

Aufführungen am 11.,14.,16.4. und 26.6. 2008  
14.4 in Michaelstein und 16.4. im Rahmen des Bachfest Leipzig

**„Catone in Utica“ (Neapel, 1761) von J.Chr.Bach (1735-1782)**  
Opera Seria in 3 Akten, Libretto von Pietro Metastasio

Solisten und Barockorchester der Fachrichtung Alte Musik/Hochschule für Musik und Theater Leipzig und Gäste  
Musikalische Leitung und Gesamtleitung: Susanne Scholz  
Szenische Umsetzung/Barockgestik: Sharon Weller  
Barocktanz: Jutta Voß  
Bühnenbild: Ben Baur  
Kostüme: Malena Modéer

Catone	Agnes Weiland
Cesare	Julia Kirchner
Marzia	Anastasia Peretyahina
Emilia	Julla Schmidt
Arbace	Christiane Wiese
Fulvio	Joszeff Gàl

**Barockorchester der FR Alte Musik:**

VI:  
Susanne Scholz  
Szabolcs Illes\*  
Jee-Hye Lee  
Amber McPherson  
Blanka Pavlovicova

Yun-Jung Choi\*  
Karen Ehlig  
Lydia Görlitz  
Elisa Imbalzano (nur April und 16.6.?)  
Kyung-Min Son

Vla:  
Nadja Lesaulnier\*  
Anke Hörschelmann  
Emanuele Marcante

Vlc:  
Seung-Yeon Lee\*  
Se-Hee Lee  
Joanna Rasch  
Isolde Winter

Kb:  
Benjamin Wand  
Ronald Güldenpfennig

Oboen:  
Jeanine Krause  
Inge Brendler

Fagott:  
Anja-Meike Möller

Traversflöte:  
Katharina Ditter  
Tünde Molnar

Horn:  
Anja Engel  
Thomas Klupsch  
Steffen Launer

Trompete:  
Hartmut Grün  
Michael Andreas Dallmann

Pauke:  
Frank Babe/Robin Meneses

Cembalo:  
Nicholas Parle  
Julita Gorecka\*  
Mizuho Takahashi  
Marton Borsanyi\*  
Katy Sommer

\*Ensemble für Balli

### **Zur Aufführung**

Das Libretto „Catone in Utica“ von Pietro Metastasio (1698-1782), wurde ursprünglich für die Vertonung von Leonardo Vinci 1727 geschrieben. Die erste Aufführung in Rom im Januar 1728 war geprägt von dem Entsetzen des Publikums über den Selbstmord Catones auf der Bühne am Ende der Oper. Viele empfanden diese Darstellung als Verletzung der damaligen Ästhetik. So wurde bei den meisten späteren Vertonungen das Ende abgewandelt und der historische, politische Selbstmord Cato des Jüngeren nicht auf die Bühne gebracht. Der Text wurde von ca. 27 Komponisten vertont, darunter Leonardo Leo (Neapel 1729), Leonardo Leo/Georg Friedrich Händel (London, 1732), Antonio Vivaldi (Verona 1737), Egidio Duni (Florenz 1740), Carl Heinrich Graun (Berlin 1744), Giovanni Battista Ferrandini (München 1753), Gian Francesco de Majo (Turin 1763), Niccoló Piccini (Mannheim, 1770), Bernardo Ottani (Neapel 1777), Gaetano Andreozzi (Cremona 1786) und eben Johann Christian Bach (Neapel 1761).

Wie man aus der deutschen Übersetzung des Librettos, die für eine spätere Wiederaufführung des Werkes in Braunschweig 1768 angefertigt wurde und die als Grundlage für die heutige Übersetzung im Programmheft dient, ersehen kann, wurde bereits damals bei der erneuten Aufführung das Libretto nicht vollständig wiedergegeben. Auch die heutige Fassung ist eine ca. um ein Drittel gekürzte Form des Gesamtwerkes, wobei die Proportionen unter den Akte und den Personen beibehalten wurden.

