

Erschienen in: Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination. Antike. Hrsg. von Andreas Hartmann und Michael Neumann. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet. S. 145 – 164.

Jürgen Malitz

Nero: der Herrscher als Künstler

Neros Nachleben wurde seit dem Mittelalter und bis in die Gegenwart überwiegend durch den Mutttermord, durch die angebliche Brandstiftung in Rom und die Hinrichtung der Christen und ganz allgemein durch seine Tyrannis bestimmt. Erst die Neuzeit ergänzte das Nachleben Neros mit der Erinnerung an den Kaiser als den Künstler, der auf den Zinnen seines Palastes das brennende Rom betrachtet und dazu sein eigenes Epos vom Brand Troias zum Besten gibt. Tatsächlich gehört Nero zu den relativ wenigen Gestalten, die auch heute noch, völlig unabhängig von der Schulbildung, in irgendeiner Form zur kollektiven Erinnerung an die römische Geschichte gehören und sogar für Werbezwecke benutzt werden können. Auch in Las Vegas, im Hotelkomplex »Caesars Palace«, gibt es eine Statue des Künstlers Nero mit der Kithara, seinem Lieblingsinstrument. Nero gehört zu den wenigen Gestalten, denen die antike Nachwelt eine Wiederkunft zugetraut hat. Hätte Nero noch Gelegenheit, sich selbst zu äußern, so würde er die Berücksichtigung seiner eigenen Person bei einer Vortragsreihe wie dieser für völlig selbstverständlich halten. Es gehörte zu seinen unverbrüchlichen Überzeugungen, daß ihm ewiger Nachruhm gebühre (Suet. Ner. 55).

Die Erinnerung an Nero als Tyrannen, die früher zum Grundbestand der politischen Rhetorik gehörte, ist heute dabei, zu verblassen. Aber nicht ganz, wie z. B. Zeitungsberichte im vergangenen Jahr über den 50. Geburtstag eines etwas eigenwilligen, aber sehr erfolgreichen Kaufhausmagnaten aus London deutlich machten (vgl. FAZ vom 31. August 2002, Nr. 202, S. 15: „Nero im britischen Einzelhandel“). Über 200 Gäste wurden von London nach Zypern geflogen und üppig bewirtet; Höhepunkt des

Fests war die Epiphanie des goldbekränzten, in eine Toga gewandeten Gastgebers als Kaiser Nero. Mit diesem Auftritt sollte aber nicht nur die sozusagen kaiserliche Kostspieligkeit der Party evoziert, sondern das Geburtstagskind wollte, wie allen Beteiligten klar war, rücksichtslose und gewinnbringende Führungsstärke demonstrieren. Die Szene verdeutlicht, wie die Erinnerung an Nero als prunkliebenden Tyrannen auch heute noch inszeniert werden kann.

Dieser Teil der modernen „Erinnerung“ wird ergänzt durch einen weiteren Aspekt der Herrschaft Neros: Er hat sich, mindestens in der späteren Phase seines Lebens, sowohl als Herrscher in der Nachfolge des Augustus wie auch als professioneller Künstler verstanden. Die Hollywood-Verfilmung des Quo-Vadis-Romans von Henryk Sienkiewicz aus dem Jahre 1951 hat dieses moderne Bild vom „Künstler“ Nero ganz entscheidend geprägt; für alle, die den Film jemals gesehen haben, dürfte es schwer sein, den Princeps nicht mehr in der Gestaltung durch den jungen Peter Ustinov zu sehen. Ustinovs Darstellung des singenden Kaisers rezipiert allerdings nicht alle Elemente der antiken Überlieferung. Sein „Nero“ ist eigentlich leicht debil, ein Prototyp faschistischen Caesarenwahns, und das Zerrbild eines skurrilen Musenfreundes. Der wirkliche Nero war eine wesentlich bedrohlichere Erscheinung.

Der „Künstler“ Nero ist es, der die moderne Imagination heute wohl mehr anspricht als die Erinnerung an den Muttermörder und den Christenverfolger. Was hat dieses Künstlertum für die Zeitgenossen bedeutet ? Es ist keine unwichtige Frage, ob sich dieses Künstlertum in der von Ustinov inszenierten schrillen Selbstdarstellung eines eitlen Tyrannen erschöpfte,

oder ob nicht doch auch politische, von Nero bewußt eingesetzte Elemente dabei zu berücksichtigen sind.

Nero wurde im Jahre 37 als Sohn des Cn. Domitius Ahenobarbus und der Agrippina geboren. Jeder Sohn dieses Elternpaares mußte im Blickpunkt des politischen Interesses stehen, weniger wegen des Vaters von altem Adel und mäßig gutem Leumund, als wegen seiner Mutter, damals 21 Jahre alt. Agrippina war eine Urenkelin des Augustus, des Gründervaters der Dynastie. Obwohl die weiblichen Mitglieder des von Augustus begründeten Clans keinen direkten Anspruch auf die Herrschaft haben konnten, waren die meisten Frauen der Familie von einem unbändigen Willen zur Macht getrieben. Zur Zeit des Augustus und seines Nachfolgers Tiberius konnten solche Bestrebungen noch durch die sozialen und geschlechtsspezifischen Schranken gebändigt werden. Bei Agrippina, der Mutter Neros, war aber dann eine Intensität des Machtstrebens erreicht, bei der nur noch wenig Rücksicht auf die Tradition genommen wurde.

Für Agrippina war ihr Sohn von Anfang an ein Mittel, um selbst eine politische Position ersten Ranges einzunehmen. Das Regime des im Jahre 41 ermordeten Bruders Caligula überlebte sie in der Verbannung; der kleine Nero wurde bei einer für ihren Geiz und für ihre Strenge verrufenen alten Tante untergebracht. Caligulas Nachfolger war Claudius, Agrippinas leiblicher Onkel. Verschiedene unglückliche Umstände führten dazu, daß Claudius als Witwer schließlich keine andere Wahl hatte, als seine Nichte zu heiraten, damit es niemand anders konnte und dann als Mann einer Urenkelin des Augustus vielleicht gefährlichen Einfluß erlangen würde.

