text praxis

Digitales Journal für Philologie

Autor*innen

Daniela Link, Heiner Fangerau (Düsseldorf)

Titel

Politik, Poetik, Performance. Hermann Brochs Romanprojekt »Die Verzauberung« für die Bühne

Erschienen in

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie #24 (1.2026) / www.textpraxis.net

URL: https://www.textpraxis.net/daniela-link-heiner-fangerau-politik-poetik-performance
URN: urn:nbn:de:hbz:6-87878530230
DOI: 10.17879/87878529619

URN und DOI serve the long-term searchability of the document.

Empfohlene Zitierweise

Daniela Link, Heiner Fangerau: »Politik, Poetik, Performance: Hermann Brochs Romanprojekt ›Die Verzauberung‹ für die Bühne«. In: *Textpraxis* #24 (1.2026). URL: https://www.textpraxis.net/daniela-link-heiner-fangerau-politik-poetik-performance, DOI: 10.17879/87878529619

Impressum

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie
ISSN 2191-8236

Universität Münster
Graduate School Practices of Literature
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster

Redaktion dieser Ausgabe:
Nursan Celik, Mareike Hülsbusch, Felix Jueterbock, Y. Su Kolsal, Estelle Krewiss

textpraxis@uni-muenster.de

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 Internat. Lizenz.

text praxis

Digital Journal for Philology

Authors

Daniela Link, Heiner Fangerau (Düsseldorf)

Title

Politik, Poetik, Performance. Hermann Brochs Romanprojekt »Die Verzauberung« für die Bühne

Published in

Textpraxis. Digital Journal for Philology #24 (1.2026) / www.textpraxis.net/en

URL: https://www.textpraxis.net/en/daniela-link-heiner-fangerau-politik-poetik-performance

URN: urn:nbn:de:hbz:6-87878530230

DOI: 10.17879/87878529619

URN und DOI serve the long-term searchability of the document.

Recommended citation

Daniela Link, Heiner Fangerau: »Politik, Poetik, Performance: Hermann Brochs Romanprojekt ›Die Verzauberung‹ für die Bühne«. In: *Textpraxis* #24 (1.2026). URL: https://www.textpraxis.net/daniela-link-heiner-fangerau-politik-poetik-performance, DOI: 10.17879/87878529619

Imprint

Textpraxis. Digital Journal for Philology
ISSN 2191-8236

Universität Münster
Graduate School Practices of Literature
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster
Germany

Editorial Board of this Issue:
Nursan Celik, Mareike Hülsbusch, Felix Jueterbock, Y. Su Kolsal, Estelle Krewiss

textpraxis@uni-muenster.de

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

DANIELA LINK, HEINER FANGERAU (DÜSSELDORF)

Politik, Poetik, Performance: Hermann Brochs Romanprojekt *Die Verzauberung* für die Bühne

Einleitung

> »In jeder Kunst wird Schund produziert, aber in keiner ist der Prozentsatz des konsumierten Schunds so groß wie auf dem Theater.«[1]

Hermann Broch pflegte eine durchaus ambivalente Haltung zum Theater. Gleichwohl versuchte sich der österreichische Schriftsteller immer wieder als Theaterautor. Ihm wurde zwar »Theatertalent«[2] bescheinigt, doch konnten erst postume Aufführungen seiner Theaterstücke (mäßige) Erfolge feiern.[3] Erfolgreicher waren dagegen die Romane des von den Nationalsozialisten verfolgten Autors, auch wenn er etwa im Vergleich zu Thomas Mann heute wenig rezipiert wird. Das gilt gleichsam für sein umfangreiches Nachlassprojekt, das heute den Titel *Die Verzauberung* trägt.

Die Verzauberung entstand ungefähr zwischen 1934 und 1951. Broch verband in dem Roman zeitpolitische Themen mit religiösen Motiven und mythischen Erzählungen und konzipierte diesen ursprünglich als Warnung vor dem Nationalsozialismus. Broch beschreibt in dem Text, wie ein einsamer Wanderer, Marius Ratti, in einem abgelegenen Bergdorf erscheint und nach und nach die Dorfbewohner*innen in seinen Bann zieht. Der Erzähler der Geschichte ist der alte Landarzt des Ortes, der hilflos schildert, wie seine Welt sich wandelt. Es gelingt Ratti mithilfe seines Adjutanten Wenzel, eine neue Ordnung zu etablieren. Der Roman gipfelt in einem göttergleichen Konflikt mit der angestammten Wertinstanz, der alten Bäuerin Mutter Gisson. Doch auch sie kann Ratti nicht aufhalten. Der Text endet mit der Opferung einer jungen Frau und der Vertreibung eines weiteren Dorfbewohners.

---

[1] Hermann Broch: »Erneuerung des Theaters?«. In: Ders.: *Schriften zur Literatur 2. Theorie.* Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M. 1975, S. 58–61, hier S. 58.
[2] Paul Michael Lützeler: »Hermann Broch und seine Zeit. Biographie«. In: Ders. u. Michael Kessler (Hg.): *Hermann-Broch-Handbuch*. Berlin u. a. 2016, S. 3–54, hier S. 46.
[3] Vgl. ebd.

Hinter all diesen Konflikten schwebt die Frage nach dem richtigen und wertgeleiteten Handeln des Einzelnen. Die Vielfalt der Themen und die Aktualität der geschilderten Konflikte sind Grund genug gewesen, dass wir als Leitende eines Theaterprojektes für Studierende an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf entschieden haben, *Die Verzauberung* zu inszenieren. Ziel des Projekts war es, den narrativ dichten, mythologisch aufgeladenen Stoff aus seiner ursprünglichen Romanform zu lösen, ihn in ein vielschichtiges Theaterkonzept zu überführen und ihn mit künstlerisch-praktischen Mitteln zugänglich zu machen.

Mit dem vorliegenden Beitrag erörtern wir den Transformationsprozess von der literarischen Textgrundlage hin zu der abschließenden Inszenierung. Zum einen soll der Dramatisierungsprozess beschrieben werden und zwar von der Analyse des Ausgangstextes über die Auswahl relevanter Themenstränge und Figuren bis hin zu den späteren, im Zuge des Probenprozesses erforderlichen Anpassungen. Zum anderen gehen wir auf die Besonderheiten ein, die das Spiel einer so erfolgten Dramatisierung auf der Bühne mit nichtprofessionellen Beteiligten mit sich bringt. Schlussendlich werden die Herausforderungen und die produktiven Potenziale einer solchen Dramatisierung reflektiert – insbesondere in Hinblick auf die Vermittlung komplexer politischer Inhalte an ein junges, universitäres Publikum.

