

Theater der Zeit | Spezial

EUR 8 / CHF 15 | www.theaterderzeit.de



Theater im

IRAN

Spieltrieb und Maskenspiel

Theatre in

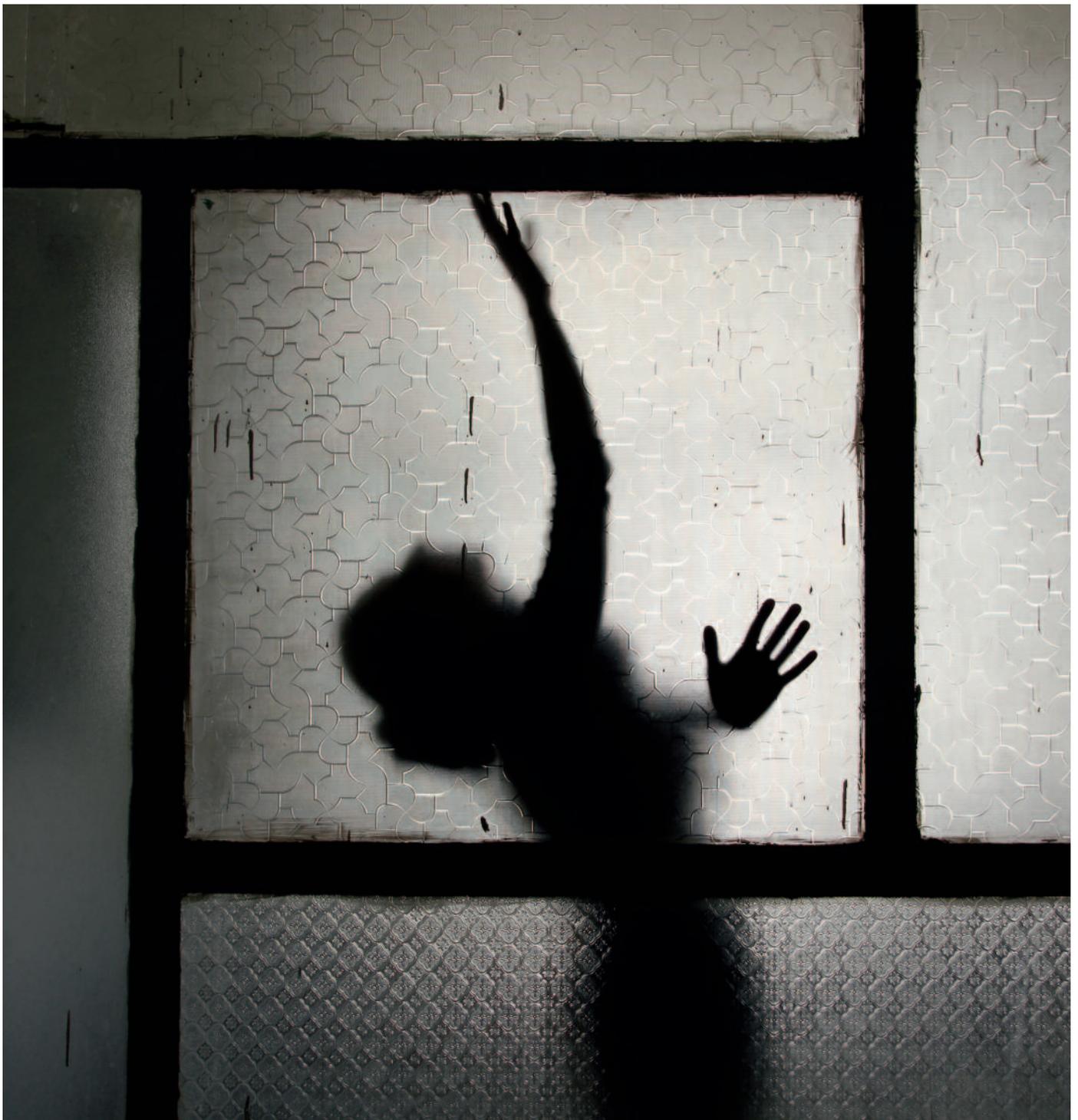
IRAN

Playing Masks and Masks at Play

Das Geflüster hinter der Front Whispers behind the Frontline

Die soziale Bedeutung von Theater im heutigen Iran: Die Schauspielerin Negar Javaherian, der Theaterwissenschaftler und Regisseur Farhad Mohandespour, der Dramatiker und Regisseur Mohammad Yaghoubi und der Publizist Hossein Zoghi im Gespräch mit Amir Bahari

