant and unbridled imagination, the grotesque always engages with reality. It is not ornamental but rather presents the world in a heightened form. The theories of Bakhtin and Kayser formulate the two poles of the grotesque world: the grotesque confronts us with the problem of the reality of evil as part of the human condition, but at the same time the positive power of its carnivalesque elements can provide us with a vision of a new social order. More recently the insight has grown that the essential quality of the grotesque is exactly the intermingling of the terrifying and the comical. It is neither of those in pure form, nor a simple juxtaposition, much as, for instance, a mermaid is the clear-cut juxtaposition of an animal (the tail of a fish) and a human being (the head and trunk of a woman). Within the aesthetic of the grotesque, the terrifying/tragic and the funny/comical are in a permanent state of oscillation. The zone of operation of grotesque is the in-between, without a clear-cut moment of transition from one state to the other: the two poles are permanently co-present (Wellnitz 2004). This means that always the horrible can turn into the laughable and *vice versa*. The lesson that the darkest grotesque teaches us “is that the vale of tears and the circus are one”, to cite Philip Thomson (1972, 63). The deformation and mutilation of the body that is so important a theme in Neronian literature (Most 1992), the moral seriousness that drives these authors on, the grossness of the exaggerations, the amount of shocking detail, the grandeur of the unexpected or the striving and longing for the sublime that is always again undercut by the clever presentation, as well as the moral alienation and distancing of the reader from the world that is represented, all combine to form a truly grotesque vision of the world. The witticisms that surface even at emotionally highly charged moments or during sickening descriptions of terrible abominations have the effect of screwing the cruelty and tragedy ever tighter. The grotesque aesthetic is not only the result of presenting the reader with certain types of deviant content, it is also – and

⁵² Kayser (1961) is rather strict, not to say reductive, in applying his own criteria to texts in order to determine whether they can qualify as ‘true grotesques’ or not. For him the more the narrative is mediated through the narrator’s voice, the more ironic distancing is used, the less grotesque a work becomes. Likewise the laughter generated by ‘true grotesque’ is of a specific, impersonal kind (211): „... wenn ... der Lachende gegen seinen Willen (oder bereits ganz unabhängig von ihm) lacht, dann ist es gar nicht mehr als persönliches Symptom ausdeutbar, sondern wirkt als unmittelbarer Einbruch einer fremden Gewalt.“

probably most importantly – grounded in a particular way of formulating that content.⁵³ The forms used force the reader to consider closely the process of how meaning is made, and this lays bare the sinews of the textual body. We find this strategy in every important Neronian author. In Lucan's epic, the hypertrophied form of Book 1, enveloping every opening of Augustan epic, integrating and reversing the structure of *Georgics* 1, recasting its own beginning at the end in a more proper, vatic form positions the Augustan aesthetic as a failed attempt at Neronian sublimation of gore. We are not dealing with a strategy to bring out Vergil's 'hidden' anti-Augustan stance by reading against the grain, for everything that Lucan puts to use in his epic is already there for all to see in Vergil's text. His narrating voice, with its persistent use of apostrophe, unremittingly disrupts the smooth third person narration. And what is more important, he forever disorients the reader by the constant use of deictic shifts or projections – what happens at the beginning of book 7 can stand in for many a moment in Lucan's epic. By this and similar techniques the narrator foregrounds the act of narration, highlighting the moment of narrative construction. Similar effects are a prominent feature of Persius' satires⁵⁴ and can be posited for the code-switching, the proliferation of linguistic strata and the brutal juxtaposition of literary genres in the *Satyrice*.⁵⁵ These all contribute to the construction of a *talking*

⁵³ The second part of Fuß' study (2001) 235–424 offers an extensive treatment of the deformation techniques that artists use to produce grotesque works. These fall into three categories of rising degrees of grotesqueness: inversion [*Verkehrung*], which is an intentional reversal of the classical ideal; distortion [*Verzerrung*], indicating the partial disfiguring of the 'normal' which generates caricatural or even monstrous objects, and finally hybridization [*Vermischung*] or bringing together what is incompatible. The stress on 'normal norms of representation' as a background for the grotesque amply proves that it is first and foremost a phenomenon grounded in the reader's perception. See e.g. Harpham (1982) 22–26. This of course begs the question as to how much deformation, of what exactly, and against which background, was needed for a work to be perceived as grotesque.

⁵⁴ D'Alessandro Behr (2005) is a good starting point (with further useful references in note 87), esp. 282–290 where she explores how Persius uses (282) "the syntax of dialogue with a constantly dissenting other", and also "employs a language woven with images and terms derived from multiple segments of society and from other writers."

⁵⁵ Christesen/Torlone (2002) offer an excellent survey of the generic provocation that is Petronius' work (a "purposefully constructed generic monstrosity", as they call it on page 136). They rightly stress that in the *Satyrice* (145) "Generic mixing becomes the focus of the narrative as a whole; the construction of a coherent narrative is sacrificed to a desire to exploit the effects created by stringing together a long series of jarring juxtapositions of linguistic and thematic elements from divergent genres to surprise and delight a highly educated audience."

narrator. In modern narrative analysis the main stress lies on aspects of viewing and on the representation of the world narrated by a narrator as if in a news[?] report. Yet Neronian poetics clearly favours the talking narrator of Russian formalist *Skaz*⁵⁶ and constantly forces the reader and public to acknowledge the textual nature of what they are reading or hearing – often and paradoxically by foregrounding features that are typical of oral narration. The smooth skin of the text is disrupted by second person narration, by internal dialogue or by the assemblage of divergent linguistic registers and intertexts, by the search for surprising formulations, by a predilection for paradox and *recherché* cleverness, by unusual juxtapositions and metaphors. All these elements constantly force the reader out of the text and make him attend to the textual surface as such, focusing attention upon language⁵⁷ and images and upon the actual process of the making of meaning. Thus the grotesque is not only the expression of important changes in society, by confronting us with an alienated world: it can also become in itself a medium for cultural change.⁵⁸

The only ancient text constructed along comparable lines is to their mind (not unreasonably) Seneca's *Apocolocyntosis*.

⁵⁶ I hope to develop this idea as the formalist conception of *Skaz* holds much promise as a tool to analyse some of the typical characteristics of the Neronian poetics of disorientation. The basic texts are Ejchenbaum (1969a; and in particular 1969b), and Vinogradov (1969).

⁵⁷ Ejchenbaum (1969b) 243: „Unser Verhältnis zum Wort ist konkreter, empfindlicher, physiologischer geworden ... Wir wollen es hören, es fassen, wie eine Sache. So kehrt die ‚Literatur‘ zu ‚Wortkunst‘ zurück, die Erzählliteratur zum Erzählen.“

⁵⁸ Although the idea of transformative regeneration is certainly not absent from Kayser's approach (he uses the Heideggerian concept *Abbau*), Bakhtin offers the most optimistic view of this aspect of the grotesque, e.g. (1978) 57: «Le monde existant se détruit afin de renaître et de se rénover. En mourant, le monde donne le jour ... le grotesque est toujours imprégné de la joie des successions». According to Fuß (2001) 13 the grotesque is both the „Produkt der Dekomposition symbolisch kultureller Ordnungsstrukturen sowie der Permutation und modifizierten Rekombination der im Zuge dieser Dekomposition freigesetzten Elemente“ and „ein Medium der Transformation kultureller Formationen.“ The latter is hard to prove with regard to Neronian grotesque. Yet it is worth trying. Scholl (2004) 581–582 defines the transformative power of the Renaissance grotesque thus: „über die durch die Konfrontation mit den ‚Grotesken‘ ausgelösten Reflexionen entstand in der Renaissance somit auch ein Bewußtsein für Differenz und für die Unhintergebarkeit des Individuums ... Mit dieser Entdeckung wurde der Blick für das Abseitige, Bizarre und Rätselhafte nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Literatur und im Leben geschärft.“ This idea comes close to Harpham's (1982, 19–20; 46 and *passim*) stress on the potential inherent in the grotesque artwork to generate new insights and enrich our symbolic repertory.

At the Kayser-pole of the grotesque aesthetic I would place the works of Seneca *tragicus* and Lucan's epic. They present the reader with a world in which all certainty has disappeared and in which all moral values have become empty or multiform. The characters peopling these works are at a loss and in search of meaning. In the dark world of 'tragic grotesque', the grotesque manifests itself in the detail, in the unexpected turn of phrase, the disconcerting observation or the incongruous juxtaposition of substance and presentation. The predilection for hyperbolic and detailed description, for paradox and oxymoron, further stresses the "decomposed vision of the world" (Callebat 1998b, 107) projected by these works. Petronius I would place at the other end of the scale of Neronian grotesque. Although the loss of the bulk of the *Satyricon* should caution us against making too strong a claim, we can detect the makings of a playful grotesque, with strong carnivalesque elements, exuding irreverence for everything and everyone and indulging in a capricious urge for play. This playfulness manifests itself on a formal level in the linguistic variety, the intermingling of prose and poetry or in the almost mechanistic character of the narrative procedures – created by using ever-returning narrative patterns (Callebat 1998a, 35–55). On the level of content the carnivalization manifests itself *inter alia* in the explicit sexuality-with-a-twist, the morbid humour and the unpredictability, sometimes even absurdity, of the story-line – which moreover at times becomes a travesty of a 'serious' genre, most notably epic. The moral seriousness and the will to redeem the debased forms of higher literature, trapped in the reality of the lowlife that dominates Petronius' universe, betray an involved and yet detached writer. To cite Gian Biagio Conte (1996, 169): "The hierarchies of literature – representations, forms, content, levels, registers – are all ironically inverted or overthrown. And from this great irony is born a paradoxical suspicion of great seriousness." It is well nigh impossible to conceive how the characteristics of these works, which we define as grotesque, were perceived or received by the Neronian public: modern critical opinion diverges widely.⁵⁹ However, it is clear that many works from this period make full use

⁵⁹ Different from Conte, Plaza (2005) for example does not endorse a view of Petronius in which some affirmative principle can redeem the radical relativization of different voices competing for superiority. The status of Seneca's tragedies likewise is much debated. Dupont (1995) for one argues for a total absence of (philosophical or moral) sense, preferring instead to regard these pieces as ludic spectacles of body, music and words. The question whence came the Roman fascination with the *monstra* on display, is only tentatively explained as a ludic exploration of what it means to be human by bringing the non-human on stage (Dupont

of disorientation and alienation. We would argue, moreover, that this poetics of disorientation is not only part of a particular aesthetic outlook but indeed forms part of a search to find meaning in a world that is apparently devoid of meaning. A remarkable, if perhaps unlikely, example of how the Neronian grotesque can function within such a search is offered by Seneca's *Naturales Quaestiones*. He wrote this hybrid work after his retirement from court, between 62 and 64 CE. It integrates many of the characteristics of Neronian literature: it treats a scientific-philosophical topic, is interwoven with moralistic passages and presented by a narrator (Seneca) to his addressee (Lucilius) as in a lecture. Yet the discourse is often unexpectedly interrupted by a vehement voice of dissent. This dissenting other cannot always be clearly distinguished from the narrator. The often disappointingly banal ethical discussions are mostly relegated to the framing parts of individual books and are rather crudely inserted into the doxographic body, creating sometimes jarring juxtapositions.⁶⁰ An extreme example can be found at the close of book 1, where the narrator brusquely switches from discussing celestial fires, often explained as natural mirror phenomena, to telling us the story of the sexual debauchery of a certain Hostius Quadra (Sen. nat. 1,16). This story is apparently an illustration of the use to which distorting mirrors can be put (hence the stress on seeing and looking),⁶¹ but instantly turns into an ethical diatribe against luxury and indulgence in sensual pleasure. The story of Hostius

1995, 243). Her stance is almost in complete opposition to Staley's (2010) 96–120. Although he starts from quite similar observations about Seneca's tragic universe, he maintains that the tragic *monstra* offered the public occasions for interpretation. The ultimate aim of these works was to encourage understanding. As such they do not qualify as grotesque – following Harpham's (1982, e.g. 3) idea that in the grotesque true understanding is always thwarted. In the words of Kayser (1961) 200: „Der Gestalter des Grotesken darf und kann keine Sinngebung versuchen.“

⁶⁰ Again, modern critical opinion is widely divided on the matter. Gauly (2004) offers a recent and important assessment of these characteristics, fully embracing the juxtaposition through Bakhtin's concept of dialogism. The story of Hostius is treated on pages 115–134. For Gauly (2004) 124 the story and the ensuing diatribe against luxury express the anxieties of the ruling classes about the loss of the traditional social order under the pressure of the principate. Limburg (2007) claims that the contrasting mix did not annoy ancient readers as much as it does modern ones. In her valuable study, Berno (2003) analyses different sorts of connections between moralistic and scientific passages, arguing for a tight integration of at least some moralistic digressions.

⁶¹ Cf. Berno (2002) 217–219, with further references. She considers the theme of cognition and the problem of visual perception of reality to be the most important link between the episode and the rest of book one of the *Naturales Quaestiones*.