Die Verzauberung – Werkgeschichte und Konfliktlinien

Die Entstehungs- und Publikationsgeschichte von Hermann Brochs Nachlassroman, der heute unter dem Titel *Die Verzauberung* bekannt ist, ist komplex und vielfach verschlungen. Broch selbst legte zu Lebzeiten weder einen endgültigen Titel noch eine zur Veröffentlichung bestimmte Fassung fest. Eine Version, die Broch als abgeschlossen betrachtete, existiert nicht. Aufgrund teils widersprüchlicher Äußerungen des Autors sowie fehlender historischer Dokumente ist eine vollständige Rekonstruktion der Entstehungs- und Planungsgeschichte nicht möglich.[4] Folgendes kann jedoch als sicher angenommen werden: Bereits ab 1930 plante Broch einen Roman, den er als *Filsmann*-Roman bezeichnete und der an seine parallel entstandene und erfolgreiche *Schlafwandler*-Trilogie (1930–1932) anschließen sollte. Die politischen Umbrüche in Deutschland und die Machtübernahme der Nationalsozialisten führten jedoch zum Abbruch dieses Projekts.[5] Einige Motive und Ideen flossen in ein neues Vorhaben ein, das Broch zunächst als *Bergroman* beziehungsweise *religiösen Roman* bezeichnete. Der *Bergroman* sollte die gegenwärtige politische Situation aufgreifen und vor der neuen Massenbewegung des Nationalsozialismus warnen. Die ursprüngliche Idee, erneut eine Trilogie zu ver-

[4] Vgl. Paul Michael Lützeler: »Forschungsbericht. Hermann Brochs *Die Verzauberung* – Darstellung der Forschung. Kritik und Ergänzendes« In: Ders. (Hg.): *Brochs Verzauberung. Materialien.* Frankfurt a. M. 1983, S. 239–290, hier S. 239–241.
[5] Vgl. ebd., S. 240.

fassen, gab Broch im weiteren Verlauf auf, nicht zuletzt aufgrund seiner zunehmend prekären Lebensumstände. Neben finanziellen Schwierigkeiten litt er unter dem herrschenden Antisemitismus, dem er als zum Katholizismus konvertierter Jude in Österreich ausgesetzt war.[6]

Vom *Bergroman* existieren heute drei Fassungen. Die erste, im Januar 1936 vollendete Version, die der Suhrkamp Verlag später unter dem Titel *Die Verzauberung* veröffentlichte, bildete die Grundlage für alle weiteren Bearbeitungen. Sie war ursprünglich nicht zur Publikation vorgesehen. Ab Februar 1936 arbeitete Broch bereits an einer zweiten Fassung, deren Entstehung jedoch infolge seiner Flucht nach dem Anschluss Österreichs wiederholt unterbrochen und schließlich nicht abgeschlossen werden konnte.[7] Nach seiner Emigration widmete sich Broch vorrangig Projekten wie der Verschriftlichung seiner *Massenwahntheorie* (1938–1947) oder dem Roman *Der Tod des Vergil* (1945). Erst 1950 nahm er die Arbeit am *Bergroman* wieder auf und begann eine dritte Fassung, die er vor seinem Tod im Mai 1951 nicht vollenden konnte.[8] Diese dritte Fassung weicht in ihrem Stil deutlich von den vorherigen Versionen ab und ist u. a. reduzierter gehalten. Der Grund für diese Entwicklung ist strittig: Während Manfred Durzak die Abweichung von den vorherigen Versionen als Ausdruck von Brochs »Altersstil«[9] charakterisiert, vermutet Paul Michael Lützeler eher finanzielle Motive: Broch hätte die Übersetzung des Romans ins Englische laut Verlagsvertrag aus eigener Tasche bezahlen müssen, was dem immer in finanziellen Nöten schwebenden Autor Probleme bereitet habe.[10]

Nach Brochs Tod erschien 1953 eine von Daniel Stössinger verantwortete Bearbeitung des Stoffs unter dem Titel *Der Versucher*, die darauf abzielte, die verschiedenen Fassungen zu einem lesbaren Text zusammenzuführen. Diese Bearbeitung wurde nicht nur wohlwollend aufgenommen.[11] Erst 1969 wurden die drei Rohfassungen im Original zugänglich.[12] Mit der kommentierten Werkausgabe von 1976 erhielt der sogenannte *Bergroman*-Komplex den von Broch schon erwogenen Titel *Die Verzauberung*. Der Herausgeber Lützeler entschied sich in der Werkausgabe für die erste Fassung, da sie als einzige vollständig abgeschlossen vorlag.

Das thematische Spektrum des Romans ist breit gefächert. Die Handlung entfaltet sich als Bühne eines Geschlechterkonflikts, der auf mehreren Ebenen ausgetragen wird. Auf der Ebene der griechischen Mythologie trifft Marius Ratti als Verkörperung des Gottes Dionysos auf Demeter, die in Gestalt der Mutter Gissons auftritt. Zentral ist auch eine weitere Ebene, nämlich der

---

[6] Vgl. Manfred Durzak: *Herman Broch*. Überarbeitete Neuausgabe. Hamburg 2001, S. 107–117.

[7] Vgl. Daniela Link: *Hermann Brochs Die Verzauberung. Ein Romanprojekt zwischen Mythos und Krise*. Bielefeld 2023, S. 24.

[8] Vgl. ebd., S. 25.

[9] Manfred Durzak: *Hermann Broch. Dichtung und Erkenntnis. Studien zum dichterischen Werk*. Stuttgart 1978, S. 137.

[10] Vgl. Paul Michael Lützeler: »Forschungsbericht«, S. 250.

[11] Manfred Durzak: *Hermann Broch. Dichtung und Erkenntnis*, S. 49.

[12] Frank Kress und Albert Meier brachten alle drei Fassungen zusammen in einem Band mit Anmerkungen und apokryphen Texten bei Suhrkamp heraus.

christlich konnotierte Dualismus von Gut und Böse. In diesem Kontext erscheint Marius Ratti als teuflische Figur.[13] Ihm wird mit der ledigen Mutter Agathe, der Erbin von Mutter Gissons Weisheit, erneut eine weibliche Figur gegenübergestellt, wenn auch in diesem Fall als eine Figur, die die Züge der Jungfrau Maria trägt. Darüber hinaus thematisiert der Roman das Spannungsfeld zwischen wissenschaftlicher Rationalität und metaphysischer Heilserwartung, das insbesondere in den Diskussionen um die Grenzen der Medizin Gestalt annimmt. Neben der detaillierten Darstellung des aufkommenden Massenwahns und der Ausbildung eines Führerkults, dessen Parallelen zum Nationalsozialismus evident sind, integriert Broch werttheoretische Überlegungen.

Broch entwickelte seine Werttheorie bereits sehr früh und integrierte sie in seine Texte.[14] In *Die Verzauberung* ist der strukturierende Einfluss der Werttheorie offensichtlich. Broch geht in seinen Thesen von der Existenz verschiedener Wertsysteme aus, die nach einem individuellen, jedoch unerreichbaren Wertziel streben: »Die Entwicklung strebt vom Irdischen, vom Gewesenen, vom Sichtbaren und Definierbaren zum absoluten Ziel hin, das in seiner Unendlichkeit unsichtbar ist und so wenig definiert werden kann wie Gott«.[15] Diese Systeme prägen das Leben der Menschen. Sie sind jedoch nicht unbegrenzt gültig und können zerbrechen. Vor allem aber stehen sie in einem ununterbrochenen Konkurrenzverhältnis untereinander. Brochs Ausführungen zufolge besteht deshalb die Gefahr, dass Konflikte zwischen den Systemen das Gleichgewicht stören. Infolge dessen würde das stärkste System den Zeitgeist prägen und alle anderen Wertsysteme zum Unwert, also zum Bösen erklären.[16] Neben diesem stets möglichen Konkurrenzverhältnis sieht Broch die größere Gefahr für etablierte Wertsysteme in einem internen Angriff. Es entsteht ein radikal böser Unwert in dem eigenen System, der die etablierten Ziele umlenkt und das Wertsystem vernichtet[17]: »Es ist die Maske des Antichrist, der die Züge des Christ trägt und dennoch das Böse ist.«[18] Diese Sicht prägte auch Broch fiktionale Arbeit.[19] In der *Verzauberung* verkörpert die Figur der alten Mutter Gisson das wahre und etablierte Wertsystem, aus diesem Grund bezieht sich ihr Erlösungsversprechen stets auf das Jenseits. Ihr entgegen tritt Marius Ratti, seine ursprüngliche Zugehörigkeit zu Mutter Gissons Wertsystem wird im Text durch die Allegorie des verlorenen Sohns betont.