Seit dieser Hochzeit des Jahres 49 (Tac. Ann. 12, 7, 2) arbeitete Agrippina an dem Projekt, ihren Sohn Nero zum Nachfolger des Claudius zu machen. Die Verlobung des Dreizehnjährigen mit Octavia, der zehnjährigen Tochter des Claudius, war nur der erste Schritt (Tac. Ann. 12, 9). Wenige Monate später hatte Agrippina den entscheidungsschwachen Claudius

zu einer Adoption ihres Sohnes überredet, obwohl er selbst bereits einen eigenen Sohn, Britannicus, hatte (Tac. Ann. 12, 25, 1). Agrippina gelang es nicht nur, der stadtrömischen Öffentlichkeit ihren Sohn als möglichen Thronfolger in Erinnerung zu halten, sondern auch den Truppen des Reiches. Ein anschauliches Beispiel dafür ist eine seltene Münze aus den frühen fünfziger Jahren, die den römischen Truppen in Thrakien den Knaben Nero mit seinem neuen Titel eines „Fürsten der Jugend“, *princeps iuventutis*, vorstellte. Jeder Soldat, der eine solche Münze in Händen hielt, mußte wissen, daß dieser Knabe noch eine große Zukunft haben werde.



(Münzhandlung Gorny & Mosch, Auktion Nr. 117, Nr. 480)

Claudius starb im Oktober des Jahres 54, vielleicht durch Gift; in jedem Falle hatte Agrippina alles für die Machtergreifung ihres 17jährigen Sohnes vorbereitet; die Soldaten wußten, was von ihnen erwartet wurde, und begrüßten den Knaben als „Imperator“ (Tac. Ann. 12, 69, 1). Dies war damals die faktische Ernennung eines Princeps. Das jugendliche Alter alleine war noch kein Grund, Nero die Fähigkeit zum Regiment abzusprechen. Sein Ururgroßvater Augustus war im Jahre 44 v. Chr. als 18jähriger allen seinen politischen Gegnern an Skrupellosigkeit weit überlegen.

Agrippina sah in ihrem Sohn offensichtlich keinen jungen Mann vom Schlage des Augustus. Zweifel an ihren eigenen Absichten wurden für die

Öffentlichkeit ausgeräumt durch die ersten Prägungen im Namen des neuen Princeps, die ihn, obwohl volljährig, zusammen mit seiner Mutter zeigten. Wer von den Senatoren die Münze genau in die Hand nahm, mußte bemerken, daß Agrippina gleichrangig abgebildet war und durch die Münzlegende sogar den Vorrang vor ihrem Sohn erhielt.



(Roman Imperial Coinage: Nero 3)

Die senatorische Öffentlichkeit mußte diese Prägungen als Skandal empfinden, und sie wurden auch sehr bald zurückgezogen; die Münzen hatten den politischen Ehrgeiz Agrippinas in einer für Nero sehr peinlichen Weise erkennbar gemacht.

Neros Herrschaft hat 14 Jahre gedauert. Die antike Überlieferung hat sein Regiment in drei Phasen eingeteilt. In den ersten fünf Jahren amtierte Nero, eingeeengt und angeleitet durch seine erfahrenen Berater Seneca und Burrus, zur leidlichen Zufriedenheit der politischen Oberschicht. Der erzieherischen Bedrohung durch seine Mutter machte Nero schließlich im Jahre 59 durch den Befehl zu ihrer Ermordung ein Ende. Dieser Muttermord wurde ein wesentlicher Teil der kollektiven Erinnerung an Nero sowohl im Mittelalter als auch in der Moderne.

Die zweite Phase der Herrschaft Neros beginnt mit der Ermordung Agrippinas und endet mit dem Brand Roms im Sommer des Jahres 64. Die dritte und nicht nur aus der Sicht späterer senatorischer Berichterstatter wie

Tacitus exzessive letzte Phase bis zum Tod Neros im Juni des Jahres 68 ist gekennzeichnet durch seine umfangreiche Bauten, eine erhebliche Intensivierung der künstlerischen Auftritte sowie die rücksichtslose Unterdrückung potentieller Konkurrenten und aller Kritiker.

Die moderne Vorstellung, Nero sei nicht nur ein tyrannischer Herrscher, sondern auch ein Künstler gewesen, ist schon deshalb nicht völlig falsch, weil er sich nachweislich für Kunst, Musik und andere Zerstreuungen in einem Maß interessierte, das nicht den aristokratischen Konventionen der Zeit entsprach. Die strenge Mutter hat das bald erkannt und verschrieb ihrem Sohn, sobald er durch ihre Heirat mit Claudius dem Thron einen entscheidenden Schritt näher gerückt war, einen ehrgeizigen, ihr ganz ergebenen Philosophen als Hauslehrer. Seneca, der Agrippinas Pläne sehr wohl kannte, übernahm die Aufgabe, den jungen Mann um jeden Preis auf die Thronfolge vorzubereiten (Tac. Ann. 12, 8, 2).

Die Vielfalt der Begabungen in den Familien der römischen Führungsschicht ist in der Regel durch eiserne Disziplin den Konventionen der Zeit angepaßt worden. Alle Interessen und Neigungen, die dem sozialen Standard der römischen Oberschicht nicht entsprachen, wurden unterdrückt; bestenfalls durften solche Neigungen in der engsten Privatsphäre gepflogen werden. Caesar, Augustus und andere Mitglieder der Familie haben intensive literarische Interessen gehabt; von Caesar und Augustus gab es sogar poetische Manuskripte, die dann aber der aristokratischen Selbstkritik zum Opfer fielen (Suet. Aug. 85, 2).

Die Knaben aus dem Umfeld der julisch-claudischen Dynastie genossen alle eine exzellente literarische und musische Erziehung, und nicht wenige unter ihnen entwickelten dabei sogar ernsthafte Fähigkeiten. Wenn

es den politischen Verhältnissen entsprach, konnten fast „professionelle“ literarische und philologische Kenntnisse sogar freundlich kommentiert werden, wie zum Beispiel bei Neros Großvater Germanicus (Suet. Calig. 3, 1 – 2). Soweit sich das alles noch in Maßen abspielte, war für einen jungen Aristokraten vieles erlaubt: Schriftstellerei, Gesang, ja sogar Tanz und Schauspielerei. Der schmeichlerische Seneca hat im Jahre 54 keine Hemmungen gehabt, Neros angeblich bewundernswerte Musikalität mit der des Gottes Apollon zu vergleichen - ein bemerkenswerter Vorgriff auf Neros letzte Jahre, als der „Musiker“ Apollon auf den Münzen abgebildet wurde (vgl. Sen. Apocol. 4, 1 – 2). Neros Konkurrent, Claudius' Sohn Britannicus, konnte mindestens so gut singen wie Nero, was einer der vielen Gründe dafür gewesen sein soll, daß ihn der eifersüchtige Kaiser sehr bald umbringen ließ (Suet. Ner. 33, 1).

Überhaupt gab es in der hohen Aristokratie durchaus aktive Freunde künstlerischer Betätigung, die davon mehr als gewöhnlich fasziniert waren. Selbst diese Herren hielten aber immer eine streng gezogene Grenze ein: Solche Interessen lebte man nicht in der Öffentlichkeit aus, sondern allenfalls im Kreise der engsten Freunde und des Personals (vgl. Tac. Ann. 14, 14, 2; 15, 65).