Quadra is very explicit, the salient facts are even recounted twice: after the narrator has described in detail how Hostius uses mirrors to wallow in his own perversities, Hostius is given ample space to restate the facts and express his own views and feeling of triumph at overcoming the limits of nature.⁶² Distorting mirrors help this monster (*illud monstrum*) to see what is not visible (i.e. himself being penetrated by another man) and the optical effects create the illusion that the male organ of his partner is gigantic. He feeds his mind on the illusion (*quia non licet, mendacio pascat*). Seneca announces from the outset that Hostius got his just deserts: he was killed by his own slaves, a crime for which they were not punished by Augustus (nat. 16,1). All of this clearly puts Quadra apart from us, the sensible members of civil society. Seeing how he knowingly and willingly flouts all standards of proper and civil male behaviour, we wholeheartedly agree with the qualification of this vile being as a monster of depravity.⁶³ Throughout the story Hostius' body is the

⁶² Hostius' speech (nat. 16,7–9) repeats all of the elements that were part of the narrator's text, minus the moral outrage: seeing what cannot be seen with the help of mirrors, with particular attention paid to the monstrously enlarged genitals – already of respectable size (16,3) – of his partners (16,2); making his eyes his partners in crime (16,4); having sex with a man and a woman at the same time (16,5). The text's repetitiveness and explicitness have troubled scholarly readers since L. Froidmont (Fromondus) published his commentary in 1632.

⁶³ Hostius is called *portentum illud* (nat. 16,3), a *homo impurus* performing *concupitus portentuosos* (16,5) and *illud monstrum* (16,6). His disregard for the traditional system of sexuality by flaunting his passivity makes him even more shameless than a prostitute (16,6). The combination of passivity (*pati[entia] / os*) and display (*videre / specta[culum] / oculi*) is writ large in almost every paragraph of the story: ... *uirum ipse pateretur ... omnes admissarii sui motus in speculo uideret* (16,2); *non in os tantum sed in oculos suos ingereret* (16,3); *quasi parum esset inaudita et incognita pati, oculos suos ad illa aduocauit* (16,4); *Spectabat illam libidinem oris sui, spectabat admissos sibi pariter in omnia uiros ... toto corpore patientiae expositus spectabat nefanda* (16,5); *quo infelix patientia lateat obtundunt ... obscenitatem suam spectaculum fecerat* (16,6); *Simul ... et uirum et feminam patior ... oculi quoque in partem libidinis uenient ... arte uisuntur* (16,7); *Obscenitas mea plus quam capit uideat et patientiam suam ipsa miretur* (1,9). Bartsch (2006) 109–114 reads this stress on passivity and observation as a parody of the philosophical search for self-knowledge. Berno (2002) 221–224 likewise believes that Seneca created Hostius as *anti-sapiens* – a central argument of her book-length study (Berno 2003) is that Seneca uses the similarity between vice and virtue throughout the *NQ*: the plan of action and the means used are the same, the objectives completely dissimilar. Leitão (1998) and Williams (2005a) also point out the basic (and for the former also disturbing) similarity between the monster and the ideal philosopher from nat. 1 praef. The inversion of idealized ethical perfection truly cannot be more complete, but Hostius' inversion of norms is all-encompassing: moral, philosophical, social. Compare Gauly (2004) 123: „Das Fehlverhalten des Hostius besteht also darin, dass er als reicher Römer

focus of attention. It is fragmented, multiplied and enlarged. Seneca's description reduces Hostius to a spectacle of copulating bodily fragments. It is however a sterile mating, giving birth to death not life.⁶⁴ The passive Hostius looks at himself dissolving into a multitude of mouths and male members. Paradoxically Hostius begets a heightened sense of self by turning himself into a grotesque spectacle for his own eyes: his senses are perfected, he makes optimal use of the sensual pleasure that the human body allows (Toohey 2004, 261–282). We for our part are alienated from this creature and turn away disgusted from the shocking display of transgression. Should this have been the last chapter of the book, all would more or less have been well – he was after all punished. The theme of the mirror is however further taken up in the closing chapter of the book (nat. 1,17), in a way that blurs the boundaries between us and him in an unsettling way. A cultural history of the mirror ends in a diatribe against modern luxury that leaves but one possible conclusion: Hostius is more like us than is good for us. Any difference is gradual at the very best. The reader is reminded of the lesson that the opening of book 1 has taught: we are all neighbours in the sickbay that is our world.⁶⁵ This opens up the possibility that the story of Hostius is but a shocking unmasking of our own meaningless existence, limited and dominated by our preoccupation with material goods and sensual pleasures. The discussion of celestial phenomena in book 1 has moreover made clear that we are indeed, much like Hostius, caught in a hall of mirrors.⁶⁶ Judicious use of mirror-like surfaces with which nature has provided us allows us to contemplate the perfect roundness of the sun (nat. 17,2–3). Starting from that

durch sein Sexualverhalten soziale Schranken aufhebt, selbst die, die Freie von Unfreien trennt.“

⁶⁴ Cf. Miller (1998) on the sterility of the grotesque body in Roman satire – to which the moralizing Seneca is much akin.

⁶⁵ nat. 1, praef.5–6: *non ideo quare sibi placeat, qui robustior est ualetudinario. Multum interest inter uires et bonam ualetudinem.* We can either follow Hostius (and revel in our disease like he does: *inueniam, quemadmodum morbo meo et imponam et satisfaciam* [16,8]) or Seneca to the exit (either way, we'll die). Gauly (2004) claims that in the prologue „wird nicht in erster Linie die Bedeutung von Gütern und Werten relativiert, sondern es werden Zweifel daran artikuliert, dass sich ein Mensch auf dieser Erde heimisch fühlen könne“ (184). Consequently we need to turn away from this earthly world. He thoroughly explores the platonic background to the prologue on pages 164–190. Contrast Limburg (2007) 389–411.

⁶⁶ Bartsch (2006) 108: “Seneca's discourse on celestial distorting mirrors ... might predispose us to see Hostius as a sort of Everyman: we too live among the distorting mirrors of the phenomenal world, and his is but an extreme case.”

point we can begin to understand the massive distortion involved in the creation of phenomena such as halos, rainbows and meteors – each a next step up the scale of distortion (Leitão 1998, 133). Only ratiocination can help us trace the image back to its source. We cannot trust our senses, we cannot be content with an earthbound point of view (Williams 2005a, 145–152). All through the *Naturales Quaestiones* Seneca is at pains to teach us this lesson, using alienation as his sharpest tool. The everyday world as we know it is made increasingly strange. Hostius is alien yet turns out to be basically like us. Out of this likeness grows a further form of alienation: our world, that is so orderly and compartmentalized and provides us with a neat hierarchy of norms, could just possibly be an illusion produced by self-delusion.⁶⁷ Within the *Naturales Quaestiones* Seneca repeatedly questions the worth of our worldly ambitions, measuring out the insignificance of the Roman Empire and the materialist preoccupations of its administrators. Neither the immoral Hostius, nor the perfect civil servant (such as Gallio or Lucilius, not to mention Seneca's former self) come anywhere near the true realization of the self. This is ultimately only possible through the loss of self in the cosmos, or the contemplation of the cosmos, that envelops us all.⁶⁸ Stoicism, which is such a powerful presence among Neronian authors, is thus both the source of grotesque alienation and its remedy. It helps to deal with the disintegration of the symbolic structure of society, by providing us with the tools to deconstruct it ourselves or at the very least ignore the import of its ruin, and replace it with a different, much more comprehensive normative system.⁶⁹ All

⁶⁷ See Leitão (1998) 136–146 on the importance of boundaries in NQ 1 and the way that Hostius disturbs them.

⁶⁸ In a series of articles Williams has explored how the interaction between physics and moral philosophy is developed in the different books. The “familiar refrain” of the NQ “is that the study of nature is inseparable from our moral/philosophical improvement, not least by diverting us from the ordinary distractions and involvements of life (cf. 3 pr. 18: *a sordidus*) and separating us *a corpore* (ibid.)” (2005b, 447). See further e.g. Williams (2005a; 2006; 2008). Hine (2006) 43–50 offers a useful survey of how the importance of Rome is reduced in the work. Gauly (2004) 95 even holds that „Abkehr von der Welt“ is the „Hauptziel“ of the NQ. In her dissertation, Limburg (2007) is much more reserved with regard to the interaction between the ethical, physical and cognitive themes in the NQ.

⁶⁹ Williams (2005a) 163: “... the cosmic engagement that he engenders creates at least the illusion of release from vulnerability at the local level, whether in the form of uncertain social and political circumstances or the unpredictability of life under an inscrutable emperor ... the work changes the compass of our understanding ... we can seek at least a measure of fortification in our primary cosmic identity.”

we believe in is false and this is what we must believe in, if we are to find the truth.⁷⁰

Petronius on the one hand, and Seneca *tragicus* and Lucan on the other, occupy a central position in the system of Neronian grotesque, albeit at somewhat opposite ends – with Persius and perhaps Seneca *philosophus* bridging the gap. This of course does not imply that these authors stay put in their designated positions all the time. Every author in the literary world of Nero's Rome also engages with all the elements available to him in the field of possibilities. The mannerist position and the classicist position are defined in relation to each other, but in no way should they be considered mutually exclusive. The famous exposition-cum-demonstration on how to write contemporary historical epic which Petronius puts in the mouth of Eumolpus clearly demonstrates the intricate taking of positions that is involved in playing the literary game. The different approaches, trying to determine the sincerity and true aim of Petronius, range from taking it to be an attack on Lucan's modernist innovations and thus a defence of the classicist position, to interpreting Eumolpus' exposition and demonstration as an unmasking of classicist pretensions. The undecided discussion is evidence to the ambiguous nature of this scene, that prevents it from being pinpointed – just as the *Satyricon* is dominated by the type of ambiguity that refuses to be resolved and rejects all attempts at univocal meaning. It is quite possible that Petronius tries to have it both ways, and thus stakes out his own space: rejecting both modernist and mannerist innovations and stale classicism, by creating a grotesque universe in which a sad and nostalgic longing for true greatness is hidden underneath a shocking revelation of the futility of Petronius' own world (Conte 1996, *passim*). At the same time Eumolpus' inability to conceive of the possibility of an epic in Lucan's style illustrates the provocation the *Pharsalia* offered by its destabilization of the categories that readers use to orientate themselves. The different characteristics of Neronian literature are no neat categories that are always clearly delineated or distributed across the individual works. They combine into complex configurations, hybridization abounds – as even the *Naturales Quaestiones* prove. In this sense, Lucan's digression on snakes (*Phars.* 9,619–937) is the most emblematic sce-

⁷⁰ Compare Miller (2010), – an exploration developing on the work of Bellandi – of how in Persius stoicism, stylistic solipsism and intertextual complexity all combine in an ironic gesture, “an iconoclastic deconstructive gesture in which those very forces are mobilized against themselves to produce a dramatic and purgative encounter with a truth beyond” (254–255).

ne in the whole of Neronian literature, integrating as it does the most hybrid elements in one whole, and thus turning into a true showcase of the possibilities within the literary field. In it we find: (a) an aetiology of the Libyan snakes, that takes the form of an Alexandrian learned epyllion, centering on Medusa's decapitation by Perseus (9,619–699),⁷¹ (b) a scientific/didactic exposition of the different snakes and the effects of their bite (9,700–733),⁷² and (c) a catalogue of gruelling, horrible and most bizarre death-scenes of the soldiers, bitten by the aforementioned snakes (9,734–833). This bizarre (and this is element [d]) is painted with extravagant detail and in an excessively hyperbolic manner, concentrating on bodily deformation and annihilation, creating the uneasy marriage of the laughable and the horrible that characterizes the grotesque.⁷³ (e) The whole situation is a deviant version of an epic *aristeia*⁷⁴ that the poet may or may not be using as a means of undermining the credentials of his stoic hero, Cato. Ultimately the tension inherent in the ambiguity that confronts the reader never disappears. We can still discuss whether this scene is truly completely ridiculous (which would make it an instance of the burlesque) or deeply serious (which perhaps would make it fatally flawed) or both at the same time (and thus a true example of Neronian grotesque – my preference).

6. Where then are we with Nero's influence on Neronian literature? It is far from clear how we can weigh the significance of Nero for the aesthetic position developed in the literary output of his times. How far did his taste and initiative mould the verse of Lucan, the virtuoso verbal fireworks of Petronius or the limpid yet dark lines of Senecan tragedy? It is a question we cannot hope to answer. Theories about literary coteries and other circuli are

⁷¹ Fantham (1992) offers an insightful discussion of this episode. Its epyllion-like quality is rightly stressed by De Nádai (2000) 71–80. For its stylistic Alexandrianism, see Wick's commentary (2004) 246–247.

⁷² The didactic leanings in this episode and the complex interaction between the didactic mode and epic narrative are all well analysed by Lausberg (1990).

⁷³ De Nádai (2000) 84–96, at 96: «Nous retrouvons ici encore cette «esthétique de la surprise», dont la gratuité est la dérision même de l'univers épique et tragique ... La violence des images, soutenue parfois de celle des paradoxes, est telle que le spectacle n'a d'autre fin que lui-même, prenant le pas sur la dimension tragique, et donnant proprement naissance à ce que Aristote définit comme de monstrueux».

⁷⁴ See Johnson (1987) 46–57, who rightly stresses the element of humour in this grotesque universe. Gorman (2001) connects the battle with the snakes with other scenes in which Lucan inverts the tradition of battlefield *aristeia*.

absorbing and in some ways even essential, but they lead us deep into a morass of speculation. For a start any such theory also entails a detailed analysis of how the different positions taken by different writers interrelate and should be interpreted. Who were the defining players? What was the public of preference? How did the discourse of the critics, the literary feuds and the self-fashioning interact? Is there a correlation between a sociological position in the field of power and the symbolic position claimed in the literary field? Does the former entail the latter, or does literary fame trigger social mobility? Although Nero's initiatives were important elements in the literary field, it remains very hard to tell what the relationship was between them and the general outlook of the field. In many ways the Neronian literary field was nothing but a continuation of the landscape as it had established itself under Augustus, and had been maintained during the first decades of Julio-Claudian rule. The grotesque aesthetic that dominates the literature of this period can perhaps be explained as resulting from the strategies developed by the ruling classes to deal with the uncertainties inherent in the disposition-to-fear. The literature of the period generated a particular pleasure in its readers because they had the necessary cognitive tools to deal with its strategies of disorientation. Yet none of these strategies was particular to the Neronian period. The intensity, with which they were used, and the quality of the written results are probably the most important elements which might allow us to posit Neronian literature as a separate entity.

