



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Literatenstücke und Ausstattungsregie

Goldmann, Paul

Frankfurt, 1910

"Der Marquis von Keith". Von Frank Wedekind

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71764](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71764)

„Der Marquis von Keith“

Von Frank Wedekind

„Der Marquis von Keith“ war bereits auf zwei Berliner Bühnen durchgefallen. Max Reinhardt, der weiß, was er der Literatur schuldig ist, führte das Stück in den Kammerspielen des „Deutschen Theaters“ zum dritten Male auf und bot ihm dadurch die Möglichkeit, zum drittenmal durchzufallen.

Immerhin, man durfte der Direktion des „Deutschen Theaters“ dankbar sein für diese Aufführung, die Gelegenheit gab, den Fall Wedekind auf Grund eines Stückes zu erörtern, in dem dieser Autor so deutlich, so überzeugend wie in wenigen anderen von seinen Werken den Beweis liefert für alles — was er nicht kann. Wenn man einer Vorstellung dieses Stückes beiwohnte, so staunte man mit jedem Akte mehr über die Unverfrorenheit, mit der eine kleine, aber lärmende Clique Frank Wedekind für einen dramatischen Dichter ausgibt, — staunte man darüber, daß sogar einige kluge kritische Köpfe unter den Anhängern Wedekinds sich befinden, — staunte man darüber, daß ein derartiger „Dramatiker“ es dazu hat bringen können, auf unserer modernen Bühne eine Rolle, ja eine bedeutende Rolle zu spielen, — staunte man über den gutmütigen Snobismus des Publikums, das solche „Dramen“ akzeptiert und sogar mit Beifall ausgezeichnet hat.

Es ist ja in unserer modernen deutschen Dramatik, nach vielversprechenden Anfängen, leider die Regel geworden, daß

zur Ausführung der dichterischen Pläne die dichterische Kraft nicht ausreicht. Aber nirgends ist der Zwiespalt zwischen Wollen und Können so ungeheuer wie im Falle Wedekinds. Die Anhänger Wedekinds behaupten, daß er ein origineller Geist sei. Vielleicht ist er das wirklich. Nur scheint die Leitung gestört, die vom Kopf, in dem dieser Geist wohnt, zur schreibenden Hand führt. Der Kopf mag voll der merkwürdigsten, der eigenartigsten Ideen und Gestalten sein, — die schreibende Hand vermag sie nicht auszudrücken, nicht auszuführen. Es ist ein Produzierenwollen ohne jede produktive Kraft, — ein Zustand künstlerischer Ohnmacht, der tragisch sein würde, wenn nicht der Erfolg, der dieser Ohnmacht zuteil geworden ist, ihr, für den Augenblick wenigstens, die Tragik nähme.

Der Fall Wedekind kompliziert sich noch in folgender Weise: Die Ohnmacht dieses Autors, seine Unfähigkeit, zu gestalten, bringt es mit sich, daß die Personen seiner Stücke und deren Äußerungen manchmal wie Parodien wirken. Wenn dann das Publikum im Theater über die parodistischen Wirkungen lacht, so erklären die Anhänger Wedekinds diese Wirkungen für beabsichtigt und ihn selbst für einen großen Humoristen und Satiriker. In der Tat aber treten diese heiteren Wirkungen zumeist sehr gegen seinen Willen ein. Wedekind will durchaus ernst genommen werden. Man muß ihn nur selbst in seinen Stücken spielen sehen, muß sehen, mit welchem blutigem Ernst er seinen Marquis von Keith, seinen Karl Hettmann vorführt und vorträgt, diese „tragischen“ Figuren, die so unglaublich lächerlich sind.

Als eines seiner letzten Werke, das Schauspiel „Musik“, in einer Berliner Zeitschrift veröffentlicht wurde, schickte er eine Einleitung voraus, in der er entrüstet gegen diejenigen protestierte, die sein Schauspiel als „Komödie“ auffassen könnten. „Wer in einer sittlich ernstesten dramatischen Arbeit,“ schrieb