---

[13] Vgl. u a. Esther Saletta: »Dann wird der Wahnsinn zur Vernunft.« Brochs Roman *Die Verzauberung* zwischen Ursprung und Innovation eines christlich-satanischen Rituals. In: Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Faszination des Okkulten. Diskurse zum Übersinnlichen*. Tübingen 2008, S. 153–167, hier S. 158f.

[14] Vgl. Daniela Link: *Hermann Brochs Die Verzauberung*, S. 33.

[15] Hermann Broch: »Das Weltbild des Romans. Ein Vortrag«. In: *Schriften zur Literatur. Theorie 2*. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M. 1975, S. 89–118, hier S. 91.

[16] Hermann Broch: »Das Böse im Wertesystem der Kunst«. In: *Schriften zur Literatur. Theorie 2*. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M. 1975, S. 119–157, hier S. 140f.

[17] Vgl. ebd.

[18] Ebd., S. 145.

[19] Bernhard Fetz: *Das unmögliche Ganze. Zur literarischen Kritik an der Kultur*. München 2009, S. 176.

Ratti wird als Unwert inszeniert, als das radikal Böse, das der Dorfbevölkerung eine falsche Erlösung im Diesseits zusichert.

Der bereits angesprochen Geschlechterkonflikt ist eng mit der Werttheorie verwoben. Die Protagonistin, Mutter Gisson, erscheint als matriarchale Gestalt, die an die Göttin Demeter erinnert und das Prinzip der erdverbundenen, schöpferischen Mutter repräsentiert.[20] Broch verweist damit also auf Johann Jakob Bachofens Theorie des *Mutterrechts* und bricht gleichzeitig mit diesem Konzept. Mutter Gisson steht nämlich kein gleichwertiger männlicher Gott gegenüber, da ihr Kontrahent, Marius Ratti, – in Anlehnung an Dionysos, den Gott des Wahnsinns und der Ekstase[21] – das zerstörerische Prinzip verkörpert.[22] Auch in dieser Auseinandersetzung wird Ratti als destruktiver Unwert inszeniert. Mutter Gisson erklärt ihre Sorge um die Enkelin mit den Worten: »Wär‘ er ein Mann, ich hätte weniger Angst um die Irmgard […] mit einem Mann wird jedes Mädel fertig […] aber seine Stärke ist das Nichts«[23] und entlarvt so die sexuelle Impotenz Rattis. Durch die Inszenierung seiner Impotenz negiert der Text Rattis Status als patriarchale Autorität. Er erscheint als trügerisches und destruktives Imitationssystem, dessen Hass auf Frauen und Minderheiten in seinem Nichts, also in seiner Unfähigkeit schöpferisch tätig zu sein, grenzenlos ist: »Ich bin der Blitz, entsendet zu töten«.[24]

Dieser Hass, verbunden mit seiner Blut- und Bodenideologie, einer Ablehnung der Moderne, einer ausgelebten Technikfeindlichkeit, der angesprochenen Impotenz und seinen manipulativen Talenten, macht Ratti zur Symbolfigur Adolf Hitlers.[25] Gleichzeitig sucht Ratti im Berg nach Gold. Hier greift Broch ein Spannungsmotiv auf, das der Historiker Jeffrey Herf mit Blick auf die nationalsozialistische Ideologie als »reaktionären Modernismus« bezeichnet hat.[26] Rattis Fähigkeit, Menschen zu verführen und Massen zu lenken, schließt an seine Funktion als teuflische Figur an, die das lebensfeindliche Prinzip – Hass und Kälte – verkörpert. Die zweite Fassung des Romans hebt diese Dimension besonders hervor:

> dies war der Blick des Marius, der mich hatte erschaudern lassen: tierhaft, engelhaft, ohne Haß und Zuneigung, bloß irr und teuflisch und des eigenen bitteren

[20] Vgl. Barbara Mahlmann-Bauer: »Die Verzauberung«. In. Michael Kessler u. Paul Michael Lützeler (Hg.): *Hermann-Broch-Handbuch*. Berlin u. a. 2016, S. 127–166, hier S. 145.

[21] Vgl. ebd., S. 137.

[22] Vgl. Julian Reidy: »Weiberzeit«. ›Mutterrecht‹, ›Hetärismus‹ und Faschismusanalyse in Hermann Brochs Verzauberung. In: Ulrich Boss, Yahya Elasghe u. Florian Heiniger (Hg.): *Matricharchatsfiktionen – Johann Jakob Bachofen und die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*. Basel 2018, S. 185–220, hier. S. 193–195.

[23] Hermann Broch: *Die Verzauberung*. Hg. v. Paul Michael Lützeler. 5. Auflage. Frankfurt a. M. 2016, S. 175.

[24] Ebd., S. 275.

[25] Vgl. Paul Michael Lützeler: »Hermann Brochs *Verzauberung* im Kontext von Faschismuskritik und Exilroman«. In: Joseph Strelka (Hg.): *Broch heute*. Bern 1978, S. 51–75, hier S. 63–66.

[26] Jeffrey Herf: »Reactionary Modernism: Some Ideological Origins of the Primacy of Politics in the Third Reich«. In: *Theory and Society* 10.6 (1981), S. 805–832.

> Entsetzens voll war er auf mich gefallen, von einem Un-Lebenden ausgesandt, von einem, der schauspielerhaft bloß in der Maske lebt.[27]

Der Erzähler, der alte Landarzt des Dorfes, fungiert zugleich als Sympathisant Mutter Gissons und als zögernder Zeuge des sich ausbreitenden Wahns. Er verkörpert einerseits den Typus des inneren Emigranten, der die Zeit des Nationalsozialismus zu überstehen sucht,[28] andererseits erlaubt ihm seine gesellschaftliche Rolle als Landarzt – als inoffizieller Beichtvater der Dorfgemeinschaft – einen privilegierten Einblick in die psychischen und sozialen Mechanismen des entstehenden Massenwahns. Die Dialoge, aber auch die Beschreibungen und insbesondere die Reflektionen des Landarztes eröffnen den Rezipierenden einen tiefen Einblick in die Dorfstruktur und die handelnden Figuren. Gleichzeitig werden die Unsicherheit und das Schwanken der Erzählinstanz immer offensichtlicher. Der Landarzt erkennt und benennt die Gefahr, hat aber nicht die Stärke, dem Wahn mittels der eigenen Machtposition innerhalb der Dorfgemeinschaft entgegenzutreten. Seine Rolle wirft die Frage auf, ob es so etwas wie eine unschuldige Zeugenschaft angesichts des Schreckens überhaupt geben kann.

Vom Roman zum Theatertext

Textarbeit und Auswahlkriterien

Dramatisierungen epischer Textformen werden in der Forschung oftmals negativ bewertet und als unkünstlerisch beurteilt.[29] Gleichzeitig haben sie für Theaterschaffende ein großes Potenzial: Infrage kommende Romane sind dem Publikum meist vertraut, es handelt sich um etablierte und interessante Geschichten, die über die Bühnenfassung »wieder(ge)holt, neu hergestellt und diskutiert werden« können.[30] Für eine theatrale Bearbeitung der *Verzauberung* sprechen in diesem Sinn dabei einige Aspekte: Der Roman analysiert mit bemerkenswerter Schärfe die Mechanismen kollektiver Verführung, die Dynamik des Massenwahns und die Anfälligkeit sozialer Systeme für irrationale Ideologien – Themen, die in ihrer gesellschaftlichen Relevanz bis heute nichts an Aktualität verloren haben. Ein Medienwechsel in die theatrale Form bietet die Möglichkeit, Brochs Intentionen und seine zentralen Aussagen einem breiteren Publikum sinnlich erfahrbar zu machen und den Raum der privaten Lektüre zu überwinden, um in eine breitere Diskussion einzutreten. Die Bühnenadaption verfolgt nicht zuletzt in performativer Form den Anspruch, alle drei Fassungen sowie die undatierten apokryphen Szenen, die Broch keiner Version eindeutig zuordnete, in einer dramatischen Neufassung zu vereinen.