In one respect, however, Nero can truly claim to have created what we have come to call Neronian literature. A look at the dates of the four most important literary figures will clarify this: Seneca Minor lives from 1–65, Aulus Persius Flaccus is born in 34 and dies in 62, M. Annaeus Lucanus is born in 39, dies in 65, and Petronius presumably lives until 66 – if we accept that he is the *arbiter elegantiae* painted by Tacitus (ann. 16,18–19). All four die in the sixties, all but one kill themselves. Only Persius dies a natural death, of a stomach disorder apparently, the other three committing suicide at Nero's instigation. Thus the emperor became truly the architect of what was to become known as Neronian literature. Had those men of letters lived on and survived his reign, they would probably have written other works, for at least another ten (in the case of Seneca) or even forty years (Lucan was ten years younger than Silius Italicus and probably a contemporary of Quintilian and Valerius Flaccus). On the grounds of this virtual literature, perhaps we would now dub their writings as “Flavian poetry”, albeit of the first generation. Chance and Nero decided otherwise, and the four authors became rep-

representatives of the age in which they died. The unnatural deaths of both Annaei and of Petronius were part of the fallout caused by the ill-starred Pisonian conspiracy – although Lucan was the only one who was really involved in it. Our ancient sources claim that his motivation was literary and aesthetic: Nero had banned him from public readings (Vacca, Tacitus) or had left the audience during one of his recitations (Suetonius). It is not necessary to make a case for a more politically motivated Lucan, deduced from some openly political passages in his *Bellum Civile*, for we can understand Lucan's actions as being indeed primarily motivated by literary considerations. Perhaps better: the structure of the literary world in Nero's Rome created a situation in which a literary feud of necessity became political. Even though we lack the necessary material for a thorough analysis of the Neronian literary field, it cannot but be that Nero's position and literary ambitions disturbed the field and the prevailing relations enormously. Because once he had entered the game, the game ceased to be a game. It was unthinkable that the emperor, loaded with an enormous mass of actual political power, could be subjected to the economy of belief that constitutes the Republic of Letters. Usurping the place of pride among his fellow-writers without the necessary symbolic capital (although in a supreme act of *dissimulatio* everybody pretended this was not the case) but on the grounds of his actual political power (although, again, everybody probably pretended that this was not the case), he destabilized the structure of the field. Nero's make-believe excellence in literary matters destroyed the make-believe truth of the literary field. As soon as the critical acclaim preferred others (*in casu* Lucan, if we can trust the life of Vacca, but it is of course possible that the field of restricted production carried on regardless and only paid lip-service to Nero's genius, much as the mechanical praise of Domitian's poetic qualities did not prevent Statius from being the leading poet of his age – this would amount to adding insult to injury), as soon as it became clear, then, who the true leading figures were, Nero used his other (very real) power to overrule the laws of the field and ignore its umpires. At this moment the literary became political and *vice versa*, so that we could regard Lucan's participation in the Pisonian conspiracy as a move in the literary field, enacted by political means.⁷⁵ After the

⁷⁵ Of course Lucan's political advancement was due to his literary talent (and the fact of his uncle's being the prince's tutor), which proves that the borders between the literary and political domains were quite permeable. It might be that this crossing between different fields was mostly one way (from cultural to political), but then again the second in command, Nero's

deaths of the four leading figures, the field of restricted production evaporated or atomized, only to be reconfigured in a different way under the Flavian emperors.

Bibliography

- Anzulovic (1999). – Branimir Anzulovic, *Heavenly Serbia: From Myth to Genocide* (New York/London 1999).
- Armstrong (1986). – David Armstrong, “Stylistics and the Date of Calpurnius Siculus”, *Philologus* 130 (1986) 113–136.
- Bakhtin (1978). – Mikhail M. Bakhtin, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. du Russe par Andrée Robel (Paris 1978).
- Bakhtin (1999). – Mikhail M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, edit. and transl. by Carol Emerson (Manchester 1999).
- Baldwin (1995). – Barry Baldwin, “Better Late than Early: Reflections on the Date of Calpurnius Siculus”, *ICS* 20 (1995) 157–167.
- Barghop (1994). – Dirk Barghop, *Forum der Angst: Eine historisch-anthropologische Studie zu Verhaltensmustern von Senatoren im Römischen Kaiserreich* (Frankfurt/Main 1994) (= *Historische Studien* 11).
- Bartsch (1994). – Shadi Bartsch, *Actors in the Audience, Theatricality and Double-speak from Nero to Hadrian* (Cambridge, MA 1994) (= *Revealing Antiquity* 6).
- Bartsch (2006). – Shadi Bartsch, *The Mirror of the Self: Sexuality, Self-knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire* (Chicago 2006).
- Bellandi (1995). – Franco Bellandi, «L'immagine di Mecenate protettore delle lettere nella poesia fra I e II sec D.C.», *A&R* 40 (1995) 78–101.
- Berno (2002). – Francesca Romana Berno, «Ostio Quadro allo specchio. Riflessioni speculari e speculative su Nat. Quaest. 1.16–17», *Athenaeum* 90 (2002) 214–228.
- Berno (2003). – Francesca Romana Berno, *Lo specchio, il vizio e la virtù: studio sulle Naturales quaestiones di Seneca* (Bologna 2003) (= *Testi e manuali per l'insegnamento universitario* 79).

political ghostwriter, Seneca, at the same time acquired a leading position in the literary field. So perhaps Nero's move within the literary field was not so inappropriate after all. The only literary figure operating within the field of restricted production with its logic of inverse economics which was not also active within the political field was Persius – and he apparently was in close contact with the Annaei.

- Berrong (1986). – Richard M. Berrong, *Rabelais and Bakhtin: Popular Culture in Gargantua and Pantagruel* (Lincoln, NE 1986).
- Bohm (1986). – Robert K. Bohm, “Nero as Incendiary”, *CW* 79 (1986) 400–401.
- Bourdieu (1997). – Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes* (Paris 1997).
- Bourdieu/Johnson (1993). – Pierre Bourdieu/Randal Johnson, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (Cambridge 1993).
- Bramble (1974). – John C. Bramble, *Persius and the Programmatic Satire: A Study in Form and Imagery* (Cambridge 1974).
- Braungart (2000). – Wolfgang Braungart (Hrsg.), *Manier und Manierismus* (Tübingen 2000) (= *Untersuchungen zur dt. Literaturgeschichte* 106).
- Bredenkamp (2000). – Horst Bredenkamp, „Der Manierismus: zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung“, in: Braungart (2000) 109–129.
- Burck (1971). – Erich Burck, *Vom römischen Manierismus: Von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit* (Darmstadt 1971).
- Callebat (1998a). – Louis Callebat, *Languages du roman latin* (Hildesheim 1998) (= *Spudasmata* 71).
- Callebat (1998b). – Louis Callebat, «Le grotesque dans la littérature latine», in: Monique Trédé/Philippe Hoffmann/Clara Auvray-Assayas (eds.), *Le rire des anciens. Actes du colloque international. Université de Rouen, 11–13 janvier 1995* (Paris 1998) 101–111 (= *Études de littérature ancienne* 8).
- Cameron (1993). – Alan Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes* (Oxford 1993).
- Castagna/Vogt-Spira/Galimberti Biffino (2002). – Luigi Castagna/Gregor Vogt-Spira/Giovanna Galimberti Biffino (Hrsgg.), *Pervertere: Ästhetik der Verkehrung: Literatur und Kultur ernerischer Zeit und ihre Rezeption* (München 2002) (= *Beiträge zur Altertumskunde* 151).
- Castorina (1970). – Emanuele Castorina, *Dal Satyricon: Cena Trimalchionis, Troiae Halosism, Bellum Civile* (Bologna 1970).
- Ceccarelli (2008). – Lucio Ceccarelli, *Contributi per la storia dell'esametro latino* (Roma 2008).
- Champlin (1978). – Edward Champlin, “The Life and Times of Calpurnius Siculus”, *JRS* 68 (1978) 95–110.
- Champlin (1986). – Edward Champlin, “History and the Date of Calpurnius Siculus”, *Philologus* 130 (1986) 104–112.
- Champlin (2003). – Edward Champlin, *Nero* (Cambridge, MA. 2003).
- Christesen/Torlone (2002). – Paul Christesen/Zara Torlone, “Ex omnibus in unum, nec hoc nec illud: Genre in Petronius”, *MD* 49 (2002) 135–172.

- Cizek (1972). – Eugen Cizek, *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques* (Leiden 1972) (= *Roma Aeterna* 4).
- Coleman (2005). – Kathleen Coleman, “‘One Man in his Time Plays Many Parts’: the rôles of Nero”, *Journal of Roman Archaeology* 18 (2005) 545–550.
- Conte (1996). – Gian Biagio Conte, *The Hidden Author: An Interpretation of Petronius' Satyricon*. Transl. by Elaine Fantham (Berkeley, CA 1996) (= *Sather Classical Lectures* 60).
- Courtney (1993). – Edward Courtney (ed.), *The Fragmentary Latin Poets* (Oxford 1993).
- Curtius (1948). – Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern 1948; Tübingen [u.a.] 111993).
- D'Alessandro Behr (2005). – Francesca D'Alessandro Behr, “Open Bodies and Closed Minds? Persius' *Saturae* in the Light of Bakhtin and Voloshinov”, in: R. Bracht Branham (ed.), *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative* (Groningen 2005) (= *Ancient Narrative Supplementum* 3) 260–296.
- Dacos (1969). – Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance* (London 1969) (= *Studies of the Warburg Institute* 31).
- Daviault (2001). – André Daviault, «Est-il encore possible de remettre en question la datation Néronienne du *Satyricon* de Pétrone?», *Phoenix* 55 (2001) 327–342.
- De Nadai (2000). – Jean-Christophe de Nadai, *Rhétorique et poétique dans la Pharsale de Lucain: la crise de la représentation dans la poésie antique* (Leuven 2000) (= *Bibliothèque d'études classiques* 19).
- Dueck (2000). – Daniela Dueck, *Strabo of Amasia: A Greek Man of Letters in Augustan Rome* (London 2000).
- Dupont (1995). – Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque: pour une dramaturgie de la tragédie romaine* (Paris 1995).
- Dupont (1997). – Florence Dupont, “*Recitatio* and the Reorganization of the Space of Public Discourse”, in: Thomas Habinek/Alessandro Schiesaro (eds.), *The Roman Cultural Revolution* (Cambridge 1997) 44–59.
- Edwards (1994). – Catharine Edwards, “Beware of Imitations: Theatre and the Subversion of Imperial Identity”, in: Elsner/Masters (1994) 83–97.
- Ejchenbaum (1969a). – Boris Ejchenbaum, „Die Illusion des Skaz“ [1918], in: Striedter (1969) 161–167.
- Ejchenbaum (1969b). – Boris Ejchenbaum, „Leskov und die moderne Prosa“ [1925], in: Striedter (1969) 209–243.

- Elsner/Masters (1994). – Jas Elsner/Jamie Masters, *Reflections of Nero: Culture, History, and Representation* (Chapel Hill, NC 1994).
- Fabricius Hansen (2000). – Cathrine Fabricius Hansen, “Maniera and the Grotesque”, in: Braungart (2000) 251–273.
- Fantham (1992). – Elaine Fantham, “Lucan’s Medusa-Excursus: Its Design and Purpose”, *MD* 29 (1992) 95–119.
- Feeney (2007). – Denis C. Feeney, *Caesar’s Calendar: Ancient Time and the Beginnings of History* (Berkeley, CA 2007) (= *Sather Classical Lectures* 65).
- Fitch (2008). – John G. Fitch (ed.), *Seneca* (Oxford 2008).
- Flaig (1992). – Egon Flaig, *Den Kaiser herausfordern: Die Usurpation im Römischen Reich* (Frankfurt/Main 1992) (= *Historische Studien* 7).
- Flobert (2003). – Pierre Flobert, “Considérations intempestives sur l’auteur et la date du *Satyricon* sous Hadrien”, in: József Herman/Hannah Rosén (eds.), *Petroniana. Gedenkschrift für Hubert Petersmann* (Heidelberg 2003) 109–122.
- Fugmann (1992). – Joachim Fugmann, „Nero oder Severus Alexander? Zur Datierung der Eklogen des Calpurnius Siculus“, *Philologus* 136 (1992) 202–207.
- Fuß (2001). – Peter Fuß, *Das Groteske: Ein Medium des kulturellen Wandels* (Köln u.a. 2001) (= *Kölner Germanistische Studien* 1).
- Gauly (2004). – Bardo Maria Gauly, *Senecas Naturales quaestiones: Naturphilosophie für die römische Kaiserzeit* (München 2004) (= *Zetemata* 122).
- Goddard (1994). – Justin Goddard, “The Tyrant at Table”, in: Elsner/Masters (1994) 67–82.
- Goldberg (1996). – Sander M. Goldberg, “The Fall and Rise of Roman Tragedy”, *TAPhA* 126 (1996) 265–286.
- Goldberg (2000). – Sander M. Goldberg, “Going for Baroque: Seneca and the English”, in: George W. M. Harrison (ed.), *Seneca in Performance* (London 2000) 209–231.
- Gorman (2001). – Vanessa B. Gorman, “Lucan’s Epic Aristeia and the Hero of the *Bellum Civile*”, *CJ* 96 (2001) 263–290.
- Gow/Page (1968). – Andrew Gow/Denys Page (eds.), *The Greek Anthology: the Garland of Philip, and Some Contemporary Epigrams* (Cambridge 1968).
- Gowers (1994). – Emily J. Gowers, Persius and the Decoction of Nero, in: Elsner/Masters (1994) 131–150.
- Griffin (1984). – Miriam T. Griffin, *Nero: The End of a Dynasty* (London 1984 [repr. 2001]).

