

„Fiat iustitia et pereat mundus“*

Caius Fabricius und Pyrrhus, ein Kapitel römischer Geschichte

Bis heute spricht man von einem „Pyrrhussieg“, wenn ein Erfolg mit so großen Opfern oder Verlusten erkaufte wird, daß sich die Position des Siegers dadurch nicht verbessert, sondern eher verschlechtert. Der Namenspatron, König Pyrrhus (oder eigentlich: Pyrrhos, denn er war Grieche) freilich, der nach einer Schlacht gegen die Römer ausgerufen haben soll: „Noch ein solcher Sieg, und ich bin verloren!“, ist längst nicht so bekannt wie Hannibal, Caesar, Augustus oder Nero – sein Leben und seine Taten haben ihren Platz allenfalls in einer Fußnote zur römischen Geschichte.

Nach dem Tod Alexanders des Großen im Alter von 33 Jahren (323 v.Chr.) zerfiel das gewaltige Reich – das erste Weltreich der Geschichte –, das er in nur zehn Jahren erobert hatte und das sich vom Balkan bis nach Ägypten und Indien erstreckte. Alexanders Generäle, die Diadochen (griechisch „Nachfolger“), beanspruchten jeweils die Herrschaft in Teilen des Reiches (Makedonien, Kleinasien, Ägypten u.a.). Über vierzig Jahre lang führten sie und ihre Nachfolger (die „Epigonen“) in wechselnden Bündniskonstellationen zahlreiche Kriege gegeneinander, um ihre Einflußbereiche zu sichern oder auszuweiten.

Pyrrhos (geboren 319/18 v.Chr.) gehörte der Generation der Epigonen an; er war seit 306 v.Chr. König von Epeiros im Nordwesten Griechenlands, wurde bald von Kassandros (einem anderen Epigonen) vertrieben und durch Neoptolemos ersetzt, der aber 297 v.Chr. Pyrrhos als Mitregenten akzeptieren mußte und einige Jahre später von ihm ermordet wurde. Pyrrhos war erst Verbündeter, dann Kontrahent seines Schwagers Demetrios (Poliorketes, d.h. „Städteeroberer“); 288 wurde er zum König von Makedonien (Alexanders Stammland!) ausgerufen, aber 284 von seinem Mitregenten Lysimachos (einem der Diadochen) vertrieben. In der ersten Szene unserer Oper nennt Turio Neoptolemos, Lysimachos, Cassandros und Demetrios als Herrscher, die im Thronsaal bildlich dargestellt seien – paradoxerweise waren alle eher Kontrahenten als Verbündete des Pyrrhos.

Süditalien war seit dem 8. Jh. v. Chr. von Griechen besiedelt worden, wurde in römischer Zeit *Magna Graecia*, „Großgriechenland“, genannt und unterhielt enge Beziehungen zum griechi-

* „Gerechtigkeit muß geübt werden, mag die Welt auch untergehen“, Wahlspruch Kaiser Ferdinands I. (1556-1564).

schen Mutterland. Als die Stadt Tarent (eine Kolonie Spartas – woran Pyrrhos die Tarentiner im Libretto erinnert) in einen militärischen Konflikt mit der aufstrebenden Großmacht Rom geriet, rief man Pyrrhos zu Hilfe. Der König von Epeiros war ein sehr tüchtiger Heerführer und Stratege, ein „Condottiere“ (wie die Söldnerführer der italienischen Renaissance). Er fügte den Römern 280 v.Chr. bei Herakleia eine schmerzhaftige Niederlage zu (der römische Feldherr war der im Libretto erwähnte Konsul Publius Valerius Laevinus); danach schickte er seinen Vertrauten Kineas (im Libretto: Cineas) nach Rom, um über einen Friedensschluß (natürlich zu seinen Bedingungen) zu verhandeln. Dieser Kineas war offenbar ein glänzender Diplomat (Pyrrhus soll über ihn gesagt haben, er habe mehr Städte mit Worten gewonnen als er selbst mit Waffen), aber beim römischen Senat blieben seine Bemühungen erfolglos; deshalb scheiterte auch Caius Fabricius Luscinus mit seinem Versuch, bei Pyrrhus die Freilassung der römischen Gefangenen zu erreichen, die im folgenden Jahr allerdings doch in die Heimat zurückkehren durften. In der Schlacht bei Ausculum 279 v.Chr. unterlagen die Römer erneut – das war der verlustreiche „Pyrrhussieg“ (obwohl es im Libretto so dargestellt wird, als hätte schon die Schlacht bei Herakleia seine Armee bedeutend geschwächt).

