

I promessi sposi

Geschichte einer Geschichte | Vom Roman zur Regie

Als Alessandro Manzoni vor ziemlich exakt 200 Jahren an seiner ersten Fassung des Romans *I promessi sposi* (dt., *Die Verlobten* oder *Die Brautleute*) arbeitete, hätte er sich wohl nicht erträumen können, dass aus dem Stoff einmal ein Musical werden würde. Wie auch? Die Gattung war zu der Zeit noch gar nicht erfunden. In Manzoni's Heimat Mailand allerdings, am berühmten *Teatro alla Scala*, feierten zu seiner Zeit bereits Komponisten wie Rossini und Bellini mit ihren Opern große Erfolge der Musiktheatergeschichte. Tatsächlich nahm sich der Komponist Amilcare Ponchielli der Geschichte um Renzo und Lucia in den 1850er Jahren an und komponierte eine Oper mit dem Titel *I promessi sposi*. Dass die Uraufführung kein großer Erfolg war, steht auf einem anderen Blatt.¹ Tatsache ist jedoch, dass Manzoni selbst noch erlebt hat, wie sein literarischer Stoff zu Musiktheater wird.



Abbildung 1: Alessandro Manzoni, Porträt von Francesco Hayez (1841)

Nicht mehr, aber auch nicht weniger machen wir hier, im Mödling des Jahres 2026. Wir erzählen eine Geschichte, die Manzoni im Norditalien der 1620er Jahre spielen lässt, als Musiktheater. Was hat nun, so werden Sie sich beim Lesen fragen, eine so alte Geschichte mit uns heute zu tun? Warum sollten wir diese noch erzählen, vor allem, wo sie doch in Österreich – im Unterschied zu Italien, wo der Stoff eine der am meisten gelesenen Schullektüren ist² – kaum jemand kennt? Diesen Fragen versuche ich anhand der großen Themen des Stückes nachzugehen, dass am Ende vielleicht klarer wird, warum Sie sich dieses Stück nicht entgehen lassen sollten – abgesehen davon, dass sie damit den 850-seitigen Roman in nur zwei Stunden erleben können.

Macht und Gewalt

Don Rodrigo, der Antagonist unserer Geschichte, ist jene Figur, von der in *I promessi sposi* die Gewalt und Macht ausgeht, mit der er verhindern will, dass Renzo und Lucia heiraten. Der Name mag vorerst spanisch erscheinen und könnte als Verweis auf die spanische Fremdherrschaft im Norditalien zu jener Zeit gelesen werden. Vieles spricht aber dafür, dass es sich um einen hispanisierten italienischen Adligen handelt.³ Don

¹ Parsons, C. H. (2004). PONCHIELLI: *I Promessi Sposi*. In *American record guide* (Vol. 67, Number 6, p. 160). Record Guide Publications.

² Sica, B. (2022, February 8). *Alessandro Manzoni, I promessi sposi [The Betrothed]*. Modern Languages Reading Group. University College London. <https://blogs.ucl.ac.uk/modern-languages-reading-group/2022/02/08/266>

³ Lizium, K. (1993). *Die Darstellung der historischen Wirklichkeit in Alessandro Manzoni's I Promessi Sposi*. Max Niemeyer Verlag, S. 10.

Rodrigo will Lucia einzig für sich und versucht deshalb, mit aller Gewalt ihre Hochzeit mit Renzo verhindern. Bereits am Beginn der Geschichte schickt er deshalb zwei Bravi aus, die Don Abbondio einschüchtern sollen, sodass er die Hochzeit nicht vollzieht. Diese „meist von Adligen bezahlten und gedeckten Schläger“⁴ sind die verlängerten Arme der Macht und Kontrolle des Don Rodrigo. Sie führen Befehle aus, sind also für den gewaltigen Don Rodrigo lediglich Mittel zum Zweck.