- Gurevič/Bak/Hollingsworth (1988). – Aron Ja. Gurevič/János M. Bak/Paul A. Hollingsworth (eds.), *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception* (Cambridge 1988) (= *Cambridge Studies in Oral and Literate Culture* 14).
- Gwyn (1991). – William B. Gwyn, “Cruel Nero: The Concept of the Tyrant and the Image of Nero in Western Political Thought”, *History of Political Thought* 12 (1991) 421–455.
- Gyles (1947). – Mary Francis Gyles, “Nero Fiddled while Rome Burned”, *CJ* 42,4 (1947) 211–217.
- Hall/Wyles (2008). – Edith Hall/Rosie Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime* (Oxford 2008).
- Harpham (1982). – Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque: Strategies on Contradiction in Art and Literature* (Princeton, NJ 1982).
- Harrison (2000). – George W. M. Harrison (ed.), *Seneca in Performance* (London 2000).
- Haupt (1854). – Moriz Haupt, *De carminibus bucolicis Calpurnii et Nemesiani* (Berlin 1854).
- Herzog (2002). – Reinhart Herzog, *Spätantike: Studien zur römischen und lateinisch-christlichen Literatur*, mit einem Beitrag von Manfred Fuhrmann hrsg. von Peter Habermehl (Göttingen 2002) (= *Hypomnemata*, Suppl. 3).
- Hine (2006). – Harry M. Hine, “Rome, the Cosmos, and the Emperor in Seneca’s ‘Natural Questions’”, *JRS* 96 (2006) 42–72.
- Horsfall (1997). – Nicholas Horsfall, “Criteria for Dating Calpurnius”, *RFIC* 125 (1997) 166–196.
- Iehl (1997). – Dominique Iehl, *Le grotesque* (Paris 1997).
- Jauss (1980). – Hans Robert Jauss, „Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur“, in: Otto F. Best (Hrsg.), *Das Groteske in der Dichtung* (Darmstadt 1980) (= *Wege der Forschung* 394) 143–178.
- Johnson (1987). – Walter Ralph Johnson, *Momentary Monsters: Lucan and his Heroes* (Ithaca, NY/London 1987) (= *Cornell Studies in Classical Philology* 47).
- Judah (2000). – Tim Judah, *The Serbs: History, Myth, and the Destruction of Yugoslavia* (New Haven, CT. 2000).
- Kayser (1960). – Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung* (Reinbek bei Hamburg 1960).
- Kayser (1961). – Wolfgang Kayser, *Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (Oldenburg 1961).

- Kermode (1988). – Frank Kermode, *History and Value* (Oxford 1988).
- Kragelund (2008). – Patrick Kragelund, “Senecan Tragedy: Back on Stage?”, in: Fitch (2008) 181–194.
- Krautter (1992). – Konrad Krautter, “Lucan, Calpurnius Siculus und Nero”, *Philologus* 136 (1992) 188–201.
- Lada-Richards (2008). – Ismene Lada-Richards, “Was Pantomime ‘Good to Think with’ in the Ancient World?”, in: Hall/Wyles (2008) 285–313.
- Lausberg (1990). – Marion Lausberg, „Epos und Lehrgedicht: ein Gattungsvergleich am Beispiel von Lucans Schlangenkatalog“, *WJA* 16 (1990) 173–203.
- Leitão (1998). – David D. Leitão, “Senecan Catoptrics and the Passion of Hostius Quadra (Sen. Nat. 1)”, *MD* 41 (1998) 127–160.
- Limburg (2007). – Florence Limburg, *Aliquid ad mores. The prefaces and epilogues of Seneca’s Naturales Quaestiones* (unveröffentl. Diss. Leiden 2007).
- Lyasse (2008). – Emmanuel Lyasse, *Le Principat et son fondateur: l’utilisation de la référence à Auguste de Tibère à Trajan* (Bruxelles 2008) (= *Collection Latomus* 315).
- Maes (2008). – Yanick Maes, “Neronian Literature and the Grotesque”, in: Carl Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History XIV* (Bruxelles 2008) (= *Collection Latomus* 315) 313–323.
- Markus (2000). – Donka D. Markus, “Performing the Book: The Recital of Epic in First-Century C.E. Rome”, *CLA* 19 (2000) 138–179.
- Mayer (1980). – Roland G. Mayer, “Calpurnius Siculus: Technique and Date”, *JRS* 70 (1980) 175–176.
- Mayer (1982). – Roland G. Mayer, „Neronian Classicism“, *AJPb* 103,3 (1982) 305–318.
- Meyer-Zwiffelhofer (1995). – Eckhard Meyer-Zwiffelhofer, *Im Zeichen des Phallus: Die Ordnung des Geschlechtslebens im antiken Rom* (Frankfurt/Main 1995).
- Migliorini (1997). – Paola Migliorini, *Scienza e terminologia medica nella letteratura latina di età neroniana: Seneca, Lucano, Persio, Petronio* (Frankfurt/Main 1997) (= *Studien zur Klassischen Philologie* 104).
- Miller (1998). – Paul Allen Miller, “The Bodily Grotesque in Roman Satire: Images of Sterility”, *Arethusa* 31 (1998) 257–283.
- Miller (2010). – Paul Allen Miller, “Persius, Irony, and Truth”, *AJPb* 131,2 (2010) 233–258.

- Morford (1985). – Mark P.O. Morford, “Nero’s Patronage and Participation in Literature and the Arts”, in: *ANRW* II 32,3 (Berlin/New York 1985) 2003–2031.
- Most (1992). – Glenn W. Most “*Disiecti membra poetae*: The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry”, in: Ralph J. Hexter/Daniel L. Selden (eds.), *Innovations of Antiquity* (New York 1992) 391–419.
- Nisbet (2008). – Robin G. M. Nisbet, “The Dating of Seneca’s Tragedies, with Special Reference to the Thyestes”, in: Fitch (2008) 348–371.
- Ost/Piret/Van Eynde (2004). – Isabelle Ost/Pierre Piret/Laurent Van Eynde (eds.), *Le grotesque: théorie, généalogie, figures* (Bruxelles 2004) (= *Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, Collection générale* 100).
- Phillips (2003). – Mark S. Phillips, “Histories, Micro- and Literary: Problems of Genre and Distance”, *New Literary History* 34 (2003) 211–229.
- Phillips (2004). – Mark S. Phillips, “Distance and Historical Representation”, *Hist. Workshop* J. 57 (2004) 123–141.
- Plaza (2005). – Maria Plaza, “The Limits of Polyphony: Dostoevsky to Petronius”, in: R. Bracht Branham (ed.), *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative* (Groningen 2005) (= *Ancient Narrative Supplementum* 3) 193–223.
- Popov (2000). – Nebojša Popov (ed.), *The Road to War in Serbia: Trauma and Catharsis* (Budapest 2000; orig. Belgrad 1996).
- Prag/Repath (2009). – Jonathan R.W. Prag/Ian Repath, “Introduction”, in: IDD. (eds.), *Petronius. A Handbook* (Malden, MA./Oxford 2009) 1–14.
- Ramelli/Lucchetta (2004). – Ilaria Ramelli/Giulio A. Lucchetta (eds.), *Allegoria. 1: L’età classica* (Milano 2004).
- Randolph (2009). – Eric Randolph, “Singing Songs with Radovan Karadzic”, *CTLab Review* (accessed through <http://www.terraplexic.org>, [Feb 20, 2009 ed.]).
- Reitz (2006). – Christiane Reitz, *Die Literatur im Zeitalter Neros* (Darmstadt 2006).
- Rousseau (2004). – Jonathan Rousseau, “Grotte, grotta, excavation, grottesca, grotesque”, in: Ost/Piret/Van Eynde (2004) 45–52.
- Rudich (1997). – Vasily A. Rudich, *Dissidence and Literature under Nero: The Price of Rhetoricization* (London 1997).
- Rudich (2006). – Vasily A. Rudich, “Navigating the Uncertain: Literature and Censorship in the Early Roman Empire”, *Arion* 14 (2006) 7–28.
- Sansone (1993). – David Sansone, “Nero’s Final Hours”, *ICS* 18 (1993) 179–189.

- Schmidt (2000). – Peter L. Schmidt, „Aulus Persius Flaccus“, *DNP* 9 (2000) 618–620.
- Scholl (2004). – Dorothea Scholl, *Von den „Grottesken“ zum Grotesken: Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance* (Münster 2004) (= *Ars Rhetorica* 11).
- Schwindt (2000). – Jürgen Paul Schwindt, *Prolegomena zu einer „Phänomenologie“ der römischen Literaturgeschichtsschreibung: Von den Anfängen bis Quintilian* (Göttingen 2000) (= *Hypomnemata* 130).
- Smeets (2007). – Hubert Smeets, De eenzame dictator. Hoe Poetin zichzelf onmisbaar maakt, *De Groene Amsterdammer* 131, 16 (2007) 14–15.
- Späth (1994). – Thomas Späth, *Männlichkeit und Weiblichkeit bei Tacitus: Zur Konstruktion der Geschlechter in der römischen Kaiserzeit* (Frankfurt/Main 1994) (= *Geschichte und Geschlechter* 9).
- Staley (2010). – Gregory A. Staley, *Seneca and the Idea of Tragedy* (Oxford/New York 2010).
- Stein-Hölkeskamp (2002). – Elke Stein-Hölkeskamp, „Tödliches Tafeln. Convivia in neronischer Zeit“, in: Castagna/Vogt-Spira/Galimberti Biffino (2002) 3–28.
- Striedter (1969). – Jurij Striedter (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten, Bd.1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa* (München 1969) (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste* 6/1).
- Stroh (2008). – Wilfried Stroh, „Staging Seneca: The Production of *Troas* as a Philological Experiment“, in: Fitch (2008) 195–220.
- Sullivan (1985). – John Patrick Sullivan, *Literature and Politics in the Age of Nero* (Ithaca NJ/London 1985).
- Taylor (2005). – John Taylor, „Letter from Sarajevo“, *Context* 18 (2005), n. p.
- Thomson (1972). – Philip Thomson, *The Grotesque* (London 1972) (= *The Critical Idiom* 24).
- Todorova (2009). – Maria Todorova, *Imagining the Balkans* (Oxford ... 2009).
- Toohey (2004). – Peter Toohey, *Melancholy, Love, and Time: Boundaries of the Self in Ancient Literature* (Ann Arbor 2004).
- Tsûr (2002). – Reuven Tsûr, „Some Cognitive Foundations of ‘Cultural Programs’“, *Poetics Today* 23 (2002) 63–89.
- Tsûr (2008). – Reuven Tsûr, *Toward a Theory of Cognitive Poetics* (Brighton 2008).
- Valette-Cagnac (1997). – Emmanuelle Valette-Cagnac, *La lecture à Rome: rites et pratiques* (Paris 1997).

- Vinogradov (1969). – Viktor Vinogradov, „Das Problem des Skaz in der Stilistik“ (1925), in: Striedter (1969) 169–207.
- Vout (2009). – Caroline Vout, “The *Satyrica* and Neronian Culture”, in: Prag/Repath (2009) 101–113.
- Wellnitz (2004). – Philippe Wellnitz, «Le grotesque littéraire – simple style ou genre à part entière?», in: Ost/Piret/Van (2004) 15–27.
- Wick (2004). – Claudia Wick (ed.), *M. Annaeus Lucanus: Bellum civile. Liber IX*, 2 Bde (München 2004) (= *Beiträge zur Altertumskunde* 201/2).
- Williams (2005a). – Gareth Williams, “Interactions: Physics, Morality, and Narrative in Seneca Natural Questions 1”, *CPb* 100 (2005) 142–165.
- Williams (2005b). – Gareth Williams, “Seneca on Winds: The Art of Anemology in *Natural Questions* 5”, *AJPh* 126 (2005) 417–450.
- Williams (2006). – Gareth Williams, “Greco-Roman Seismology and Seneca on Earthquakes in *Natural Questions* 6”, *JRS* 96 (2006) 124–146.
- Williams (2008). – Gareth Williams, “Reading the Waters: Seneca on the Nile in *Natural Questions*, Book 4a”, *CQ* 58 (2008) 218–242.
- Winterling (2001). – Aloys Winterling, „‘Staat’, ‚Gesellschaft‘ und ‚politische Integration‘ in der römischen Kaiserzeit“, *Klio* 83 (2001) 93–112.
- Winterling (2003). – Aloys Winterling, *Caligula – eine Biographie* (München 2003) (= engl. *Caligula – A Biography* [Berkeley, CA 2011]).
- Winterling (2008). – Aloys Winterling, „Freundschaft und Klientel im kaiserzeitlichen Rom“, *Historia* 57,3 (2008) 298–316.
- Winterling (2009). – Aloys Winterling, *Politics and Society in Imperial Rome* (Malden, MA 2009).
- Wiseman (1982). – Timothy P. Wiseman, “Calpurnius Siculus and the Claudian Civil War”, *JRS* 72 (1982) 57–67.
- Wiseman (2008). – Timothy P. Wiseman, “‘Mime’ and ‘Pantomime’: Some Problematic Texts”, in: Hall/Wyles (2008) 146–156.
- Zanobi (2008). – Alessandra Zanobi, “The Influence of Pantomime on Seneca's Tragedies”, in: Hall/Wyles (2008) 227–257.
- Zimmermann (2008). – Bernhard Zimmermann, “Seneca and Pantomime”, in: Hall/Wyles (2008) 218–226.
- Žižek (1993). – Slavoj Žižek, “Caught in Another’s Dream”, in: Rabia Ali/Lawrence Lifschultz (eds.), *Why Bosnia? Writings on the Balkan War* (Stony Creek, CT 1993) 233–240.
- Žižek (2000). – Slavoj Žižek, *The Fragile Absolute, or Why is the Christian Legacy Worth Fighting for?* (London 2000).