On the social meaning of theatre in Iran today: The actress Negar Javaherian, the theatre scholar and director Farhad Mohandespour, the dramatist and director Mohammad Yaghoubi and the publicist Hossein Zoghi interviewed by Amir Bahari



Amir Bahari: Herr Mohandespour, Sie haben einmal gesagt, das Theater müsse auch ein gesellschaftliches Angebot sein. Wo steht das iranische Theater in dieser Hinsicht heute?

Farhad Mohandespour: Das iranische Theater war von seinen Anfängen im 19. Jahrhundert an gesellschaftspolitisch orientiert. Es galt immer schon weniger als Kunst, denn als Kommunikationsmedium und Teilhaber am sozialen Austausch, was nicht zuletzt damit zu tun hat, dass das Theater im Iran in einer Zeit aufkam, in der auch die Konstitutionelle Bewegung (1905–1911), die Frauenbewegung und andere Initiativen gegründet wurden. Ein wichtiges Wort in diesem Zusammenhang ist „Medium“, und der Blick auf die Stücke, die von den ersten Tagen des Theaters im Iran bis heute entstanden sind, illustriert, was ich meine. Für Mirza Fath-Ali Akhoundzadeh (1812–1878), Mirza Agha Khan Tabrizi (gest. 1915) und andere Autoren war das Theater – bewusst oder unbewusst – ein soziales Phänomen. Theater quasi als Mehrwert gesellschaftlicher Zustände. Dabei haben die Werke dieser Autoren die gesellschaftlichen Zustände nicht nur auf der Bühne reflektiert, sondern sie fortgeschrieben. Nun lautet die Frage, ob das Theater diese Funktion heute noch erfüllt. Ein Stück wie Alireza Naderis „The Cooing of the Shrine Pigeons“ (Das Gurren der Tauben im heiligen Schrein) aus dem Jahr 2008 vermittelt dem Zuschauer Einsichten in die verborgenen Nischen und spezifischen Bedingungen und Probleme von Frauen in der Gesellschaft und zwingt uns gleichzeitig, uns selbst in einem anderen Kontext zu denken. Das Theater hält der Gesellschaft nicht nur den Spiegel vor, sondern bringt darüber hinaus auch weitere Perspektiven auf die Bühne.

Amir Bahari: Mr. Mohandespour, many years ago you claimed that theatre should always be able to offer something to society. Where does theatre in Iran stand with regard to this issue today?

Farhad Mohandespour: From the advent of theatre in Iran in the 19th century a social outlook has been a part of it. Theatre in Iran has always been considered not so much as art but as a medium for communicating a message or participating in a social exchange. The reason can be found in the contemporaneousness of the introduction of theatre to Iran with such events as the formation of the constitutional movement (1905–1911), the women’s movement and so forth. I emphasize the word “medium” here. If we take a look at the plays written in Iran from its beginning to this day, we will see what that means. The works of Mirza Fath-Ali Akhoundzadeh (1812–1878), Mirza Agha Khan Tabrizi (died in 1915), and others all clearly show that they treated theatre, consciously or unconsciously, as a social phenomenon. One can take theatre as the surplus value of social conditions. That is, certain social conditions are there. However, theatre is not merely a reflection of those conditions but of those plus something else. Now we have to ask if theatre in Iran has this kind of function or not. For example, Alireza Naderi’s “The Cooing of the Shrine Pigeons” (2008) provided the spectator with a glance at the more hidden corners and features of the social conditions of women in society, their challenges etc. It made us look at ourselves in a different setting. In this play, society does not merely see itself reflected in the theatre but something else has been added to it on the stage.

Mohammad Yaghoubi: Considering the infrastructures of society, one wonders how much investment is being made in making people interested in theatre. Are there as many theatre stages as there are mosques? Can you find any plays by people such as Bahram Beyzaie (*1938), Akbar Radi (1939–2007), Gholamhossein Sa’edi (1936–1985), or any other Iranian playwright in the textbooks? No. Because theatre is not the most popular art form in totalitarian countries. In such countries, theatre is inherently political because theatre is a living art and therefore uncontrollable. So they don’t leave it alone to stand on its own. The result is a small number of theatre-goers. But this living nature of theatre is the key to its survival throughout the world and in totalitarian countries as well. Theatre artists are a minority in society because they are not allowed to turn into a majority.