278 ließ Pyrrhos seine süditalienischen Verbündeten im Stich und folgte einem Hilferuf aus Syrakus. Ob es Konflikte mit den Tarentinern gab oder ob er sich von dem sizilianischen Unternehmen größere Vorteile versprach (in Syrakus wurde er zum König ausgerufen), ist nicht klar. Ohne seine Unterstützung konnten sich die Griechen gegen Rom nicht behaupten, 272 v.Chr. mußte Tarent kapitulieren.

1729, als Apostolo Zeno das Libretto *Cajo Fabricio* verfaßte (in Wien, wo es von Antonio Caldara in Musik gesetzt wurde; Johann Adolf Hasses Oper für Rom 1732 war die zweite Vertonung), war die Geschichte des Krieges zwischen Pyrrhos und den Römern ungleich bekannter als heute: Sie wird von Livius erzählt, dessen römische Geschichte (*Ab urbe condita*, „Seit Gründung der Stadt“, entstanden nach 26 v.Chr.) seit der Renaissance Schullektüre war, und Plutarch hat Pyrrhos eine seiner *Parallelbiographien* (ca. 105-115 n.Chr.) gewidmet, die im 18. Jh. weit verbreitet waren – nicht nur Schillers Karl Moor (*Die Ränber*) las gern in „[s]einem Plutarch von großen Menschen“.

Apostolo Zeno (1668-1750) hat in Venedig und Wien an die 50 Opernlibretti verfaßt, allerdings mit schlechtem Gewissen: Er betrachtete das Libretto an sich als unvollkommene Gattung, die der klassizistischen, den von Aristoteles (in seiner *Poetik*) aufgestellten Regeln folgenden Tragödie notwendig unterlegen sein müsse. An der szenischen und musikalischen Komponente der Oper war Zeno (den man den vielleicht unmusikalischsten unter den bedeutenden Librettisten genannt hat) nicht interessiert, Libretti betrachtete er ausschließlich als literarische Werke, deren

unvermeidliche Defizite durch einen bedeutenden, das heißt: historischen Stoff zumindest teilweise kompensiert werden konnten. Als Kaiser Karl VI. ihn 1718 nach Wien berief, wurde er nicht zum Hofdichter, sondern zum Hofhistoriographen ernannt; das geschah mit Rücksicht auf Pietro Pariati, der seit 1714 den Titel des Hofpoeten (*poeta cesareo*) führte und mit Zeno befreundet war (gut ein Dutzend Libretti haben beide gemeinsam verfaßt), es kam aber auch seinen Neigungen entgegen: Die überwiegende Mehrheit seiner Operntexte behandelt Episoden aus der – meist antiken – Geschichte.

In *Caio Fabricio* übernimmt er viele Details aus Plutarchs Lebensbeschreibung des Pyrrhos: Dort ist zum Beispiel der von Zeno zitierte Ausspruch des Kineas/Cinea überliefert, der römische Senat sei ihm wie „eine Versammlung von Königen“ erschienen. Vor allem berichtet Plutarch, Pyrrhos habe sich mit dem Sohn des Achilles identifiziert, der im Trojanischen Krieg kämpfte und Neoptolemos hieß (daß der Mitregent des Pyrrhos in Epeiros den gleichen Namen trug, ist Zufall), aber Pyrrhos genannt wurde (griechisch *pyrrhos* bedeutet „rothaarig“, es ist also ursprünglich ein Spitzname). Die Römer sind bekanntlich Nachfahren der Trojaner (nach der Eroberung und Zerstörung Trojas floh Aeneas nach Italien, wo er der Stammvater der Gründer Roms, Romulus und Remus, wurde); wenn im Libretto der Grieche Pyrrhos/Pirro Rom als „neues Troja“ mit Feuer und Schwert vernichten will, ahmt er also seinen illustren Namensvetter nach, den er vielleicht sogar als Vorfahren betrachtet haben mag.