- Žižek (2009). – Slavoj Žižek, “Notes on a Poetic-Military Complex”, *Third Text* 23 (2009) 503–509.
- Zwierlein (1966). – Otto Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas: Mit einem kritisch-exegetischen Anhang* (Meisenheim a. Glan 1966) (= *Beiträge zur Klassischen Philologie* 20).

Appendix 1: Neronians Writing in Latin

Question marks indicate doubts about the dating.

- (1) Nero (The Artist Formerly Known as Redbeard)
- (2) Lucan (historical epic and various other works – only the epic has survived)
- (3) Persius (book of satires, has come down to us)
- (4) Seneca (polygraph, menippean satire, part of his philosophical writings and probably also (some) tragedies are ‘Neronian’, some works lost, some survive)
- (5) Petronius (?) (menippean satire/novel – fragmentary)
- (6) Calpurnius Siculus (?) (bucolic poetry with a minor allegorical bent – has come down to us)
- (7) Columella (a treatise *Adversus Astrologos* (lost), a book on trees (partially transmitted) and an agricultural handbook which survives; at least some of his works are Neronian)
- (8) Plinius Maior (polymath, encyclopedic works, one of which, *Studiosus* [?], treated rhetoric and was probably published in Neronian times but is now lost)
- (9) [Baebius Italicus] *Ilias Latina* (?) (Latin synopsis of *Ilias* – survives)
- (10) *Aetna* (?) (experimental didactic poem – survives, uncertain dating)
- (11) *Carmina Einsidlensia* (?) (bucolic poetry – survives)
- (12) *Laus Pisonis* (?) (panegyric poem – survives)
- (13) Caesius Bassus (lyric poetry – almost completely lost)
- (14) Sulpicia (erotic-lyric poetry – some words survive)
- (15) Cn. Domitius Corbulo [and other generals] (*commentarii* – lost)
- (16) Thræsea Paetus [and other senators] (biographical works – lost)
- (17) Attius Labeo (?) (translation of the *Ilias* – lost)
- (18) M. Valerius Martialis (epigrammatist, first published collection around 80 but ca. 40 and probably part of the Annaean milieu ca. 64)

- (19) Remmius Palaemon (philologist, wrote Alexandrian poetry and an *Ars Grammatica* – both are lost)
 - (20) Asconius Pedianus (philologist, commentaries on Cicero [some of which are extant] and a treatise *Contra obtretractores Vergilii* that is lost)
 - (21) M. Valerius Probus (philologist, became a major figure in Flavian Rome)
 - (22) Cluvius Rufus (close ally of Nero, active as historiographer after Nero's demise).
- Etc.

Appendix 2: Neronians Writing in Greek

- (1) Lucillius (scoptic epigram, possibly a model for Martial's – some 120 epigrams extant, second book dedicated to Nero)
- (2) Leonides of Alexandria (epigrammatic poet and astronomer – 42 poems extant, mostly isopsephic [an innovation], addressed [to?] the imperial family, wrote at least three books)
- (3) Strato of Sardeis (?) (paederotic epigram – some 100 poems survive; Cameron [1993] 65–69 argued for a Neronian date for Rufinus and a Hadrianic one for Strato. The former is known from 37 erotic epigrams)
- (4) Nicarchus (?) (scoptic epigrams, inspired by Lucillius – 40 of which survive)
- (5) Philippus from Thessalonica (?) (writer of somewhat eccentric epigrams and compiler of an important anthology)
- (6) Annaeus Cornutus (philosophical and grammatical writings – one schoolbook handed down)
- (7) Chaeremon of Alexandria (stoic philosopher, grammarian, allegorist – works are lost)
- (8) Heraclides Ponticus (grammarian, Λέσχαι, a dialogue written in hendecasyllables – obscure and learned, perhaps also epic poetry; very few fragments)
- (9) Heraclitus (?) (Homeric allegorist – handed down)
- (10) Gaius Musonius Rufus (philosopher, probably no writings)
- (11) Andromachus (medical poetry – ca. 170 lines handed down)
- (12) Pedanius Dioscorides* (medical treatise, Περὶ ὕλης ἰατρικῆς)
- (13) Thessalus of Tralleis (medical theory – some fragments)
- (14) Erotianus (?) (medical glossary [survives] and assorted writings)
- (15) Meliton (?) (tragedian – some but very little evidence)

- (16) Anubion (?) (astrological poetry in elegiacs of which a prose paraphrase survives)
 - (17) Tiberius Claudius Balbillus (astrologer, Ἀστρολογούμενα – fragments)
 - (18) *Tabula Cebetis* (??)* (eclectic, mainly neo-pythagorean, allegory – handed down)
 - (19) Moderatus of Gades (neo-pythagorean – works are lost)
 - (20) Pamphila of Epidaurus* (female philologist, Ἱστορικὰ ὑπομνήματα, *Buntschriftstellerei* – few fragments)
 - (21) Heron of Alexandria* (mathematician and engineer; numerous works are handed down)
 - (22) [Longinos] (??) (Περὶ ὕψους – partly handed down)
 - (23) Aelius Theon* (??) (Προγυμνάσματα – partly handed down)
 - (24) Onasander (Στρατηγικός, a military handbook – handed down)
 - (25) Nicetes Sacerdos of Smyrna (one of the initiators of the second sophistic – certainly known to Nero and active in Rome around 79 CE).
- Etc.

NERO REDIVIVUS: NERO, GEORGE W. BUSH, AND THE “SOCIETY OF THE SPECTACLE”

Nancy Shumate (Smith College, Northampton Mass.)

In January 2007 the cover of *The New Yorker* magazine featured a cartoon image of George W. Bush unmistakably assimilated to the emperor Nero, playing a lyre while flames shoot up in the background. For most readers this allusion no doubt conjured up notions of Bush’s “imperial presidency,” with its abuses of power and “Neronian” lawlessness. A few may also have thought of *der kleine* Bush’s maddening obliviousness to hard facts, of his “fiddling,” so to speak, while America’s fiscal health and international reputation went up in smoke.

This second association is the tip of a less obvious and more complex set of parallels that would have been lost on most readers of *The New Yorker*. In the ancient historical accounts of his reign and especially in Tacitus, Nero is consistently represented as operating in a universe thrown out of joint by what the critic Shadi Bartsch has called “frame confusion,” where established distinctions between reality and simulacrum, the authentic and the artificial have completely broken down. When we turn to Bush, we find that an important strain of reporting about him casts the American president in the same terms. Both the *princeps* and the president, according to the sources, rely on the stage management of actual events and people to shape and disseminate their own versions of reality; for them, images and their manipulation – “theater,” in other words – are all that really matter. In both narratives, posing and the modes of entertainment are seen as contaminating reality in increments: the blurring of boundaries may start with calculated deception, but in each case the habit of fabrication and the absence of truth-telling in the inner circle produce a leader isolated in his own self-contained world and increasingly unhinged from empirical reality. All this is encouraged by a compliant elite and a public so saturated with the illusions dispensed by popular entertainment that they have lost their ability to discriminate between truth and fiction. In this paper, I would like to flesh out the parallels between the ancient and the modern accounts and then consider their implications, both for our understanding of Nero and for a recent critical trend.

The main extant ancient sources for the reign of Nero are the *Annals* of Tacitus, Suetonius' biography, and the much later history of Dio Cassius, which survives mostly in epitome. The narrative of Tacitus is distinguished from the others by the presence of a unifying system of thematic words – *species, imago, simulatio, simulacrum* and the like – that stress the fictions, political and ancillary, that lie at the heart of the Julio-Claudian regime, beginning with the settlement of Augustus himself.¹ Through a combination of fear and, eventually, habit, figures at court settle into a tense Kabuki dance of pretense and counter-pretense, which reaches its culmination under Nero. This emperor's phony mourning for his uncle Claudius at the beginning of his reign (*tristitiae imitamenta*, Tac. ann. 13,4) demonstrates how naturally he slips into dissimulation after his education in the closed world of the palace. Two later episodes show the perverse results of the unspoken expectation that everyone participate in maintaining the narratives dictated by the *princeps*. When his rival Britannicus drops dead at a banquet, all the guests look anxiously to Nero for cues to the "proper" response, suspicious that he is responsible but not entirely certain. The reactions of Nero's mother Agrippina and the murdered boy's sister Octavia are especially striking: both have learned from experience that survival depends upon hiding any honest, spontaneous response, but a fleeting lapse in Agrippina's control over her facial expression reveals terror at the sudden realization that her son is capable of killing his relatives (ann. 13,15–16). Likewise when Seneca, in a lengthy interview, begs Nero to be allowed to retire from court, the air positively crackles with all that they cannot say. Their mutual distaste is masked by the barbed pleasantries of the boy king, who has been "formed by nature and trained by experience to hide his hatred under lying flattery" (*factus natura et consuetudine exercitus velare odium fallacibus blanditiis*); his old tutor has no choice but to acquiescence in the script (ann. 14,53–56). Neither Suetonius nor Dio incorporates this element of tense and debilitating psychological gamesmanship as a feature of life in the imperial court. Tacitus gives us a dangerous world of studied artifice, where acting has become a way of life.

¹ On the motif of appearance versus reality and the theatrical aspects of the *Annals* as a whole, see, for example, Percy (1974) and Borzsák (1973); on the same features of the Nero books (13–16), see, for example, Woodman (1993); also Bartsch (1994) and Edwards (1994) for broader discussion of Nero as actor-king. Pomeroy (2006) discusses the same theme in the *Histories*.

In spite of the complexity of these scenes, the true–false dichotomy is more or less intact in them; even Nero understands his behavior as deception, although the ease with which he moves from role to role suggests an already tenuous membership in what the Bush people would later call the “reality-based community”. But Tacitus structures other episodes in ways that imply a more serious deterioration of the boundary between life and theater; while the action may be set in motion by self-conscious duplicity, it acquires an increasingly theatrical cast as it picks up steam, so that in the end the reader wonders whether the “actors” and “spectators” are to be understood as knowing where reality stops and performance begins. This can be seen clearly in the sequence involving the murder of Nero’s mother Agrippina, a true triumph of stage management related in explicitly theatrical terms (ann. 14,1–22). In fact, it is Dio who reports that the idea for the collapsible boat came from the theater (Dio 62,12), but only Tacitus insinuates that thought and action are contaminated by entertainment modes from the beginning to the end of the episode. He describes Nero’s lavish performance as he tries to convince his mother of his friendly intentions (ann. 14,4); this is met by her own expert counter-performance, which she coolly maintains even after the ship has broken up and the plot is exposed. Agrippina drops the mask only long enough to confiscate the property of a drowned slave-girl (ann. 14,6), then pulls herself together in time to die like a tragic heroine (*protendens uterum ‘ventrem feri’ exclamavit*, ann. 14,8).

Any spectacle needs an audience, and the *populus* gathering on the beach to learn of Agrippina’s fate obliges by treating the entire event as if they were watching a show, at the same time indulging in their own melodramatic gestures (ann. 14,8); this correlates with the many scenes in Tacitus where the mob is pictured as bringing its idle bread-and-circuses expectations into the sphere of political reality.² After Nero literally sets the stage (*scaenam ... criminis parat*, ann. 14,7) for a charge of treason against his mother (by hurling a dagger at the feet of her messenger, an incident mentioned also by Suetonius at Nero 34, but without the theatrical language), the soldiers and senators in turn play their part in celebrating Nero’s deliverance from the fabricated plot by congratulating him on his escape and orchestrating his

² Cf. Tac. ann. 3,1 (a crowd of spectators greets Agrippina the Elder on her arrival from the East); but the *spectator populus* appears especially in the *Histories* (for example, 1,32 and 3,83, mobs supporting Galba or Otho, Vitellius or Vespasian; 2,67–72, Vitellius as a symbol of the *spectator populus*).

triumphant return to Rome, complete with throngs of appropriately costumed and marshaled spectators (ann. 14,13). As if to drive home the frame confusion, Tacitus has Nero throw himself into “real” *spectacula* immediately after the stacy matricide, driving a chariot and watching coerced performances by aristocrats on the stage and in the amphitheater; his forays into show business are encouraged, significantly, by the entertainment-addled *vulgus* (ann. 14,14–22).

One of the most striking features of all of these episodes is that everyone knows that fraud is being perpetrated on a massive scale, but nevertheless everyone dutifully does his or her part to sustain the fiction. This syndrome is epitomized in the countless scenes in the *Annals* where the senators compete with one another to heap praise and flattery (*adulatio*) upon the *princeps* as a reward for his bad behavior, and to offer elaborate ceremonies of public thanksgiving when his actions are most antithetical to the health of the state. Like the foundational lies themselves, this eagerly enacted complicity had begun earlier in the dynasty, but Tacitus places its grotesque extreme under Nero (ann. 14,13, the rejoicing after Agrippina’s “defeat,” for example; also 15,71, thanksgiving after the suppression of the Pisonian conspiracy). Tacitus invokes a world in profound epistemological crisis, where the normal relationship between sign and meaning has been completely inverted. The gap between fiction and reality has grown so stark that “what once had been a sign of good fortune was now a marker of public disaster” (ann. 14,64, *quaeque rerum secundarum olim, tum publicae cladis insignia fuisse*).