Blick auf die andere Seite – Eine Bildrecherche zum Tanzstück „Don’t Move“ von Modjgan Hashemian und Susanne Vincenz. Es beschreibt die (Un-)Möglichkeit von Tanz im Iran. Gezeigt wurde es nur in Berlin (Ballhaus Naunynstraße, 2011). A glance at the other side – A Work in progress for the dance piece “Don’t Move” by Modjgan Hashemian and Susanne Vincenz. The piece depicts the (im-)possibility of dance in Iran. It was staged in Berlin (Ballhaus Naunynstraße, 2011). Photo Isabel Robson

Mohammad Yaghoubi: Angesichts der gesellschaftlichen Infrastruktur fragt man sich natürlich, wie viel getan wird, um Menschen für das Theater zu interessieren. Gibt es ebenso viele Bühnen wie Moscheen? Finden sich Arbeiten von Dramatikern wie Bahram Beyzaie (*1938), Akbar Radi (1939–2007), Gholam-Hossein Saedi (1936–1985) und anderen iranischen Autoren in den Lehrbüchern? Nein. Denn das Theater ist in totalitären Staaten keine populäre Kunstform. Es ist immanent politisch, ein lebendiges Genre und nicht beherrschbar. Entsprechend darf es seine Eigenständigkeit nicht wahren. Konsequenterweise gehen nur wenige Menschen ins Theater. Dennoch ist es gerade die Lebendigkeit des Theaters, die es weltweit und eben auch in totalitären Staaten überleben lässt. Die Theaterkünstler sind eine Minderheit in der Gesellschaft, der man versagt, zur Mehrheit zu werden.



Hossein Zoghi, geboren 1979 in Teheran, ist Theaterkritiker, Publizist und Übersetzer. Die meisten reformorientierten Zeitungen, für die er gearbeitet hat, wurden in den letzten Jahren beschlagnahmt. Hossein Zoghi, born in 1979 in Tehran, is theatre critic, writer and translator. Most of the reform-oriented newspapers he worked for have been confiscated in the past years. Photo Reza Moattarian

Negar Javaherian: Das Publikum hat sich in den letzten zwei Jahren verändert. Nehmen wir beispielsweise dein Stück „Writing in the Dark“ (Im Dunkeln schreiben) von 2010. Die Zuschauer, die nach der Vorstellung das Theater verließen, begannen eine Beziehung zum Theater aufzubauen. Es schien gerade so, als kämen sie von einer Party, bei der sie Bekannte getroffen und mit ihnen geplaudert haben. Diese Erfahrung ist nicht mit dem Besuch einer Kunstausstellung vergleichbar. Hier gibt es kein Werk zu betrachten. Das Thema des Stückes ist derart sensibel, dass alles andere daneben verblasst.

Yaghoubi: Wenn man mich bittet, über „Writing in the Dark“ zu sprechen, soll ich immer nur über meine Regie sprechen!

Javaherian: Aber warum ist es beim Kino anders? Über Filme wird viel mehr geredet, selbst wenn sie heikle Themen behandeln.

Hossein Zoghi: Film ist ein anderer Fall. Das Theater ist ein lebendiger Strom, der sich nicht aufhalten lässt. „Writing in the Dark“ geht weiter als das, was die Regierung oder die Mäzene sehen wollen. Deshalb gilt das Stück, selbst mit wenigen Zuschauern, als politischer Erfolg.

Yaghoubi: Wenn du die Freiheit hättest, die Inszenierung, so wie du es eigentlich vorhattest, in einen Keller zu verlagern, würden die Leute kommen. Aber das Theater ist auf bestimmte, offizielle Spielorte beschränkt, die massiv kontrolliert werden. Deshalb ist es mit größeren Hindernissen konfrontiert. Das Problem ist nicht, dass die Medien nicht ausreichend über das Theater berichten.

Welche Rolle spielt die Zensur für die Theatermacher?