er, „allen sittlichen Ernst mit souveräner Verachtung links liegen läßt und sich lediglich an die Witz hält, die in den Stichworten liegen, der kann meiner Überzeugung nach auch aus Shakespeares „Hamlet“ eine Hanswurstiade machen.“ Es versteht sich, daß auch dieses Drama an parodistischen Wirkungen so reich ist wie alle früheren. Aber der Autor sagt ja selbst: es ist ein ernstes, sogar ein sittlich ernstes Drama. Und natürlich sind auch alle früheren Dramen „sittlich ernst“. Nicht einmal den „Kammersänger“ darf man als Komödie auffassen. Wedekind verbietet es ausdrücklich in derselben Einleitung. Die Komik, die Publikum und Kritik in diesen Werken sittlichen Ernstes gefunden zu haben glaubten, war also vom Verfasser nicht beabsichtigt. Und wir haben hier den gewiß seltenen Fall, daß ein Schriftsteller in den Ruf eines Humoristen, eines Satirikers kommt, hauptsächlich aus dem Grunde, weil das Publikum über Stellen in seinen Werken lacht, die er ernst gemeint hat.

Von allen diesen Unzulänglichkeiten Wedekinds, namentlich von den dramatischen, gibt „Der Marquis von Keith“ ein übersichtliches Bild. Sie liegen in dem Stücke gleichsam wie in einem Schaukasten ausgestellt.

Gewollt hat Wedekind etwas sehr Gutes. Nur hat eben wieder bei der Ausführung die Kraft völlig versagt. Er hat einen Glücksritter zeigen wollen, der allein durch die Macht seiner Persönlichkeit in der Welt sich durchsetzt, der einen seltsamen, faszinierenden Einfluß über Männer und Frauen zu gewinnen weiß und der diesen Einfluß dazu benützt, um die Frauen zu seinen Geliebten zu machen und den Männern ihre Geldbeutel zu leeren. Es ist keine Frage, daß Glück und Ende eines solchen modernen Abenteurers, in dem Elemente von John Law und von Casanova sich mischen, einen ausgezeichneten Stoff für ein Drama abgeben können. Hauptaufgabe des

Autors, der dieses Drama schreibt, ist, die Macht der Persönlichkeit, auf der das Drama beruht, gleichsam am Werke zu zeigen und auf der Bühne darzustellen, wie der Held Männer und Frauen verwirrt und bezwingt. An klassischen Beispielen fehlt es nicht. Man denkt an Balzacs Mercadet, der so meisterlich geschildert ist, wie er für seine abenteuerlichen geschäftlichen Kombinationen doch sich Kredit zu schaffen weiß. Man denkt auch an Molières Don Juan, der mit so unwiderstehlicher Liebenswürdigkeit seinen Gläubiger Monsieur Dimanche beschwindelt und beschwichtigt.

So hätte auch Wedekind seinen Helden zeigen — hätte, wie das Beispiel dieser Meister lehrt, wie das Wesen des Dramas es erfordert, den Charakter des Helden in dramatischer Handlung vor den Augen der Zuschauer sich entwickeln lassen müssen. Das hat er nicht getan, weil er dazu nicht fähig ist. Da aber der Held doch charakterisiert werden muß, so geschieht dies in der Weise, daß die Leute auf der Bühne erzählen und daß er selbst mitteilt, welchen Charakter er hat. In „Siballa“ konnten wir denselben technischen Kunstgriff bewundern. Der Held jenes Dramas ist ein genialer Mensch. Als solcher wird er dadurch charakterisiert, daß die Leute auf der Bühne ihn fortwährend als Genie anreden, und daß er sich selbst ein Genie nennt. Der Marquis von Keith ist ein Mann von rücksichtsloser Energie, die alle Menschen in ihren Bann zwingt und alle Schwierigkeiten überwindet. Dies wird dem Zuschauer dadurch deutlich gemacht, daß Anna, eine der Geliebten des Marquis von Keith, ihn einen Mann von bewundernswürdiger Energie nennt. Etwas später sagt sie: „Du bist allerdings nicht umzubringen.“ Worauf der Marquis von Keith antwortet: „Dieser Eigenschaft verdanke ich in der Tat auch so ziemlich alles, was ich bis jetzt erreicht habe.“ Und nach diesem Gespräch, das zu Beginn des Stückes stattfindet, betrachtet

der Autor die Aufgabe, ein Charakterbild seines Helden zu geben, im wesentlichen als gelöst.

