

THEATER
RESIDENZ
PATAJHT

9 SPIELZEIT
2019/2020

LU
LU

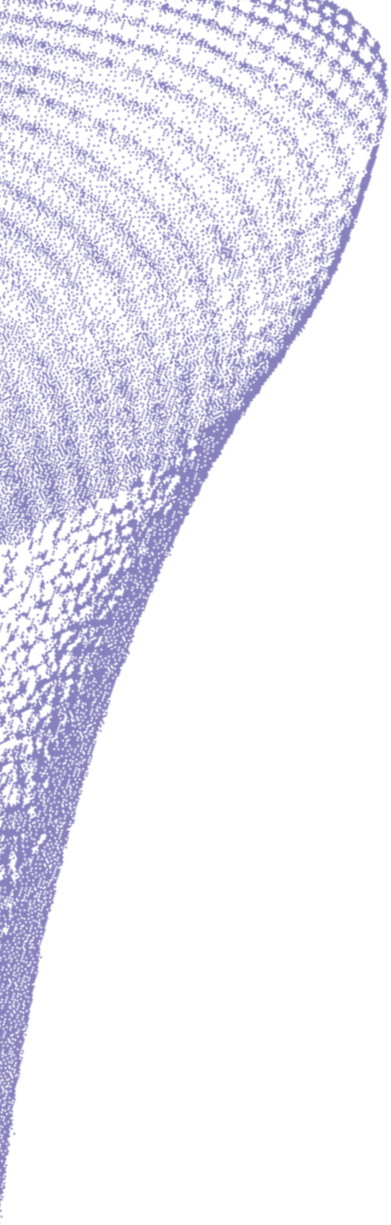
MARSTALL
THEATER

Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für 2 Euro an der Theaterkasse und
in den Foyers erwerben.

LU
VON
FRANK WEDEKIND

LU

IN EINER BEARBEITUNG
VON BASTIAN KRAFT



Premiere am **22. November 2019**
im **Marstall**

Mit
Liliane Amuat
Juliane Köhler
Charlotte Schwab

Inszenierung **Bastian Kraft**
Bühne **Peter Baur**
Video **Kevin Graber**
Kostüme **Dagmar Bald**
Musik **Arthur Fussy**
Licht **Monika Pangerl**
Dramaturgie **Bendix Fesefeldt**

Regieassistent **Richard Wagner** Bühnenbildassistent
Magdalena Lenhart Kostümassistent **Kim Englert** Regie-
praktikum **Gloria Göbel** Videopraktikum **Annalen Löffler**
Inspizienz **Christine Neuberger** Soufflage **Simone Rehberg**

Für die Produktion

Bühnenmeister **Klaus Kreitmayr** Beleuchtungsmeister*in
Uwe Grünwald, Monika Pangerl Ton **Jan Faßbender** Video
Ehab Altamer, Wolfgang Illmayr Requisite **Ben Brüdern,**
Barbara Hecht, Maximilian Keller Maske **Christian Augustin,**
Lena Kostka Garderobe **Rita Werdich**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten
hergestellt.

Technischer Direktor **Andreas Grundhoff** Kostüm-
direktorin **Elisabeth Rauner** Technische Leitung **Frank**
Crusius Werkstätten **Michael Brousek** Ausstattung **Bärbel**
Kober Beleuchtung/Video **Tobias Löffler** Ton **Michael**
Gottfried Requisite **Barbara Hecht, Anna Wiesler** Produk-
tionsleitung Kostüm **Enke Burghardt** Damenschneiderei
Gabriele Behne, Petra Noack Herrenschneiderei **Carsten**
Zeitler, Mira Hartner Maske **Andreas Mouth** Garderobe
Cornelia Faltenbacher Schreinerei **Stefan Baumgartner**
Malersaal **Katja Markel** Tapezierwerkstatt **Peter Sowada**
Hydraulik **Thomas Nimmerfall** Galerie **Christian Unger**
Transport **Harald Pfähler** Bühnenreinigung **Adriana Elia**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung
nicht gestattet.