Mohandespour: Ich glaube nicht an die Zensur an sich, weil sie keinen konkreten Vorgaben folgt. Es gibt Barrieren. Und diese werden nicht von einer bestimmten Stelle errichtet. Sie sind nicht einmal systematisch oder organisiert. Vielmehr scheinen sie manchmal eher mit den obskuren Ängsten der jeweils zuständigen Person in einem bestimmten Augenblick zu tun zu haben.

Yaghoubi: Oft ist es die Angst, den Job zu verlieren.

Mohandespour: Genau. So heißt es beispielsweise, dass man für eine Szene, in der Wein getrunken wird, keine Weingläser auf der Bühne verwenden soll oder das Glas

Negar Javaherian: I think the theatre audience has changed in the past two years. An example is your play “Writing in the Dark” (2010). Looking at the people coming out after this play, you could really see how they were beginning to connect with theatre itself. It felt like coming out of a party, where you’d seen and chatted with people you knew. The experience is not even like visiting an art gallery. I mean there is no “work” to look at. Because the play is about such a sensitive issue, everything else fades.

Yaghoubi: Every time I’ve been asked to talk about this play, I’ve been asked to only talk about my method in directing the play!

Javaherian: But why isn’t it like this with cinema? There is much more talk about films even when sensitive issues are involved.

Hossein Zoghi: It’s different with cinema. Theatre is a living current. It cannot be blocked. “Writing in the Dark” is a play that goes beyond what the government or the sponsors of theatre want to see. Therefore, even if it there are only few spectators, it is considered successful in the political realm.

Yaghoubi: If you had the freedom to perform as you wished in a basement, people would come. But right now theatre is assigned to certain official locations that are highly controlled. That is why theatre faces more powerful obstacles – not because the media do not publish enough on theatre.

What role does censorship play when working for the theatre?

Mohandespour: I don’t really think there is censorship per se, because there aren’t any specific guidelines for censorship. There are obstacles. These obstacles do not come from any particular place. And they are not even systematic or well organized. It seems that some obscure trepidations of the person in charge at any given time have something to do with creating some of these obstacles.

Yaghoubi: A lot of the time it is the fear of losing your job.

Mohandespour: Yes. For example if there is going to be a wine drinking scene on stage, they say you should use something other than a wine glass or pour some kind of colourless liquid in the glass. And you wonder: Where does this kind of thinking come from? It comes from a



Negar Javaherian, geboren 1983 in Teheran, ist Film- und Theaterschauspielerin. Für den Film „Gold und Kupfer“ erhielt sie 2010 beim Internationalen Fadjr-Filmfestival den Crystal-Simorgh-Preis in der Kategorie beste Hauptdarstellerin. Negar Javaherian, born in 1983 in Tehran, works as an actress in film and theatre. In 2010 at the Fadjr Film Festival, she was awarded the Crystal-Simorgh-Prize as Best Actress for the film “Gold and Copper”. Photo Reza Moattarian

mit einer farblosen Flüssigkeit gefüllt werden muss. Und dann fragt man sich natürlich, was jemand denkt, der so etwas vorschreibt. Es herrscht ein chronischer Mangel an Rationalität. Ich glaube nicht, dass die iranische Regierung jemals klug genug war, richtige Entscheidungen über das Theater zu treffen. Was möglicherweise auch der Grund ist, warum es nie so etwas wie ein iranisches Staatstheater gab. Diese Fähigkeit ging den Regierungen im Iran immer ab.

Yaghoubi: Was faktisch heißt, dass sie nie intelligent genug waren.

Mohandespour: Und wie soll man von einer derartig geistlosen Institution erwarten, dass sie rational zensiert? Das geht einfach nicht. Es mangelte den Regierungen immer schon am Sinn für das Theater. Damit meine ich die Regierungen seit 1938, seit der Zeit Reza Shah Pahlavis, als die ersten Genehmigungen für Theatervorstellungen erteilt wurden. Das ist erschreckend. Denn der Künstler ist mit einer Institution konfrontiert, die weder eine konsistente Form noch spezifische Eigenschaften aufweist und von der er nicht genau weiß, wie sie funktioniert. Wie soll er sich mit einer solchen Instanz auseinandersetzen, geschweige denn Widerstand gegen sie leisten?

Yaghoubi: Im Juli 2010 kündigte der Vizekanzler für die Künste beim Ministerium für Kultur und islamische Führung, Herr Shahabadi, an, dass der Revisionsausschuss demnächst seine Statuten veröffentlichen werde. In einem Interview sagte ich, dass ich nicht glaube, dass sie jemals bekannt gemacht würden. Sie wurden bis heute nicht publiziert.