Im Libretto steht Pirro Cajo Fabricio als Antagonist gegenüber. Caius Fabricius Luscinus war 282, und erneut 278 v.Chr. einer der beiden Konsuln Roms; der späteren Zeit galt er als ein Beispiel von Bescheidenheit, Strenge und Großherzigkeit, d.h. er verkörpert die *virtus*, die Vortrefflichkeit („Tugend“, wie in den meisten Wörterbüchern angegeben, ist als Übersetzung viel zu eng), die der Überlieferung nach in den heroischen Zeiten der Gründung Roms und seines Aufstiegs zur Großmacht die Bürger der Stadt ausgezeichnet haben soll. Vor allem war den alten Römern ihre Stadt – anfangs eine kleines, unbedeutendes Dorf, das nur mit Mühe und Not seine Unabhängigkeit gegenüber mächtigeren Nachbarn behaupten konnte – wichtiger als Verwandte, Freunde, ja selbst als das eigene Leben: Als die Söhne des Lucius Iunius Brutus, der maßgeblich zum Sturz des letzten Königs von Rom beigetragen hatte und einer der beiden ersten Konsuln der Republik gewesen sein soll, an einer Verschwörung beteiligt waren, die auf die Wiederherstellung des Königtums zielte, ließ ihr Vater sie hinrichten; nachdem der Kampf zwischen den Horatiern, drei römischen Brüdern, und den drei Curiatiern aus Alba Longa zugunsten Roms, das damit die Herrschaft über die ältere und größere Stadt errang, entschieden war, erstach Publius Horatius, der einzige Überlebende der sechs Kämpfer, seine Schwester, weil sie den Tod des Curiatiers, mit dem sie verlobt gewesen war, betrauerte.

Andererseits impliziert römische *virtus* so etwas wie Fairness oder Anständigkeit auch Feinden gegenüber: Livius berichtet, ein abtrünniger Gefolgsmann des Pyrrhos habe Caius Fabricius angeboten, dem König ein tödliches Gift zu verabreichen; der Römer habe es abgelehnt, mit solchen Mitteln zu kämpfen, und Pyrrhos vor dem Verräter gewarnt (Zeno hat die Episode ins Libretto übernommen, hier sind es Turio und die Tarentiner, die Pirro vergiften wollen, um sich dadurch die Dankbarkeit Roms und bessere Friedensbedingungen zu verdienen).

Die Anständigkeit von Zenos Cajo Fabricio zeigt sich auch daran, daß er unbestechlich ist: Livius berichtet (Buch XIII), Pyrrhos habe versucht, den Römer auf seine Seite zu ziehen, aber dieser habe abgelehnt. Im Libretto bietet Pirro ihm, scheinbar ohne eine Gegenleistung zu verlangen, reiche Schätze an; das sollte, möchte man meinen, eine große Versuchung sein, denn Cajo Fabricio ist ein armer Mann: Seine Familie ernährt der Ertrag eines kleinen Ackers, den er selbst bestellt, Cinea hat gesehen, wie er mit dem Pflug Furchen zog. Der historische Caius Fabricius war nicht reich, aber daß er auf selbst auf dem Feld arbeitete, ist sehr unwahrscheinlich. Zeno hat diesen Zug von einer anderen Figur der römischen Frühgeschichte übernommen: Im Jahr 458 v.Chr. soll in einer für Rom prekären Situation Lucius Quinctius Cincinnatus vom Pflug weg zum Dictator bestellt worden sein (der Dictator war für eine genau begrenzte Zeit Regent und militärischer Oberbefehlshaber mit unbeschränkter Vollmacht; er trat an die Stelle der beiden Konsuln, die einander kontrollierten, aber unter Umständen auch blockierten, was in einer Notlage verhängnisvoll sein konnte).