Im Libretto der Erstaufführung im Teatro S.Carlo in Neapel werden als Zwischenaktmusik Handlungen von 3 Balli beschrieben, die Musik dazu ist jedoch nicht erhalten. Aus der Jugendzeit des damaligen Impresario des Neapolitanischen Theaters, Gaetano Grossatesta (1695-ca.1774), der vor allem als Choreograph tätig war, sind als einmaliges Zeugnis derartiger Choreographien „Balletti“ erhalten, 1726 in Venedig aufgeführt. Diese „Balletti“ wurden in Buchform publiziert und kommentiert von Dr. Gloria Giordano, die für einen Vortrag in Vorbereitung der Opernproduktion gewonnen werden konnte. Die einmalige Gelegenheit, eine so seltene Quelle zur Verfügung zu haben nutzend, kommen nun eben diese Balletti als Intermezzi zwischen den Akten zur Aufführung. Sie werden von der Barocktanzdozentin der Fachrichtung Alte Musik, Jutta Voß einstudiert, die selbst an den Aufführungen teilnehmen wird. Die Rekonstruktion der Musik aus der Melodielinie wird vorgenommen von Studierenden im Fach Cembalo der Fachrichtung Alte Musik unter der Anleitung von

Prof. Nicholas Parle, der auch für die Erarbeitung des Continuos sowie für Teile der musikalischen Leitung verantwortlich ist und selbst an den Aufführungen teilnehmen wird.

Die Einstudierung der Sänger wurde von der Gesangsdozentin der Fachrichtung Alte Musik Gundula Anders und der Romanistikerin Elisabeth Sasso-Fruth unterstützt, fragen der Ornamentik durch den Dozenten für Improvisation der Fachrichtung Alte Musik, Maurice van Lieshout geklärt. Weiters nahmen die Sänger an einem vorbereitenden Kurs für Barockgestik von Margit Legler/Wien teil, bevor sie mit Sharon Weller/Basel die Inszenierung mithilfe eben dieser Barockgestik einstudierten.

Für das Bühnenbild konnte Ben Baur gewonnen werden, für die Kostüme Malena Modéer in Zusammenarbeit mit der UDK Berlin.

„Catone in Utica“ von J.C. Bach wurde gemeinsam mit dem Bacharchiv Leipzig ausgewählt und von dort aus musikwissenschaftlich von Dr. Wolfram Ensslin betreut.

Die musikalische Leitung sowie die Gesamtkonzeption liegt bei Prof. Susanne Scholz, Dozentin für Barockvioline, Kammermusik und Barockorchester der Fachrichtung Alte Musik der Hochschule für Musik und Theater Leipzig.

Susanne Scholz

### **Anmerkungen zu Johann Christian Bachs Oper *Catone in Utica***

Als Johann Christian Bach kurz nach dem Tod seines Vaters Johann Sebastian 1750 seine Heimatstadt Leipzig als Fünfzehnjähriger verließ – er sollte nie mehr in die Stadt an der Pleiße zurückkehren – und zu seinem Stiefbruder Carl Philipp Emanuel nach Berlin zog, wo er bis ca. 1754/55 bleiben sollte, konnte noch niemand ahnen, dass er einmal der kosmopolitischste aller Musiker aus der großen Bach-Familie werden sollte, der an großen musikalischen Zentren verschiedener Länder wie Neapel, Mannheim, London und Paris herausragende Erfolge feierte und zudem als einziger von ihnen Opern komponieren sollte. Von Berlin aus ging Johann Christian erst einmal nach Italien, um dort seine musikalischen Studien fortzusetzen. Er nahm Unterricht bei Padre Martini in Bologna, dem vielleicht bedeutendsten musikalischen Gelehrten des 18. Jahrhunderts und gewann mit dem Grafen Agostino Litta in Mailand einen reichen und einflußreichen Gönner. 1757 trat er zum Katholizismus über. In dieser Zeit komponierte er seine wesentlichen kirchenmusikalischen Werke, die er in der Regel von seinem Lehrer Martini begutachten ließ. Im Juni 1760 wurde er, durch den Einfluss Littas, zweiter Organist am Mailänder Dom. Bereits im Monat zuvor hatte er, an Stelle von Johann Adolf Hasse, den Auftrag erhalten, für das Teatro Regio in Turin seine erste vollständige Oper *Artaserse* (Text nach Metastasio) zu komponieren, die dort zu Beginn der Karnevalssaison am 26.12.1760 ihre Premiere erlebte. Wenn diese Oper aufgrund zahlreicher Krankheitsfälle in der Königsfamilie und im Ensemble nur sieben Mal gespielt wurde, muss der Erfolg doch bemerkenswert genug gewesen sein, dass Bach nur wenige Monate später seinen nächsten Opernauftrag erhielt. Der neapolitanische Impresario Grossatesta hatte durchgesetzt, dass Bach beauftragt wurde, für November 1761 im Teatro S. Carlo in Neapel, dem damals bedeutendsten und prestigeträchtigsten Opernhaus Europas, *Catone in Utica* (Text nach Metastasio) zu komponieren. Ende September oder Anfang Oktober 1761 traf der 26jährige Bach in Neapel ein, um dort in wenigen Wochen, in engem Kontakt mit den Sängern und unter Berücksichtigung von deren speziellen Bedürfnissen, den Kompositionsauftrag fertigzustellen. Die Uraufführung von *Catone in Utica* erfolgte am 4. November 1761 anlässlich des Namenstages von König Karl III von Spanien, der von 1735-1759 als Karl IV als König von Neapel und beider Sizilien regiert hatte. Sein Sohn und Nachfolger als König von Neapel, Ferdinand IV, dem diese Oper gewidmet war, hatte die Tradition fortgesetzt, den Namenstag seines Vaters mit festlichen musikalischen Aufführungen zu begehen. Überhaupt fanden in diesen Jahren Opernpremierer bzw. festliche Kantaten im größten der vier neapolitanischen Theater und zugleich einzigem, das die Königsfamilie besuchte, zumeist an regelmäßig wiederkehrenden Terminen statt, die neben der am 26.12. beginnenden Karnevalssaison meist in Zusammenhang mit Festen der königlichen Familie standen, nämlich den Geburtstagen und Namenstagen von Karl (20.1. bzw. 4.11.) und Ferdinand (12.1. und 30.5.). In den Jahren 1761 und 1762 beispielsweise wurde jeweils nur noch eine weitere Oper aufgeführt, die nicht in Verbindung mit den genannten Anlässen stand. Die Opern wurden in der Regel 10-20 dargeboten und verschwanden von der Bühne, bevor die nächste Oper ihre Premiere feierte.