Zoghi: Bis zur Revolution 1979 wurden die Zensurbestimmungen für Film und Bühne veröffentlicht, und jeder kannte sie. Danach hat es nie mehr schriftliche Unterlagen gegeben.

Yaghoubi: Es darf keine offiziellen Dokumente geben, denn die Verfassung der Islamischen Republik verbietet Zensur. Wie übrigens auch die Ausgangssperre. Das Pahlavi-Regime verhängte verstärkt Ende der siebziger Jahre alle zwei Wochen eine Ausgangssperre, was in der Gesellschaft zu einem historisch verankerten Unmut führte. Daher wurde sie nach der Revolution verboten. In bestimmten Zeiten ist das Militär nach wie vor auf der Straße, doch heute nennt man es nicht mehr Ausgangssperre. Die Konsequenzen daraus sind sogar schlimmer.

chronic lack of good sense. I don't believe the government of Iran has ever been wise enough to be able to make a right decision about theatre. Maybe that is why there has never been any such thing as state-run theatre in Iran. The governments in Iran have never had that kind of skill.

Yaghoubi: In fact, one can say they never had enough sense!

Mohandespour: Yes – how can you expect such a senseless entity to have enough sense to censor you? It is simply impossible. From 1938 onward, since Reza Shah's era, when they started issuing permits for performances, governments have never had a sense for theatre. This is terrifying. Because the artist is up against an entity that does not have consistent shapes or characteristics and one has no notion of how exactly it works. How are you going to face, let alone resist, this entity?

Yaghoubi: In July 2010, Mr. Shahabadi, the Vice Chancellor of Arts at the Ministry of Culture and Islamic Guidance, announced that the bylaws of the Revisions Committee would soon be published. I said in an interview that I didn't think the bylaws would ever be published. And they haven't to this day.

Zoghi: The censorship regulations were published both for cinema and for theatre up until 1979, the year of the Revolution. Everyone knew what they were. But there have no written documents been available since then.

Yaghoubi: They cannot have anything documented officially, because censorship is forbidden by the Constitution of the Islamic Republic. Just like curfews are forbidden. During the Pahlavi regime between 1925 and 1979, there

Verschiedene Facetten vom Frau-Sein in der iranischen Gesellschaft – „Das Gurren der Tauben im heiligen Schrein“, geschrieben und inszeniert von Alireza Naderi (Teatre Shahr, Teheran 2008). Hidden features of the social conditions of women in society – „The Cooing of the Shrine Pigeons“, written and directed by Alireza Naderi (Teatre Shahr, Tehran 2008). Photo Golriz Farmani





Das größte Theater des Nahen Ostens – Das Teatre Shar (Stadtheater) beherbergt fünf Säle, sowie Probebühnen, eine Bibliothek und mehrere Archivräume. The largest theatre in the Middle East – The Teatre Shahr (City Theatre) contains five halls, rehearsal stages, a library and archive rooms. Photo Golriz Farmani

Ist es nicht von Vorteil, dass es kein eigenes Zensursystem gibt? Gäbe es klare Gesetze, wäre manches schlicht verboten und es gäbe keine Möglichkeit, diese Verbote zu umgehen.

Yaghoubi: Genau darauf wollte ich hinaus; allerdings teile ich diese Argumentation nicht, sondern halte sie für gefährlich. Denn wir haben es jetzt mit einem Monster zu tun, das ständig seine Form und sein Verhalten ändert, und man weiß nie, wie man sich ihm nähern soll. Das ist eine der Schwierigkeiten, die wir bei unserer Arbeit in den letzten Jahren hatten.

Mohammad Yaghoubi und Alireza Naderi zählen zu den bekanntesten Vertretern des sozialen Theaters im Iran der letzten Jahre. Letzterer führte ein völlig neues Verständnis vom „Theater und der Kunst der Heiligen Verteidigung“* ein. Seine Produktion „Whispers Behind the Warfront“ (Das Geflüster hinter der Kriegsfrent) war ein echter Tabubruch.

