



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Macht auf der Nase herumtanzen

Das iranische komödiantische Theater ‚Syiahbazi‘ gegen
Zensur und Vorurteil“

verfasst von / submitted by

Amrita Heger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Danksagung

Kurz nachdem ich mit dem Niederschreiben des Konzepts dieser Masterarbeit begonnen hatte, wurde die gesamte Welt von dem berüchtigten Virus COVID-19 erfasst. Während sich Panik und Unwissenheit verbreiteten, wurden Grenzen geschlossen und internationale Flüge gestrichen. Da ein wesentlicher Teil der wissenschaftlichen Quellen zum Thema dieser Masterarbeit in persischer Sprache verfügbar ist, hatte ich mir vorgenommen, meinen Familienbesuch im Iran mit einer Recherche vor Ort zu kombinieren, um so gut als möglich an Originaltexte heranzukommen. Jedoch war dies wegen der Pandemie nicht mehr möglich und ich musste meine Pläne vollkommen umstellen. Der erste Impuls war, das Argument fallen zu lassen. Mit der Zeit habe ich einen anderen Weg gefunden, der es mir ermöglicht hat, diese Masterarbeit zu verfassen. Den Mut und die Motivation dazu habe ich mehreren Personen zu verdanken.

An erster Stelle möchte ich mich bei meiner Betreuerin Frau Professor Brigitte Marschall bedanken, die mir von Anfang an ein Gefühl der Akzeptanz und des Respekts vermittelt hat. Ihre Offenheit gegenüber fremden Themen und anderen Kulturen bzw. Theaterformen und ihr Enthusiasmus für die Theaterwelt haben mir die Kraft gegeben, in einer für alle schwierigen Zeit mit der Arbeit fortzufahren. Ebenso wichtig war die Unterstützung meiner Mutter, die mir bei der Übersetzung und dem Verständnis von wissenschaftlichen Texten in persischer Sprache eine große Hilfe geleistet hat. Ich bedanke mich für ihre Hingabe gegenüber meinen zahlreichen Fragestellungen.

Meinem Vater verdanke ich seine Geduld beim Durchlesen und Korrigieren dieser und allen anderen von mir verfassten wissenschaftlichen Arbeiten. Dank seiner Ausdauer, seinem Interesse und der Tatsache, dass er deutscher Muttersprache ist, konnte ich in meinem Studium vorankommen.

Äußerst dankbar bin ich auch für das Engagement und die Unterstützung seitens Herrn Professor Parvis Mammun und des iranischen Dramatikers, Schauspielers und Theaterregisseurs Massud Rahnama. Ihr Beitrag zu meiner Recherche ist von großem Wert.

Letztendlich möchte ich mich bei der österreichischen Studienbeihilfenbehörde bedanken. Die finanzielle Unterstützung hat mir die Chance gegeben, zu studieren und es mir ermöglicht mein Studium von Anfang bis Ende ungehindert durchzuführen.

Transliteration und Aussprache

Da keine offiziellen Regeln für die Transliteration persischer Begriffe existieren, kann dies zu Verwirrung bei den LeserInnen führen. In dieser Masterarbeit wird eine deutsche Transliteration der persischen Wörter verwendet, um für deutschsprachige LeserInnen die Aussprache der Begriffe zu erleichtern und zugleich, um den Klang möglichst ähnlich der Originalsprache zu reproduzieren.