Aufführungen im S. Carlo waren berühmt für ihre prächtige Ausstattung, erstklassige Sängerbesetzung und hervorragende Ballettdarbietungen. Die Ballette wurden zwischen den Akten und am Ende der Oper aufgeführt und hatten in der Regel keinen Zusammenhang untereinander und zur aufgeführten Oper. Hingegen muss es, zeitgenössischen Aussagen zufolge, während den Vorstellungen recht laut zugegangen sein. So pries der Tenor Anton Raaff, der die Titelrolle in Bachs Oper verkörperte und von 1759 bis 1770 am Teatro S. Carlo wirkte, die außergewöhnliche Stille bei Aufführungen am Mannheimer Hof, wohin er nach seinem Weggang aus Neapel hinwechselte. Er war eben die neapolitanischen Verhältnisse gewohnt. Dies erstaunt nicht weiter, wenn wir den englischen Musikpublizisten Charles Burney hören, der im Jahr 1770 berichtete: „Doch ich komme wieder auf das Theater S. Carlo. Es übertrifft an Pracht alles, was Dichtkunst und Romane je geschildert haben; doch man

muß bei allen dem gestehen, daß wegen der Größe des Gebäudes und des Lärms der Zuschauer die Sänger sowenig als die Instrumente können deutlich gehört werden. Man erzählte mir indessen, daß die Zuschauer wegen der Gegenwart des Königs und der Königin weit weniger Lärm machten als sonst. Keine Hand bewegte sich zum Klatschen während der ganzen Vorstellung, ungeachtet die Zuschauer mit der Musik sehr zufrieden zu sein schienen.“

Das Orchester des Teatro S. Carlo hatte 1759, also nur zwei Jahre vor der Uraufführung von Bachs *Catone* folgende Größe und Besetzung: 28 Violinen, 4 Violen, 3 Violoncelli, 4 Kontrabässe, 4 Oboen (zwei davon spielten auch Flöte), 1-2 Fagotte, 4 Blechbläser (Horn, Jagdhorn, Trompete) und 2 Cembali. Hinzu kamen noch Pauken, die sich aber wohl nicht in den Gehaltslisten wiederfinden. Es fällt der hohe Anteil der Violinen, die schwache Besetzung der Celli, bei umso größerer Betonung der Kontrabässe, und das große Überweicht der Streicher gegenüber den Bläsern auf.