Spannend ist dabei, dass Don Rodrigo in der Art eines Grundherrn auftritt. Diese hatten im 17. Jahrhundert noch die Macht gehabt, zu entscheiden, ob die ihnen untergebenen Bäuerinnen und Bauern heiraten dürfen. Renzo und Lucia sind allerdings im Roman keine Leibeigenen, sondern freie Bauern. Sie bedürfen gar keiner Zustimmung durch einen Grundherrn,⁵ was nur einen Schluss zulässt: Was Don Rodrigo macht, ist nicht legal! Die Ausübung von Gewalt findet also nicht im Rahmen der damals geltenden Gesetze und Normen statt, sondern kann von ihm nur qua seiner gesellschaftlichen Stellung ausgeführt werden.

Wer sind heute jene Menschen, die Macht besitzen und ausüben, ohne dass diese Macht legitimiert ist? Die Handlungen ausführen, die eigentlich unmoralisch und rechtlich nicht erlaubt sind? Ich werde hier gar keine konkreten Namen müssen, dass Ihnen möglicherweise gleich ein paar Personen einfallen. Ich vermute, dass es vor allem ältere, weiße Männer sind, oder? Und damit zieht sich dieses Thema der illegitimen Macht von antiken Beispielen wie Caesars Überschreitung des Rubikons⁶ bis zu Putins Überfall auf die Krim. Unser Don Rodrigo ist ein Ausdruck genau dessen, ein symbolischer Archetyp der illegitimen Unterdrückung sowie psychischer und physischer Gewalt.

Krankheit, Gott und Tod

Wenn ich nun das Stichwort Pandemie in den Raum oder zumindest in den Text hier werfe, dann muss ich Ihnen vermutlich auch nicht auf die Sprünge helfen, dass Sie einen Gegenwartsbezug herstellen können. Dass der Ausbruch einer Krankheit in der ganzen Welt als Bedrohung, Herausforderung und letztlich vielleicht auch als Chance gesehen werden kann, haben die frühen 2020er Jahre ebenso wie die frühen 1620er Jahre gezeigt. Der Umgang und auch die Ursachenforschung sind vermutlich kaum zu vergleichen.

Im Mailand des frühen 17. Jahrhunderts herrschten zwei unterschiedlichen Theorien darüber vor, wie sich die Pest, die bei uns im 2. Akt eine zentrale Rolle spielt, verbreitet: Die eine Theorie besagte, dass „schmutziges“ Wasser und Luft für eine direkte Übertragung verantwortlich seien, die andere ging von einer indirekten Übertragung über Krankheitskeime aus.⁷ Erst die zweite Theorie ermöglichte eine gute Versorgung, weil man davon ausging, dass es gut sei, die Kranken von der restlichen Bevölkerung zu trennen. Zur Behandlung und Quarantäne beschloss die Stadt Mailand bereits im 15. Jahrhundert den Bau eines Pestlazaretts. Dieses sah in der von Manzoni beschriebenen Pest

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 160f.

⁶ Weimer, W. (2025). Die Würfel sind gefallen – Caesar und der Rubikon. In *Fragen an die Antike* (S. 149–151). Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 149.

⁷ Kalff, S. (2014). Seuchenpolitik und Staatsräson: Die Mailänder Epidemie von 1629–1630. In *Politische Medizin der Frühen Neuzeit* (Bd. 189, S. 275–436). DE GRUYTER, S. 297.

der 1620er Jahre die verheerendste Epidemie, die man bis dahin gesehen hatte. Die Hälfte der Mailänder Bevölkerung starb und damit etwa 60.000 Menschen.⁸

Dieser schreckliche Höhepunkt der Pestgeschichte Mailands ist in unserer Bühnenerzählung der dramaturgische Höhepunkt. Lucia ist gegen Ende des 2. Aktes schwer erkrankt. Sie ist im Mailänder Pestlazarett untergebracht und sieht kaum Hoffnung. Die Krankheit hat nun gänzlich ihr Leben bestimmt.