Junge Männer von Stand waren freilich noch ganz anderen Versuchungen ausgesetzt, die sie vom rechten Weg in den Senat oder in die hohen Posten der kaiserlichen Verwaltung oder der Armee abhalten konnten. Die lebensgefährlichen Vergnügungen der Pferderennbahn und der Arena übten offenbar unwiderstehliche Anziehungskraft auf die weniger strebsamen jungen Männer aus den „Großen Familien“ aus. Die Lust an der Beherrschung der Wagen mit Pferdegespannen konnte spitzfindig mit der Erinnerung an die Wagenfahrten der alten Heroen und Herrscher begründet werden; ein besessener Rennfahrer war etwa Neros Vater, der allerdings nur

in einer privaten Arena mit dem Risiko spielte, nicht in der Öffentlichkeit (vgl. Suet. Ner. 5, 2).

Den allergrößten Reiz des Verruchten hatte damals wohl ein Auftritt als Gladiator. Wer als Gladiator die Arena betrat, konnte, wenn er denn Glück hatte, für kurz bemessene Zeit einen gewissen Starkult genießen, doch stand er dafür außerhalb der Gesellschaft. Dies hat manche jungen Herren offensichtlich nicht davon abgehalten, diesen Weg nach unten zu beschreiten. Die Gladiatur muß einen perversen Reiz von Freiheit und sozialem Abstieg ausgeübt haben. Die literarischen Quellen berichten darüber nicht sehr viel, doch kam dies in der frühen Kaiserzeit gar nicht so selten vor. Ein Senatsbeschluß z. B. aus dem Jahre 19 n. Chr., also aus der Zeit des Tiberius, droht strenge Strafen an für alle die, die als Leute von Stand als Schauspieler, Rennfahrer oder Gladiatoren auftreten wollen: es muß sich um eine sehr dringliche Angelegenheit gehandelt haben.

Wir sollten davon ausgehen, daß junge Männer aus guten Familien immer wieder zu sozialen „dropouts“ wurden. Der familiäre Wohlstand bot ihnen, wenn sie Glück hatten, ein Ruhekitzen, doch ihre soziale Rolle in Senatoren- und Ritterstand war zerstört. Wenn es mehrere Söhne gab, war das für die „Großen Familien“ ein schandbares, aber erträgliches Problem. Wenn denn ein Sohn die sozialen Erwartungen nicht erfüllte, gab es vielleicht einen zweiten oder dritten, der das Zeug zum Konsul hatte und dafür bereit war, auf Philosophiestudium oder Tanzstunde zu verzichten (vgl. auch Ovid über sich und seinen älteren Bruder, Trist. 4, 10).

In der Dynastie, die Caesar und Augustus gegründet hatten, waren solche Probleme, sollten sie einmal auftauchen, wegen des Interesses der Öffentlichkeit nicht ganz so leicht in Diskretion zu hüllen. Augustus selbst war sehr konsequent im Umgang mit denjenigen Knaben seiner Familie, die einer künftigen Führungsaufgabe nicht gewachsen zu sein schienen. Der jüngste Enkel, Agrippa Postumus, war so rebellisch, daß er auf eine

Insel verbannt wurde und aufgrund einer testamentarischen Anordnung unmittelbar nach Augustus' Tod hingerichtet wurde. Der etwas merkwürdige Claudius wurde als peinliche Erscheinung in den Hinterzimmern des Palastes versteckt. Für solche Mißerfolge der dynastischen Familienplanung des Augustus gab es glücklicherweise Ersatz. Agrippina hatte dagegen nur den einen Sohn, und der zeigte schon früh Interessen, die ihn zum wohlhabenden Außenseiter prädestinierten. Nero mußte allerdings, ob er wollte oder nicht, zum Kronprinzen werden, damit seine Mutter den ersehnten Anteil an der Macht haben würde. Hätte Agrippina einen zweiten Sohn gehabt, wäre die Thronfolge vielleicht anders organisiert worden.

Wenn die antiken Berichtersteller nicht aus der Rückschau übertreiben, so waren die musischen und künstlerischen Interessen Neros von früher Jugend an ungewöhnlich intensiv. Er hat nicht nur die üblichen, schon durch seinen Großvater Germanicus legitimierten schönggeistigen Interessen gehabt, sondern begeisterte sich schon als Knabe für die prominenten Rennfahrer der jeweiligen Saison (Suet. Ner. 22, 1) und dilettierte in jungen Jahren sogar als Bildhauer und Maler (Tac. Ann. 13, 3, 3): Aktive Ausübung von Bildhauerei und Malerei ist von keinem anderen Römer von Stand in dieser Zeit bezeugt.

Nero fiel es offenbar von Anfang an sehr schwer, sich an die aristokratische Regel zu halten, daß künstlerische Interessen privat und verborgen zu bleiben hatten. Wie wichtig ihm die künstlerische Ausbildung sogar nach Beginn seiner Herrschaft war, zeigt die Nachricht, daß er sofort nach seiner Thronbesteigung den damals berühmtesten Kithara-Sänger Terpnus an seinen Hof kommen und sich von ihm unterrichten ließ. Der ostentative Musikunterricht des jungen Princeps signalisiert bereits eine Menge von dem, was sich in den letzten Jahren seines Lebens ereignen sollte. Der Unterricht des Princeps durch einen Musik-Virtuosen widersprach allen üblichen Regeln, und Nero führte diese Regelverletzung allen auch da-

durch bewußt vor Augen, daß er einen erheblichen Teil des Tages mit Terpnus verbrachte und seinem Gesang lauschte (Suet. Ner. 20, 1). Den üblichen Erwartungen an einen so jungen Princeps hätte Nero entsprochen, wenn er seine rhetorischen Fertigkeiten und seine juristischen Kenntnisse intensiviert hätte.

Die Intensität seiner schöngeistigen Interessen führte aber keineswegs zu mangelndem „politischen“ Ehrgeiz und Selbstbewußtsein Neros. Der Ururenkel des Augustus, der Enkel des Germanicus, der Sohn der Agrippina hatte, ob verdient oder unverdient, allein schon durch sein „blaues Blut“ den Anspruch sowohl auf die Verfolgung seiner privaten Interessen, als auch auf die Ausübung der Macht. Die Nachrichten über Neros „Mobbing“ von Claudius‘ Sohn Britannicus nach seiner von Agrippina eingefädelten Adoption lassen gar keinen Zweifel daran, daß der Sohn Agrippinas einen Anspruch auf den Thron erhob (Tac. Ann. 12, 41, 2 – 3). Die direkte Abkunft von Augustus umgab Nero in der Öffentlichkeit von Anfang an mit einer Aura, die die Ansprüche aller anderen, auch der Begabteren, in den Schatten stellen mußte.