*Catone in Utica* wurde Bachs erfolgreichste, da meistgespielte Oper. Zumindest sieben weitere Produktionen bis 1772 (zumeist in Oberitalien, 1768 gab es aber auch eine Aufführung am Hoftheater in Braunschweig) sind heute bekannt; für eine Opera seria der Zeit, die in der Regel, im Gegensatz zu zeitgenössischen Opern buffe, kaum Wiederaufnahmen bzw. Aufführungen an anderen Orten als am Premierenort erlebte, eine bemerkenswerte Rezeptionsgeschichte. Die erfolgreiche Premiere von *Catone* dürfte die Verantwortlichen am Teatro S. Carlo veranlasst haben, Bach kurzfristig den Auftrag für die nächste Opernproduktion *Alessandro nell'Indie* (Text nach Metastasio), die am 20.1.1762 ihre Uraufführung erlebte, zu erteilen, nachdem Johann Adolf Hasse abgesprungen war.

Der Text von Bachs *Catone in Utica* geht auf ein Libretto von Pietro Metastasio zurück, das dieser 1727 verfasst hatte. Wie kein anderen neben ihm hat Metastasio, der von 1730 bis zu seinem Tod 1782 kaiserlicher Hofdichter in Wien war, die Opera seria bzw. das Drama per musica im 18. Jahrhundert geprägt, so daß man nicht zu unrecht von „Metastasianischer Oper“ spricht. Nicht ein Musiker, sondern ein Dichter war somit für die Gestalt der prestigeträchtigsten Musikgattung des 18. Jahrhundert prägend. Seine 26 Dichtungen für die ernste Oper wurden als Textgrundlage von mehr als 1000 Opern benutzt. Auch fünf von Bachs zehn italienischen Opern basieren auf einem Libretto Metastasios (neben den genannten *Artaserse*, *Catone in Utica*, *Alessandro nell'Indie* sind dies *Adriano in Siria* und *Temistocle*). *Catone in Utica* unterscheidet sich von den meisten anderen Drammi Metastasios insofern, als es ein „tragico fine“, und nicht wie üblich, ein „lieto fine“ aufweist. Am Ende der Oper stirbt die Titelfigur Catone durch die eigene Hand. Ursprünglich sah Metastasio Version Catones Tod auf der Bühne vor, was aber zu heftigen Kritiken seinerzeit führte, so dass sich Metastasio gezwungen sah, den Schluss insofern zu ändern, als nun Catone zwar am Ende stirbt, sein Tod aber nurmehr von seiner Tochter Marzia berichtet wird. Darüberhinaus hatte Metastasio noch weitere dramaturgische Veränderungen in den letzten Szenen vorgenommen. In der zweiten Version verliert das Stück an drastischer Realität, die die Zuschauer im 18. Jahrhundert auch gar nicht auf der Bühne zu sehen wünschten. Interessant ist nun, dass das Libretto bei Bach eine Mischfassung der beiden Versionen Metastasios vorsieht. So wird von der ersten in die zweite Version gesprungen, was dramaturgische Inkonssequenzen und einen unlogischen Handlungsverlauf zur Folge hat: Das Ende des zweiten Bildes des dritten Aktes der ersten Version bildet das Quartett. Zu diesem Zeitpunkt ist hier der Kampf zwischen den Anhängern Catones und Cesares schon vorbei. Nach der nächsten Szene, die eigentlich in der ersten Version bereits zum nächsten Bild gehört, hier aber noch direkt an das Quartett anschließt, wird in die zweite Version gesprungen, die mit dem Kampfgeschehen beginnt. Es scheint, dass für Bach musikalische Aspekte wichtiger gewesen sind als dramaturgisch logische Handlungsverläufe, denn die erste Version bietet die Möglichkeit eines Quartetts, das Ende der zweiten Version die einer Soloarie für Catone und, was aber wohl zweitrangig war, eines Kampfgeschehens sowie eines Marsches. Wie damals üblich, erfuhr Metastasio ursprüngliche Version eine starke textliche Bearbeitung, die auch mit der zeitlichen Distanz von 34 Jahren zwischen Entstehung und der Aufführung von Bachs Vertonung zu begründen ist: 10 musikalische Nummern wurden ersatzlos gestrichen, was zur Folge hatte, dass zahlreiche Abgänge nicht mit einer Arie erfolgten; zudem wurden fünf Nummern textlich ersetzt bzw. verändert; Striche, Zusammenziehungen und Umtextierungen führten dazu, dass zentrale inhaltliche Passagen fehlen: Die für die politische Auseinandersetzung zwischen Catone und Cesare charakteristische Stelle, als sich die beiden in der Bewertung von Diktatur und Demokratie nicht einigen können, ist dem Strich zum Opfer gefallen, wodurch die Unvereinbarkeit ihrer Positionen nicht mehr so deutlich wird. Vielleicht war dies eine Vorgabe der Zensur, da es sich schließlich um eine Festtagsoper in einem Königshaus handelte.