It is often unclear how much self-awareness Nero is to be understood as bringing to his actions in Tacitus; this aspect of his characterization may have even been left open by design to suggest the emperor’s murky thought processes on issues of fact versus fiction. In some episodes, however, there is little ambiguity on this question. All the ancient sources show a Nero who was capable of losing his grip on the distinction altogether, slipping unconsciously into theatrical modes and reacting theatrically to real events as if it were the most natural behavior in the world. When a building (a theater, as it happens) collapses in Naples, he breaks into a song of thanksgiving for his own survival (15,34), and soon afterwards famously responds to the Great Fire at Rome by donning his stage garb and performing the “Fall of Troy,” an incident that is reported with some variation in all three accounts (Tac. ann. 15,38–39; Suet. Nero 38; Dio 62,16–18). Interestingly, only Tacitus allows for the possibility that the emperor’s role both in setting the fire and in providing a soundtrack while the city burned was only a rumor, but some-

how this does very little to soften the impression of a ruler living in his own fantasy world. This impression is only strengthened when he mingles among the crowd at the subsequent *spectaculum* (the staged executions of his scapegoats, the Christians) in the costume of a charioteer (ann. 15,44). The narrative of Nero's last days is unfortunately lost from the *Annals*, but Suetonius has him reacting to the rebellion with stylized histrionic gestures (tearing his clothing, beating his forehead, Nero 42), while both he and Dio suggest that Nero saw his plight in grand epic and tragic terms; the emperor's assimilation of his own situation to the action of the *Iliad* and an Oedipus-play is indicated by his dramatic quotations from these works at appropriate points in his final hours (Suet. Nero 49, Dio 63,28).

Indeed, Nero's delusional tendencies are a central theme in all three narratives. Even when he is not play-acting in one sense or another, the historians' Nero is a figure seriously out of touch with reality, whose faculties of discrimination appear to be irremediably damaged. Dio diagnoses the problem most fully when he observes that "Nero did not hear a word of truth from anybody and saw none but those who approved of his actions ... He came to believe that anything that it was in his power to do was right, and gave heed to those whose words were inspired by fear or flattery, as if they were utterly sincere in what they said" (Dio 62,11; Cary's translation). Or as Tacitus puts it more succinctly, "he saw that all of his crimes were treated as noble deeds" (*cuncta scelerum suorum pro egregiis accipi videt*, ann.14,60). In other words, there was a complete absence of what we might call reality checks in Nero's life; he was surrounded by sycophants who filtered out any dissonant voice that might jolt the foundations of his increasingly solipsistic universe. The sources suggest that this sheltered existence, along with his uncritical immersion from an early age in the illusory worlds of the arts and entertainment, has short-circuited his ability to tell fact from fiction or to process social and political cues in any normal way.

This second effect is evident in Nero's wildly inappropriate responses to the rebellion that cost him his throne. As the conspirators close in, Suetonius has him respond to the danger by composing comic songs about his enemies, going to the theater to intimidate rival actors, and indulging in elaborate fantasies about the emotional appeals that he would make to the soldiers and the tearful reconciliation that would follow. When he finally does mobilize, his main concern is finding enough wagons for his stage equipment and dressing his concubines as Amazons (Suet. Nero 42–44). In Dio, the news of Vindex' revolt barely causes him to interrupt his singing

and gymnastics, and he amuses himself by summoning prominent senators as if to consult about the crisis, only to announce that he has discovered a better way to play the water-organ (Dio 63,26). And then there is the crowning delusion, the famous last words: *qualis artifex pereo* (Suet. Nero 49, *technites* at Dio 63,29). In the end Nero has lost control of the narrative that he has succeeded for so long in imposing on others; he retreats into art(ifice) altogether as reality finally catches up with him and his supporting chorus disappears.

As the Bush years wore on, I was often struck by the degree to which critical commentary on his presidency resonated with echoes of the ancient accounts of Nero in these very respects. Two reporter-commentators exemplify this reading of Bush: Frank Rich of *The New York Times* and Dan Froomkin, who wrote a blog under the title “White House Watch” for the *The Washington Post* during Bush’s second term. Both wrote extensively about a White House devoted almost obsessively to the construction and manipulation of images and the dissemination of official scripts, all in the interest of imposing its own narrative on reality. It was an administration, as Rich writes, in which “performance [was] all” (2004c). He acknowledges that politics have always been conflated with entertainment in America, especially since the dawn of the age of television, and of course in a broader sense the theatrical enactment of power has a very long and trans-cultural history. But for Rich and others, Bush took the cynical promulgation of fictions to a whole new level in American politics, and he was aided and abetted by the increasingly inane character of popular entertainment, reality television being perhaps the most egregious example; this latter development, according to Rich, has made the body politic as indiscriminate and easy to manipulate as it had been under Nero, if the account of Tacitus is to be believed.³ Moreover, Bush’s artifice had a chilling totalitarian edge. Rich cites a conversation that took place between the reporter Ron Suskind and an unidentified administration official during the build-up to the Iraq war in 2002, which Suskind recounts two years later in *The New York Times Magazine*. In it, the official expressed scorn for the “reality-based community” of journalists, and explained that “the judicious study of discernible reality is not the way

³ Rich discusses earlier confluences of American politics with entertainment in an interview with Craig Lambert (2007) 44; on the debilitating role of popular entertainment, see Rich (2004a); (2004c); (2006) 8–9, 23, 224–225.

the world really works anymore.” “We’re an empire now,” he continued, “and when we act, we create our own reality” (Rich [2006] 3–4, 160–161).

Even before the terrorist attacks of September 2001 the image-making machinery was in full swing, fabricating a rugged *Ur*-American identity for the president around his ideologically resonant Texas ranch, even though it had been purchased by this scion of the Eastern establishment only at the beginning of his presidential campaign and was, in Rich’s words, “not a working ranch at all; it was more like a stage set” (Rich [2006] 16). He argues, however, that the September 2001 attacks and the subsequent crystallization of the administration’s Iraq agenda unleashed a continuous stream of prescriptive tableaux designed to crowd out any alternative account, always with careful attention to costume, set design, and props. The first speech insinuating connections, later discredited, between the Iraqi regime and the attacks, for example, was delivered in 2002 from Ellis Island, with the Statue of Liberty lit dramatically in the background. Then there was Bush’s carefully orchestrated “spontaneous” visit to U.S. troops in Iraq on Thanksgiving Day 2003, which cast him in the role of attentive national *paterfamilias*, serving a show turkey supplied by the contractor Halliburton; the scene was fed to the cable news networks, which had proven to be reliable collaborators in promulgating the administration’s story-line. Even the briefing room at Central Command in Qatar was conceived by a Hollywood production designer to project maximum *auctoritas* (Rich [2006] 57, 74, 110).

Rich discusses at length three episodes which for him signal the definitive triumph of slickly produced fiction over fact. The elaborately staged Rambo-esque “rescue” of the young soldier Jessica Lynch, wounded and supposedly held captive in an Iraqi hospital, was videotaped by the military and distributed to credulous news outlets, which made no effort to verify the official account. In fact, Lynch was being cared for by Iraqi medical staff, the hostiles having fled, but this truth was overpowered by the possibilities that the idea of a young American woman in the clutches of the Revolutionary Guard presented for galvanizing support for the war. Later, the toppling of Saddam Hussein’s statue in Baghdad was made to look as if it were the result of a popular uprising on television screens, when in fact only American troops and some hired Iraqis were present. Finally, and perhaps most brazenly, there were the “action-hero theatrics” (Rich [2004c]) of Bush allegedly co-piloting his own plane onto the deck of the aircraft carrier *Abraham Lincoln*, to celebrate “victory” in Iraq with the infamous “Mission Accomplished” banner hanging in the background; the commander-in-chief

emerged from the plane draped, as Rich writes, “in more combat gear than a Tom Cruise stunt double”.⁴ Through it all, a prostrate Congress and an uncritical press accommodated and even embraced the Bush narrative, filling the enabling role of the slavish senators in Tacitus.

Both Rich and Froomkin observe that when the message is this tightly managed, there are bound to be moments when it is glaringly at odds with reality. Froomkin, quoting from *The Economist*, notes that even this conservative magazine was struck by how “the gap between Mr. Bush’s rhetoric and what is actually happening ... is embarrassingly wide” (Froomkin [2005a]). This was especially true of the disconnect between the “triumphalist narrative” (Rich [2004b]) of victory in Iraq and the increasingly chaotic facts on the ground; the more Bush claimed success, not only in the campaign at hand but in nothing less than spreading freedom and democracy throughout the world, the more he looked as if he inhabited his own “alternate universe,” in Froomkin’s words, where he “can make things true simply by solemnly pronouncing them from the Oval Office” (Froomkin [2007c]). The perfect emblem of this disjunction was the scene at the White House in December 2004, when Presidential Medals of Freedom were presented to three of the most incompetent architects of the invasion and occupation, General Tommy Franks, Central Intelligence Director George Tenet, and Paul Bremer, the first American proconsul of Iraq. As Tacitus might have said, “what once had been a sign of good fortune was now a marker of public disaster.” This awards dinner may have been the pinnacle of post-9/11 epistemological inversion, but as time went on revelations about the administration’s web of fictions pulled more frequently against the fabric of the Bush narrative. Rich chronicles the unraveling of this narrative and the desperate efforts of its authors to reassert control. He identifies the Hurricane Katrina fiasco as a watershed moment in this process, when even the most malleable Americans were forced to confront the discrepancy between the government’s charade of effective emergency management and the juxtaposed images of chaos and suffering playing out on every television screen in America.⁵

Clearly there are major differences between these two histories. To take one, although Tacitus suggests that it was fundamentally the political environment of the Julio-Claudian principate that generated increasingly brittle

⁴ Rich (2006) 89; Rich discusses all three episodes in sequence at 80–91.

⁵ See especially Rich (2004b); Rich (2006) 48–55, 197–202.

performances, Nero's theatrical tendencies seem equally to have been connected to his desire actually to be an entertainer. Bush's theatrics, on the other hand, were at least initially put into the service of what many would call propaganda, though Rich makes the case that increasingly blurred boundaries between politics and entertainment in the culture as a whole made that task easier,⁶ even as Tacitus implicates Roman devotion to *spectacula* as an important secondary culprit in the promulgation of frame confusion. Yet in spite of any differences, it is striking how similar the general framing of the two narratives is, and one final parallel really does make their lead actors appear to be uniquely kindred spirits. Both Rich and Froomkin, among others, attribute to Bush the same ambiguous combination of conscious duplicity and *bona fide*, almost naïve delusion that characterizes Nero in the ancient sources, and they explain the delusion that eventually took over in the same way: no one around the president ever told him the truth; he lived in a protective bubble from which realities that challenged his preconceived ideological commitments were banished. As Rich (2004b) puts it, when "you reside in ... an isolated echo chamber ... eventually you become a prisoner of your own fiction and you lose touch with reality". Froomkin agrees with the diagnosis, and cites concurring opinion from presidential historian Richard Reeves: "Sit [in the Oval Office] long enough, and you don't hear anything you don't want to hear ... At first [Bush] must have seen through all the bowing and scraping, but gradually it became his due; he is the boy in the bubble. And the bubble moves with him around the country as his staff ... protect him from any unpleasant words or people." (quoted in Froomkin [2004b])

Even Bush's public appearances were carefully staged so that he would be shielded from detractors, "surrounded by supporters, showered with praise and cheered like a winner," as Froomkin writes (2005b), in a formulation that uncannily echoes Tacitus' description of Nero's faux-triumphant return to Rome after Agrippina's murder. Like Nero, Bush appears to his critical observers to have suffered serious damage to his cognitive apparatus as a result of the steady diet of made-to-order reality that was fed to him, which could explain his often weirdly inappropriate comportment: chatting about baseball when the subject should have been trade pacts, merrily joking at press conferences and lavish fundraising dinners as the bad news rolled in from Iraq (Froomkin [2004a]; [2007a]). Even the conservative *Wall Street*

⁶ Rich (2004c); Rich (2006) 8–9, 224–225.

Journal columnist Peggy Noonan is mystified by this off-center behavior: “[O]ne of the things that might leave people feeling ... disoriented is the president’s ... seemingly effortless high spirits ... which is jarring. Presidents in great enterprises that are going badly suffer ... Why doesn’t Mr. Bush?” (quoted in Froomkin [2007b]). And just as Nero died in the conviction that he was a martyr to his art, the president seems also to harbor a crowning delusion: his grand vision of himself as a heroic figure who will be remembered by history as a visionary peacemaker (Froomkin [2008]). *Qualis artifex pereo*.