Zoghi: In jüngerer Zeit, insbesondere seit Khatamis Sieg bei den Präsidentschaftswahlen im Frühjahr 1997, sind das realistische Theater wie auch das soziale Theater lebendiger geworden. Alireza Naderi ist wichtig für die Szene, denn er schlägt die Brücke zwischen dem realistischen Theater und dem sozialen Phänomen des Krieges. Auch Mohammad Yaghoubi arbeitete schon in diese Richtung, und heute spricht jemand wie Amir Reza Koohestani soziale Fragen direkt an.

Yaghoubi: „Whispers Behind the Warfront“ erzählt die Wahrheit, die man anderswo nicht hören will. Alireza Naderis Stil ist vom vorrevolutionären Realismus inspiriert. Zwischen uns und diesem Realismus klafft allerdings eine Kluft, die ich als die düsteren 1980er Jahre bezeichne. Alireza sagte mir einmal, dass der Krieg schon einige Zeit vorbei war, als er das Stück schrieb. Und dennoch gab

was a curfew every other week. This created a historical grudge in our society. Therefore it was forbidden after the Revolution. Today military forces practically fill up the streets at certain times, but they just don't call it a curfew. The consequences of this are even worse.

Don't you think it is good that there is no particular system to their censorship? If the laws were very clear, certain things would simply be forbidden and there would be no way to avoid them.

Yaghoubi: This is exactly what I was trying to get at. I don't agree with this reasoning. This is very dangerous. Because this monster we are dealing with has a constantly shifting shape and behaviour and you never know how to confront it. This has been part of the difficulty of our job in these past years.

In Iran's social theatre in recent years, there are some well-known figures. One of whom is Mohammad Yaghoubi himself and another is the director and author Alireza Naderi. I believe Naderi introduced a completely new idea to the "Theatre and the Art of the Sacred Defense" and broke a huge taboo with the performance "Whispers behind the Warfront".

Zoghi: In recent years, or more precisely since Mohammad Khatami was elected President in the spring of 1997, realist theatre took a more vivid turn – and hence social theatre as well. The significance of Alireza Naderi is in that he becomes this bridge between realist theatre and the social phenomenon of war. And then Mohammad Yaghoubi followed suit, and so it went on until today with someone like Amir Reza Koohestani speaking quite directly about social issues.

Yaghoubi: "Whispers behind the Warfront" did not tell what it was supposed to tell. It told the truth. Alireza Naderi owes his style to pre-revolutionary realism. But then, there is a gap between us and that realism, a gap that I call "the dark 1980s". Alireza once told me that when he was writing the play, the war had already been over for a few years, but there were still performances that encouraged people to go to war! Alireza was smart and he saw these things and he felt the need to talk about the realities of war. The final monologue of the play, when the character is standing in the middle of the war scene while not believing in war, is to me the beginning of a realistic outlook towards war in the arts of Iran.

* Eine Kunstform, die die Opferbereitschaft und den Mut der iranischen Kämpfer während des ersten Golfkrieges mit dem Ziel der Bewahrung revolutionärer Werte hervorhebt. An art form which emphasizes the sacrifice and courage of the Iranian soldiers during the first Gulf War, aiming at the preservation of revolutionary values.



Farhad Mohandespour, geboren 1960 in Isfahan, ist Theaterwissenschaftler und Regisseur. Nachdem er in den 1990er Jahren als Regisseur sehr erfolgreich war, hat er in den letzten zehn Jahren nicht mehr inszeniert.

Farhad Mohandespour, born in 1960 in Isfahan, is theatre scholar and director. In the 1990s he was a very successful director but he has not staged a play in ten years. Photo Reza Moattarian



Mohammad Yaghoubi, geboren 1967 in Langerud, ist Jurist, Dramatiker und Regisseur. Seine provokativen Texte wurden in den letzten Jahren kontinuierlich zensiert.

Mohammad Yaghoubi, born in 1967 in Langerud, is a playwright and director as well as a trained lawyer. His provocative plays have been censored continuously in the past years. Photo Reza Moattarian

Rechts: „Grabmenschen“, geschrieben und inszeniert von Hossein Kiani (Teheran, 2009). Plakatgestaltung Pakdel Art Studio

Right: „People of Tomb“, written and directed by Hossein Kiani (Teheran 2009). Poster design Pakdel Art Studio

es immer noch Inszenierungen, in denen die Menschen aufgefordert wurden, in den Krieg zu ziehen. Alireza war klug genug, das zu erkennen, und er wollte über die Realitäten des Krieges sprechen. Der abschließende Monolog des Stückes, wo die Figur mitten in der Kriegsszene steht und nicht an den Krieg glaubt, ist für mich der Anfang einer realistischen Perspektive auf den Krieg in der iranischen Kunst.