Die Ausweglosigkeit der Menschen, der Tod, der unmittelbar im Alltag angekommen ist, lässt auch die Frage des guten und gerechten Gottes aufkommen. Mit diesem sogenannten Theodizee-Problem hat sich unter anderem der Philosoph Gottfried Wilhelm Leibniz beschäftigt: „Si deus est, unde malum, si non est, unde bonum?“ („Wenn es einen Gott

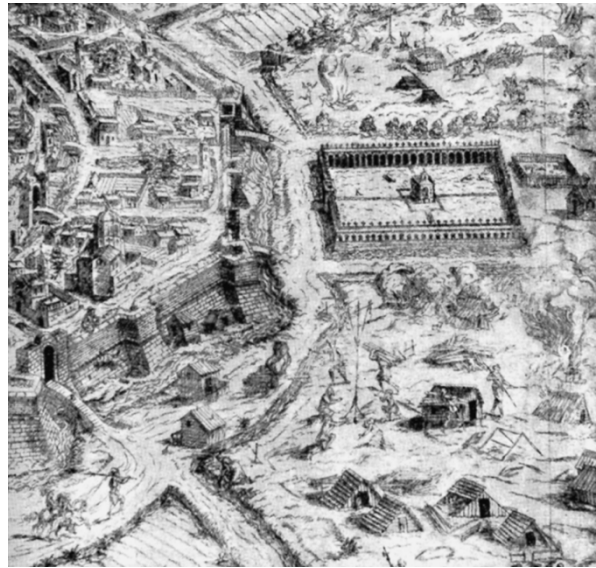


Abbildung 2: Mailänder Pestlazarett, um 1630 (Kalff, 2014, S. 298)

gibt, woher kommt das Böse? Wenn es keinen gibt, woher kommt das Gute?“)⁹ Das mag vielleicht auch der große Unterschied zu der Pandemie sein, die wir im 21. Jahrhundert alle erlebt haben. Wohl wenige haben hier vermutlich noch die Gottes-Frage gestellt. Die Religion als Leitprinzip der Menschheit wurde von der naturwissenschaftlichen Forschung abgelöst, die uns mit Zahlen und Fakten konfrontiert hat: Inzidenzen, Neuinfektionen, Hospitalisierungsraten.

Dass der Glaube eine so unglaubliche Macht und Bedeutung hat, zeigt sich auch in der Geschichte. Pater Cristoforo wird als Vertreter des Glaubens, als Abbild einer guten Moral, um Hilfe gebeten. Er redet daraufhin Don Rodrigo ins Gewissen, indem er in der 5. Szene sagt: „Aber gerade wenn es um das göttliche Geschenk der Liebe geht, müsst Ihr doch auf Euer Herz hören. Und das sagt Euch, dass Lucias Herz in einem anderen Rhythmus schlägt als Eures.“ Cristoforo darf letztlich auch den Eid auflösen, den Lucia Gott gegeben hat: Wenn sie nämlich ihren Renzo nicht haben kann, so schwört sie in tiefer Not, dann will sie für immer Jungfrau bleiben. Cristoforo fungiert hier als Vertreter kirchlicher Autorität. Gottesfurcht und Gotteseid sind jedoch jene Aspekte der Geschichte, mit denen wir hier und heute nicht mehr so viel anfangen. Sie müssen aber, und das war der Anspruch der Inszenierung, im Sinne der damaligen Zeit sehr ernst genommen werden. Sie nicht ernst zu nehmen, würde bedeuten, die Figuren unserer Geschichte nicht ernst zu nehmen. Und selbst in einer Zeit, in der Gott noch im Zentrum des Alltags stand, darf die Mutter von Lucia, Agnes, am Beginn des 2. Aktes ihre Zweifel äußern: „Manchmal frage ich mich, ob es ihn wirklich gibt. Ihr etwa nicht?“ Don Abbondio, als Vertreter des Glaubens, antwortet tatsächlich sehr zeitgemäß, wenn er darauf einfach sagt: „Lasset uns beten.“

Im Glauben und auch im Vertrauen an Gott kann letztlich die Krankheit Lucias angemessen betrachtet werden. Und so sind auch die Worte Pater Cristoforos im Pestlazarett im

⁸ Ebd., S. 276

⁹ Leibniz, G. W. (1996). *Versuche in der Theodicee über die Güte Gottes, die Freiheit des Menschen und den Ursprung des Übels* (A. Buchenau, Übers.). Felix Meiner. (Originalwerk veröffentlicht 1710), § 20