TIERBÄNDIGER

Und nun bleibt noch das Beste zu erwähnen:
Mein Schädel zwischen eines Raubtiers Zähnen.
Ich wag' es, ihm den Rachen aufzureißen,
Und dieses Raubtier wagt nicht zuzubeißen.
So schön es ist, so wild und buntgefleckt,
Vor meinem Schädel hat das Tier Respekt!
Getrost leg' ich mein Haupt ihm in den Rachen;
Ein Witz – und meine beiden Schläfen krachen!
Wisst ihr den Namen, den dies Raubtier führt? –
Verehrtes Publikum – Hereinspaziert!!

Frank Wedekind, «Lulu»

VEREHRTES PUBLIKUM

BLICHE AUF LULU

«Gehe in die Champs-Élysées, wobei mir die Idee zu einer Schauertragödie kommt. Ich arbeite den ganzen Tag an der Konzipierung des ersten Aktes.» Beinahe beiläufig notiert Frank Wedekind 1892 in Paris diese ersten Gedanken zu «Lulu». Doch mit keinem anderen seiner dramatischen Werke wird er sich so lange beschäftigen – einundzwanzig Jahre, rechnet man von diesen ersten schriftlichen Gedanken bis zur letztgültigen Ausgabe. Keine andere seiner Bühnenfiguren erfährt so große Aufmerksamkeit und derartig mannigfaltige Schicksale und Umdeutungen. Unter dem Titel «Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie» entsteht die erste Fassung in drei Akten, die als Buchdrama veröffentlicht werden soll. Doch ein erster Versuch der Publikation wird 1894 vom Verleger Albert Langen aus Furcht vor der Zensurbehörde abgelehnt.

Diese Urfassung, die auf 444 Blättern in der Handschrift Wedekinds überliefert und in der Stadtbibliothek München aufbewahrt wird, ist sexuell expliziter als nachfolgende Versionen. Die Szene zwischen Lulu und Alwa beispielsweise (Akt III, Szene 6), in der Alwa behauptet, noch nie so dicke Spargel gesehen zu haben, und Lulu «ich fürchte mich fast, sie in die Hand zu nehmen» antwortet, fällt Wedekinds Selbstzensur zum Opfer. Neben dem Verzicht auf Gemüse beschließt Wedekind, auch die Struktur des Werkes zu ändern, fügt Akte hinzu und schafft einen ersten Teil, der unter dem Titel «Der Erdgeist. Eine Tragödie» 1895 veröffentlicht wird. Der zweite Teil, noch immer unter dem Titel «Die Büchse der Pandora», erfährt die größten Änderungen und wird 1902 in der Zeitschrift «Die Insel» veröffentlicht, 1904 dann als Buch, das gleich nach Erscheinen auf Veranlassung der Staatsanwaltschaft beschlagnahmt wird. Gegen Wedekind und seinen Verleger wird wegen

Verbreitung unzüchtiger Schriften ein Prozess angestrengt, und trotz des Freispruchs der Angeklagten wird die Vernichtung der noch vorhandenen Buchexemplare angeordnet. So entstehen in den nächsten Jahren weitere Fassungen, bis 1913 eine «Ausgabe letzter Hand» erscheint, die die textliche Grundlage für das heute gemeinhin als «Lulu» bekannte Stück bildet. Der Regisseur Bastian Kraft greift für seine «Lulu» Bearbeitung im Marstall sowohl auf die Urfassung als auch auf die «Ausgabe letzter Hand» zurück.