Many insights about the project of reconstructing the historical Nero and the assumptions that might inform it can be drawn from the parallels in the way these two histories are inscribed. One could begin by observing that there are good reasons to be suspicious of any narrative that laments a “lost” or absent authenticity in any sense, as the accounts of Tacitus, Rich, and Froomkin each in their own way do. It is worth considering that, generally speaking, this type of claim is a standard trope in discourses of social decline, from complaints about the contamination of a “pure” national identity to critiques of mass culture as somehow “false,” and it often masks some kind of reactionary agenda.⁷ In the last thirty years or so, postmodern critics have challenged narratives organized around the opposition of the authentic and the inauthentic, the unmediated and the mediated, especially in narratives of decline, on the grounds that such narratives almost always seem to imply other pernicious binaries when they are analyzed more closely. These critics argue that the privileged first term in this equation – the authentic – typically correlates conveniently with the male, with the native, with traditional values and the *status quo*. Such *caveats* have colored my reading of the Tacitean account of the Julio-Claudians in the *Annals*, and of Nero in particular. With its other stock markers of social decline – gender disorder, for example, of which Tacitus also does not approve – the account seemed to bear the hallmarks of a classic conservative rhetorical package; accordingly its imputation of inauthenticity in all its forms to the emperors, along with the picture of their other excesses, had to be read as a possible function of that bias. This position put me in the general company of other Nero revisionists, not to say apologists, of several stripes, including critics who endeavor to

⁷ In the course of tracing a wide range of critiques of mass culture by elites in the modern era, Brantlinger (1983) shows how some variation of the claim that authenticity has been lost figures in virtually all of them.

read between the lines of the hostile ancient accounts to uncover a politically sophisticated man of the people (see, for example, Champlin [2003]; Elsner/Masters [1994]).

Yet when contemporary reporters framed the reign of Bush in similar terms – as a sustained charade, as the disastrous triumph of fiction over fact – all of a sudden the narrative rang completely true: I was there; it really happened, and it was bad. Postmodernist and poststructuralist critics have done a great service in exposing the constructedness of our ideas about reality, and especially in laying bare how fundamentally the process of discourse creation is shaped by powerful interests. Even in historical studies, the twin ideas of multiple perspective and social performance have settled in as factors to be contended with, and that is all to the good. At the same time, however, we must reserve the right to make basic epistemological distinctions; if we are to retain any moral compass at all as we move into the accelerated fragmentation of the twenty-first century, there still has to be such a thing as a lie. The entire Bush experience has moved me closer to the critics of postmodernism, in particular to those who observe that its epistemological pluralism can be as useful for totalitarian projects as any rigid patriarchal binarism might be. Eagleton (1996) has been especially articulate in drawing attention to this danger. The experience has also made me read Tacitus differently. Perhaps he was not just a nostalgic elite mouthing conservative platitudes after all; perhaps, *mirabile dictu*, he was right, both in his representation of events and in his analysis of the dynamics behind them. And perhaps the moment for *celebrating* slippage between representation and reality is over – at least for now. After the last few years, the Enlightenment is looking better and better.

Works Cited

- Bartsch (1994). – Shadi Bartsch, *Actors in the Audience: Theatricality and Double-speak from Nero to Hadrian* (Cambridge, MA 1994).
- Borzásák (1973). – Istvan Borzásák „*Spectaculum*: Ein Motiv der ‘tragischen Geschichtsschreibung’ bei Livius und Tacitus”, *ACD* 9 (1973) 57–67.
- Brantlinger (1983). – Patrick Brantlinger, *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture as Social Decay* (Ithaca, NY 1983).
- Cary (1925). – Earnest Cary (trans.), *Dio's Roman History*, vol. 8 (London/New York 1925).
- Champlin (2003). – Edward Champlin, *Nero* (Cambridge, MA 2003).

- Eagleton (1996). – Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism* (Oxford/Cambridge, MA 1996).
- Edwards (1994). – Catherine Edwards, “Beware of Imitations: Theatre and the Subversion of Imperial Identity”, in: Elsner/Masters (1994) 83–97.
- Elsner/Masters (1994). – Jás Elsner/Jamie Masters (eds.), *Reflections of Nero: Culture, History, and Representation* (Chapel Hill NC 1994).
- Froomkin (2004–2009). – Dan Froomkin, www.busharchive.froomkin.com⁸
- 2004a, “The Yawning Boy Sensation” (2 April 2004).
- 2004b, “Which is the ‘Real’ Bush?” (4 Oct. 2004).
- 2005a, “A White House Out of Step” (28 Jan. 2005).
- 2005b, “Trouble Outside the Bubble” (10 March 2005).
- 2007a, “Peering Inside Bush’s Head” (2 July 2007).
- 2007b, “Bush’s Optimists’ Club” (3 Aug. 2007).
- 2007c, “It Came from Planet Bush” (14 Sept. 2007).
- 2008, “Bush’s Messiah Complex” (7 Jan. 2008).
- Lambert (2007). – Craig Lambert, “Reviewing ‘Reality’: *New York Times* Columnist Frank Rich Views Political Life through a Theatrical Lens”, *Harvard Magazine* (Mar.–Apr. 2007) 40–45.
- Pearcy (1974). – Lee T. Percy, *Tacitus’ Use of species, imago, effigies, and simulacrum* (Diss. Bryn Mawr 1974).
- Pomeroy (2006). – Arthur John Pomeroy, “Theatricality in Tacitus’ *Histories*”, *Arethusa* 39 (2006) 171–191.
- Rich (2004a-c). – Frank Rich, Articles in *The New York Times* on-line (www.nytimes.com); no pagination:
- 2004a, “Happy Talk News Covers a War” (18 July 2004).
- 2004b, “Why Did James Baker Turn Bush into Nixon?” (10 Oct. 2004).
- 2004c, “Decision 2004: Fear Fatigue vs. Sheer Fatigue” (31 Oct. 2004).
- Rich (2006). – Frank Rich, *The Greatest Story Ever Sold. The Decline and Fall of Truth from 9/11 to Katrina* (New York 2006).
- Woodman (1993). – Anthony J. Woodman, “Amateur Dramatics at the Court of Nero (Tac. Ann. 15.48–74)”, in: Torrey J. Luce/Anthony J. Woodman (eds.), *Tacitus and the Tacitean Tradition* (Princeton, NJ 1993) 104–128.

⁸ Archive of his “White House Watch” blogs that appeared in *The Washington Post* from March 2004 to January 2009; no pagination).

Register: Namen, Orte und Begriffe in Auswahl

Anmerkung: Sueton, *Nero*, Cassius Dio und Tacitus, *Annales* sind bis auf wenige Ausnahmen nicht ins Register aufgenommen, kommen aber in fast jedem Beitrag mehrfach vor.

- Actia* 50
Adnotationes super Lucanum 197, 202f.
aerarium Saturni 111ff.
Aetna 288
Agrippina 14ff., 81ff., 163, 177ff.,
240f., 245ff., 282, 341
Aischylos, *Eumenides* 238ff., 245ff.
Akte 14ff.
Amelung, Walther 137
Antikerezeption, antihumanistisch
267f.; durch Frauen 25ff.; Metho-
denreflexion 279f.; Polen 217–234
Aphrodisias 182
Aristokratie, römische, Selbstdarstel-
lung 46ff., 62ff.
Arnulf von Orleans 203
Asconius Pedianus 303
Ästhetik der Verkehrung 305ff.
Augustus 53, 163ff., 169ff., 185, 208
Bakhtin, Mikhail 313ff.
Berlusconi, Silvio 1
Bernoulli, Johann Jacob 137ff.
Blüher, Hans 268
Blutleuchtenmystik 7, 268ff.
Boito, Arrigo 6, 236–253; Synopsis
Nerone 249–251
Bottari, Giovanni Gaetano 132
Brand Roms 1f., 13n.6, 45ff., 226,
291ff.
Brandauer, Klaus Maria 11
Braun, Emil 141f.
Britannicus 14ff., 30f., 67, 180, 187,
340
Bruckmann, Else 256
Brunn, Heinrich 139f., 259
Burckhardt, Jacob 136, 142
Burrus 93, 96, 224, 241f.
Bush, George W. 7f., 339–350
Caesius Bassus 303, 309
Caligula 33ff., 105ff., 219, 283; auf
Münzen 111 (Abb. 1)
Calpurnius Siculus 201, 287f., 305,
309
Canace 32
Capri 218ff.
Caracalla 133
Cardanus, Hieronymus 4
Carmina Einsidlensia 201
Celsus 309
Christen/Christenverfolgung 220,
226ff., 231f., 248f., 282f.
Circus Maximus 243f.
Ciris 288
Claudius 14ff., 130, 142n.52, 163ff.,
170ff., 181, 219, 304, 340; Statue
als Zeus 184 (Abb. 29)
Claudius Claudianus 201f.
Cluvius Rufus 303
Codex Memmianus 47
Columella 305, 309
Commenta Bernensia 202f.
Cossa, Pietro 235
Crementius Cordus 91

- Curtius, Ludwig 259, 261
 Dido 225
 Domitian 188, 326; Portrait 148 (Abb. 13, 15 jeweils als Nero ergänzt)
Domus Aurea 313
 Doublespeak 300f.
 Drusilla 283
 Elagabal 105
 Elisabeth von Österreich 263
 Enikel, Jansen 31
 Ennius 208f.
 Epaphroditus 275f., 280
 Epictetus 222
 Eumolpus 323
 Feuchtwanger, Lion 24
 Fin de siècle 28
 Fließ, Wilhelm 268
 Franziska von Reventlow 264ff.
 Freinsheimius, Melchior 221
 Freud, Sigmund 37
 Friedländer, Ludwig 239
 Furtwängler, Adolf 140f., 259
 George, Stefan 6, 259
 Geschlechtsidentität 30
Glosule super Lucanum 203
 Grotteske 312ff.
 Gundolf, Friedrich 255n.2
 Gurlitt, Johannes 131n.7, 136
guslar 293ff.
 Hebbel, Friedrich 35
 Herakles 56f.
 Hitler, Adolf 20, 23f.
 Homer 310f.
 Homoerotik 266f.
 Hostius Quadra 319ff.
 Huttich, Johannes 132n.13
Ilias Latina 310n.46
Italica Romaea Sebastia Olympica 53
Iuvenalia 49f., 53f., 68, 224
Kaiserchronik (Mitte 12. Jh.) 31
 Karadžić, Radovan 292f.
 Kayser, Wolfgang 313ff.
 Klages, Ludwig 256, 259, 261n.23
 Klytaimnestra 245f.
 Koenig, Alma Johanna 10–43
 Kraszewski, Józef Ignacy 6, 217–234
 Kreikenbom, Detlev 186f.
Laus Pisonis 67
 Laevius, *Erotopaegnia* 310
Legenda Aurea 31
 Lepida (Tante Neros) 12, 29
 Leroy, Mervyn 45
 Lessing, Theodor 1
lex portorii Asiae 116
libertas 204
 Lipsius, Justus 221
 Literatur, Neronische 287–338;
 griech. Autoren 337f.; lat. Autoren 336f.
 Literaturgeschichtsschreibung 7;
 Epochenschemata 287–338, bes. 325ff.
 Livia 181; Portrait 179 (Abb. 23)
 Lucan 5f., 7, 10f., 197–216, 303ff., 309, 316ff.; Nero-Elogium 197–216; *vitae* 204f., 326
 Lucilius (Freund Senecas) 288
 Lukács, Georg 24, 29
 Mascagni, Pietro 235
 Mommsen, Theodor 239
 Montanus 30
 Monteverdi, Claudio 235
Monumentum Ephesenum 116
 München, Akademisch-Literarischer Verein 255ff.
 Mythenproduktion 3

- Naevius 208f.
 Narducci, Emanuele 208
 Nereiden 183f.; Relief 185 (Abb. 31)
 Nero, Apotheose 200; *artifex* 3, 7, 21, 32, 38, 45–79, 157f., 245f., 273–285, 291ff.; Bewertungsprobleme 3; *damnatio memoriae* 5, 69, 187; Familiengeschichte 35ff., 39f.; Fernsehserien 11; Frauen 2; Gemälde 257n.12; in Lucans *Bellum Civile* 197–216; in polnischer Literatur 217–234; Inszenierung, polit. 339–351; Münzprägung 60, 108ff., 130, 157f., 172ff., 181ff.; Mythenproduktion 23; Neronische Literatur 323ff.; Olympia 157–195; Opern 6, 235–253; Physiognomie 5, 129–156, bes. 138; Portraits 5, 129–156, 144 (Abb. 1–4), 150–151 (Abb. 17–18 [P]), 175–176 (Abb. 18a–20b), neuzeitl. 148 (Abb. 12), 148 (Abb. 14), 149 (Abb. 16), 151 (Abb. 19), auf Münzen 146–147 (Abb. 8–11), 157 (Abb. 1), 175 (Abb. 16–17), mit Agrippina 181 (Abb. 26–27), 182 (Abb. 28), Panzerrelief 184 (Abb. 30); *quinquennium* 5, 54, 86, 96, 106, 121ff.; Reformedikt (58 n.Chr.) 115; Romane 6, 10n.1, 20, 217–234, 256f.; Satan 227; Schwangerschaft 31; Statuen 157ff.; Steuerpolitik 5, 105–128; Theater 273–285; *Troiae Halosis* 2, 45f., 291f.; Vergleiche 1, 7, 20ff., 81–104, 187, 291f.; Vermarktung 1; Zweigeschlechtlichkeit 30ff., 258ff., 268
Neronia 50f., 54, 69, 307
- Niobe 32f.
Octavia (praetexta) 281
 Octavia 5, 14ff., 38, 81ff., 129ff., 157ff., 177ff., 187ff., 280, 340; Portrait 145 (Abb. 5), 178 (Abb. 21a–b); auf Münzen 178 (Abb. 22)
 Oedipus 56
 Olympia 5, 157–195; Übersichtsplan 159 (Abb. 2); Grundriss der Villa Neros 159 (Abb. 3); Metroon 161 (Abb. 4–5), 162 (Abb. 8), 167 (Abb. 12), 180 (Abb. 24); Kolossalstatue des Augustus 162 (Abb. 6–7), 167 (Abb. 11); Kaiserstatuen 165 (Abb. 9,1–3), 181 (Abb. 25); weibl. Gewandstatuen 165 (Abb. 10,1–3); Großer Aschenaltar 170 (Abb. 13); Inschrift für Nero 174 (Abb. 15)
 Orestes 56, 238, 240, 245f., 248f.
 Paris (Pantomime) 13ff.
 Pausanias 160
 Pawlikowski, Pavel 293ff.
 Persius 305, 309ff., 316
 Pertile, Aureliano 237n.5
 Petronius 7, 27, 92, 305f., 316ff.
 Phaedrus 304
 Phaon 277
 Physiognomik 129–156, bes. 138ff.
 Piloty, Carl von 257n.12
 Piso, Caius Calpurnius 16ff., 38, 66f.
 Pisonische Verschwörung 94, 230, 326
 Platon, *Politeia* 95
 Plinius maior 305
 Pompeius-Theater 55
 Pomponius Secundus 289f.
 Poppaea Sabina 17f., 27n.1, 83ff., 282