Aber nein, wir wollen Wedekind nicht unrecht tun. Er charakterisiert seinen Helden auch, indem er ihn dramatisch agieren läßt. Eine dramatische Hauptaktion des Marquis von Keith ist, daß er anderen Leuten Geld gibt. Bald kommt es sich eine seiner Geliebten von ihm holen, bald ein verhungertes Dichter. Und in fast jedem Akt greift der Marquis von Keith in die Brusttasche seines Rodes, holt sein Portefeuille heraus und verteilt je nach Bedarf Hundert- oder Tausendmarktscheine. Daß der Marquis von Keith die Menschen bezwingt, bezwingen muß, wird auf solche Weise überzeugend dargetan. Man sieht, daß es keinen Widerstand gibt gegen die Macht dieser Persönlichkeit, — einer Persönlichkeit, die immerfort nach der Brieftasche greift.

Der Marquis von Keith ist ein vermögensloser Abenteurer und wirft doch mit Hundert- und Tausendmarktscheinen um sich. Es besteht da eine gewisse Unklarheit. Der Kenner Wedekindscher Dramen ist an solche Unklarheiten gewöhnt und gewöhnt auch daran, daß der Autor in der Regel es nicht der Mühe für wert hält, sie aufzuklären. Hier jedoch werden einige Beiträge zur Lösung des Rätsels geliefert. Man sieht wenigstens einmal, wie der Marquis von Keith einen Pump anlegt. Die Szene ist seltsam genug. Der Marquis von Keith spricht mit seinem Freunde Scholz. Der Marquis ist in einer argen Klemme; er sagt, daß er sogar daran gedacht habe, ihm anvertraute Gelder anzugreifen. Scholz antwortet: „Ich kann dir schon noch zehn- oder zwanzigtausend Mark überlassen. Ich bekam (Man beachte das „bekam“! Die Personen Wedekinds lieben es, im Imperfekt zu reden) gerade heute zufällig einen Wechsel von meinem Verwalter über zehn-tausend Mark.“ Er entnimmt seinem Portefeuille einen Wech-

sel und reicht ihn von Keith hin. Dieser reißt ihm das Papier aus der Hand: „Komm mir dann aber, bitte, nicht gleich morgen wieder damit, du wolltest das Geld zurückhaben!“ Es eröffnet sich hier der Ausblick auf eine neue Pumptmethode. Darlehnsucher haben bekanntlich nicht immer Erfolg. Vielleicht liegt dies daran, daß sie mit denen, von denen sie sich Geld ausleihen wollen, zu liebenswürdig umgehen. Der Marquis von Keith hingegen macht das ganz anders; und die angeführte Szene tut dar, daß es, um von jemandem zehntausend Mark geliehen zu erhalten, kein so sicheres Mittel gibt, als das: ihn anzuschmauzen.

Vor allem aber ist der Marquis von Keith ein Unternehmer — ein Unternehmer im allergrößten Stil. Er wirft mit den Millionen nur so in der Luft herum. In München will er ein „großangelegtes Konzerthaus“ gründen, den „Feenpalast“, mit einem Kapital von zwanzig Millionen. Der Bau eines Konzertsaales kostet heutzutage vielleicht, wenn man ihn hoch veranschlagen will, fünfhunderttausend Mark. Zwanzig Millionen erscheinen daher etwas reichlich. Aber der Marquis von Keith ist gewohnt, mit runden Summen zu rechnen. Er braucht zwanzig Millionen, um seinen Konzertsaal zu bauen; billiger tut er es nicht. Er braucht sie — ja, aber wird er sie auch bekommen? Nichts einfacher als das. Der Marquis von Keith tritt auf in Begleitung eines Bierbrauereibesizers, eines Baumeisters und eines Restaurateurs. Er entfaltet vor ihnen auf dem Tisch die Baupläne für den „Feenpalast“. „Habens auch die Toiletten nicht vergessen?“ fragt der Bierbrauereibesizer. (Wedekind ist nämlich Humorist.) Hierauf legt der Marquis von Keith die Eröffnungsbilanz vor. Die ganze Szene dauert keine drei Minuten. Und das Zwanzig-Millionen-Unternehmen ist begründet. Nein, noch nicht ganz. Der Marquis von Keith muß erst nach Paris fahren, weil nämlich bei

dem Unternehmen Aktien ausgegeben und weil bekanntlich die Aktien eines in München begründeten Konzerthauses an der Pariser Börse gehandelt werden.