In Opera seria-Libretti wird zum historischen Stoff üblicherweise eine Liebesgeschichte hinzuerfunden; bei Zeno gibt sie dem Titelhelden Gelegenheit, seine Strenge und Charakterstärke unter Beweis zu stellen: Pirros Soldaten haben Cajo Fabricios (fiktive) Tochter Sestia gefangenegenommen. (Man versteht nicht recht, wie und wo: Das Lager der griechischen Truppen liegt bei Tarent, ca. 500 km Luftlinie von Rom entfernt. Dort hätte eine römische Matrone, und erst recht eine unverheiratete junge Frau, nichts zu suchen! Sollte Sestia ihrem Verlobten ins Feld gefolgt sein? Das wäre höchst anstößig, und ihr strenger Vater hätte es sicher nicht zugelassen.) Sie ist natürlich keine Kriegsgefangene, eher eine Geisel, obwohl Pirro mit Sicherheit zu edel ist, um die Tochter als Druckmittel gegen den Vater zu benutzen. Er nennt sie seine Sklavin, auch sie selbst bezeichnet sich mehrfach so; das bedeutet wohl, daß sie auch, wenn Pirro und Rom Frieden schließen sollten, nicht freikäme, jedenfalls nicht automatisch.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß Fabricio seine Tochter liebt, aber er unterdrückt alle zärtlichen Regungen und behandelt sie mit unnachsichtiger Strenge. Wenn er ihr die Falschmeldung überbringt, ihr Verlobter wäre bei Herakleia gefallen, verbietet er ihr, ihn zu beweinen:

„Tränen, die man über einen vergißt, der als Römer stirbt, sind eine Beleidigung Roms.“ Um sie in diesem Moment mit der Bemerkung zu ‚trösten‘, in Rom werde sich ein anderer Ehemann für sie finden, muß man schon ein Gemüt wie ein Fleischerhund haben. Da er befürchtet, der verliebte Pirro könnte versuchen, Sestia Gewalt anzutun, gibt er ihr seinen Dolch, aber nicht, um sich zu verteidigen – „Es würde Rom nicht recht sein, sich auf diese Art von einem solchen Feind zu befreien“ –, sondern um sich selbst zu töten wie Lucretia, nachdem sie von einem Sohn des letzten Königs von Rom vergewaltigt worden war. Lucretia war wehrlos; ob sie auch mit einer Waffe in der Hand den Tod gewählt oder den Angreifer niedergestochen hätte, kann niemand wissen.

Für Sestias Vater steht fest, daß Sestia als Pirros Gefangene von Rechts wegen verpflichtet ist, ihm zu gehorchen; wenn sie eine sich bietende Gelegenheit zur Flucht ergreift, führt er sie in Pirros Lager zurück und fordert ihn ausdrücklich auf, sie für ihre Unfolgsamkeit zu bestrafen. Seinem Verständnis nach hätte er auch nicht das Recht, sie zu töten, um sie vor Pirro zu retten, so wie einst Verginius seine Tochter erstach, die Appius Claudius durch einen Schauprozeß, in dem er selbst Richter war, in seine Gewalt gebracht hatte: Über Sestia hat nicht mehr ihr Vater, sondern der Sieger Pirro zu bestimmen; nur wenn der König sie mit Gewalt zu seiner Geliebten machen oder zur Heirat zwingen wollte, wäre es statthaft, daß sie sich dem durch Freitod entzöge.