Die Ermordung Agrippinas im Jahre 59 markiert dann einen wichtigen Einschnitt. Tacitus spricht von der alten Leidenschaft Neros für öffentliche Auftritte, die nach dem Tod der Mutter nicht mehr zu bändigen gewesen sei (Tac. Ann. 14, 14, 1). Wenn die erhaltene antike Überlieferung in insgesamt sehr negativem Vokabular über Neros künstlerische Auftritte berichtet, müssen wir auf der Hut sein - könnte es nicht doch sein, daß sich hinter Neros Initiativen und Auftritten mehr als bloße Selbstverliebtheit verbirgt, nämlich eine Art politisches Programm ? Sollte Nero bei seiner Forcierung künstlerischer Auftritte und der Organisation neuartiger Festspiele seit dem Tod Agrippinas wirklich ein (einigermaßen) ernsthaftes „Programm“ verfolgt haben, dann müßte es wohl der Versuch gewesen sein, die griechische Kultur mehr als bisher in Rom und im Westen des

Reiches heimisch zu machen. Die Durchführung dieses Programms wäre dann aber recht ungeschickt gewesen.

Nach dem Tod der Mutter wollte Nero sehr bald sowohl im Wagenrennen wie auch als Sänger zur Kithara auftreten. Seine ziemlich hochgemute Rechtfertigung für den ungewöhnlichen Wunsch ist überliefert: Auch der Gott Apollo sei ein bekannter Kithara-Sänger gewesen - und jeder wußte, welche Rolle Apollo in der propagandistischen Selbstdarstellung des Augustus gespielt hatte. Ähnlich „raffiniert“ war die Begründung für einen Auftritt als Wagenlenker: Das sei der Sport der alten Heroen und Könige gewesen (Tac. Ann. 14, 14, 1); auch der Sonnengott war ein berühmter Wagenlenker. Seneca und Burrus, denen nach dem Tod Agrippinas nur noch ein kleiner Rest der alten Autorität bei Hofe verblieben war, haben sich nicht anders zu helfen gewußt, als dem jungen Herrscher wenigstens einen der beiden Wünsche zu erfüllen, nämlich das etwas seriösere Wagenrennen, in betont privater Atmosphäre.

Wenige Wochen später ließ Nero die *Iuvenalia* feiern. Ursprünglich war das ein familiäres Fest zur Niederlegung des ersten Bartes. Jetzt machte Nero daraus eine halb-öffentliche Veranstaltung mit Aufführungen sowohl in lateinischer als auch in griechischer Sprache. Am Ende des Festes trat der Kaiser erstmals selbst auf, nachdem er seine Kithara sorgfältig gestimmt hatte; bewacht wurde der Künstler von einer Hundertschaft seiner Leibgarde der Prätorianer. Der Applaus fehlte auch nicht; dafür stand eine Gruppe junger Männer ritterlichen Standes bereit, die im Stil des Theaterpublikums von Alexandria verschiedene Töne und Stufen des Beifalls zu geben verstanden (Tac. Ann. 14, 15, 1 – 5).

Wie mag dieser Auftritt auf die geladenen Zuschauer gewirkt haben, die überwiegend aus der Oberschicht stammten? Wir dürfen nicht die korrekten Gefühle von Seneca und Burrus zum Maßstab nehmen, die den Auftritt des Princeps nur gezwungen lobten. Es sind genügend Namen von

Senatoren neronischer Zeit überliefert (z. B. Verginius Rufus, der spätere Anführer des Aufstandes gegen Nero, oder Nerva, der Nachfolger Domitians im Jahre 96, oder Petronius, der Verfasser des »Satyricon«) die den Geschmack Neros im Großen und Ganzen geteilt haben dürften (vgl. Plin. Ep. 5, 3, 5).

Nero kann weder ein ganz schlechter Literat noch ein ganz schlechter Bühnenkünstler gewesen sein. In der ersten Zeit nach seinem Tod ist sogar eine gewisse nostalgische Stimmung bezeugt, und es gab Versuche von Nachfolgern Neros wie Otho (Suet. Otho 7, 1) und Vitellius (Suet. Vit. 11, 2), diese Stimmung politisch zu instrumentalisieren. Einer der ersten „falschen“ Neros bewies seine Identität durch eine gewisse Ähnlichkeit und, sehr bezeichnend, durch einen ziemlich guten Umgang mit seinem Instrument (Tac. Hist. 2, 8, 1). Wir sollten deshalb ausschließen, daß der Kaiser bei seinen Bühnenauftritten in jedem Falle eine lächerliche Figur machte: So schlecht war er eben nicht, und hier irrte die Regie von Quo Vadis, wenn Peter Ustinov ganz schrecklich falsch zu singen hatte.

Der Problematik eines wirklich öffentlichen Auftritts in Rom war sich Nero vollkommen bewußt; nur so ist es zu erklären, daß er auf dem im folgenden Jahre 60 eingerichteten Fest der *Neronia* immer noch nicht selbst auftrat. Zum Programm der mehrtägigen Veranstaltungen gehörten Rezitationen und musikalische Darbietungen, alles Auftritte, die den Kaiser eigentlich in Versuchung hätten führen müssen (Tac. Ann. 14, 20, 1 – 5).

Die eigenen Auftritte hat Nero damals auf irritierende Weise vorbereitet. Wenn Aristokraten im privaten Kreis als Schauspieler auftraten, trugen sie Masken, die sie, anders als die professionellen Schauspieler, nach Beendigung der Veranstaltung nicht abnehmen mußten. Man trat sozusagen inkognito auf und hielt sich damit an die erwähnten Regeln. So war es ein sehr bemerkenswerter Akt, daß Nero die senatorischen Darsteller einmal angewiesen hat, nach Beendigung der Vorführung ihre Masken abzuneh-

men; dies war eine unerwartete Deklassierung und Blamage (Dio 62, 19, 3).

Der kaiserliche Künstler hat nach seinen ersten vorsichtigen Versuchen noch einmal ganze vier Jahre gewartet, bis er wie ein wirklich professioneller Künstler „öffentlich“ auftrat. Aber selbst in diesem Jahre 64 riskierte er seine Premiere nicht in Rom, sondern in Neapel, einer auch damals noch sehr griechisch geprägten Stadt. Das erste Publikum im Theater von Neapel bestand aus dem Gefolge des Kaisers und dem bühnengewohnten Volk von Neapel (Tac. Ann. 15, 33, 1 – 3). Die weitere Planung Neros für seine Karriere ist bei Tacitus überliefert: Nach dem Auftritt in Neapel wollte er nach Griechenland reisen, sich dort die verdiente Anerkennung holen, und erst dann wollte er in Rom auftreten. Die Römer würden nicht wagen, meinte er, ihn zu mißachten, wenn er gut genug für die sachverständigen Griechen gewesen sei. Aus dieser für das Jahr 64 geplanten Griechenlandreise wurde aus unbekanntem Gründen vorerst nichts (Tac. Ann. 15, 36, 1).