---

[27] Hermann Broch: *Bergroman. Zweite Fassung.* Hg. v. Frank Kress u. Albert Meier. Frankfurt a. M. 1969, S. 166.

[28] Daniela Link: *Hermann Brochs Die Verzauberung*, S. 195.

[29] Birte Lipinski: *Romane auf der Bühne. Form und Funktion von Dramatisierungen im deutschsprachigen Gegenwartstheater*. Tübingen 2014, S. 14.

[30] Ebd., S. 42f.

Wie es im Rahmen von Dramatisierungen epischer Texte oft der Fall ist, folgte die Transformation des Romankomplexes klar definierten Kriterien, die eine möglichst werkgerechte, zugleich aber für unser Studierendentheater spielbare Fassung zum Ziel hatten.[31] Angesichts des umfangreichen Ausgangsmaterials mussten inhaltliche Schwerpunkte gesetzt werden. Bei der Auswahl der Szenen und Themenkomplexe standen insbesondere die Aspekte des Massenwahns, des Geschlechterkonflikts und der Auseinandersetzung mit der Medizin im Zentrum. Diese Motive lassen sich in ihrer sozialen und psychologischen Dimension besonders wirkungsvoll theatral umsetzen und gewährleisten zugleich eine unmittelbare Verständlichkeit für das Publikum. Die christlich-mythologischen Bezüge des Romans wurden hingegen reduziert und bleiben in der Bühnenfassung vor allem für Rezipierende mit vertieftem Vorwissen erkennbar. Zugleich war es notwendig, die komplexe narrative Struktur des Romans zu vereinfachen. Auch die Reduktion und Neugestaltung des weitverzweigten Figurenensembles auf zentrale Charaktere stellte eine der wesentlichen Herausforderungen im Bearbeitungsprozess dar. Je nach Fassung umfasst Brochs Roman bis zu 55 Figuren, die jeweils unterschiedliche Facetten des gesellschaftlichen und moralischen Zerfalls verkörpern. Für eine Dramatisierung – insbesondere angesichts eines begrenzten Ensembles und einer kleinen Spielfläche – war daher eine deutliche Reduktion unumgänglich. Ziel dieser Umgestaltung war es, die komplexe soziale Dynamik des Romans in konzentrierter Form nachvollziehbar zu machen, ohne die Vielstimmigkeit und strukturelle Tiefe des Textes gänzlich aufzugeben. Die Bearbeitung der *Verzauberung* zu einem Bühnenstück erforderte zunächst eine Auseinandersetzung mit dem gesamten Textkorpus. Diese erwies sich auch als praktisch, weil Brochs späterer Stil den Dialog zunehmend als Strukturprinzip nutzte, wodurch der Originaltext integriert werden konnte und nicht dramaturgisch umgearbeitet werden musste.

Der Roman ist jedoch zusätzlich stark reflexiv angelegt, geprägt und strukturiert durch die inneren Monologe des Landarztes, der erklärend und bewertend eingreift. Hinzu treten Exkurse und Rückblicke auf sein Leben. Solche Passagen sind auf der Bühne kaum realisierbar. Es ging also darum, Dialoge reflexive Phasen ersetzen und Handlungen an die Stelle von Beschreibungen treten zu lassen.

In der ersten Bearbeitungsphase wurden einzelne Szenen und Handlungsstränge ausschließlich nach den Gesichtspunkten der Umsetzbarkeit und der Förderung der Verständlichkeit für die Gesamtaussage des Theaterstücks ausgewählt. So wurden etwa Passagen, die die Dynamik der Verführung oder die Eskalation des kollektiven Wahns anschaulich machen, beibehalten, während reflexive Abschnitte und Rückblicke in kurze Dialoge überführt oder – wie die für die Charakterisierung des Landarztes prinzipiell nicht unwesentliche *Barbara*-Episode,[32] – gestrichen wurden. Diese Strategie erlaubte es,

[31] Vgl. ebd., S. 383.

[32] Broch integrierte seine Novelle *Barbara* in den Roman. Die Novelle wurde 2012 von Christian Petzold verfilmt, was sich aber kaum auf die Rezeption der *Verzauberung* ausgewirkt hat.

Brochs dualistisches Konzept beizubehalten, ohne die werttheoretischen Grundüberlegungen umfassend erklären zu müssen.

Auch Straffungen als zentraler Bestandteil einer Dramatisierung erfolgten auf mehreren Ebenen. So wurden nicht nur Figuren gestrichen und erzählerische Passagen stark gekürzt oder in dialogische Form überführt, überdies musste auch eine zentrale Botschaft der *Verzauberung* adaptiert werden. Mutter Gissons Botschaft einer Erlösung im Jenseits, in der sie das Paradies gerade den Opfern von Verfolgung und Gewalt verspricht, die Täter*innen aber ausschließt,[33] ist eine wesentliche Passage in Brochs Roman. Der Text ist jedoch so dicht und reich an Metaphern, dass er nicht für die Bühne adaptierbar war. Auch Mutter Gissons Tod und ihr Übergang in eben dieses Jenseits nimmt im Originaltext viel Raum ein und wird mythologisch so stark aufgeladen, dass er für ein Theaterpublikum kaum noch verständlich ist. Aus diesem Grund wurde auch dieser Part deutlich gestrafft. Außerdem wurden sich wiederholende Passagen reduziert, um den Spannungsbogen der Aufführung zu stärken und die zeitliche Kohärenz zu gewährleisten.

Der Romanbeginn kann beispielhaft für die Differenz der Textfassungen und die schlussendliche dramaturgische Bearbeitung stehen. Die erste Fassung des Romans beginnt mit einer ausführlichen Einführung durch den erzählenden Landarzt, in der er nicht nur den Ort und den Erzählrahmen beschreibt, sondern auch sein Leben und die Beweggründe für seinen Umzug aufs Land, also seine Abkehr von der rationalen Wissenschaft erörtert. Die späteren Ereignisse, die den eigentlichen Schwerpunkt des Romans bilden, werden lediglich angedeutet. Der Ton des Textes ist atemlos, kaum unterbrochen von Satzenden, aber reich an Metaphern und rhetorischen Fragen. Sämtliche Schwerpunkte des Romans werden durch Andeutungen vorweggenommen und auch der Wankelmut des Erzählers ist bereits impliziert. Die Textpassage ist sehr dicht und aufgrund der zahlreichen Andeutungen und Vorwegnahmen späterer Ereignisse kaum spielbar. Broch verzichtete in der dritten Fassung selbst auf die einleitenden Worte, die eher einem Essay als einem Romaneinstieg gleichen.