Es fällt schwer, Fabricios Argumentation nachzuvollziehen, weil er einerseits strikt dem Buchstaben des Gesetzes folgt (Sestia ist Pirros „Beute“ – ob die Gefangennahme einer weiblichen Zivilperson rechtens ist, wird nicht gefragt –, das muß sie, und das müssen alle anderen akzeptieren) und andererseits einen ganz starren und letztlich unreflektierten Begriff von „Ehre“ hat, der es Römern z.B. verbietet, einen Feind wie Pirro anders als in offener Feldschlacht zu bekämpfen. Pirro selbst sieht das offensichtlich anders, sonst hätte er nicht versucht, Fabricio zu bestechen – aber Pirro ist ja auch Grieche, und einer der größten griechischen Helden ist der „listenreiche Odysseus“, der u.a. auf den Trick mit dem „Trojanischen Pferd“, in dessen Bauch bewaffnete Männer versteckt waren, gekommen sein soll, der nach zehnjähriger Belagerung endlich die Einnahme Trojas ermöglichte.

Sestias Verlobter Volusio – auch er eine fiktive Gestalt – ist nicht gefallen; in der Schlacht hat er Pirros Vertrauten Megacle erschlagen, den er für dem König hielt, weil er dessen Mantel und Waffen trug, um die Aufmerksamkeit der Römer auf sich zu ziehen und sie von Pirro abzulenken (was offenbar als legitime Kriegslist betrachtet wird, an der auch Fabricio keinen Anstoß nimmt). Um seinen Fehler wieder gut zu machen und den König zu töten, legt Volusio die Kleidung eines makedonischen Soldaten an und schleicht sich ins Lager der Feinde ein. Sestias Vater erkennt ihn; was der junge Mann vorhat, kann er nicht wissen, aber er ist jedenfalls überzeugt, daß solcher

Mummenschanz eines Römers unwürdig ist. Dabei gibt es dafür ein berühmtes Vorbild: Gut zweihundert Jahre früher, als der Etruskerkönig Porsenna Rom belagerte, drang der junge Römer Mucius (Scaevola) bis in sein Zelt vor, um ihn zu töten, irrte sich aber (wie Volusio in der Schlacht) und erschlug einen von Porsennas Offizieren. Während des folgenden Verhörs steckte er seine linke Hand in ein Kohlebecken und ließ sie verbrennen, um zu beweisen, daß körperliche Schmerzen ihm keine Angst machten, was Porsenna so beeindruckte, daß er daraufhin mit den Römern Frieden schloß.

Mucius Scaevola gilt als einer der großen Helden Roms. Cajo Fabricio scheint diese Auffassung nicht zu teilen; daß er Sestia auffordert, Volusio seine Pläne auszureden und ihm zu sagen, „daß Rom mit einem Mucius genug hat“, deutet nicht auf besondere Wertschätzung für den verhinderten Mörder Porsennas hin. Anders als dieser hat Volusio ein persönliches Motiv, Pirro zu hassen, denn der ist nicht nur ein Feind Roms, sondern auch Volusios Rivale bei Sestia. Dennoch wehrt er – römische *virtus* – mit seinem Schild einen Pfeil ab, der den König töten soll: Einem feigen Anschlag aus dem Hinterhalt soll Pirro nicht zum Opfer fallen.

Ehe Volusio sein Attentat verüben kann, wird sein Vorhaben entdeckt, er wird gefangen genommen, und Pirro verurteilt ihn zum Tode. Fabricio versucht, ihn umzustimmen – „nicht, weil er Dein Bräutigam ist“, erklärt er Sestia, „sondern weil in ihm ein römischer Bürger bedroht wird“. Wenn er durchblicken läßt, daß es wohl die Eifersucht sei, die den König so unerbittlich mache, reagiert dieser unerwartet: Fabricio selbst soll sich in Pirros Lage versetzen und Volusios Urteil sprechen. Sestias Verzweiflung kann ihren Vater nicht davon abhalten, das Urteil des Königs zu bestätigen: Er verurteilt den auserwählten Schwiegersohn, den er an einer Stelle geradezu als seinen Sohn bezeichnet, zum Tode, so wie vormals Brutus seine Söhne hinrichten ließ.