Das begibt sich im zweiten Akt. Im dritten Akt wird bereits die Begründung des „Feenpalastes“ durch ein Fest gefeiert, dessen Glanz dadurch veranschaulicht wird, daß eine Dame an ein Fenster tritt und ausruft: „Nein, dieses Lichtmeer!“ Auch wird bei diesem Fest ein Feuerwerk abgebrannt — kein gewöhnliches, sondern ein solches, das erstens ein Feuerwerk und zweitens ein Symbol ist, — ein Symbol für das Blendwerk, das der Marquis von Keith den Leuten vormacht. Im vierten Akt hören wir, daß der „Feenpalast“ mit einem ungeheuren Erfolg eröffnet worden ist. Der Erfolg ist deshalb so ungeheuer gewesen, weil eine Geliebte des Marquis von Keith als Sängerin aufgetreten ist, die zwar in dem Stück von sich sagt, daß sie nicht singen kann, die aber in dem Feenpalastkonzert eine neue Pariser Toilette getragen hat. Im fünften Akt endlich erfahren wir, daß der Marquis von Keith seinen Posten als Direktor der Feenpalastgesellschaft aufgeben muß, weil seine Geschäftsbücher nicht in Ordnung sind.

Wir hören — wir erfahren. Denn von der ganzen Entwicklung des Feenpalastunternehmens, die den Hauptinhalt des Stückes ausmacht, kommt, außer der famosen Begründungsszene, nichts auf die Bühne. Der Zuschauer sieht im wesentlichen nur den Marquis von Keith über die Bühne hinken und hört ihn über die Vorgänge des Dramas reden, die jedoch fast alle hinter den Kulissen oder in den Zwischenakten sich abspielen.

Die ganze Feenpalastgeschichte zeigt, wie in Deutschland das Geld auf der Straße liegt. Wer rasch reich werden will, braucht lediglich in München einen Konzertsaal zu gründen und darin eine Sängerin in einer neuen Pariser Toilette auftreten zu lassen. Der Marquis von Keith hätte es zu einem

unermesslichen Vermögen gebracht, wenn er nur darauf Bedacht genommen hätte, seine Geschäftsbücher ordentlich zu führen. Und man begreift unter diesen Umständen nicht, daß es in Deutschland immer noch so wenig Millionäre gibt . . .

Dreierlei muß der Dramatiker bilden können: Charaktere, eine Handlung und einen Dialog. Was über die Art gesagt worden ist, wie Wedekind die Hauptfigur seines Dramas schildert, mag zur Würdigung seiner Charakterisierungskunst genügen. Verlockend wäre es freilich, auch auf die Nebenfiguren einzugehen. Da ist namentlich Ernst Scholz, der Freund des Marquis von Keith. Ernst Scholz ist ein Mann, der aus moralischen Gründen ein Eisenbahnreglement geändert und dadurch einen Unfall hervorgerufen hat, — der dann nach München kommt, um sich zum Genußmenschen auszubilden, der infolgedessen ein Verhältnis mit einer Kellnerin anfängt und radfahren lernt, was aber nur ein Mittel zu einem andern, höheren Zweck ist, zu dem Zweck nämlich, sich um seine Mitmenschen verdient zu machen, — der, nachdem er beim Feuerwerk des Marquis von Keith von einem Stück des großen Mörsers an die Kniescheibe getroffen worden ist, erklärt, er sei das glücklichste Geschöpf unter der Sonne, — und der am Schluß des Stückes mitteilt, er werde eine Irrenanstalt aufsuchen, welche Selbsterkenntnis man billigt, mit dem Bedauern, daß sie ihm nicht schon zu Anfang des Stückes gekommen ist. Eine Bühnenfigur mit einem Wort, welche die Herzen erfreut durch eine Fülle unfreiwilliger Komik.

Auf derselben künstlerischen Höhe wie die Charaktere des Dramas stehen Handlung und Dialog.

Die Handlung im Drama soll als eine Linie des Geschehens, als eine Linie zusammenhängender, künstlerisch angeordneter Ereignisse sichtbar werden. Eine solche Linie ist in keinem Drama von Wedekind zu sehen. Er verwendet

die Ereignisse gleichsam im Rohstoff, er ist nicht imstande, sie künstlerisch zu verarbeiten, sie zu ordnen, in Zusammenhang zu bringen, eine Linie dramatischen Geschehens aus ihnen zu bilden. In seinen Stücken gibt es keine Handlung, sondern nur Ereignisse.