Unterschiedliche Fassungen entstehen auch für die verschiedenen Inszenierungen zu Wedekinds Lebzeiten. Für die zehnte Vorstellung der Uraufführungsinszenierung von 1898 in Nürnberg schreibt Wedekind – angeblich in einer Kneipe auf einen Bierdeckel – noch einen Prolog, den er in der Rolle des Tierbändigers selbst auf der Bühne zum Besten gibt. Dieser Prolog soll das an naturalistische Darstellungen gewöhnte Publikum in die Kunstwelt des Dichters einführen. Neben der Darstellung Lulus als Schlange finden sich darin noch weitere Tiere, die der Germanist Hans-Jochen Irmer als Allegorien der Männer im Stück entschlüsselt: «Das Publikum sieht den Tiger Dr. Schön, den Bären Dr. Goll, den Affen Alwa, das Kamel Schwarz, ferner Reptilien, zu denen Chamäleons wie Rodrigo Quast, Krokodile wie Casti-Piani, Drachen und Molche wie Schigolch gehören.» Doch zum Ende des Prologs spricht Wedekind von einem Raubtier, das noch fürchterlicher ist, als alle zuvor beschriebenen Tiere, und zwischen dessen Zähne er bereit ist seinen Kopf zu legen. «Verehrtes Publikum» – das ist der Name dieses Raubtiers und damit eine Anspielung auf den vernichtenden Blick, dem Theatermachende sich jeden Abend aussetzen, und – für Bastian Krafts Inszenierung im Marstall nicht unerheblich – den Blick, dem sich auch die Bühnenfigur Lulu allabendlich aussetzen muss.

Das Publikum ist nicht die einzige Instanz, die den Blick auf Lulu wirft. Da sind zunächst ihre Liebhaber*innen, von denen nur Schigolch sie Lulu nennt. Alle anderen projizieren die großen Frauen der Geschichte auf sie, indem sie sie umbenennen: Nelli, also Helena, die schönste Frau der Antike

und Grund des trojanischen Krieges, Eva aus der Schöpfungserzählung und Katja, die absolutistische Herrscherin Russlands Katharina die Große. Nur ein Name fällt nicht – der der Heiligen, Jungfrau und Mutter Maria, denn diese darf Lulu in den Augen der Männer nicht sein. Man(n) fantasiert sie lieber als «das reine Naturwesen, bestehend aus nichts als Fleisch und Vulva», wie es der Germanist Peter Michaels formuliert. Und auch der Wedekind-Biograf Artur Kutscher schreibt:

«Die dämonische Sexualkraft des Weibes stößt naturnotwendig mit der polaren Kraft des Mannes zusammen, und da sie in rücksichtslosem Egoismus nur sich selber lebt, entbrennt mörderischer Kampf. Dem Elementargeist Lulu ist kein Mann gewachsen. Dies ewig Weibliche zieht uns hinab.»

Es gibt natürlich andere Deutungen, die Lulu nicht als mystifizierte Sexdämonin, sondern als Vehikel begreifen, um der Gesellschaft ihre Triebunterdrückung vorzuhalten, wie es bei dem Literaturhistoriker Wolfdietrich Rasch der Fall ist:

«Wenn es auch zutrifft, dass etwa seit Rousseau im neuzeitlichen Bürgertum eine ideologisch geprägte Verherrlichung des Urzustandes, eine Sehnsucht nach unmittelbarer Naturhaftigkeit, sich ausgebildet hat, so wird dadurch nicht das schlichte Faktum aufgehoben, dass in der sozialen Wirklichkeit, in der herrschenden bürgerlichen Moral und öffentlichen Daseinsordnung der Triebnatur nicht die ihr gemäße Geltung und Wertung zukommt, eine vorurteilsfreie Bejahung nämlich, die für Wedekind die Voraussetzung ihrer wahren gesellschaftlichen Formung und Einfügung wäre. Das Vorhandensein traditioneller Unmittelbarkeitsideologien ist kein Alibi für tatsächliche Triebunterdrückung und moralische Heuchelei, es hebt die Möglichkeit der Kritik an der gesellschaftlichen Wirklichkeit keineswegs auf.»