Herr Mohandespour, was können Sie uns über das iranische Theater nach der Wahl Khatamis sagen?

Mohandespour: Es wäre ein Irrtum, zu glauben, dass der Wahlsieg einer bestimmten politischen Gruppe dem Theater über Nacht Auftrieb verschafft. Nach den Wahlen 1997 gab es eine Art Reform, und für einige – nicht alle – unserer Theater begann eine neue Ära. Manchen gefiel die neue Lage, und sie begannen, die Sprache der Politiker – Begriffe wie „Diskurse“ und andere – auf der Bühne zu benutzen. Gelegentlich machte man sich auch darüber lustig. Einige meinten, nun könne man über alles und in jeder Form Witze machen. Hier zeigt sich der gleiche Mangel an Vernunft, über den wir eben bereits sprachen. Nicht rational genug zu sein kann sich auch so äußern.

Javaherian: Eben ging es um Zensur. Ich möchte wissen, ob die Zensur das einzige große Problem im Iran ist.

Yaghoubi: Es ist falsch, wenn man die Frage, ob es Zensur im Iran gibt, mit Nein beantwortet. Das wäre eine Lüge. Wir sollten nicht die Wahrheit opfern, nur weil sie in einem bestimmten Moment nicht die richtige Handlungsmaxime zu sein scheint. Als ich „Drought and Lie“ (Dürre und Lüge) in Deutschland auf die Bühne brachte, hätte ich eine unzensurierte Version zeigen können. Doch ich sagte dem Publikum dort, dass wir das Stück genauso aufführen würden wie im Iran.

Viele im Westen interessieren sich auch besonders dafür, wie die Arbeitsbedingungen für Frauen im Iran sind.

Javaherian: Ich denke, die Erfahrungen einer Schauspielerin im Iran unterscheiden sich nicht sehr von denen der Frauen im Land insgesamt. Es gelten für alle die gleichen Regeln, und diesen gilt es zu folgen. Bei den Festivals im Westen stellen sie uns tatsächlich jede Menge Fragen zum Hijab, der spezifischen Kleiderordnung für Frauen, und ob wir ihn auf der Bühne tragen. Oder sie fragen nach der Zensur, bevor sie mehr über das Stück selbst wissen wol-

Mr. Mohandespour, what can you tell us about theatre in Iran after the election of Khatami in 1997?

Mohandespour: It is not right to believe that because of the victory of one political group in the elections, theatre is going to flourish overnight. A sort of reform did take shape after the 1997 election and part, not all, of our theatre entered a new phase. Some liked this new situation and started using the vocabulary of the politicians at the time – terms such as “discourse” and so forth – on stage. Sometimes they even made fun of it. They assumed they could kid around with anything and in any form. These are indications of the same lack of good sense that we’ve talked about previously. Sometimes not having enough sense presents itself in this way.

Javaherian: When you were talking about censorship, I was going to ask whether the only main problem in Iran is censorship.

Yaghoubi: It is not right to say no when we are asked whether there is censorship in Iran. It would be a lie to say no. We should not sacrifice the truth simply because it may not seem like the best course of action at a certain point in time. When I staged the “Drought and Lie” in Germany, I did have the opportunity to perform an uncensored version. But I told my audience that we would perform it just the way it was performed in Iran.

Many in the West may be curious to know about the conditions of work for women in Iran.





Der Moderator Amir Bahari, geboren 1980 in Teheran, ist Kulturjournalist und Drehbuchautor.
The interviewer Amir Bahari, born in 1980 in Tehran, works as a cultural journalist as well as a screenplay writer.
Photo private
amir.bahari@gmail.com

len. Das größte Interesse besteht an der gesellschaftlichen und politischen Lage im Iran. Die Tatsache, dass zu einer Podiumsdiskussion über das soziopolitische Theater im Iran eine iranische Schauspielerin eingeladen wird, die dann über die Schwierigkeiten von Frauen im Theater Auskunft geben soll, ist bezeichnend für diesen Blickwinkel. Ich mag mich täuschen, aber möglicherweise gibt es wichtigere Fragen, die man stellen könnte.