Hätten wir nur die gelegentlich skurrilen Details über Neros Auftritte, würde man nicht auf die Idee kommen, daß sich Nero ganz eigene Gedanken über seine Bühnenpräsenz gemacht hat. Daß die Überschreitung der gewohnten Grenzen durch einen, der sich alles erlauben konnte, ein wichtiger Faktor bei seinen Aktivitäten war, beweist etwa die eigenartige Konzeption des neuen Palastes, der nach dem Brand Roms im Sommer des Jahre 64 entstand.

Der neue Palast ist besser bekannt unter dem Namen *Domus Aurea* („Goldenes Haus“). Unabhängig von den häufig umstrittenen Einzelheiten läßt sich sagen, daß Nero ein riesiges Wohnensemble schuf, das mitten in

der Hauptstadt Elemente städtischen und ländlichen Wohnens kombinierte. Das alles entstand in sehr kurzer Zeit nach dem Brand Roms und muß schon bald von außerordentlicher Pracht gewesen sein, obwohl die Bauarbeiten bei Neros Tod immer noch nicht abgeschlossen waren. Die Fassade des Hauptgebäudes funkelte in der Sonne durch Goldauflagen und eingelegte Steine (vgl. Suet. Ner. 31, 1); die Gärten des Palastes waren eine Art allgemein zugänglicher „Erlebnispark“ für das Volk von Rom. Im Eingangsbereich des Palastes stand der berühmte Koloss, eine etwa 40 Meter hohe Statue des Kaisers selbst, deren „heroische“ Nacktheit bei den Betrachtern Assoziationen von Göttlichkeit auslösen sollte. Da sich Nero schon als Knabe mit Bildhauerei und Malerei beschäftigt hatte, ist es nicht weiter überraschend, daß er die besten Architekten, Techniker und Künstler seiner Zeit zu Spitzenleistungen antrieb. Otho, einer der Herrscher des „Vierkaiserjahres“ nach Neros Tod, hatte die Absicht, das Bauprojekt fortzuführen; Othos Nachfolger Vitellius hatte einen anderen Geschmack und brach die Arbeiten ab. Vespasian und seine Söhne legten dann Wert darauf, Bauherren in traditionellerem Stil zu sein, obwohl Domitian später den Neubau eines ähnlich prächtigen Palastes unternahm. So geriet die „Domus Aurea“ mehr und mehr in Vergessenheit. Wäre Nero nicht so früh und unrühmlich gestorben, würde er vielleicht als einer der innovativsten Bauherren und Mäzene der Kaiserzeit gelten können.

Der Bau des neuen Palastes war nur möglich durch den Brand Roms. Daß Nero selbst die Stadt angezündet hat, ist sehr unwahrscheinlich, doch hatte der begeisterte Bauherr schon Glück – erst jetzt gab es unerwartet viel Baugrund für seine Pläne. Schon bei den Zeitgenossen ist die Unterstellung bezeugt, Nero selbst habe die Stadt anzünden lassen und im Angesicht der Flammen sein Epos vom Brand Troias vorgetragen (Tac. Ann. 15, 39, 3) – in der Gestaltung durch Peter Ustinov eine der unvergesslichen Szenen des Films von 1951.

Obwohl sich Nero nachweislich um die Löschung der Flammen bemüht hat (Tac. Ann. 15, 39, 2), war die Vorstellung, daß der Kaiser sogar während des Brandes selbst aus seinem Epos vortrug, für seine Gegner unwiderstehlich. Auch für die Nachwelt gehört das zur bleibenden, wenn auch wohl falschen Erinnerung, und eine Anspielung darauf geht sogar in den modernen Sprachgebrauch ein. Die bekannte englische Redewendung »Nero fiddles while Rome burns« hat dabei aufgrund der doppelten Bedeutung des „Fiedelns“ zwei verschiedene Anwendungen, z. B. in der Politik. Die erste bezieht sich auf den in seine Kunst vernarrten Tyrannen, der ohne Gefühl für die Leiden der Stadt die Szene zur Dekoration eines Auftritts mißbraucht. Die zweite Bedeutungsebene zielt auf das wertlose Fiedeln angesichts einer Notlage, die entschlossenes Handeln verlangt.

Die Vorstellung vom „fiedelnden“ Nero, vom lächerlichen Künstler, ist unwiderstehlich – aber hat es diese Szene wirklich gegeben? Da Nero die intensive Verbindung von Kunst und Leben faszinierte, ist das nicht völlig auszuschließen; ein solcher Auftritt würde ja auch noch nicht bedeuten, daß der Kaiser den Brand selbst gelegt hätte – allenfalls schlechten Geschmack hätte man ihm vorwerfen müssen. Für Troia hatte sich Nero schon immer interessiert, um seiner Abstammung von Augustus und von Caesar Nachdruck zu verleihen, denn die Julier leiteten sich von dem Troianer Aeneas ab. Schon als Kronprinz im Jahre 53 hatte sich Nero erfolgreich für die Interessen Troias eingesetzt (Tac. Ann. 12, 58, 1).

Über seine literarische Bearbeitung des Troia-Themas ist nur ein einziges, allerdings ganz typisches Detail überliefert: Nero hat den Frauenhelden Paris zum tapfersten aller Troianer gemacht, tapferer noch als selbst Hektor (vgl. Serv. ad Verg. Aen. 5, 370). Nach dem Zeugnis eines zeitgenössischen Gedichts hat Nero offenbar keine Hemmungen gehabt, nach dem Brand der Stadt aus seinem „Troica“ genannten Epos vorzusingen (Carm. Einsidl. 1, 38 – 41). Da es dem Zusammenhang nach damals um

den Wiederaufbau des zerstörten Troia ging, ergibt der Auftritt des Künstlers und Bauherrn sogar einen gewissen Sinn. Nero hat das Thema später offenbar nicht gescheut, in dem Gefühl, am Brand der Stadt unschuldig zu sein – zumal die angeblich „schuldigen“ Christen schon als Brandstifter bestraft worden waren.