2. Akt zu verstehen: „Vertrau auf Gottes Willen, vertrau darauf, dass ihr euch wiederseht, wenn er es will.“

Liebe und Leben

Kann man den Willen von zwei Liebenden mit Gewalt brechen? Das ist eine, wenn nicht die zentrale Frage in *I promessi sposi*. Und ja: Man kann. Werfen wir nämlich einen Blick auf die Nonne von Monza, Gertrude, die im Roman als „Fürstin“ bezeichnet wird. Manzoni zeichnet sie als eine vom autoritären Vater, einem Mailänder Edelmann, in ihr Schicksal gedrängte Person. Sie wird mit 6 Jahren zur Erziehung ins Kloster geschickt, um für immer da zu bleiben.¹⁰ Dort beginnt sie später eine Liebesaffäre mit einem Nachbarn des Klosters, Egidio. Die Gertrude aus dem Roman, die auch in unserer Musicalfassung eine prominente Rolle spielt, hat tatsächlich ein historisches Vorbild: Schwester Virginia Maria, geboren 1575. Ebenfalls von ihrem reichen Vater ins Kloster gezwungen, beginnt sie eine Affäre mit einem Grafen und bringt zwei Kinder auf die Welt. Als Strafe wird sie dafür ab 1608 bis zu ihrem Tod über 40 Jahre später, in eine zugemauerte Klosterzelle in Isolationshaft gesperrt. Ihr Liebhaber hieß allerdings nicht, wie bei Manzoni, Egidio, sondern Gian Paolo Osio, dessen Name sich auch im Solo von Gertrude (*Lied 23 Im Schatten von Monza*) in unserer Bühnenfassung wiederfindet.¹¹ Unsere Gertrude wird nicht eingemauert, sondern aus dem Kloster verstoßen. Sie singt am Ende im Pestlazarett „Ich durfte fliegen, ich durfte lieben. Und jetzt für immer allein.“



Abbildung 3: Die Nonne von Monza, Gemälde von Mosè Bianchi (1865)

Gegenüber der negativ gezeichneten Nonne bei Manzoni, ist in Harald Bureschs Version eine geläuterte, verzweifelte Frau zu erkennen, die den Verrat an Lucia bereut, wenn sie schlussendlich in aufrichtiger Ehrlichkeit sagt: „Es tut mir so leid, liebe Lucia. Ich weiß, dass ich keine Vergebung erwarten darf. Trotzdem bitte ich euch um Verzeihung.“ Sowohl Autor als auch Regie war es wichtig, Gertrude als mehrdimensionale Figur zu zeichnen, die von der Verräterin zur Büßenden werden *kann* und auch *darf*. Sie ist Symbol dafür, dass man sein Leben jederzeit noch ändern kann. Was hier jedoch bleibt? Die Schuld.

Die zweite große Liebe ist natürlich jene zwischen Renzo und Lucia. Eine ehrliche, reine und von tiefer Aufrichtigkeit getragene Liebe, die die beiden Menschen ganze Welten bewegen lässt. Flucht nach Mailand, Aufstände, Wanderungen, ja sogar in ein von Infizierten überwuchertes Pestlazarett treibt es Renzo auf seiner Suche nach Lucia. Angst,

¹⁰ Manzoni, A. (1842/2025): Die Verlobten. Insel Verlag, 4. Aufl., S. 197.

¹¹ Lizium, 1993, S. 52f.

Demütigung und sogar Entführung wiederum nimmt Lucia in Kauf, um zu ihrem Renzo zu gelangen. Und wieder ist es eine adelige Person, die mit Gewalt diese Liebe verhindern mag. Im Unterschied zu Schwester Gertrude jedoch erfolglos. Letztlich siegt eben doch die Liebe.

Und dann die Regie

Natürlich, da war ja noch was. Die Historie der 1620er Jahre, der Roman der 1820er Jahre und dann unser Libretto der 2020er Jahre, eine Geschichte also, die ich nun, 400 Jahre nach ihrem historischen Ursprung, gemeinsam mit einem wunderbaren Kreativteam sowie einem großartigen Ensemble ins Stadttheater Mödling auf die Bühne bringen darf. Und das als meine erste große Regiearbeit. Das Stück bereitet mir dabei umso mehr



Abbildung 4: Die Ährenleserinnen, Gemälde von Jean-François Millet (1857)

Freude, weil ich direkt nach meiner Schulzeit Geschichte studiert habe, was vielleicht schon beim Lesen dieses Textes spürbar war. Im Rahmen der Umsetzung dieses Stoffes wollten wir ein durchwegs historisch akkurates Setting schaffen, wenn es möglich war, bspw. durch die Kostüme oder auch die Projektionen. Anklang finden letztere bei den realistischen Malereien eines Gustave Courbet oder Jean-François Millet, die im 19. Jahrhundert, also kurz nach Manzoni, erstmals in der Malerei bäuerliche Bevölkerung zeigten.