Für die Theaterfassung wurde der Weg der Verknappung und Rollenverdopplung gewählt. Der Landarzt führt in einer doppelten Vermittlungsfunktion sowohl als erzählendes als auch als erlebendes Ich durch die Handlung, hinterfragt und rechtfertigt sein eigenes Wirken und fungiert als vermittelnde Instanz zwischen Handlung und Publikum. Für das Heraustreten aus der Handlung und die direkte Kontaktaufnahme mit dem Publikum wurden zwei Varianten in Erwägung gezogen: Einmal im Sinne des epischen Theaters das gezielte Unterbrechen der Spielhandlung durch die agierende Figur und die anschließende Wiederaufnahme des Spiels und andererseits eine Trennung der beiden Aufgaben, also eine Aufspaltung der Figur. Für die Dramatisierung wurde schlussendlich die zweite Variante gewählt und ein neues Konstrukt entwickelt. Die Figur des Landarztes wurde in eine Erzählinstanz und die eigentlich handelnde Figur aufgespalten. Der Erzähler erscheint als erklärende Instanz, die phasenweise mit seinem handelnden Alter Ego interagiert, ansonsten aber auf die Beobachterrolle beschränkt bleibt. Der Vorteil dieses

[33] Vgl. ebd, S. 305f.

Vorgehens liegt nicht nur in der Umsetzbarkeit auf der Theaterbühne, sondern vor allem in der größeren Nähe zum Originaltext, denn das erzählende Ich ist der reifere und wissende Landarzt, der seinem unwissenden jüngeren Alter Ego zusieht und in einer Art Lebensrückblick die Geschehnisse einordnet. Die Interaktion der erzählenden und der handelnden Landarztfigur erwirkt eine Distanz, die auch in Brochs Roman prägend ist.

Statt auf erklärende Worte zu verzichten, dient die Einleitung der Einführung des Erzählers und seines Alter Egos, einer handelnden Landärztin (zur Wahl einer weiblichen Rolle siehe unten). Die Exposition soll dazu dienen, beide Instanzen als gleichwertige Protagonisten einzuführen und ihr Verhältnis für das Publikum zu erläutern. Auch der Handlungsort wird vorgestellt:

> ERZÄHLER. Erinnerungen einer Landärztin, begonnen im Winter in Ober-Kuppron… Nein, das war es nicht. So muss es heißen. *(setzt neu an)*
> DOKTORIN. *(tritt rasch auf und unterbricht ihn)* Hier stehe ich, eine Landärztin, und will etwas erzählen, das mir zugestoßen ist, als könnte ich damit des Wissens und des Vergessens habhaft werden. Alles geschah, während mein Herz klopfte, es geschahen Wind, Sonne und Wolken und sie flossen durch mein Herz und meine Hände. *(enttäuschter Blick in den Saal, seufzen)*
> ERZÄHLER. Ich sehe schon, der Einstieg muss besser werden. Mehr Metaphern? Insgesamt blumiger, oder doch lieber zügig und energiegeladen?
> DOKTORIN. Ich beginne in medias res. Es war ein Tag, an dem die Sonne schien und der Winter kaum mehr spürbar war. Ich war auf dem Weg in meine Praxisräume im Wirtshaus Sabest in Unter-Kuppron. Es war Mittag und wie ein großes blaues Lied. Auf der Dorfstraße traf ich den Fremden.

Das Zusammenspiel von Brochs eigenem Text mit kurzen Einschüben nimmt den Ton der folgenden Handlung vorweg und stellt das Zusammenspiel beider Landarztfiguren dar.

Figurengestaltung und Rollenvergabe in der Praxis

Dramatisierungen epischer Texte sind fast immer intertextuell, sie streichen Textanteile oder Figuren, verändern Orte und Zeitstrukturen und sie integrieren gelegentlich weitere Textauszüge, Motive oder Figuren aus anderen Texten.[34] Montagen können den entstehenden Theatertext stärken und die fokussierten Konfliktlinien verdeutlichen. Auch wir haben alle diese Möglichkeiten genutzt, besonders auch bei der Figurengestaltung.

Der eigentliche Fokus der Bühnenfassung liegt auf der Konfrontation zwischen Mutter Gisson und Marius Ratti, die als personifizierte Gegenspieler die moralische und ideologische Spannung des Romans tragen. Aus diesem Grund wurden einzelne Nebenhandlungen gestrichen und verschiedene Textpassagen miteinander kombiniert, um die zentralen Konfliktfelder auch bei verkleinertem Figurenbestand beibehalten zu können. Die Hauptfiguren blieben in ihrer Funktion und Symbolik erhalten; auf beiden Seiten – sowohl unter den

[34] Vgl. Lipinski: *Romane auf der Bühne*, S. 371.

Personen, die Ratti folgen, als auch unter denen im Umfeld Mutter Gissons – wurden gezielte Streichungen vorgenommen. Die Auswahl erfolgte nach dramaturgischen Kriterien. Ein Beispiel für die dramaturgische Auswahl ist der Taglöhner Christian, dessen Charakterisierung durch den Landarzt eine geistige Behinderung impliziert und der von der Dorfgemeinschaft versorgt und geduldet wird. Er ist eine Nebenfigur mit geringem Sprechanteil, dennoch wurde Christian in die Dramatisierung übernommen und sogar um kleinere Textpassagen erweitert, da er das Integrationspotenzial von Rattis Erlösungspredigten eindrucksvoll aufdeckt. Als behindert gelesene Figur wurde er bisher nur geduldet, war aber nicht in die Gemeinschaft integriert. Rattis Versprechen und sein Handeln bewirken scheinbar ebendiese Einbindung und sorgen dafür, dass die passive Figur zu einer treibenden Kraft wird, die Rattis Prophezeiungen weiterträgt. Die Entscheidung, diese Nebenfigur einzubinden, erfolgte also aufgrund ihres Potenzials für die Handlungsdynamik, aber auch, weil Christian als mehrfach marginalisierte Figur, die besondere Tragik der Erzählung offenbart.[35]

Im Verlauf des Transformationsprozesses der *Verzauberung* zeigte sich ferner die Notwendigkeit, eine Figur zu ergänzen, die in Brochs Text nicht vorkommt. Während des Schreibprozesses wurde immer deutlicher, dass die notwenige Streichung einiger Frauenfiguren eine Lücke hatte entstehen lassen und so wurde für die Stärkung des Erzählbogens und zugunsten der Handlungsspannung eine zusätzliche, mehrere Personen bündelnde, Frauenfigur auf der Seite Mutter Gissons eingeführt. Die Figur Margit, als Schwester des passiven und verführbaren Pfarrers konzipiert, erhielt Textmaterial aus den Passagen des Landarztes und der gestrichenen Figur Suck. Diese Kombination ermöglicht zum einen, Margit als streitbare Gegenspielerin Rattis und Wenzels zu etablieren, was der Handlung zusätzliche Dynamik verleiht. Gleichzeitig ist sie als Frauenfigur eine Kontrastfolie zum Pfarrer Rumbold, der als wenig durchsetzungsstarke Figur beschrieben wird: »Kränklich, bleichsüchtig, geht sein schattenhaftes Dasein beinahe unsichtbar zwischen den vier Wänden seines Pfarrhofes vor sich.«[36] Der Pfarrer als Personifikation einer schwachen und korrupten Kirche erhält durch Margit einen Gegenpart. Um diese Doppelfunktion ausfüllen zu können und den Charakter zu stärken, wurde Margit jenseits von Broch noch mit Elementen aus Hermynia Zur Mühlens Erzählung *Als der Fremde kam* (1945) angereichert. Zur Mühlens Text weist thematisch zahlreiche Parallelen zu Brochs *Verzauberung* auf, etwa die Frage nach dem Vorbildcharakter der katholischen Kirche. Da beide Erzählungen strukturell und inhaltlich nahe beieinander liegen, gelang die Integration einzelner Textteile ohne Brüche. Diese Erweiterung ermöglichte so eine Straffung des übrigen Figurenensembles und eine Verdichtung der zentralen Konfliktlinie.