Nach dem Brand Roms und während der Bauarbeiten an der Domus Aurea beginnen anlässlich der Neronischen Festspiele des Jahres 65 die völlig ungehemmten künstlerischen Auftritte. Der Senat hatte vergeblich versucht, den Kaiser durch die Vorabverleihung der Preise an einem Auftritt zu hindern. Nero hat dieses Angebot ausdrücklich zurückgewiesen, im Vertrauen, wie er sagte, auch bei fairen Bedingungen im Wettstreit mit seinen Konkurrenten den Preis davonzutragen (Tac. Ann. 16, 4, 1).

Die Sprengkraft von Neros Auftritt wurde damals noch dadurch erhöht, daß wenige Wochen früher eine Verschwörung aufgedeckt worden war, die zum Ziel gehabt hatte, Nero durch L. Calpurnius Piso zu ersetzen, der nicht nur von unbestritten aristokratischer Abstammung war, sondern aufgrund seiner persönlichen Lebensführung und seinen ebenfalls künstlerischen Interessen dem Zeitgeist durchaus entsprach (Tac. Ann. 15, 48, 1 – 3). Unzeitige Eitelkeit hatte zur Aufdeckung der Pläne geführt. Einer der beteiligten Prätorianeroffiziere hat damals vor seiner Hinrichtung die Gründe für den Bruch des Eides aufgezählt, den er dem Princeps geleistet hatte; es waren, verständlicherweise, der Mord an seiner Mutter und die angebliche Brandstiftung, aber auf gleicher Ebene wurden auch die Auftritte des Kaisers als Wagenlenker und als Schauspieler genannt (Tac. Ann. 15, 67, 2).

Warum hat Nero bis zum Jahre 65 mit seinem Auftritt gewartet? Folgen wir Tacitus, war Nero von der „Lust“ am öffentlichen Auftritt getrieben wie von einem verbotenen Laster (Tac. Ann. 14, 14, 1). Diese mühsam zu kontrollierende Freude an der Selbstdarstellung wird ein gewichti-

ger Faktor gewesen sein, doch gab es einen weiteren, sehr politischen Aspekt, der von der senatorischen Überlieferung nicht immer genügend deutlich gemacht wird. Je größer Neros Probleme mit der senatorischen Führungsschicht wurden, desto offener setzte er auf die Sympathien des Volkes von Rom, der Plebs Urbana. Programmatisch für die letzten Jahre Neros ist die auf seinen Münzen formulierte Botschaft der Freigebigkeit des Princeps für das Volk von Rom, des Geldgeschenkes (*congiarium*) an die *Plebs Urbana*.



(Roman Imperial Coinage: Nero 502)

Das, was den Kaiser so interessant machte für das untere Publikum, einmal abgesehen von direkten Geldgeschenken, und was Nero alle Regelverletzungen in Kauf nehmen ließ, war die schlichte Freude der Unterschicht an der kaiserlichen Desavouierung aller überkommenen Werte der Oberschicht der Senatoren und Ritter. Gelegentlich hat Nero das in diesen Jahren auch dadurch deutlich gemacht, daß er Mitglieder senatorischer Familien zwang, bei Tierhetzen und Gladiatorenspielen aufzutreten.

Höhepunkt der *Neronia* des Jahres 65 war der persönliche Auftritt des damals 26jährigen Kaisers mit der Kithara, angeblich gefordert sowohl von der Plebs als auch von der diensthabenden Kompanie der Prätorianer. Schon die Wahl des Instruments war eine Provokation der Standesgenossen. Die Leier galt als durchaus aristokratisches Instrument; die Kithara

dagegen, deutlich lauter, war das Instrument der Berufskünstler (Tac. Ann. 16, 4, 3 – 4).

Die Prätorianeroffiziere begleiteten Nero auf die Bühne; einer der Kommandeure trug - Umkehrung aller soldatischen Werte Roms – das kaiserliche Instrument. Nero begann mit einem mehrstündigen Auftritt als Niobe. Der Kaiser ließ kein Mittel aus, um die Regeln zu verletzen. Inmitten der lautstarken Forderungen nach einem Auftritt hat er das Theater damals erst einmal verlassen; die nach der Aufdeckung der pisonischen Verschwörung eingeschüchterten Senatoren sahen sich verhöhnt durch Neros Spiel mit dem Ritual der *recusatio*, der zeremoniellen Verweigerung der Amtsübernahme gleich nach einer ersten Aufforderung zum Amtsantritt. Nero hatte sich schon vorher um die richtige Besetzung der Festspielleitung gekümmert. Leiter der Veranstaltung war A. Vitellius, ein alter Kumpan, mit dem zusammen er früher die weniger vorbildlichen Quartiere der Hauptstadt unsicher gemacht hatte; Vitellius sollte später einer der kurzlebigen Herrscher im Vierkaiserjahr werden. Vitellius holte den zögernden Künstler zurück, der dann doch mit seiner Vorführung begann (Suet. Vit. 4, 4). Neros Ansager war ein durchaus honoriger Konsular, Cluvius Rufus, der als Verfasser eines Buches über Schauspieler bekannt geworden war. Da Cluvius Rufus auch nach Neros Tod einen tadellosen Ruf genoß, haben wir hier das konkrete Beispiel eines führenden Senators, der Neros aktives Künstlertum für tolerierbar gehalten haben muß (Suet. Ner. 21, 2).

Die *Plebs Urbana* im Theater spendete kräftigen Beifall - wobei man natürlich nicht sicher sein kann, wieviel davon Würdigung der kaiserlichen Kunst, und wieviel Provokation der feinen Herren in den Logenplätzen war, die sich das alles anhören mußten, auch wenn sie nicht wollten. Prätorianer standen Wache in den Reihen und paßten auf, daß auch alle Zuschauer an der richtigen Stelle Beifall spendeten (Tac. Ann. 16, 5, 1). Der Künstler terrorisierte zusammen mit seinen Soldaten und dem städtischen

Publikum Senat und Ritterschaft. Die berühmte Anekdote, daß Vespasian damals eingeschlafen und von Neros Hofschranzen schwer gerüffelt worden sei, kann nicht mehr als eine wohlmeinende Erfindung sein, die schon das Einschlafen zu einem Akt der Opposition machte (Tac. Ann. 16, 5, 3). Die neronischen Theaterveranstaltungen waren viel zu aufregend, als daß jemand hätte vom Schlaf übermannt werden können.

Man muß sich die Sitzreihen eines römischen Theaters vor Augen führen, um die Unordnung zu ermessen, die Nero mit seinem Auftritt stiftete. Oberstes Ziel bei der Platzverteilung im Theater war die Einhaltung der gültigen Ordnung der sozialen Ränge, oder umgekehrt formuliert, die Sitzordnung des Theaters diente dazu, dem römischen Volk die gültige Ordnung der Gesellschaft vor Augen zu führen. Wenn die so „angeordneten“ Zuschauer die Aufhebung der gewohnten sozialen Ordnung durch den Auftritt ihres Kaisers erlebten, geriet die Welt mindestens der Senatoren aus den Fugen.