Die Transliteration im Text der Masterarbeit unterscheidet sich oft von jener der angegebenen Quellen. Dies gilt für Werke die in englischer oder französischer Sprache veröffentlicht, jedoch auch für solche die auf Deutsch geschrieben wurden wie zum Beispiel der wissenschaftliche Artikel von Univ.Prof Dr. Parvis Mamnun (in diesem Fall als „Mammun“ angegeben) „Taglid – das politische Improvisationstheater in Persien“. In dieser Masterarbeit wird „Taqlid“ anstatt „Taglid“ verwendet. Denn die Aussprache des Buchstaben „q“ im Begriff „Naqali“ ist ähnlich der deutschen Aussprache des Buchstaben „r“. Zudem ist die Silbe „ch“, wie im Fall des iranischen Marionettentheaters „Cheimeh Schab Bazi“, identisch mit der Aussprache des Begriffs „Bach“ in der deutschen Sprache.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	3
Transliteration und Aussprache.....	5
1. Einleitung.....	10
1.1 Aufbau der Masterarbeit:.....	13
2. Die schwierige Entwicklung des Iranischen Theaters zwischen politischen, religiösen und gesellschaftlichen Hindernissen.....	15
2.1 Politische Situation in Bezug auf das Theater: wichtige Zeitperioden.....	16
2.1.1 Safawiden-Ära: 16. bis 18. Jahrhundert.....	17
2.1.2 Kadscharen-Ära: 18. bis 20. Jahrhundert.....	20
2.1.3 Pahlavi-Ära: 20. Jahrhundert.....	24
2.1.4 Gegenwärtige Situation: Islamische Republik Iran.....	27
2.2 Conclusio.....	31
3. Das Syiahbazi.....	34
3.1 Ursprünge.....	34
3.1.1 Figuren.....	36
3.1.2 Merkmale.....	38
3.1.3 Spielorte.....	39
3.1.4 Dynamik.....	42
3.1.5 Musik und Tanz.....	43
3.2 Afrikanische Sklaven und Sklavinnen im Iran.....	45
3.2.1 Ist Syiahbazi Blackface ?.....	48
3.3 Conclusio.....	50
4. Komik im Syiahbazi.....	53
4.1 Die Figur des frechen Dieners.....	53
4.1.1 Diener-Herr-Beziehung im Syiahbazi.....	55
4.2 Spezifische komödiantische Elemente des Syiahbazi.....	56
4.2.1 Sexueller Humor im Syiahbazi.....	57
4.3 Komödiantische Gattungen im Syiahbazi.....	59
4.3.1 Das Karnevaleske und das Groteske.....	59
4.3.2 Farce und Slapstick.....	61
4.3.3 Narrenfreiheit und Satire.....	62
4.4 Conclusio.....	65
5. Das Syiahbazi vor und nach der Revolution von 1979.....	67
5.1 Analyse eines Theaterstücks vor der Revolution von 1979.....	68
5.1.1 TV-Produktion <i>Efriteh Matschin</i> aus dem Jahr 1978.....	68
5.1.2 <i>Efriteh Matschin</i> im Kontext der 1970er Jahre im Iran.....	72
5.2 Die Existenz des Syiahbazi nach der Revolution von 1979.....	73
5.2.1 Analyse des Dokumentarfilms <i>Siah bazi. Les Ouvriers de Joie</i> aus dem Jahr 2004.....	73
5.2.2 Elend, Fragilität und Verunglimpfung des Syiahbazi.....	76
5.3 Conclusio.....	78
6. Interviews mit Fachleuten.....	80
6.1 Biografie von Univ.Prof. Dr. Parvis Mamnun.....	80
6.2 Interview mit Herrn Univ.Prof. Dr. Parvis Mamnun.....	81
6.3 Biografie von Schauspieler, Regisseur und Dramatiker Massud Rahnama.....	83
6.4 Interview mit Massud Rahnama.....	83
7. Conclusio.....	87
Abbildungen.....	90
Quellenverzeichnis.....	92
Abstract.....	100
Abstract.....	101

1. Einleitung

„Guten Tag, mein Herr
Kopf hoch, mein Herr
Tu mir den Gefallen, mein Herr
Schaue mich an, mein Herr
Mein Herr, der Ziegenbock
Warum lachst du nicht, mein Herr ? [Übersetz. A. H.]“.¹

ارباب خودم سلام عليكم
ارباب خودم سرتو بالا كن
ارباب خودم لطفی به من كن
ارباب خودم به من نیگا كن
ارباب خودم بزیز قندی
ارباب خودم چرا نمی خندی²

- Reim zum persischen neuen Jahr

Dieser Reim ist einer der festen Bestandteile der Vorbereitungen, die zur Feier des persischen Neujahrsfestes gehören. Sie wird üblicherweise von einem rot bekleideten Mann mit schwarz bemalten Gesicht in den Straßen der iranischen Städte und Dörfer gesungen. Der Mann begleitet seinen Gesang mit einem Tamburin, welches er selbst spielt. Seine Stimme ist durch einen nasalen Ton gekennzeichnet. Seine Bewegungen sind absichtlich übertrieben und sie bringen das Publikum zum Lachen. Seine plötzlichen Auftritte in den Straßen signalisieren den Anfang des persischen Neujahrs, der mit dem Beginn des Frühlings übereinstimmt. Dieser Bote der Freude trägt den Namen „Hadschi Firus“.

In dem von ihm gesungenen Lied wendet er sich stets an seinen „Herrn“. Dabei wird sein eigener Status bekannt, nämlich jener des Dieners bzw. des Untergeordneten. Jedoch lässt die Redensart von Hadschi Firus erahnen, dass es sich bei ihm um keinen „gewöhnlichen“ Diener handelt. Er zeigt gegenüber seinem Herrn keinen besonderen Respekt, indem er diesen duzt und sogar mit einer Ziege in Relation setzt. Seine Worte hören sich beinahe wie Befehle an und enden in der Frage: „Warum lachst du nicht, mein Herr ?“, welche eher einer Aufforderung ähnelt. Der Herr scheint nicht ernst genommen zu werden. Spaß, Tanz und Musik spielen hier zweifellos eine wichtigere Rolle als die Einhaltung bestimmter Hierarchien. Daher darf es nicht verwundern, dass Hadschi Firus eine äußerst beliebte Figur unter der iranischen Bevölkerung ist. Er verabscheut Ernsthaftigkeit, Etikette und Machtstrukturen und macht sich über diese lustig, indem er tut, was ihm am meisten gefällt: den Leuten Freude zu bringen.