Weder für den Griechen noch für den Römer scheint dabei eine Kategorie eine Rolle zu spielen, die im 17. und 18. Jahrhundert das Bild des absoluten Herrschers maßgeblich bestimmt: die *clemenza*, die Milde. Eine Tragödie von Pierre Corneille nennt sie schon im (Unter-)Titel: *Cinna ou la clémence d'Auguste* (Cinna, oder die Milde des Augustus, 1642). Bevor Augustus zum unangefochtenen Herrscher über das römische Reich wurde, hatte er sich in etlichen Kriegen gegen Rivalen durchsetzen müssen und viele Gegner zum Tode verurteilt oder geächtet, deren Söhne und Verwandte sie rächen wollten. Bei Corneille hat Augustus Émilie, deren Vater zu seinen Opfern zählte, wie eine Tochter aufgezogen und mit Wohltaten überhäuft, dennoch schmiedet sie ein Mordkomplott, in das sie auch seinen Günstling Cinna, der sie liebt, hineinzieht. Ihre Machenschaften werden aufgedeckt, aber Augustus vergibt ihnen, läßt ihnen sogar Ehrenstellen und Vermögen. Corneille unterstreicht (viel deutlicher als Pietro Metastasio, dessen unter anderem von

Mozart vertontes Libretto *La clemenza di Tito*, 1734, *Cinna* viel verdankt), daß Milde nicht nur großmütig, sondern auch politisch klug ist: Augustus bringt die Spirale von Gewalt und Gegengewalt zum Stillstand, der Dankbarkeit der begnadigten Verschwörer kann er auf immer sicher sein. Seine Frau Livia prophezeit, daß damit ein neues Goldenes Zeitalter des Friedens und der Eintracht beginnt.

Pirro hätte gute Gründe, Volusio gegenüber Milde walten zu lassen: Der hat zwar vorgehabt, ihn zu töten, vermochte die Tat aber nicht auszuführen, und hat andererseits das Leben des Königs gerettet. Außerdem würde die Hinrichtung eines römischen Bürgers, auch wenn sie von Cajo Fabricio für rechtens erklärt worden war, in Rom für Empörung sorgen, während eine Begnadigung Volusios Pirro Sympathie eingetragen und damit die Aussichten auf einen für ihn vorteilhaften Friedensschluß verbessert hätte.

Der König von Epeiros ist einer von zahlreichen unglücklich verliebten Herrschern der Opera seria, die immer eine schlechte Figur machen: Die von ihnen begehrte Frau liebt grundsätzlich einen anderen (nicht nur Sestia, auch z.B. Romilda in Niccolò Minatos Libretto *Serse*, 1655, das in einer Neubearbeitung noch 1738 von Georg Friedrich Händel vertont wurde, oder Emirena in Pietro Metastasio *Adriano in Siria*, 1731); oft ist sie keine standesgemäße Partnerin für einen König (Sestia und Romilda), und der Herrscher selbst ist bereits mit einer dynastisch passenden Frau verlobt (*Serse* mit Amastre, der Erbin des Königreichs Tabor; *Adriano* [Kaiser Hadrian] mit Sabina, der Großnichte seines Vorgängers Trajan). Pirro soll Bircenna, die Tochter des Königs von Illyrien (dem Nachbarstaat von Epeiros im Norden) heiraten; die beiden haben einander noch nie gesehen, ihre Verbindung wurde offenbar im Zuge der Friedensverhandlungen nach einer kriegerischen Auseinandersetzung vereinbart. Just in der Zeit, da Pirro vergeblich um Sestia wirbt, kommt Bircenna nach Tarent und kämpft recht energisch um ihre Rechte (sie steckt auch hinter dem Mordanschlag, den Volusio verhindert). Andererseits reden sich die Verliebten oft ein, die Verbindung mit der Frau, nach der sie sich verzehren, wäre auch politisch von Vorteil: *Adriano* hofft, seine Heirat mit Emirena, der Tochter des Königs der Parther, könnte eine dauerhafte Freundschaft zwischen Asien und Rom begründen; Pirro nimmt (in völliger Verkennung der Stimmungslage in Rom) an, Sestias Landsleute würden sich geschmeichelt fühlen, wenn eine der ihren Königin würde. Immer steht der von der Liebe Verblendete zuletzt als Düpierter da.