[35] Vgl. zu den Funktionen von behinderten Figuren beispielsweise: Susanne Hartwig: »Einleitung. Behinderung in Kunst und Literatur«. In. dies. (Hg.): *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Heidelberg 2020, S. 307–312.

[36] Hermann Broch: *Die Verzauberung*, S. 47.

Bei allen Bearbeitungsentscheidungen einer Dramatisierung sind stets das zur Verfügung stehende Ensemble, die existierenden Mittel und Räumlichkeiten ausschlaggebende Faktoren.[37] *Heinrichs Dorftheater* ist ein Ensemble, das sich aus nicht professionellen Spielenden zusammensetzt. Die Beteiligten sind Studierende mit unterschiedlichen Studienhintergründen und sehr verschiedenem Maß an Theatererfahrung. Während einige Studierende bereits auf mehrjährige Bühnenerfahrung zurückblicken konnten, standen andere zum ersten Mal auf der Bühne. Das Erfahrungsgefälle und die jeweilige Hemmschwelle, vor anderen zu spielen, war deshalb bei Fragen der Besetzung, aber viel mehr noch bei den ersten Proben entscheidend.[38]

Der Probenprozess entwickelte sich dadurch zu einem kollektiven Experiment, einem ›Erlebensprozess‹,[39] der den Studierenden ermöglichte, das Theaterspiel zu erfahren und sich zu erproben. In dieser Phase wurde auch die Figurenkonzeptionen fortlaufend geprüft und mit den Spielenden angepasst. Nach einer thematischen Einführung in den Roman und den zeithistorischen Kontext folgten erste Leseproben, während derer die Spielenden wechselnde Rollen ausprobieren konnten. In diesen frühen Phasen wurden inhaltliche Fragen und Interpretationen im Plenum diskutiert, wodurch das Textverständnis sukzessive vertieft werden konnte. Rollen wie Marius Ratti konnten früh besetzt werden, während andere Figuren zunächst offenblieben, um die individuellen Stärken und Interessen der Spielenden besser berücksichtigen zu können. Auf diese Weise wurde die Besetzung prozesshaft entwickelt. Doch auch Textanpassungen und szenische Ideen gingen direkt aus der Ensemblearbeit hervor. Wie alle Theaterprojekte, die sich an nicht-professionelle Spielende richten, befindet sich auch *Heinrichs Dorftheater* immer in dem Schwebeprozess, wie viel Inhalt durch die Spielleitung[40] vorgegeben werden sollte, wie direkt die Spielenden die Texte prägen und vorgeben können und wo Partizipation eventuell auch an die Grenzen geraten kann.[41] Die Spielleitung von *Heinrichs Dorftheater* hat in diesem Projekt den Mittelweg gewählt und ein Stück vorgegeben, dessen Weg auf die Bühne dann von den Spielenden in hohem Maße mitbeeinflusst werden konnte.

Eine besondere Herausforderung ergab sich aus einem ungleichen Geschlechterverhältnis innerhalb des Ensembles, das nicht mit der Figurenkonstellation des Romans übereinstimmte. Weibliche Spielende dominierten das Ensemble. Die Bühnenfassung wurde daher während der Proben mehrfach

---

[37] Vgl. Silvan Wagner, Britta Ende: »Regie im Laientheater, oder: Der Umgang mit unerfüllbaren Anforderungen«. In. Silvan Wagner (Hg.): *Laientheater. Theorie und Praxis einer populären Kunstform.* Bielefeld 2011, S. 27–46, hier S. 28.

[38] Vgl. Ole Hruschka: *Theater machen. Eine Einführung in die theaterpädagogische Praxis*. Paderborn 2016, S. 43.

[39] Vgl. Tom Klimant: *Theaterspiel erleben und Lehren. Fachdidaktik für den Theaterunterricht.* Bielefeld 2022, S. 15.

[40] In Anknüpfung beispielsweise an Wagner und Ender (2011) und Hruschka (2017) nutzen wir die Bezeichnung ›Spielleitung‹ anstelle von ›Regie‹, um die Differenz zum professionellen Regietheater anzuerkennen und den partizipativen Ansatz zu betonen.

[41] Maximiliane Horbach u. Lisa Zehetner: »Wo geht's denn hier ins Theater? Forschungsinstrumente zur künstlerischen Beteiligung am FFT Düsseldorf«. In: Wolfgang Schneider u. Anna Eitzeroth (Hg.): *Partizipation als Programm. Wege ins Theater für Kinder und Jugendliche.* Bielefeld 2017, S. 177–190.

angepasst, um die Rollenverteilung mit den vorhandenen Darstellenden in Einklang zu bringen. Mehrere Figuren wurden – ohne Brochs Textsubstanz oder Figurenpsychologie wesentlich zu verändern – in weibliche Rollen umgeschrieben, sodass auf ‚Hosenrollen' verzichtet werden konnte. Diese Anpassungen erfolgten stets unter Berücksichtigung des im Stück zentralen Geschlechterkonflikts, sodass die Umsetzung nicht nur praktikabel, sondern auch thematisch kohärent blieb. Infolgedessen wurde beispielsweise die handelnde Landarztfigur zu einer jungen Landärztin (siehe oben), während der erzählende Part von einem männlichen Spielenden übernommen wurde. Auf diese Weise konnte auch der umfangreiche Sprechpart auf zwei Studierende verteilt werden.

Neben der Rollengestaltung stellte insbesondere die Besetzung der Figur Mutter Gisson eine Herausforderung im Adaptionsprozess dar. In der *Verzauberung* beschreibt Broch sie als etwa siebzigjährige Bäuerin[42] – ein Spielalter, das innerhalb des studentischen Ensembles von *Heinrichs Dorftheater* nicht abgedeckt werden konnte. Die Spielleitung entschied sich in Absprache mit den Spielenden bewusst gegen eine naturalistische Lösung, also gegen den Einsatz von Maske oder Perücke, um eine junge Schauspielerin äußerlich altern zu lassen. Stattdessen wurde ein konzeptionell anderer Ansatz gewählt: Mutter Gisson wurde zu einer alterslosen, fast ätherischen Gestalt, die eher einer mythischen Naturgottheit als einer konkreten Frauengestalt ähneln sollte. Diese Umwandlung knüpfte zugleich an Brochs eigene Symbolik an. Der Autor selbst deutet Mutter Gisson als Verkörperung eines archaischen, erdverbundenen Prinzips an, wenn er sie vor der Opferung ihrer Enkelin Irmgard als personifizierte »Erde«[43] bezeichnet und später den Erzähler reflektieren lässt: »es war dennoch, als würde Mutter Gisson, als würde die alte Frau in ihr, als würde die uralt-zeitlose, zeitlos-junge Seele herabsinken zu den Schatten noch älterer Erinnerungen«.[44] Diese Beschreibung eröffnet eine Lesart, die jenseits der physischen Alterung liegt und die Figur in einen mythisch-universellen Kontext stellt. In der Bühnenfassung wurde Mutter Gisson daher als alterslos und zugleich uralt, weise und gegenwärtig inszeniert. Diese Konzeption erlaubte es, ihre Rolle als mythisch überhöhte Frauenfigur zu betonen – eine Figur, die mit allen anderen Charakteren in Beziehung steht, sich jedoch zugleich außerhalb ihrer sozialen Ordnung bewegt. So entstand eine starke, spirituell aufgeladene Frauenfigur, die die thematische Dimension des Weiblichen bei Broch, d. h. zwischen Mutterrecht, Mythos und Erlösung, auf eindrucksvolle Weise verkörperte.