Erst in der feministischen Forschung wird Lulu auch als Frau wahrgenommen – wenn auch als Leerstelle, wie etwa in der

Reflexion der Literaturwissenschaftlerin Marianne Schuller, die in Wedekinds Stück die «Tragödie vom Fehlen der Frau» sieht:

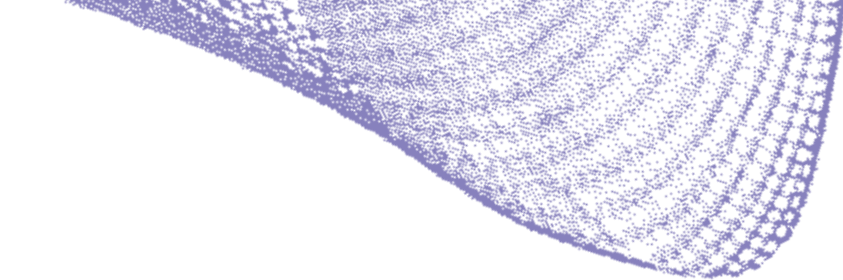
«Die Thematisierung der mythischen Präsenz der Frau im Mythos der Weiblichkeit als «Femme fatale» heißt zugleich, dass die Frau ausgelöscht, als Person vernichtet ist – die mythischen, zu vervielfältigenden und wiederholbaren Bilder der Weiblichkeit also haben das Fehlen der Frau zur Voraussetzung.»

Eine ähnliche Vorstellung von Lulu hat auch die Literaturwissenschaftlerin Silvia Bovenschen:

«So wird Lulu einerseits zum Mythos dessen, was die männlichen Figuren in ihr sehen, andererseits ist sie konstruiert als eine Gestalt, die diese Bilder immer wieder zerstört, indem sie die eine Imago abwirft, um eine neue anzunehmen: Lulus gefährlicher Tanz in der schwindelerregenden Höhe der Projektionen. Die Männer nehmen in Lulu lediglich die Spiegelbilder ihrer Weiblichkeitsvorstellungen wahr. Die Katastrophen setzen ein, wenn sich das Bild, das sie sich jeweils von Lulu gemacht haben, mit dem Handeln und der Erscheinungsform dieser Figur nicht mehr deckt, weil sie in eine neue Rolle geschlüpft ist.»

Doch was sind die Bilder der Männer von Lulu, und was sind diese Rollen, in die Lulu fortwährend schlüpft? Ist die Leerstelle Lulu zu füllen? Diese Fragen stellen sich dem Regisseur Bastian Kraft und den Schauspielerinnen der Inszenierung. Kann hier ein weiblicher Blick formuliert werden? Was erzählen Geschlechterbilder, wenn diese in das erotische Spannungsfeld der Travestie gesetzt werden? Und was performt der weibliche Körper, wenn er sich umgekehrt die äußerlichen, stereotypen Attribute von Männlichkeit aneignet?

Bendix Fesefeldt



LULU

Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat, und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin.

Frank Wedekind, «Lulu»

DER WEIBLICHE BLICK

Ob in der Literatur, der Kunst oder in jüngerer Zeit auch im Film und in der Werbung: Seit Hunderten von Jahren werden Frauen vor allem als das Andere gezeichnet, das Ding, das beglötzt, gewollt, angehimmelt, verachtet, gejagt, geliebt wird. Das im Gegensatz dazu schauende, sprechende Ich der Millionen Erzählungen, in denen die Bilder und Fantasien unserer Gesellschaften wurzeln, war vom Gilgamesch-epos über die Odyssee bis hin zu Jean-Jacques Rousseau, dem Marquis de Sade und Henry Miller in erster Linie ein männliches. Männer schauen die Welt an. Wir Frauen werden von der Welt angeschaut. Die Flut so weit zurückreichender kulturschaffender Mechanismen lässt sich nicht durch ein paar Jahrzehnte der strauchelnden, wenn auch lauten, radikalen und unvermeidbaren und natürlich begrüßenswerten Versuche der Umwertung einfach auflösen. Wir stehen immer noch am Anfang.