Die Figur des Hadschi Firus ist unmittelbar mit jener des sogenannten „Syiah“ (wortwörtlich: der Schwarze), verbunden. Letztere ist die Hauptfigur einer persischen volkstümlichen Theaterform, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht. Diese Form ist allgemein unter dem Namen „Syiahbazi“ (Spiel

1 Mahmoud Omidisalar, „Hāji Firuz,“ *Encyclopaedia Iranica*, 1.3.2012, <http://www.iranicaonline.org/articles/haji-firuz>, 25.2.2021.

2 Fatima Baji, „Arbabe Khodam – My Lord“, Mama Lisa’s World. International Music & Culture, <https://www.mamalisa.com/?t=es&p=4862>, 8.5.2022.

des Schwarzen) bekannt geworden. Der Syiah ist ein dunkelhäutiger, aus Afrika stammender Diener, der im Dienste eines reichen iranischen Herren steht. Durch Wortspiele, übertriebene Gestik und Mimik, Verstellung der eigenen Stimme und freche Kommentare gelingt es dem Syiah festgelegte Hierarchien umzukehren. Diese besondere Dynamik zwischen dem Diener und seinem Herr ist eine Anspielung auf die Beziehung zwischen Volk und Herrscher. Sie widerspiegelt den Wunsch der Bevölkerung, sich über den Machthaber lustig zu machen und auf diese Weise deren Autorität zu untergraben. Da der Iran selten eine säkulare und demokratische Regierung erlebt hat, wurde das Theater des Syiahbazi im Laufe der Jahrhunderte als politische Bedrohung wahrgenommen. Bis heute haben Einschränkungen wie Zensur, Verachtung und eine beinahe inexistenten finanzielle Unterstützung dieses Theaters das Ziel gehabt, es abzuschwächen oder sogar zu vernichten. Jedoch hat das Syiahbazi allen diesen Schwierigkeiten getrotzt und bleibt somit eine bei einem Großteil der Bevölkerung äußerst beliebte Theaterform.

Das Ziel dieser Masterarbeit besteht in der Beantwortung der Fragestellung, wie und warum das Syiahbazi es trotz ungünstiger politischer und religiöser Rahmenbedingungen stets geschafft hat, sich bis heute durchzusetzen. Um dies auf einer wissenschaftlichen Ebene erklären zu können, wurde intensiv unter jenen theatralen Gattungen recherchiert, die sich mit der Belustigung der Macht beschäftigen wie Slapstick und Satire. Dazu gehören auch Elemente des Karnevalesken, des Grotesken und der Farce. Diese kommen auf unterschiedlicher Weise im Syiahbazi vor und vermischen sich mit den eigenen komödiantischen Stilmitteln dieses Theaters. Darüber hinaus sind Parallelen zwischen dem Hofnarren und dem Syiah entstanden, weil beide eine gewisse Narrenfreiheit genießen. Da die Frechheit des Dieners eines der typischen Elemente des Syiahbazi darstellt, wird die Rolle des Syiah mit jener des „Servus Callidus“ der Commedia Plautina und mit den berühmten Masken von Harlekin und Pulcinella der italienischen Commedia dell'Arte verglichen. Diese haben das Ziel, die Dynamik zwischen dem Diener und seinem Herrn bzw. dem Volk und dem Machthaber aus der Perspektive der benachteiligten Gesellschaftsschichten zu verdeutlichen.

Da im gegenwärtigen Kontext die Figur des dunkelhäutigen Dieners als kontrovers empfunden werden kann, beschäftigt sich die Masterarbeit auch mit der Thematik von „Blackface“ und ob diese Bezeichnung im Falle des Syiahbazi zutreffend ist. Zusätzlich wird das politische Spannungsfeld rund um das Syiahbazi in einem eigenen Kapitel erforscht, um den Bezug zu mehr oder weniger restriktiven Maßnahmen gegenüber dieses Theaters zu erklären. Darüber hinaus werden in dieser Masterarbeit die Ursprünge, die Namensvarianten, die Spielregeln und die Interaktion zwischen den Rollen, die Improvisation, die Musik und der Tanz erläutert, die im Syiahbazi vorkommen. Zur Veranschaulichung der Situation dieser Theaterform vor und nach der Revolution von 1979 werden die für das iranische Staatsfernsehen gedrehte Theateraufführung *Efriteh Matschin* (Die Hexe von China) und der im Jahr

2004 entstandene Dokumentarfilm *Siah Bazi. Les ouvriers des joie* (Syiahbazi. Die Arbeiter der Freude) analysiert.