Zeittypisch ist die Sängerbesetzung mit den hohen Gesangsstimmen Sopran und Tenor, bei einem deutlichen Übergewicht an Sopranstimmen, ob weiblich oder männlich. Sänger wie der Catone-Sänger Anton Raaff, der als größter Tenorsänger Deutschlands und Italiens um die Mitte des 18. Jahrhunderts bezeichnet wurde (Gerber), waren das Aushängeschild der Opernproduktionen. Ihre Arien wurden ihren speziellen Fähigkeiten so angepasst, dass sie „so accurat angemessen sey[en], wie ein gutgemachts kleid“, um Mozart zu zitieren, als dieser für eben diesen Anton Raaff die Arie „Se al labbro mio“ komponierte. Und so sorgte Raaff dafür, dass in seinen Arien seine Stärken, zum einen der virtuose Koloraturgesang, mitunter verbunden mit konzertant eingesetzten Instrumenten, zum anderen seine besondere Fähigkeit, in den arie cantabili im Andantino-Tempo das Portamento ausdrucksstark einzusetzen, zum Tragen kamen. Insofern zeigen die für Anton Raaff komponierten

Arien von Bach (für ihn schrieb er auch die Titelrollen von *Alessandro nell'Indie*, *Temistocle* und *Lucio Silla*), Niccolò Piccinni (ebenfalls *Catone in Utica*) und Mozart (u.a. die Titelrolle in *Idomeneo*) zahlreiche musikalischen Gemeinsamkeiten, die den Einfluss der Sänger auf die musikalische Gestaltung der Arien verdeutlichen.

Bezüglich der Arienformen zeigt sich Bachs *Catone in Utica* von der traditionellen Seite. Zwar sind fast alle Arien per se als sogenannte Dal-segno-Arien gekennzeichnet, doch der einzige Unterschied zur herkömmlichen fünfteiligen sogenannten neapolitanischen Da-capo-Arie (a1-a2-b-a1-a2) besteht darin, dass bei der Wiederholung von a1-a2 nur das einleitende Instrumentalritornell entfällt und die Reprise direkt mit dem Beginn des Gesangsteil einsetzt. In seinen späteren Opern zeigt Bach diesbezüglich eine größere Formenvielfalt.

Beginnt die Oper mit einer herkömmlichen dreisätzigen Ouvertüre, die nicht den Sinn hatte, bereits Bezüge zur nachfolgenden Oper herzustellen, sondern als Signal an das Publikum zu verstehen ist, dass in Bälde das Geschehen auf der Bühne einsetzt, so ist das Ende mit einem Secco-Rezitativ durchaus als ungewöhnlich zu bezeichnen. Jedoch endete damit nicht am 4.11.1761 der festliche Theaterabend, da wie bereits erwähnt noch ein abschließendes Ballett folgte, weshalb dieser ungewöhnliche Opernschluss, sowohl aus musikalischer als auch aus dramaturgischer Sicht, abgemildert wurde. So dürfte die Namenstagsaufführung letztendlich auch nicht so tragisch geendet haben wie die eigentliche Oper *Catone in Utica* es vorsah.

Wolfram Enßlin

### Anmerkungen zur Figurenkonstellation:

Catone, die Titelfigur, ist die zentrale Gestalt der Oper. Sein Ideal ist die Freiheit. Er vertritt dieses sein Ideal derart konsequent, dass man ihn sogar als dessen Inkarnation bezeichnen könnte. Sie taucht als Schlüsselbegriff bereits – in einer Negativdefinition – zu Beginn des Dramas auf (Roma, che geme al suo Tiranno in braccio: Rom ist dem Tyrannen unterworfen, also UNfrei) und durchzieht quasi leitmotivisch die gesamte Tragödie. Nicht nur Catone also steht im Mittelpunkt des Dramas, sondern, verkörpert durch ihn, ein Ideal: die Freiheit.