Yaghoubi: In den 1980er Jahren folgten wir im Iran einer lächerlichen Vorstellung von Brechts Idee der Verfremdung und Distanz. Dabei hatten wir nie eine Inszenierung auf der Grundlage dieser Theorie gesehen, sondern nur darüber gelesen. Wir glaubten, dass das Theater der Verfremdung eines sei, in dem die Zuschauer wissen, dass sie ein Theaterstück sehen. Auf der Grundlage dieser albern Definition ist jedes Theater im Iran ein Theater der Verfremdung, denn die Schauspieler agieren – natürlich unbewusst – so, dass man mit Sicherheit weiß, dass sie schauspielern. Im Iran muss jedes Theater ein Theater der Verfremdung sein, denn der Zuschauer sieht, dass Frau Javaherian beispielsweise auch zu Hause ein Kopftuch trägt, wenn sie die Hausfrau spielt.

Herr Mohandespour, Sie sind einer der besten Theaterregisseure im Iran. Warum haben Sie seit einem Jahrzehnt nichts mehr auf die Bühne gebracht?

Mohandespour: Zunächst weiß ich nicht, ob ich einer der besten bin. Aber Sie fragen mich im Grunde nach dem, was mir am aktuellen Zustand des Theaters am meisten Angst macht. Meine Antwort lautet: die Schauspieler. Ich mag nicht, wenn ein Schauspieler damit prahlt, dass er in mehreren Inszenierungen gleichzeitig auftritt ... Ich finde das schrecklich, und ich frage mich: Was sind das für Menschen, mit denen ich hier arbeiten soll? Damit meine ich keinen bestimmten Schauspieler. Aber ich sehe unsere Gesellschaft und realisiere, dass wir angesichts der gesellschaftlichen Beziehungen von den Schauspielern nichts anderes erwarten können. Wie kann ich von ihnen erwarten, dass sie einen schönen, aussagestarken Körper, einen Körper „unter Kontrolle“, einen freien Körper haben und diesen in meine Arbeit einbringen? Das ist es, was ich an meinen Schauspielern vermisse. Und wenn ich dann auch noch einen bestimmten Dialog streichen muss oder die Bühne nicht so gestalten kann, wie ich möchte, was bleibt dann noch? |

Javaherian: I believe the experience of working as an actress in Iran is no different from the experience of being a woman in Iran. There are identical rules for both that you just have to follow. Actually in Western festivals, they usually ask us a bunch of questions about the hijab, the dress code for women, and how we go on stage wearing it. Or they ask about censorship in Iran before they even ask any questions about the piece performed. They are first and foremost interested in learning about the social-political situation in Iran. The very fact that in a roundtable discussion about social-political theatre in Iran, an Iranian actress is invited just so we can ask her about the difficulties of working in theatre for women is indicative of this outlook. I may be wrong but maybe there are more important questions to ask.

Yaghoubi: In the 1980s in Iran, we all held on to a ridiculous impression of the Brechtian distancing or alienation effect. We had never seen a standard performance based on this theory. We had just read about it. Our impression was that a theatre of alienation is one in which the spectators know they are watching a play! With this ridiculous definition, all theatre in Iran is theatre of alienation because the actors, of course unwittingly, act in such a way that you are sure to know they are acting! In Iran, all theatre has to be theatre of alienation because the spectator sees that Ms. Javaherian, for instance, is wearing a scarf even in her own home when acting as a housewife.

Mr. Mohandespour, as one of the best theatre directors in Iran, why have you actually not produced anything in the past ten years?

Mohandespour: First of all, I'm not so sure I'm one of the best. But your question is like asking me what scares me most about the current state of theatre. It is the question of actors. When I see an actor boast about being in a few different performances simultaneously, I feel very bad. This is terrifying. I ask myself, who are these people that I'm supposed to work with? I don't mean this or that actor in particular. On the other hand, when I look at our society, I realise that considering the mode of relationships we live in, this is only to be expected from actors. How can I expect them to have a beautiful body, an expressive body, an "under control" body, a free body, and bring it to my work? I tell myself this is what I miss in my actors. If I then also have to take out certain dialogues or cannot build the kind of stage I want either – then what remains? |