Blick und Begehren sind unauflösbar miteinander verstrickt. Und wie verspult die Blickbeziehungen in Bezug auf das weibliche Begehren bis heute sind, wird absurderweise gerade an den Stellen sichtbar, wo in Massenmedien weibliche Unabhängigkeit zelebriert wird. In einem Werbefilm von Chanel klammert sich Keira Knightley im Seidenlaken an einen Flakon. Danach wirft sie sich in einen hautengen beigefarbenen Anzug und rattert auf dem Motorrad zu einem Fotoset, an dem ein Dreitagebart-Schönling, der in dem Plot die gleiche Rolle einnimmt wie ein Darsteller im Porno, ihr mit mysteriös-verzaubertem Blick die Tür öffnet. Sie schleppt ihn dann ab, bevor sie abhaut und ihm noch einen finalen Medusen-Tease-Blick zuwirft. Dann der Abspann: «Coco Mademoiselle is here again, beautiful, independent and mischievous». Hätten weder Mister Rehaug noch irgendein

anderer Typ um sie herum Interesse an Keira, ginge das ganze Konzept nicht mehr auf. Das, was hier verkauft wird, ist ein kleines Fläschchen nach Patschuli duftendes Gewolltwerden. Fast schon zynisch, dass im Hintergrund der Eröffnungsszene Joss Stones Version von «It's a Man's World» dudelt.

Was in diesem Fall auf die Spitze getrieben wird, passiert nicht nur in platten Werbeclips. Als «Maneater» schreit Nelly Furtado nicht umsonst «everybody look at me, me» in den schwitzigen Club wild gewordener Glatzköpfe in Muskel-shirts. In der ersten Szene von Sofia Coppolas «Lost in Translation» sieht man fünf Minuten lang ausschließlich Scarlett Johannsons Hintern, Bella aus «Twilight» will von Edward so unbedingt begehrt werden, dass sie sich von ihm sogar totbeißen lassen würde, und selbst Hermine Granger erlebt ihren tatsächlichen «moment to shine» erst, als sie in ein Ballkleid gesteckt wird, weswegen Ron Weasley fast die Augen herausfallen. In all diesen Momenten, die uns auf der Leinwand und im echten Leben Gänsehaut über den Rücken jagen, kommen wir nicht als «Ich», sondern als das «Anderere» vor. Es sind nicht nur Männer, die uns als Objekte denken – wir selbst tun es, seit Jahrhunderten.

«Männer schauen die Welt an. Wir Frauen werden von der Welt angeschaut.»

Einen **female gaze** als einfachen Umkehrschluss zum **male gaze** kann es deshalb nicht geben. Denn in der Logik der meisten Bilder und Erzählungen, die wir kennen, war er immer ein auf uns selbst gerichteter. Der Porno schreibt diese Geschichte auf besonders zugespitzte Weise fort. Auf YouPorn gibt es Versuche eines sogenannten «female POV»

(Point-of-View-Shot-Filme), bei denen Frauen mit GoPros ausgestattet sind, wobei die Kameras jeweils so auf ihnen angebracht sind, dass sie von oben gefilmt werden und man bei den Blowjobsszenen Nase, Zunge und Brüste der Frau sieht. Dass Frauen wirklich so sehen, kommt natürlich einer anatomischen Unmöglichkeit gleich, es sei denn, die Darstellerin in dem Film ist ein Brontosaurier. In einer anderen Szene sieht man zehn Minuten Cunnilingus aus der weiblichen Perspektive, bevor die Frau auf einmal doch von hinten gevögelt wird, während die Kamera weiterhin auf den Mann gerichtet ist, was auch nicht so richtig plausibel ist, es sei denn, sie kann ihren Kopf drehen wie die Frau mit der Hexenfrisur aus «Scary Movie».