- Probus, M. Valerius 303
 Ps.-Longinus, *De Sublimitate* 311
 Psychoanalyse 36f.
 Quintilian 281, 304, 307
 Raimondi, Marcantonio 130n.6
 Remmius Palaemon 303
 Renaissance, Neronische 303ff.
 Renan, Ernest 239
 Rezeptionsforschung, Methodenreflexion 8, 22, 39f., 131ff., 269f., 279f., 287–338, 339–351
 Righetti, Pietro 137f.
 Rilke, Rainer Maria 259
 Roman, historischer 20ff., 217–234
 Rombilder, moderne 266ff., 339–351; polnische Literatur 222ff.
 Rufus, P. Antaeus 303
 Sandart, Joachim von 133
 Schuler, Alfred 6, 255–272
 Scipio Africanus 292
 Seneca 2, 7, 14ff., 29, 224, 241f., 279, 280f., 289ff., 304ff., 318ff.; *Apolococytosis* 201, 281; *Nat. Quaest.* 319ff.; Portrait 145 (Abb. 6)
 Sidonius Apollinaris 201f.
 Sienkiewicz, Henryk 1, 10, 27n.1, 45, 233
 Simon, Magus 237f., 243f.
 Sinko, Tadeusz 228
 Sklavenverkaufssteuer 112
 Sostratos, Gaius Iulius 186f.
 Sporus 277, 280
 SS/SA 30n.1,
Stéphanos (Gedichtsammlung) 304f.
Stille Vertraute, Figurengruppe 186 (Abb. 32)
 Strabo 304
 Sueton, *Nero* 3f., 45–79; Gliederung 73
 Sulla 241f.
Supplementum adnotationum super Lucanum 202
 Tacitus, *Annales* 3f.; 81–104; Aufbauschemata 99; Gesamtumfang 97f.; polit. Interpretation 339–351
 Taine, Hippolyte 142
 Theodora 28
 Thræsea Paetus 67, 94, 229, 241f., 303
 Tiberius 81–104
 Tigellinus 225f., 241f., 244ff., 274ff.
 Titus 5, 164f., 171, 181, 187ff.; Portrait, in Olympia 172 (Abb. 14a–b)
 Tozzetti, Giovanni Targioni 235n.2
 Trajan, Portrait 188 (Abb. 33a–b, umgearbeitet aus Portrait des Domitian)
 Triumphzug 59f.
 Tyrannenbild 95
 Unseld, Siegfried 273ff.
 Ustinov, Peter 45
 Verdi, Giuseppe 236
 Vergil 316
 Vespasian 163f., 187ff.
 Visconti, Ennio Quirino 134ff.
 Vitellius, Portrait 145 (Abb. 7)
 Walser, Martin 7, 273–285
 Wickhoff, Franz 140f.
 Winkelmann, Johann Joachim 131ff.
 Wolfskehl, Karl 265
 Zaren/Caesaren 232f.
 Zweigeschlechtlichkeit 258ff.

ENGLISH SUMMARY

Christine Walde (Mainz)

For the contemporary scholar of any Classics discipline, dealing with Nero and the heterogeneous sources about his life and reign is always a hazard: we are all influenced by the very negative descriptions of Tacitus and Suetonius forming the nucleus of stereotypes and prejudices that can be easily transferred to any aspect of his personality and reign. The 13 articles of this volume, written by Classical philologists, archaeologists, an ancient historian and a stage director with Classical background,¹ explore the reception and transformation of the ‘iconic’ Emperor Nero (54–68 AD), one of the few human beings of Classical Antiquity still haunting even our modern imagination. They aim at adding new facets to our understanding of the historical Nero by highlighting exemplary, but perhaps lesser known dimensions of his reception in literature, art, politics and life style.

In her introduction, Christine Walde not only sets the articles in contexts, but also tries to sketch the problems inherent in any scientific approach to Nero (this being only a very striking test-case of interpretation in Classics): Nero – the Emperor-Artist with unrestrained power, the matricide, the singing arsonist – provokes desires, fears and archaic phantasies nobody will admit voluntarily. These supersede scientific objectivity, the search for historical truth, because anybody approaching Nero will be affected by the process of his iconisation and *Verkitschung* already lasting for centuries. The contributors of this volume are aware of this dilemma and want to outline the conditions and constellations that led to Nero’s ongoing popularity and productivity in different contexts. How do the ever-alike and ever-changing images of Nero influence the images of Ancient Rome in the different post-Roman eras and cultural contexts? How do these modern images in turn condition us as Classical scholars in our assessment of Classical Antiquity? What are the frictions and dilemmata in scientific interpretations? Walde exemplifies these problems in her article on

¹ Classical philologists: Paolo Esposito, Yanick Maes, Dennis Pausch, Joanna Rostropowicz, Lisa Sannicandro, Helmut Seng, Nancy Shumate, Christine Walde; archaeologists: Renate Bol, Detlev Kreikenbom, Patrick Schollmeyer; ancient historian: Sven Günther; stage director: Achim Lenz.

the novel *Der jugendliche Gott* (1942 [1947]) written by the Austrian writer Alma-Johanna Koenig. Time (National socialist Austria) and author (a Jew killed in a concentration camp) seem to force the interpretation of Nero as a sort of Proto-Hitler. But a more unbiased analysis of the novel unearths a very individual adaption of Classical antiquity by a woman-artist who was not allowed to participate in the normal male humanistic education, but being involved in the discourses prevalent in Vienna at the beginning of the 20th century was able to perceive the artist-emperor as the emblem of a damaged and talented human being striving for self-fulfillment.

After this prologue, Dennis Pausch in *Künstler, Kaiser, Kitharöde. Das Bild Neros bei Sueton*, goes back to the roots of all Nero-icons and focusses on Suetonius' *Vita Neronis*; by his strictly chronological close reading of the biography he provides us with a potent *Mythenkorrektur*: the biographer did not condemn the artistic aspirations of the Emperor in general, but looked back to Neronian times from the perspective of his own times where public performances of middle- and upper-class-Romans were (again) much more restricted than under the Julio-Claudian dynasty. Therefore Nero's public performances were not seen as an absolute transgression of norms, but only as a transgression in degree in a culture of generally high performativity. With growing temporal distance to the times of Suetonius, his discussion of norms and values was no longer perceived as such, but read as a condemnation of any kind of public performance by Roman politicians, therefore falling short of a realistic assessment of a common cultural practice in Neronian times.

In the second Latinist article *Tiberius and Nero*, Helmut Seng focusses on the other influential matrix, Tacitus' *Annales*: after highlighting that the depictions of Nero and Tiberius show a strictly corresponding composition, he makes plausible that the historiographer in his very theatrical "micro-tragedies" staging the deaths of Agrippina and Octavia in polarity and in parallel at the same time, suggested to his contemporary (and later) readers a certain mode of reception, namely to conceive of episodes in Nero's life as being the stuff that tragedies are made of.

In his economic-historical article *Res publica* oder *Res popularis*, Sven Günther looks at another detail of the Nero-icon: Tacitus and Suetonius generally denounce the 'bad' emperors as bad financial politicians, which in case of Nero is supported by the dictum of the 'good' emperor Trajan that after the felicitous *quinquennium Neronis* with its rather acceptable financial politics the situation deteriorated more and more. Günther instead proves that a

differentiated analysis of all (and not only the literary) sources necessarily leads to a more balanced assessment. But due to the undiluted influence of the literary stereotypes following Suetonius and Tacitus the negative image of Nero as an inept fiscal politician persists.

The Classical archaeologist Renate Bol invites us to look at a group of statues of members of the Julio-Claudian *gens* at Olympia. Reconstructing the original composition testifies to the changing 'official' perception of Nero: His statue, supposedly added to the group in commemoration of his marriage to the princess Octavia in 53, after his death was changed into the Flavian Emperor Titus, whereas 'Octavia' remained unchanged. This change confirms and mirrors the process of official *damnatio memoriae* as described in the literary sources.

Detlev Kreikenbom opens another page of Nero's afterlife in Classical Archeology, namely the modern interpretations of the Emperor's portraits (*Nero-Bildnisse*). As in contemporary archaeology his portraits are seen as less individual and more generic, literary sources about Nero's physiognomy should not be used in the interpretation of archaeological evidence. Kreikenbom shows that this sound assessment can be traced back already to the 18th century, but was thrust into the background neither by a baroque conception of character nor by Lavater's physiognomy, but due to a contemporary rising interest in psychology.

In *Nerone in Lucano e nell'esegesi lucanea* Paolo Esposito challenges Lucan scholarship and tackles again a problem most crucial to the interpretation of the epicist Lucan, friend and foe of the Emperor, viz. the meaning of his so-called *laudes Neronis* in the proem of the *Bellum Civile*. Esposito demonstrates that the common allegorical-ironical reading of this *encomium* (a comfortable way-out for the anti-Neronian interpreters) goes back to the Lucan commentaries of Late Antiquity and the Middle Ages and was just continued by the modern exegetical traditions. By identifying the uncertainties and lacunae of (modern) interpretative strategies, Esposito sets an agenda for contemporary scholarship that should not be neglected.

Joanna Rostropowicz acquaints us with a Polish novel on Nero that was very popular before it was adumbrated by Henryk Sieniewicz' ever-present *Quo vadis* (1895/96). Especially in his historical novel *Rzym a Nerone* (*Rome in the Reign of Nero*, 1862), J.I. Kraszewski draws Rome and most of all Nero in the darkest colors possible: we encounter a society in total moral decline with an Emperor worse than Satan. By juxtaposing his non-fictional political writings Rostropowicz shows that Kraszewski's bestowed on Ancient

Rome traits of his contemporary Poland, thereby using the genre of the historical novel as means of indirect criticism.

Lisa Sannicandro looks at Nero's reception in a truly remarkable Italian opera, *Nerone* by Arrigo Boito (1901/1924). In this opera, the Emperor-Artist endeavors to blend art and life in hyper-realistic performances. After the matricide he stages the *Eumenides* of Aeschylus, himself starring as Orestes, but to no avail: he dies in lunacy and desperate solitude.

In *Wahnmoehings violetter Ringelnero*, Patrick Schollmeyer introduces us to Alfred Schuler, the Kosmiker in the Munich of approx. 1900–1920, who nurtured the idea of a Nero-cycle. Seemingly far from any historical-scientific approach, Schuler constructed Nero as an ideal of his *Blutleuchtenmystik*. In contrast to former scholarship assuming Schuler's independence, Schollmeyer locates Schuler's models and contextualizes his conception of Nero in the cultural discourses of his times.

The stage-director and Classical philologist Achim Lenz writes about a writer writing about Nero and analyzes Martin Walser's *Nero läßt grüßen* (1989). In this ambiguous theatre-play, an actor, coming home after work, together with his wife habitually performs the death of Nero. Only to the naive spectator this might seem a criticism or ridicule of the Emperor-Artist. Lenz offers another interpretation: in distancing himself from book learning and *Bildungsbürgertum*, Walser reclaims the imperial-autonomous dimension of artistry.

In some aspects Yanick Maes provides us with a meta-study to all the other articles of this volume: He shows convincingly that Classical Philology transfers characteristics of the Emperor-Artist to the over-all characterization of the literary production of the so-called Neronian Renaissance, seen as in total syntony with the mad Caesar (and vice versa?). In a first step, in reference to an uncanny parallel to Nero from our own time, the Serbian leader Karadžić, Maes sketches the interpretative difficulties arising when categories of tyranny/political opposition are confounded with aesthetics/literary production. In a second step, Maes systematically proves that labeling authors as 'Neronian' in most cases has no *fundamentum in re*, as their productivity did not fall in Nero's reign. Certainly this calls into question the categorization of quasi all current histories of Latin Literature. Integrating both argumentations, in the final part of his article, Maes proposes a fresh look at the grotesque elements in Seneca, Petronius and Lucan.

In the concluding article of the volume, Nancy Shumate pursues the question of personal involvement and scientific objectivity and, with this in

view, looks at the 'rehabilitation' of Nero in contemporary scholarship which partly tends to devaluate the Nero-critical stance of Tacitus as hyper-conservative resentment. Even if a critical interpreter might be enticed to follow this interpretation, witnessing today's (American) politics, in which politicians as the former president George W. Bush make use of similar strategies of propaganda and performances via the media as Nero did, necessarily lends plausibility to the Tacitean representation of events and the dynamics behind them. This creates a dilemma for the critical progressive intellectual who disapproves of the hyper-conservative, reactionary agenda. Nonetheless, really enlightened critical observation of one's own time and reactions might lead to a realistic assessment and re-evaluation of Tacitus as an insightful analyst of a totalitarian system without giving up one's own critical-progressive agenda.