Seit dem Jahre 65 entstand im Theater eine ganz ungewöhnliche Beziehung zwischen dem Künstler, der zugleich Herrscher war, und seinem Publikum: Der Blick des Publikums zum Künstler ist weniger wichtig als der Blick des Künstlers in sein Publikum, das seinerseits Aufmerksamkeit spielen muß, um zu überleben. Das politische Leben wurde bühnenreif. Nero hat dieses irritierende Künstlerimage seit 65 ohne jede Rücksicht auf senatorische Wertvorstellungen gepflegt. Kein noch so vorsichtiger Senator konnte damals seines Lebens sicher sein, sollte er als unaufmerksamer oder kittelnder Zuschauer den Unmut des Herrschers oder seiner Höflinge auf sich ziehen. Jeder Senator, dem sein Leben lieb war, opferte der *caelestis vox*, der göttlichen Stimme des Kaisers (Tac. Ann. 16, 22, 1), und wer auf den Straßen Roms nicht kräftig Beifall klatschte, wenn ein loyaler Künstler Lieder aus dem Buch des Meisters (*Liber Dominicus*) anstimmte, sah sich dem Volkszorn ausgesetzt (Philostr. vit. Apoll. 4, 39).

Wie unverblümt Nero in diesen Jahren auf die Unterstützung durch die *Plebs Urbana* gegen seine senatorischen Gegner setzte, macht Neros offizielles Porträt in diesen letzten Jahren deutlich. Sein Porträt unterscheidet sich ganz erheblich von dem seiner Vorgänger, einmal abgesehen davon, daß er eben anders als Claudius oder Caligula aussah. Besondere Bedeutung kam dabei Neros Frisur mit tief in den Nacken wachsenden Haaren zu; seine Haare waren nicht mehr arrangiert als Frisur eines Senators, sondern als Frisur eines Bühnenstars oder Helden der Arena. Diese visuelle Botschaft mußte die schlimmsten Befürchtungen der politischen Führungsschicht bestätigen.



(Roman Imperial Coinage: Nero 502)

Ein weiteres auffälliges Merkmal von Neros Frisur auf diesen letzten Münzporträts ist der an der Stirn hochaufsteigende Haaransatz; es handelt sich hier um eine bewußte Stilisierung, die allerdings nicht an Alexander den Großen erinnern sollte, der eine ähnliche Stirnfrisur hatte, sondern an eine weitere Spezialität des Herrschers, die Bühnenauftritte mit Masken, deren Stirn besonders ausgeprägt war. Ein Tragöde trug auf der Bühne Plateausohlen und eine entstellende Maske. Der Kaiser war seit 65 wohl ziemlich häufig in diesem Aufzug zu sehen. Eine solche Verkleidung allein war wohl gerade noch tragbar im Rahmen der Konventionen; es gibt Nachrichten über sehr ernsthafte Gegner Neros, die sich bei traditionellen Fest-

spielen ihrer Heimat auf ähnliche Weise zeigten; die Maske verhüllte zudem ihre Identität (Tac. Ann. 16, 21, 1).

Nero hat sich bei seinen Auftritten noch etwas sehr Besonderes einfallen lassen: Bei männlichen Rollen trug er eine Maske mit seinen eigenen Gesichtszügen, bei weiblichen Rollen die seiner im Jahre 65 gestorbenen Frau Poppaea (Suet. Ner. 21, 3) - für die römischen Zuschauer mußte das, wie auch bei Neros eigener Maske, zwiespältige Assoziationen wecken. Masken mit realistischen Zügen waren gewöhnlich Totenmasken, wie sie in den Häusern der Aristokratie aufgestellt waren und bei Beerdigungen zur Schau gestellt wurden. Die Maske der toten Poppaea zu benutzen, stellte wenigstens für die Oberschicht einen sehr problematischen Umgang mit den traditionellen Bestattungsritualen dar. Nero dürfte dieser Affront vollkommen bewußt gewesen sein; in gewisser Weise betrachtete er Poppaea wohl auch nicht als ganz tot, denn er hatte sie, sehr ungewöhnlich, nicht verbrennen, sondern einbalsamieren lassen (Tac. Ann. 16, 6, 2).

Die eigene Maske zu tragen, war mehr als eine narzistische Spielerei - der Tragöde, der die großen Rollen der Literatur in einer Art Sprechgesang vortrug, identifizierte sich ja in gewisser Weise mit denen, die er spielte. Der herrscherliche Schauspieler Nero fühlte sich den großen Gestalten nahe, die er auf der Bühne darstellte. Es gibt aber auch noch einen weiteren Aspekt, der durch Neros Verkleidung mit seiner eigenen Maske evoziert wurde: Die dargestellte Figur beeinflusst den, der sie auf der Bühne verkörpert. Dieser Schauspieler war ja kein armer Kerl, wie der typische römische Schauspieler, über den Seneca gelegentlich spottete, daß er zwar auf der Bühne einen mächtigen König darstelle, nach der Vorstellung aber nichts zu essen habe (Sen. ep. 80, 7). Hinter der Maske steckte diesmal ein „echter“ König, reich und mächtig, der dauernd mit dem Gedanken spielte, Kunst und Leben auf vertrackte Weise zu vereinen. So ist es besser verständlich, daß Nero keinerlei Probleme mit Rollen hatte, die noch jeden

flüchtigen Kenner der Literatur an den Schauspieler selbst erinnern mußten. Zu seinen Glanzrollen gehörten ausgerechnet „Orest der Muttermörder“ sowie der „Der geblendete Ödipus“. Der Kaiser konnte sehr realistisch spielen: ein Prätorianerrekut, der erstmals sah, wie sein Oberbefehlshaber als rasender Herakles bühnenreif gefesselt wurde, rannte erschrocken auf die Bühne, um Nero zu befreien (Suet. Ner. 21, 3 – 4).

Nero machte das Leben zum Theater, er inszenierte den Mythos, und paßte die Realität, wenn es ihm gefiel, dem inszenierten Mythos an. Bei Sueton findet sich die zunächst nicht ganz verständliche Nachricht, daß Nero seinen ihm mißliebigen Stiefsohn Rufrius Crispinus, Poppaeas Sohn aus erster Ehe, beim Fischen ertränken ließ (Suet. Ner. 35, 5). Das ist ein seltsames Detail, das sich vermutlich erklärt durch Neros Vorliebe für ein Stück über Nauplius, dessen großes Unglück die Ermordung seines Sohnes Palamedes durch Diomedes und Odysseus war. In Rom spottete man über Neros Freude an Stücken über Nauplius, den Vater eines beim Fischen ertränkten Sohnes. Viel spricht dafür, daß Nero den Mord an seinem Stiefsohn beim Fischen sozusagen mythologisch inszeniert hat. Die Zeitgenossen wird das weniger überrascht haben als uns heutige Betrachter; bei der Vollstreckung der Todesstrafe gab es bei den Römern tatsächlich eine exquisite Form der mythologischen oder historischen Inszenierung der Hinrichtung.