Ich muss an einen Essay denken, den ich vor einiger Zeit gelesen habe. Koschka Linkerhand schreibt darin in Rückbezug auf Simone de Beauvoir und Barbara Sichtermann, dass Frauen Objekte setzen müssen, um sich selbst als Subjekt denken und fühlen zu können. Vielleicht lässt sich diese These, in einer etwas abdriftigen Umkehrung, auch auf die Frage nach der Pornografie übertragen: Um sich als Zuschauerin zu dem Mangel weiblicher Subjektivität im heterosexuellen Hardcoreporno verhalten zu können, muss man ein paar imaginäre Ausweichbewegungen vollführen. Entweder man eignet sich die angelegte männliche Perspektive an, was eine gewisse Paradoxie in sich trägt, oder man schafft eine Vielzahl anderer Manöver, um irgendeine Form der Subjektivität herzustellen: den Sex als Ereignis denken etwa, auf Partikelkörper zoomen oder wackelnde Fetttrollen anstarren.

Ein Schluss, der sich aufdrängt, grenzt an Skurrilität: Die Aneignung des männlichen Blickes, wenn wir Hardcorepornos schauen, kann auf eine abwegige Art als Ermächtigung gedacht werden. Nie sind wir so sehr schauendes, begehrendes Subjekt wie dann, wenn wir uns reinfahren, wie andere Frauen entblößt und durchgebumst werden. Weil wir darin Objekte setzen, zu denen wir uns verorten können. Etwas daran ist ganz offensichtlich ziemlich korrupt. Die Subjektivität, die wir uns da aneignen, ist nur geliehen.

Aber offensichtlich ist es die einzige, zu der wir uns wirklich verhalten können.

Beim Schreiben dieser Zeilen ist es Morgen geworden. Draußen rumort ein Müllwagen, ein ganz normaler Tag bricht an. Ich klappe noch mal den Laptop auf und klicke mich durch die Tabs und meine Notizen. Den luftleeren Raum zwischen diesen Gedanken und meinem Alltag kann ich in solchen Momenten fast körperlich spüren. Gleich werde ich aufstehen, mich schminken, mir ein paar Tropfen Coco Mademoiselle aufsprühen und frühstücken gehen, mir nur einen schwarzen Kaffee und einen Obstsalat bestellen, weil ich mich vor nichts mehr fürchte als davor, ich könnte einen fetten Arsch bekommen. Weil es mich oft glücklich macht, wie es ist. Weil es sich anfühlt wie in der Werbung, wenn ich die Augen aufschlage und sehe, wie der Typ auf der anderen Seite des Cafétisches nervös mit den Lippen zuckt. Dann fängt es an zu rauschen und zu kribbeln, und ein Lied geht an in meinem Kopf. Hoffentlich nicht Nelly Furtado.

« Die Subjektivität, die wir uns aneignen, ist nur geliehen. »

Nicht alles an dieser Rolle, die das Angeglotztwerden weiter etabliert, muss unauflösbar und schrecklich sein. Obwohl vieles daran in Wechselbeziehung zu Umständen steht, die uns leiden lassen – Beschämung, Unterdrückung und Ungleichbehandlung. Ich lebe und spiele mit ihr, so gut ich eben kann. Eines ist aber klar: Ob und wie wir angesehen werden, liegt nicht in unserer Verantwortung. Egal, ob wir mit wehender Reizwäsche die Straße herunterrennen oder uns für ausgeleierte Jogginghosen entscheiden – unser Körper steht immer zur Debatte. Trotzdem und gerade deshalb müssen wir anfangen, darüber zu sprechen, welche Rolle wir selbst in diesem Dazwischen der Blicke spielen. Worin wir aufgehen können, wo wir ausgeliefert sind,

wo wir schauen, wo wir mitspielen, wo wir handeln, wo wir widerspenstig sein wollen. Für uns, nicht für die anderen. Wir müssen es laut tun, ohne Angst, ohne Scham und mit Mut zum Scheitern. Weil sich nur daraus ein Sprechen über den weiblichen Blick denken lässt. Und weil wir die Deutungshoheit darüber, ob und wie wir sehen und gesehen werden, sonst den Männern überlassen.