Schlicht, bäuerlich, und dennoch rein und klar sollte die Figurenzeichnung der Hauptcharaktere Renzo, Lucia und auch Agnes werden, die sich ganz einer psychologisch-realistischen Umsetzung verschreiben. Als Übermächtige erscheinen Don Rodrigo und auch der Namenlose (zumindest vorerst) – in einer Leichtigkeit üben sie im alltäglichen Geschäft Macht aus, ohne große Gefühle zu zeigen. Im Unterschied dazu stehen Don Abbondio, Perpetua und auch die *famiglia* von Bortolo und Sofia als leicht überzeichnete Charaktere, die Leichtigkeit, Humor und Freude in einen streckenweise doch sehr düsteren Stoff bringen dürfen. Mit der Musik von Norberto Bertassi und Walter Lochmann entsteht damit eine Tour de Force, eine Held:innenreise der besonderen Art, die uns in den Themen des 17. Jahrhunderts auch heutige Themen wiedererkennen, reflektieren und neu erleben lässt. Und das alles in einer hoffentlich kurzweiligen und spannenden Inszenierung! Und für den Fall, dass dem nicht so ist, bleibe ich mit einem Augenzwinkern bei den Schlussworten meines Namensvetters Alessandro: „Sollten wir dagegen durch Langeweile lästig gefallen sein, so darf man glauben, daß es nicht in unserer Absicht gelegen hat.“¹²

In diesem Sinne: Gute Unterhaltung!

Literaturverzeichnis

Bianchi, M. (1865). *Monaca di Monza* [Ölgemälde]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monaca_di_monza_by_Mos%C3%A8_Bianchi.JPG (16.06.2026); **Hayez**, F. (1841). *Ritratto di Alessandro Manzoni* [Gemälde]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Hayez_-

¹² Manzoni, 1842/2005, S. 835

_Ritratto_di_Alessandro_Manzonei.jpg (16.06.2026); **Kalff**, S. (2014). Seuchenpolitik und Staatsräson: Die Mailänder Epidemie von 1629–1630. In *Politische Medizin der Frühen Neuzeit* (Bd. 189, S. 275–436). DE GRUYTER. **Leibniz**, G. W. (1996). *Versuche in der Theodicee über die Güte Gottes, die Freiheit des Menschen und den Ursprung des Übels* (A. Buchenau, Übers.). Felix Meiner. (Originalwerk veröffentlicht 1710); **Lizium**, K. (1993). *Die Darstellung der historischen Wirklichkeit in Alessandro Manzoni's I Promessi Sposi*. Max Niemeyer Verlag; **Manzoni**, A. (2025). *Die Verlobten* (4. Aufl.). Insel Verlag. (Originalwerk veröffentlicht 1842); Millet, J.-F. (1857). *The Gleaners (Les Glaneuses)* [Ölgemälde]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_-_Gleaners_-_Google_Art_Project.jpg (16.06.2026); **Parsons**, C. H. (2004). PONCHIELLI: I Promessi Sposi [Rezension]. *American Record Guide*, 67(6), 160. Record Guide Publications; **Sica**, B. (2022, 8. Februar). Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* [The Betrothed]. *Modern Languages Reading Group*. University College London. <https://blogs.ucl.ac.uk/modern-languages-reading-group/2022/02/08/266> (16.06.2026); **Weimer**, W. (2025). „Die Würfel sind gefallen“ – Caesar und der Rubikon. In *Fragen an die Antike* (S. 149–151). Springer Fachmedien Wiesbaden.

Eine Kurzversion des Textes findet sich im Programmheft zum Stück: teatro (2026): Renzo und Lucia. Eine verbotene Liebe
Alexander Hoffelner, 2026