Dramaturgische Entscheidungen in der Probenpraxis

Im Anschluss an die Phase der Themenerarbeitung und Rollenbesetzung fand die eigentliche Probenphase zwischen April und Juli 2025 statt. Viele Szenen

[42] Vgl. Hermann Broch: *Die Verzauberung*, S. 37.
[43] Ebd., S. 275.
[44] Ebd., S. 305.

entstanden in improvisatorischen Arbeitsphasen, in denen Sprache, Körperhaltung und Interaktionen experimentell erprobt wurden, bevor sie in eine feste Struktur übergingen. Diese Arbeitsweise förderte nicht nur Flexibilität und Eigeninitiative, sondern auch ein vertieftes Verständnis für Brochs thematische Komplexität – insbesondere für die Mechanismen kollektiver Dynamik, die im Zentrum des Romans stehen.

Ein wesentliches Element im Wechselspiel zwischen Textarbeit und Darstellungspraxis war die räumliche Ausgestaltung. Der Roman beschreibt vielfältige Schauplätze, er wechselt zwischen mehreren Orten in Ober- und Unterkuppron, der Bergspitze und dem Bergstollen, bezieht aber auch den städtischen Klinikbetrieb ein – eine räumliche Vielfalt, die angesichts der Bühnensituation in einem Hörsaal einer Universität nur eingeschränkt umsetzbar war. Grundriss und Ausstattung des Hörsaals lassen umfangreiche Umbauten und ein reiches Bühnenbild nicht zu. Daher wurden Szenen verlegt oder umgeschrieben und Handlungsorte wurden zusammengeführt. Diese kompositorische Entscheidung sollte es dem Publikum erleichtern, der Handlung zu folgen, ohne dass die Komplexität der Konflikte und Figureninteraktionen verloren geht.

Das Bühnenbild spielte also eine zentrale Rolle. Aufgrund des universitären Aufführungsortes verzichtete die Inszenierung auf ein realistisches Bühnenbild und nutzte ein variables Arrangement aus Holzhockern, das flexibel umgestellt werden konnte. Diese offene Raumstruktur erlaubte fließende Übergänge zwischen den Handlungsorten und schuf eine Atmosphäre zwischen Realität und Traum. Zugleich bot das Setting die Möglichkeit, das Publikum in das Bühnengeschehen einzubeziehen und Szenen mitten unter den Zuschauenden stattfinden zu lassen; eine Anordnung, die auch die Architektur des Bergromans reproduzierte. Gerade die scheinbar ungünstige Hörsaalsituation mit aufsteigenden Gängen etwa ermöglichte es, die Bergszenen räumlich von den anderen Handlungsorten zu trennen und ließ zusätzlich noch eine besondere Nähe zum Publikum zu.

Der Probenprozess diente dem Ensemble überdies als permanente Experimentierphase. Als Studierendentheater, das nicht aus Studierenden der theaternahen Fächer besteht, war die Zeit geprägt von grundlegenden Stimm- und Bewegungsübungen, aber auch von zahlreichen Spielphasen, die dem Abbau von Spielhemmungen dienen sollten. Der Hörsaal fungierte als sicherer Raum zum Kennenlernen und Erproben. Die Arbeit an den zentralen Figuren – insbesondere an den Konfrontationen zwischen Marius Ratti, Mutter Gisson und der Landärztin – wurde im Probenprozess intensiviert. Verschiedene Perspektiven wurden ausprobiert, um Machtverhältnisse, psychologische Spannung und religiöse Untertöne zu konkretisieren.

Diese intensive Phase der gegenseitigen Annäherung, in der mithilfe von klaren gemeinsamen Absprachen ein respektvoller und angstfreier Probenrahmen geschaffen wurde, sollte für jede Theaterproduktion selbstverständlich sein, war aber gerade für die Inszenierung der *Verzauberung* besonders relevant. Das Stück, dessen Höhepunkt in einer Massenszene besteht, verlangt von allen Spielenden nicht nur permanente Präsenz, sondern auch ein hohes

Maß an gegenseitigem Vertrauen. Gerade die Szene des Dorffestes, das in einer Massenverführung und in der Ermordung Irmgards gipfelt, ist für nichtprofessionelle Spielende eine besondere Herausforderung, die emotional und körperlich an Grenzen führen kann. Die Szene besteht aus vier Phasen, die rasch, fast atemlos aufeinander folgen. Sie setzt mit einem ausgelassenen Dorffest ein, hierauf folgt in einem Streitgespräch die Auseinandersetzung von Ratti und Mutter Gisson, anschließend setzt der Massenwahn ein, in dessen Verlauf die Ermordung Irmgards aus der Masse heraus erfolgt. Das Ende der Szene ist ein fast teilnahmsloses Gespräch zwischen Anwesenden. In zahlreichen Proben und Einzelgesprächen mit den Spielenden entschied sich die Spielleitung zwei Tänze kontrastierend zu setzen: Der erste Tanz diente der Illustration der ausgelassenen Feststimmung und der zweite markierte den gemeinsamen Wahn der Dorfbevölkerung, die Ratti vollends verfallen war. Aufgrund dieser Differenz handelte es sich bei der ersten Variante um einen Paartanz, wohingegen die zweite Version eine durchchoreografierte Gruppentanzszene war, in der durch dröhnende Musik und Lichtreflexe untermalt die Tanzenden sich immer schneller drehten, bis Irmgard schlussendlich in der Dunkelheit erstochen wurde. Dem entgegengestellt wurden die beiden Dialogphasen, die ohne musikalische Untermalung stattfanden. Die abschließende Phase, in der die tote Irmgard am Boden liegt, wurde in klinisch weißes Licht getaucht. Diese Szene bildete zugleich eine Brücke zwischen Text und Publikum, indem sie die suggestive Kraft kollektiver Emotionen unmittelbar erlebbar machte.

Fazit: Von den Proben auf die Bühne

Bereits die oben geschilderte Schaffung einer Erzählinstanz macht deutlich, dass die Bühnenadaption auch eine Interpretation beinhaltete: Jede Streichung, Umstellung oder Verdichtung zielte darauf, die innere Struktur des Romans freizulegen und sie für die Bühne spielbar zu gestalten. Das Ergebnis war eine Fassung, die Brochs Sprache nutzt, sich eng an ihm orientiert, zeitgleich aber auch die theatrale Umsetzbarkeit im Blick behält.

Die praktische Arbeit an Brochs *Verzauberung* bot den Spielenden einen außergewöhnlichen Erfahrungs- und Lernraum. Theater ist immer auch ein Raum, in dem es zu Störungen, Missverständnissen und Machtkonflikten kommen kann, doch die Spielenden haben gemeinsam mit der Spielleitung Strategien erarbeitet, um diese Situationen in kreative und produktive Theaterergebnisse umwandeln zu können.[45] So war die Proben- und Aufführungszeit eine Erlebensphase, in der die Spielenden nicht nur analytische Kompetenzen in Bezug auf die Textarbeit erlernten, sondern auch soziale Kompetenzen erweiterten. Darüber hinaus lernten sie komplexe ideologische und psychologische Strukturen nicht nur intellektuell zu erfassen, sondern spielerisch zu erproben.

[45] Vgl. Hruschka: *Theater machen*, S. 47.