Anna Gien



MAN FOR A DAY

Männer sind dankbare Objekte, denn sie werden nicht oft beobachtet. Gewöhnlich sind sie die Beobachter. Sie eignen sich gut als Studienobjekt. Es ist einfach, Männer zu beobachten.

Ich liebe es, Leute zu beobachten, zu sehen, welche Gesten und Bewegungen ich übernehmen kann, um sie bei der Kreation einer neuen Figur einzusetzen. Ich benutze diese Dinge nicht respektlos, es ist einfach Material. So wie ein Maler eine Farbe oder eine Form betrachtet, um sie in ein Bild zu integrieren.

Genau wie Frausein eine Performance ist, ist Mannsein eine Performance. Gender ist nichts anderes als eine wiederholte Serie von Gesten.

Stellt euch vor, ihr seid ein Einzeller im Wasser, im Ozean. Wie wird aus einem Einzeller ein Vielzeller? Entdeckt diese Verwandlung in euren eigenen Körperbewegungen. Ihr arbeitet mit eurem Körper als denkendes Werkzeug. Körpersprache ist wichtig, denn im Grunde sind wir Tiere, und wir lesen diese körperlichen Dinge. Ich habe mich schon immer für unser biologisches Erbe interessiert. Die fünf Millionen Jahre, die wir brauchten, um uns von einem Einzeller in die komplexen Zweibeiner zu verwandeln, die wir heute sind. All diese Transformationen spielen im Erbgut von Menschen eine große Rolle. Wie fühlt es sich an, in der Zivilisation anzukommen?

Wisst ihr, welchem Geschlecht ihr angehört?

Ich glaube, dass hinter der Mann/Frau-Hülle ein «Polymorph» steckt und dass wir alle viele Gestalten annehmen können. Ich glaube, diese feministische Idee steckte hinter meiner Entschlossenheit, zu beweisen, dass geschlechtsspezifisches Verhalten vielleicht gar nicht existiert.

Diane Torr an die Teilnehmerinnen des Workshops «Man for a Day»



FRANK WEDEKIND

Frank Wedekind wird am 24. Juli 1864 als zweiter Sohn eines Gynäkologen und einer Schauspielerin in Hannover geboren. Die Eltern lernten sich 1860 in San Francisco kennen, wo der Vater durch Grundstücksspekulationen zu Geld gekommen war. Kurz vor Frank Wedekinds Geburt kehrt das Ehepaar nach Deutschland zurück, doch bereits sechs Jahre später verlässt die Familie Deutschland, da sie das neu gegründete wilhelminische Kaiserreich ablehnt, und emigriert in die Schweiz, wo Wedekind seine Kindheit und Jugend verbringt und mit zwölf Jahren sein erstes Gedicht verfasst, weitere Schreibversuche folgen. Nach der Matura beginnt er auf Drängen des Vaters ein Jurastudium in München, das er nach einem Jahr wieder abbricht. Stattdessen tritt er eine Stelle als Vorsteher des Reklame- und Pressebüros der Firma Maggi an und arbeitet kurzzeitig als Sekretär bei einem Zirkus. 1888 stirbt der Vater und hinterlässt Wedekind ein beträchtliches Erbe, mit dem er für eine Weile finanziell unabhängig leben kann. Es folgen Aufenthalte in London, der Schweiz und vor allem in Paris, wo die ersten Akte von «Lulu» entstehen und er seinen zukünftigen Verleger Albert Langen kennenlernt. Doch bereits 1890 kehrt er nach München zurück. In diesem Jahr entsteht sein Drama «Frühlingserwachen», welches von diversen Verlagen auf Grund der herrschenden Zensur abgelehnt wird. Er veröffentlicht den Text schließlich auf eigene Kosten, und das Stück wird von Max Reinhardt in Berlin uraufgeführt. 1896 gründet Albert Langen die Satirezeitschrift «Simplicissimus», in der Wedekind unter wechselnden Pseudonymen Texte veröffentlicht. Im gleichen Jahr beginnt Wedekind mit Frida Strindberg-Uhl, der Frau August Strindbergs, eine Affaire, aus der 1897 ein gemeinsamer Sohn hervorgeht. Ein Jahr später wird Wedekind in Leipzig am neu gegründeten Ibsen-Theater als