Um Catone/die Freiheit herum sind die anderen Figuren der Handlung und ihre Bestrebungen gruppiert. Sie sind auf ihn hin konzipiert und vor dem Hintergrund des Ideals Catones zu begreifen. Diese Gestalten sind wesentlich von ihren persönlichen Leidenschaften bestimmt, wohingegen Catone sich allein dem Ideal der Freiheit, die vornehmlich als öffentliches Gut (Freiheit Roms) begriffen wird, verschrieben hat. Die „Nebenfiguren“ sind nicht eindeutig negativ gezeichnet, doch ist in ihnen immer, unter dem Gesichtspunkt ihrer Haltung gegenüber Catone und damit gegenüber der Freiheit, ein „Aber“ mit enthalten, in dem ihre menschliche Schwäche zum Ausdruck kommt. So z. B. ist **Marzia** natürlich die ihren Vater / (und in ihm sein Ideal, die Freiheit) liebende Tochter, doch ist diese ihre Haltung gefährdet und damit getrübt durch ihre Liebe zu Cäsar. **Emilia** ist zwar die (durch ihren verstorbenen Gatten) politische Weggefährtin Catones, doch ist ihr Verhalten wesentlich gesteuert durch ihre Rachegeleüste. Indem er ihr Schweigegebot beachtet, schenkt **Arbace** schon zu Beginn der Handlung mehr Marzia, also seinem privaten Interesse, Gehör als den übergeordneten Zielen verpflichteten Empfehlungen Catones.

**Cäsar** vertritt politisch die Gegenposition zu Catone, die Opposition lautet also Catone/Freiheit vs. Cäsar/Tyrannie. Doch wäre es wohl nicht richtig, analog zu Catone auch in Cäsar eine VERKÖRPERUNG seines politischen Ziels, der Tyrannie, zu sehen. Denn sogar diese Gegenposition ist von der Figur Catones her konzipiert, schließlich achtet Cäsar Catone gerade wegen seiner aufrechten Haltung und Liebe zu seinem Ideal und wünscht ihn sich deshalb zum Freund. Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht auch der Schluss: Anstatt in seinem Siege zu schwelgen und darin aufzugehen, hat dieser einen schalen Beigeschmack angesichts des Verlusts, der für Cäsar damit einhergeht: Catone nahm sich – wie immer konsequent (E se non lice viver libero ancor; si vegga almeno nella fatal ruina spirar con me la libertà latina) - das Leben, und die jetzt „einsichtige“ Marzia beschimpft Cäsar. Der Sieg wird für den Sieger wertlos, Cäsar wirft seinen Lorbeerkrantz weg, sein Ideal war keines, es ist als für Cäsar trügerisches entlarvt. Nur der opportunistische **Fulvio**, dessen Verhalten sich aus seiner Einstellung zu Emilia einerseits und vornehmlich zu Cäsar andererseits erklärt, hat dies nicht erkannt (Quando trionfi, ogni perdita è lieve).

So ist also Catone die einzige wirklich eindeutig und konsequent zu ihrem Ideal stehende Figur. Diese aufrechte, unbeirrbar Haltung lässt ihn klar Position beziehen auch in privaten Fragen, die er, im Gegensatz zu allen anderen, hintan stellt, dem Ideal nachordnet. Sogar seine „Vaterschaft“ gegenüber Marzia lässt sie ihn in Frage stellen, als er von ihrer Liebe zu Cäsar erfährt. Die Schwächen der „Nebenfiguren“ sind als „Versuchungen“, „Proben“ für den an seinem Ideal festhaltenden Catone zu interpretieren, die ihn

möglicherweise seinem Ideal, der Freiheit, abspenstig werden lassen könnten und die der Held aber allesamt meistert. Marzia strapaziert die Liebe des Vaters, Cäsar trägt ihm seine Freundschaft an und schlägt vor, die Macht zu teilen. Doch Catone ist unbeirrt, er zögert niemals und hält unter allen Umständen an seinem Ideal fest. Bis in den Tod.

Insofern ist „Catone in Utica“ als politische Tragödie anzusehen. Das persönliche Liebesdrama der Marzia ist nicht der eigentliche Gegenstand in diesem Stück, es ist ausschließlich in seiner Funktionalität hin zum „Drama des Freiheitsideals“ zu verstehen. Denn die Liebe Marzias zu Cesare stellt eben eine der möglichen Gefährdungen des Freiheitsideals und der Standhaftigkeit Catones dar, doch der Held erkennt und durchschaut sie als solche und weist demzufolge Marzia in der entscheidenden Szene als seine Tochter zurück. Dass Marzia am Ende Arbace die Hand reichen wird und Cäsar verflucht, ist nicht als ihr Verzicht oder Scheitern ihrer Liebe zu deuten, sondern als ein Akt der Einsicht, denn damit bekennt sie sich – wenn auch zu spät – zu dem Ideal ihres Vaters. In ihrer Abkehr von Cäsar, in ihrer Hinwendung zu Arbace liegt letztlich ihr – fast - heldenhafter Triumph.

Elisabeth Sasso-Fruth