Die Aufführungen selbst fanden im Juli 2025 statt und stießen auf große Resonanz: An vier Abenden erreichte das Ensemble rund 350 Zuschauer*innen an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Das Publikum reagierte mit starker Anteilnahme und Diskussion, insbesondere auf die Aktualität der dargestellten Themen. Für die Studierenden bot die Bühnenerfahrung eine Form der theoretisch-praktischen Synthese – ein exemplarisches Beispiel dafür, wie literarische Stoffe in schauspielerischer Auseinandersetzung neue Bedeutungsebenen entfalten können. Die Aufführungspraxis eröffnete einen unmittelbaren Zugang zu Fragen von Macht, Verführung und Verantwortung, die Broch im Roman verhandelt. Indem die Spielenden die Mechanismen der Massenbeeinflussung selbst darstellten, erfuhren sie die Ambivalenz zwischen individueller Autonomie und kollektiver Zugehörigkeit am eigenen Körper. Dieser Prozess förderte nicht nur ästhetisches Bewusstsein, sondern auch ethische Reflexion und medienkritisches Denken, also zentrale Kompetenzen schulischer und universitärer Theaterarbeit.[46]

Insgesamt erwies sich die Dramatisierung von Hermann Brochs *Die Verzauberung* in eine Bühnenfassung als ebenso anspruchsvolle wie erkenntnisreiche Aufgabe. Die Arbeit am Text, an den Figuren und an der szenischen Umsetzung zeigte dabei sowohl die Grenzen als auch die kreativen Möglichkeiten intermedialer Umgestaltung. Gerade im Zusammenspiel von Analyse und Spiel, von theoretischer Reflexion und praktischer Erprobung, entstand ein Raum, in dem Brochs abstrakte Ideen sinnlich spürbar und individuell nachvollziehbar wurden. Das Theater fungierte hier nicht nur als ästhetisches Medium. Vielmehr offenbarte das Projekt den didaktischen und gesellschaftlichen Wert einer solchen Adaptionsarbeit: Die Verknüpfung von Analyse, szenischem Ausdruck und kollektiver Arbeit schuf ein tiefgreifendes Verständnis für die politischen, ethischen und emotionalen Dimensionen des Stoffes. So wurde *Die Verzauberung* von allen Beteiligten nicht nur gelesen, sondern erlebt.

[46] Studien zu universitärer Theaterarbeit sind bislang kaum vorhanden, existierende Texte betrachten Studierende der Theaterpädagogik selbst, aber die Übertragung aus der Erfahrung mit dem Schul- und Jugendtheater ist möglich. Vgl. Wiebke Lohfeld und Kristin Westphal: »Perspektive der ästhetischen und Kulturellen Bildung«. In: Sven Lindholm, Sibylle Peters, Gerald Siegmund und Kristin Westphal (Hg.): *Theater als Raum bildender Prozesse*. Bielefeld 2020, S. 25–30.

Literaturverzeichnis

BROCH, Hermann: *Die Verzauberung*. Hg. v. Paul Michael Lützeler. 5. Auflage. Frankfurt a. M. 2016.

BROCH, Hermann: *Schriften zur Literatur. Theorie 2*. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M. 1975.

BROCH, Hermann: »Erneuerung des Theaters?«. In: Hermann Broch: *Schriften zur Literatur 2. Theorie.* Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M. 1975, S. 58–61.

BROCH, Hermann: »Das Weltbild des Romans. Ein Vortrag«. In: *Schriften zur Literatur. Theorie 2.* Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M. 1975, S. 89–118.

BROCH, Hermann: »Das Böse im Wertesystem der Kunst«. In: *Schriften zur Literatur. Theorie 2*. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M. 1975, S. 119–157.

BROCH, Hermann: *Bergroman. Zweite Fassung*. Hg. v. Frank Kress und Albert Meier. Frankfurt a. M. 1969.

DURZAK, Manfred: *Hermann Broch*. Überarbeitete Neuausgabe. Hamburg 2001.

DURZAK, Manfred: *Hermann Broch. Dichtung und Erkenntnis. Studien zum dichterischen Werk.* Stuttgart 1978.

FETZ, Bernhard: *Das unmögliche Ganze. Zur literarischen Kritik an der Kultur*. München 2009.

HARTWIG, Susanne: »Einleitung. Behinderung in Kunst und Literatur«. In. dies. (Hg.): *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Heidelberg 2020, S. 307–312.

HERF, Jeffrey: »Reactionary Modernism: Some Ideological Origins of the Primacy of Politics in the Third Reich«. In: *Theory and Society* 10.6 (1981), S. 805–832.

HORBACH, Maximiliane; Zehetner, Lisa: »Wo geht's denn hier ins Theater? Forschungsinstrumente zur künstlerischen Beteiligung am FFT Düsseldorf«. In: Wolfgang Schneider u. Anna Eitzeroth (Hg.): *Partizipation als Programm. Wege ins Theater für Kinder und Jugendliche.* Bielefeld 2017, S. 177–190.

HRUSCHKA, Ole: *Theater machen. Eine Einführung in die theaterpädagogische Praxis*. Paderborn 2016.

LINK, Daniela: *Hermann Brochs Die Verzauberung. Ein Romanprojekt zwischen Mythos und Krise.* Bielefeld 2023.

LIPINSKI, Birte: *Romane auf der Bühne. Form und Funktion von Dramatisierungen im deutschsprachigen Gegenwartstheater*. Tübingen 2014.

LOHFELD, Wiebke u. Kristin Westphal: »Perspektive der ästhetischen und Kulturellen Bildung«. In: Sven Lindholm, Sibylle Peters, Gerald Siegmund u. Kristin Westphal (Hg.): *Theater als Raum bildender Prozesse*. Bielefeld 2020, S. 25–30.

LÜTZELER, Paul Michael; Kessler, Michael (Hg.): *Hermann-Broch-Handbuch*. Berlin u. a. 2016.

LÜTZELER, Paul Michael: »Hermann Broch und seine Zeit. Biographie«. In. Ders. u. Michael Kessler (Hg.): *Hermann-Broch-Handbuch*. Berlin u. a. 2016, S. 3–54.

LÜTZELER, Paul Michael (Hg.): *Brochs Verzauberung. Materialien*. Frankfurt a. M. 1983.

LÜTZELER, Paul Michael: »Forschungsbericht. Hermann Brochs Die Verzauberung – Darstellung der Forschung. Kritik und Ergänzendes« In: Ders. (Hg.): *Brochs Verzauberung. Materialien.* Frankfurt a. M. 1983, S. 239–290.

LÜTZELER, Paul Michael: »Hermann Brochs Verzauberung im Kontext von Faschismuskritik und Exilroman«. In:

Joseph Strelka (Hg.): *Broch heute*. Bern 1978, S. 51–75.

LÜTZELER, Paul Michael (Hg.): *Schriften zur Literatur 2. Theorie*. Kommentierte Werkausgabe. Frankfurt a. M. 1975.

MAHLMANN-BAUER, Barbara: »Die Verzauberung«. In: Michael Kessler, Paul Michael Lützeler (Hg.): *Hermann-Broch-Handbuch*. Berlin u. a. 2016, S. 127–166.

REIDY, Julian: »Weiberzeit. ›Mutterrecht‹, ›Hetärismus‹ und Faschismusanalyse in Hermann Brochs Verzauberung«. In: Ulrich Boss, Yahya Elasghe u. Florian Heiniger (Hg.): *Matricharchatsfiktionen – Johann Jakob Bachofen und die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*. Basel 2018, S. 185–220.

SALETTA, Esther: »Dann wird der Wahnsinn zur Vernunft.« Brochs Roman *Die Verzauberung* zwischen Ursprung und Innovation eines christlich-satanischen Rituals. In: Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Faszination des Okkulten. Diskurse zum Übersinnlichen.* Tübingen 2008, S. 153–167.

STRELKA, Joseph (Hg.): *Broch heute*. Bern 1978.