In der für Sestia und Volusio scheinbar aussichtslosen Lage hat Cajo Fabricio noch einen Trumpf in der Hinterhand, der das in der Opera seria obligatorische glückliche Ende ermöglicht: Turio, der Kommandant der Tarentiner, hat ihn in den Plan eingeweiht, Pirro, unter dessen hartem Regiment die Bürger sehr leiden, zu vergiften, um sich so die Gunst Roms zu erkaufen. Geschickt

verschafft sich der Römer eine von den Honoratioren der Stadt unterschriebene Erklärung, aus der hervorgeht, was die Tarentiner vorhaben, angeblich, um sie dem Senat vorzulegen – offenbar hat er von vornherein die Absicht, Pirro mit dem Beweis für die Illoyalität seiner Verbündeten zu konfrontieren. Die Frage, ob das sehr ehrenhaft gehandelt ist (zumal, da er Turio zugesichert hat, er werde den Inhalt ihrer Unterredung vertraulich behandeln), wäre zu diskutieren. Mit der knappen Bemerkung „Verrätern schuldet man keine Loyalität“ macht es sich der Herold der Fairness und Anständigkeit vielleicht doch etwas zu leicht: Immerhin glaubt er andererseits, Pirro Loyalität zu schulden, der seine Tochter unter zumindest fragwürdigen Umständen zur Sklavin gemacht hat! Dem König bleibt unter diesen Umständen kaum etwas anderes übrig, als Volusio zu begnadigen und ihn und Sestia in die Freiheit zu entlassen; indem er obendrein die römischen Gefangenen freigibt, tut er mehr, als er müßte, und wahrt immerhin sein Gesicht.

Fast alle Figuren in Zenos Libretto verhalten sich moralisch fragwürdig: Bei Turio ist das offensichtlich, aber auch Bircenna, die dem Mann, der sie nicht haben will, gleich nach dem Leben trachtet, schießt weit über das Ziel hinaus. Volusio ist vielleicht etwas zu sehr auf seinen Ruhm bedacht (eine Folge der römischen Erziehung?) und vertraut seiner Sestia, die ihm doch eindeutige Beweise ihrer Liebe gegeben hat, nicht genug. Pirro hat seine Leidenschaften nicht im Griff und verrennt sich in seinem Streben nach einem Glück, das, wie ihm eigentlich längst klar sein müßte, unerreichbar ist. Cajo Fabricio, der Repräsentant römischer *virtus*, erweist sich bei näherem Hinsehen zumindest aus moderner Sicht als höchst problematischer, gebrochener Charakter, und man kann sich fragen, ob dadurch nicht das Ideal jener *virtus* selbst diskreditiert wird. Bleiben nur Cinea, zweifellos der gescheiteste von allen, der aber wie jeder Diplomat seine Gedanken lieber für sich behält; und Sestia, die einzige wirklich positive Figur, die weiß, was sie will, bereit ist, dafür zu kämpfen, und sich von ihrer unbedingten, selbstlosen Hingabe nicht einmal vom geliebten Volusio selbst, der am Ende ganz auf die Linie seines künftigen Schwiegervaters einschwenkt, abbringen läßt. Mitleid und Sympathie der Zuschauer sind ihr sicher. Und was noch wichtiger ist: auch wenn Apostolo Zeno selbst das Libretto als literarische Gattung nicht besonders hochschätzte – mit *Cajo Fabricio* ist ihm ein faszinierender, bemerkenswert moderner Operntext gelungen.

ALBERT GIER