Die Ereignisse haben alle etwas ungemein Plötzliches. Plötzlich wird ein Unternehmen gegründet — plötzlich wird eine Wasserleiche hereingebracht. Diese Plötzlichkeit ist aber nicht zu verwechseln mit der unerwarteten Wendung, die wirkliche Dramatiker in ihren Stücken als wohlwogenen, künstlerischen Effekt anbringen. In den Wedekindschen Stücken ist nichts wohlwogen, nichts künstlerisch. Es ist vielmehr die künstlerische Ohnmacht, welche die Plötzlichkeit verursacht. Die Ereignisse, die der Autor nicht mit dramatischer Kunst herbeizuführen vermag, fallen gleichsam zur Tür herein.

Der Dialog bietet manchmal die Eigentümlichkeit, daß, wenn zwei Leute miteinander sprechen, der eine gar nicht zu hören scheint, was der andere sagt. Jeder redet vor sich hin, berücksichtigt die Worte des andern entweder garnicht oder höchstens mit einer flüchtigen Bemerkung und verfolgt dann, ohne sich von dem andern stören zu lassen, seine Betrachtungen. Die Gedanken des einen zu denen des andern in Beziehung zu bringen, Rede und Gegenrede auseinander hervorgehen zu lassen, ist eine Aufgabe, die dem Dramatiker Frank Wedekind Schwierigkeiten bietet, die er nicht immer zu bewältigen vermag; und so schreibt er stellenweise statt eines Dialogs zwei Monologe, die durcheinander laufen.

Eine andere Eigentümlichkeit des Dialogs. Der Marquis von Keith und Ernst Scholz führen ein Gespräch. Der Marquis erzählt von seinem Freund, dem Kriminalkommissär: „Er sank immer tiefer und tiefer, bis ihn schließlich die hohe Staatsanwaltschaft in ihren Armen auffing.“ Darauf Scholz: „Das

Mädchen (nämlich die Kellnerin, mit der Scholz ein Verhältnis hat) konnte es absolut nicht fassen, daß ich bis heute noch nicht Radfahren gelernt habe.“ Darauf von Keith: „Ich warne dich noch einmal, sei nicht zu offenherzig. Die Wahrheit ist unser kostbarstes Lebensgut, und man kann nicht sparsam genug damit umgehen.“ Vom Kriminalkommissär springt also das Gespräch plötzlich zu der Kellnerin, die mit diesem nicht das mindeste zu tun hat, und zum Radfahren, und dann gibt ebenso plötzlich der Marquis von Keith sein Aphorisma über die Wahrheit von sich, das möglicherweise mit dem Kriminalkommissär, aber sicherlich weder mit der Kellnerin noch mit dem Radfahren in Beziehung zu bringen ist. Stellen von solcher Art finden sich gar nicht selten. Es fehlt oft an der Fähigkeit, einen Gedanken auch nur kurze Zeit festzuhalten und auszuspinnen, und der Dialog wird infolgedessen sprunghaft und zerfahren bis zur Unsinnigkeit.

Der Dramatiker Frank Wedekind ist auch nicht imstande, die Redeweise lebendiger Menschen wiederzugeben. Die Personen im „Marquis von Keith“ reden nicht eine gesprochene, sondern eine geschriebene Sprache. Sie konstruieren gern große Perioden, in denen allerlei Relativ- und sonstige Nebensätze ineinander geschachtelt sind, und sie drücken sich, wie erwähnt, mit Vorliebe im Imperfektum und im Plusquamperfektum aus. Überdies bleibt die Sprache stets dieselbe, sie vermag nicht, sich den Stimmungen, den Gemütsbewegungen anzupassen, und auch im Affekt bauen die Personen des Wedekindschen Dramas Perioden und gebrauchen das Imperfektum. Der Marquis von Keith spricht einmal davon, daß er als Krüppel geboren ist; er springt wütend auf — „wütend“ schreibt der Autor ausdrücklich vor — und sagt: „So wenig, wie ich mich deshalb zum Sklaven verdammt fühle, so wenig wird mich der Zufall, daß ich als Bettler geboren bin, je daran

hindern, den allerergiebigsten Lebensgenuß als mein rechtmäßiges Erbe zu betrachten.“ Ein schöner Satz, wahrhaftig! Die Konjunktion „so wenig“, doppelt angewendet, bringt ein treffliches Gleichmaß hervor; das Substantiv „Zufall“ hält einen Nebensatz mit „daß“ in gebührender Abhängigkeit; und das Verbum „hindern“ macht von seinem Rechte Gebrauch und regiert den Infinitiv. In jeder Lehrstunde deutscher Grammatik würde dieser Satz mit Ehren bestehen. Nur im Gespräch, im lebendigen Gespräch ist er ein Unding; und komisch wirkt es gar, wenn Wedekind in einem solchen Übungssatz aus der Grammatikstunde einen Mann sich ausdrücken läßt, der wütend ist.