LULU

**Ich werde nicht sterben. Ich werde nicht knien.
Ich werde mich nicht ausziehen. Aber: Alles, was
ich heute Abend tue, tue ich für Sie. Nur für Sie.
Damit Sie sich etwas vorstellen können, was immer
Sie wollen! Ihre Vorstellung ist frei! Sie können mit
ihr geh'n, wohin Sie wollen. Und ich gehe mit. Also
geh'n wir zusammen! Ein Stück, in der Vorstellung.
In die Vorstellung, hinein! In die Vorführung. In die
Verführung. In die Versuchung.**

Frank Wedekind in einer Bearbeitung von Bastian Kraft, «Lulu»

Sekretär, Schauspieler und Regisseur verpflichtet, wo es am 25. Februar 1898 zur Uraufführung der ersten drei Akte von «Lulu» unter dem Titel «Der Erdgeist. Eine Tragödie» kommt. Immer wieder spielt Wedekind auch aus finanzieller Notwendigkeit in seinen eigenen Stücken mit. Mit seinem verfremdeten, dem Publikum befremdlich maniert erscheinendem Schauspielstil scheint er sich dem bürgerlichen Naturalismus widersetzen zu wollen. 1905 heiratet Wedekind die Schauspielerin Tilly Newes, das Paar bekommt zwei Töchter und lebt in München. Dort schreibt er sechs Jahre später das Drama «Franziska. Ein modernes Mysterium in fünf Akten», ein Drama mit einer weiblichen Faustfigur. Nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges werden viele Aufführungen seiner Stücke von der Zensur als unerwünscht erklärt. Bei einer «Vaterländischen Feier» in den Münchner Kammerspielen hält Wedekind einen patriotischen Vortrag. Seine nationalistischen Töne lösen noch heute Irritationen aus, und sein Verhältnis zu Krieg und Nation bleibt umstritten. Am 9. März 1918 stirbt Wedekind nach Komplikationen bei einer Blinddarmoperation. Er wird auf dem Waldfriedhof in München beigesetzt.

Ich, der ich Ich bin.

Frank Wedekind

BASTIAN KRAFT

Geboren 1980 in Göppingen, studiert Bastian Kraft Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen. Anschließend arbeitet er als Regieassistent am Burgtheater Wien, wo er 2010 im Vestibül «Das Bildnis des Dorian Gray» auf die Bühne bringt. Beim Festival «Radikal jung» gewinnt er 2010 mit seiner Inszenierung von Franz Kafkas «Amerika» (Thalia Theater Hamburg) sowie 2012 mit seiner Inszenierung von Thomas Manns «Felix Krull» (Volkstheater München) den Publikumspreis. Zu seinen weiteren Inszenierungen zählen u. a. „Der Geizige. Ein Familiengemälde nach Molière» von Peter Licht (2012, Schauspielhaus Wien), Heinrich von Kleists «Der zerbrochene Krug» (2012, Thalia Theater Hamburg), «Der talentierte Mr. Ripley» nach Patricia Highsmith (2013, Schauspiel Frankfurt), «Dogville» von Lars von Trier (2014, Schauspiel Köln), Jean Genets «Die Zofen» (2015, Schauspielhaus Zürich) und «Mephisto» nach dem Roman von Klaus Mann (2018, Burgtheater Wien). Im April 2019 inszeniert er «ugly duckling» mit Schauspieler*innen und Dragqueens am Deutschen Theater Berlin. «Lulu» ist seine erste Arbeit am Residenztheater.