Der keineswegs bloß skurrile, sondern durchaus bedrohliche Charakter von Nero Künstlertum lag also spätestens seit dem Jahre 65 offen zu Tage. Es sagt eine Menge über die Schattenseiten der Position, die Augustus für seine Nachfolger geschaffen hatte, daß Nero sich bis zum Sommer des Jahres 68 praktisch alles erlauben konnte. Seit 65 ist Nero immer wieder, und immer öfter, auf der Bühne aufgetreten. Seine Position innerhalb Roms war so abgesichert durch Todesurteile und durch Soldaten, daß er es sich erlauben konnte, im September 66 nach Griechenland zu reisen:

mit 1808 ersten Preisen in künstlerischen Wettbewerben (Cassius Dio 63, 21, 1) mußte er vorzeitig im Frühjahr 68 nach Rom zurückkehren, weil inzwischen doch noch Unruhen ausgebrochen waren.

Die Niederlage Neros in dem dann einsetzenden Kampf gegen seine Gegner erklärt sich weniger durch deren militärische Übermacht als durch die Nervenschwäche des Kaisers, dem mehr und mehr jeder Sinn für die Realitäten verloren ging (vgl. Tac. Hist. 1, 5, 1). Nero hat in seinen letzten Tagen wohl darauf gesetzt, daß seine Gegner in Rom zögern würden, durch die Absetzung des letzten Nachkommen des Augustus das Chaos heraufzubeschwören, ganz im Sinne einer Bemerkung Goethes zu dieser Frage. In den »Maximen und Reflexionen« schreibt er ganz untaciteisch: „Nero hätte in den vier Jahren, die das Interregnum dauerte - so nenne ich die Regierungen des Galba, Otho, Vitellius -, nicht so viel Unheil stiften können, als nach seiner Ermordung über die Welt gekommen“ (Hamburger Ausgabe Bd. XII, S. 379).

Anfang Juni 68 hat selbst der verängstigte Senat den Mut gehabt, Nero für abgesetzt zu erklären. Gemäß der antiken Tradition, daß historische Gestalten in der Stunde ihres Todes etwas Denkwürdiges zu sagen haben, sind auch Neros letzte Worte überliefert: *qualis artifex pereo* – „welch ein Künstler stirbt mit mir“, oder besser: „was für ein Verlust für die Welt des Theaters“ (Suet. Ner. 49, 1). Diese vielzitierten Worte sind bei Sueton „intertextuell“ durchaus doppelbödig, in Erinnerung an die Frage des sterbenden Augustus an seine Freunde, ob er seine Rolle in der Komödie des Lebens auch bis zum Ende gut gespielt habe (Suet. Aug. 99, 1). Bei Augustus ist dies eine Bemerkung von tiefem philosophischem Ernst, die der Natur

die Aufgabe zuerkennt, den Menschen ihre Rolle im Leben zuzuweisen, und sie zu gegebener Zeit abzurufen.

Der Schauspieler und Künstler Nero hatte eine andere Berufsauffassung: Als Schauspieler übernahm er selbst die Regie, und zwang die Zuschauer, auch zu Schauspielern zu werden.

Literaturverzeichnis

- D. W. Ball, A gentler kind of beast. Nero's image in the Greek world. Diss. Univ. of Cincinnati, 1993.
- Sh. Bartsch, Actors in the Audience. Theatricality and doublespeak from Nero to Hadrian. Cambridge, Mass., 1994.
- J. Blänsdorf (Hrsg.), Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum. Tübingen, 1990.
- M. P. Charlesworth, Nero. Some Aspects. In: JRS 40, 1950, S. 69 – 76.
- J.-M. Croisille, R. Martin, Y. Perrin (Hrsgg.), Neronia V. Néron: histoire et légende. Bruxelles, 1999.
- W. Eck, Agrippina die Stadtgründerin Roms. Eine Frau in der frühkaiserzeitlichen Gesellschaft. Köln, 1993.
- J. Elsner u. J. M. Masters (Hrsgg.), Reflections of Nero. Culture, History and Representation. London, 1994.
- R. M. Frazer, Nero the Artist-Criminal. In: CJ 62, 1966-1967, S. 17 – 20.
- M. Grant, Nero. Despot – Tyrann – Künstler. München, 1978.
- W. B. Gwyn, Cruel Nero. The Concept of the Tyrant and the Image of Nero in Western Political Thought. In: History of Political Thought 12, 1991, S. 421 – 455.
- M. F. Gyles, „Nero Fiddled While Rome Burned“, in: CJ 42, 1946-1947, S. 211 – 217.
- M. F. Gyles, Nero: Qualis Artifex ? In: CJ 57, 1961-1962, S. 193 – 200.
- W. Jacob-Sonnabend, Untersuchungen zum Nero-Bild der Spätantike. Hildesheim, 1986.
- H. Leppin, Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Prinzipats. Bonn, 1992.
- B. M. Levick, The Senatus Consultum from Larinum. In: JRS 73, 1983, S. 97 – 115.
- M. Malamud, Living like the Romans in Las Vegas: The Roman World at Caesars Palace. In: Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture. Ed. by S. R. Joshel, M. Malamud and D. T. McGuire. Baltimore and London, 2001. S. 249 – 270.
- J. Malitz, Nero. München, 1999.
- St. Müller, „Schauspiele voller Kraft und Charakter“. Die Gladiatorenkämpfe als Drama fürs Volk. In: Gymnasium 109, 2002, S. 21 – 47.
- N. Purcell, Does Caesar Mime ? In: The Art of Spectacle. Ed. by B. Bergmann and Chr. Kondoleon. Washington, 1999, S. 181 – 194.
- P. Schubert, Studien zum Nerobild in der lateinischen Dichtung der Antike. Stuttgart / Leipzig, 1998.
- N. Slater, Nero's Masks. In: Classical World 90, 1996, S. 33 – 40.
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, Res Gestae Divi Augusti. Hermes 21, 1886, S. 623 – 627.

G. Wille, Einführung in das römische Musikleben. Darmstadt, 1977.
P. Zanker, Der Kaiser baut fürs Volk. Opladen, 1997.