Die Aphorismen, die der Dialog des Dramas enthält, räumen mit den geltenden Moralbegriffen wieder einmal gehörig auf. Es wird schließlich noch dahin kommen, daß kein anständiger Mensch mehr wird moralisch sein können. Vor allem aber stammen aus dem „Marquis von Keith“ einige derjenigen Wedekind-Zitate, die den Anhängern dieses Autors als klassische gelten. Hier wird der Ausspruch getan: „Ich teile die Menschen in zwei große Klassen; die einen sind hopp-hopp und die anderen sind ethe-petete“ — ein Ausspruch, dessen Sinn vielleicht nicht jedem sich erschließt, der aber sicherlich erfreut durch den Wohlklang und die Eleganz der Ausdrucksweise. Und hier wird das große Wort gesprochen: „Das Leben ist eine Rutschbahn.“ Die Existenz des Marquis von Keith ist zusammengebrochen; auf dem Divan liegt die Leiche seiner Geliebten; und die Empfindungen, die ihn in diesem Augenblick erfüllen, tut er kund, indem er sagt: „Das Leben ist eine Rutschbahn.“

Die Anhänger Frank Wedekinds mögen recht haben. Es mag sein, daß dem kühnen Geiste, der uns die Erkenntnis erschlossen hat, daß das Leben eine Rutschbahn ist, ein Platz im

8 Goldmann, Literatenstücke.

kulturellen Dasein der deutschen Nation gebührt. Nur eines wäre zu wünschen, innig zu wünschen, daß nämlich dieser Geist davon abließe, sich gerade auf dem Gebiete des Dramas zu betätigen. Es möge seinen Anhängern überlassen sein, ihn als Dichter zu verehren, als Denker zu bewundern („Das Leben ist eine Rutschbahn“). Lediglich vom Theater soll er fernbleiben! Denn als Dramatiker ist er ein Dilettant — ein stümpernder Dilettant. *)

*) Josef Hofmiller, der ausgezeichnete Kritiker der „Süd-deutschen Monatshefte“, äußert sich in seinem Buche „Zeitgenossen“ folgendermaßen über Wedekind: „Wenn sein Drama ‚Sidalla‘ den Untertitel trägt: ‚oder Sein und Haben‘, so trägt er selbst diesen: ‚oder Wollen und Können‘. Er kann nicht genug, um ein Künstler zu sein; teils weil er zu wenig Handwerk gelernt hat, teils weil dieser Zwiespalt das Problem seiner individuellen Existenz ist, das Problem Wedekind.“ Aber Wedekinds Drama „Erdgeist“ fällt Hofmiller folgendes Urteil: „Gibt es einen abgerisseneren, theoretischeren und erklügelteren Dialog? eine ratlosere Führung der Handlung? ein stilleres Durch-einander von Drama, Posse, Zirkus, Kolportageroman und Kaffeehauspsychologie? „Man muß ein Goya oder ein Kops sein, um mit der Welt, in der Wedekind seine Probleme sucht, fertig zu werden. Zum Goya aber fehlt ihm jegliche schöpferische Kraft und zum Kops das Raffinement eines rassistigen Halbbarbaren. Wedekind ist entsehrlich deutsch, absichtlich, anmutlos, schwerfällig, ein Ideologe vom reinsten Wasser.“ Schließlich wirft Hofmiller die Frage auf: „Sollte nicht dieser ganze Wedekind-Kummel ein lebensgroßer Reinfall sein? Sind am Ende die wackeren Wedekindianer lediglich am Marterpfahl der Angst angebunden unmodern zu werden, wenn sie ehrlich zugeständen: ‚Teufel noch einmal, ist das langweilig!‘? Man hat dem armen Publikum so lange suggeriert, daß Wedekind dämonisch interessant sei, bis das arme Publikum anfang, Konsumvereinsteuferleien für vulkanische Eruptionen zu halten.“