Zur Wissenserweiterung und gleichzeitig zur fachlichen Stellungnahme dienen zwei Interviews mit Herrn Univ.Prof Dr. Parvis Mamnun und mit dem iranischen Schauspieler, Dramatiker und Regisseur Massud Rahnama. Sie haben enorm zur Vollendung der Recherche beigetragen, indem sie nicht nur einen Großteil der Fragestellung der Masterarbeit beantwortet haben, sondern auch einen Einblick in die Beständigkeit dieser Theaterform gegeben haben.

Da es sich bei dem Syiahbazi um eine im Westen äußerst wenig bekannte Theaterform handelt, ist ein beträchtlicher Anteil der wissenschaftlichen Quellen in persischer Sprache zu finden. Die für die Recherche relevanten Teile wurden von der Autorin der Masterarbeit in die deutsche Sprache übersetzt. Glücklicherweise wurden einige auf englisch veröffentlichte wissenschaftliche Artikel über das Syiahbazi verfasst. Besonders hilfreich waren die vor Ort durchgeführten Forschungen des U.S. Amerikanischen Professors für Anthropologie William O. Beeman.³ Eine weitere kostbare Quelle ist das Werk *Namayesh dar Iran* (Das Theater im Iran) des bekannten iranischen Theater- und Filmregisseurs, Dramatikers und Lektors der Stanford University Bahram Beyzaei.⁴ Für diese Masterarbeit wurde die italienische Übersetzung seines Buchs verwendet, da die englische Version unauffindbar ist und bisher keine deutsche Übersetzung von diesem Werk veröffentlicht wurde. Auch in diesem Fall wurden die jeweils zitierten Stellen von der Autorin der Masterarbeit auf deutsch übersetzt.

Es ist wichtig zu betonen, dass in diese Arbeit entsprechend der politischen, geschichtlichen, sozialen und kulturellen Lage des Irans gegendert wird. Man soll stets beachten, dass laut den verfügbaren Quellen über die Geschichte des Landes der Iran nie ein weibliches Staatsoberhaupt gehabt hat, weshalb immer von einem Herrscher gesprochen wird. Ebenfalls war das Syiahbazi bis zur Moderne eine Theaterform, die ausschließlich von männlichen Darstellern gespielt wurde.

Letztendlich beabsichtigt diese Masterarbeit keineswegs die Sklaverei zu rechtfertigen und schon gar nicht sie zu verherrlichen. Folglich wird über diese problematische Thematik aus einer rein wissenschaftlichen Perspektive geforscht, um den geschichtlichen Kontext des Syiahbazi zu verdeutlichen.

3 University of Minnesota, „William O. Beeman“, *University of Minnesota. Driven to Discover*, <https://cla.umn.edu/about/directory/profile/wbeeman>, 25.2.2021.

4 Stanford University, „Bahram Beyzaie. Iranian Studies Faculty“, *Stanford University*, <https://iranian-studies.stanford.edu/people/bahram-Beyzaei>, 25.2.2021.

1.1 Aufbau der Masterarbeit:

Nach der Einleitung folgt das zweite Kapitel der Masterarbeit. In diesem werden die jeweiligen für die darstellenden Künste wichtigen Perioden im Rahmen der politischen und religiösen Zensur erläutert. Im Fokus stehen die Herrschaftsperiode der Safawiden im 16. Jahrhundert, jene der Kadscharen im 19. Jahrhundert, jene der Pahlavi im 20. Jahrhundert und die gegenwärtige Situation in der Islamischen Republik Iran.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit dem Theater des Syiahbazi. Hier werden seine Ursprünge, Merkmale, Spielorte und die wichtigsten Figuren dieser Theaterform präsentiert. Außerdem werden die Spielregeln und die Dynamik zwischen den SchauspielerInnen und dem Publikum beschrieben. Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Bedeutung von Musik und Tanz in diesem Theater. Zu der Figur des Syiah, die ebenfalls im traditionellen Marionettentheater (Chemeih Shab Bazi) vorkommt, werden ihre Ursprünge erläutert und mit einer Problematik der Gegenwart konfrontiert und zwar der Frage, ob es sich bei Syiahbazi um Blackface handelt.

Im vierten Kapitel wird die Beziehung zwischen Diener und Herrn bzw. Volk und Machthaber aus komödiantischer Perspektive analysiert, um zu erklären, wie aus dieser Interaktion Komik entsteht. Es werden außerdem Parallelen zum Servus Callidus im römischen Theater und zu den Charakteren der italienischen Commedia dell'Arte Harlekin und Pulcinella gezogen, um die Figur des Syiah als frechen Diener zu verdeutlichen. Darüber hinaus wird die Meinungsfreiheit des Syiah mit der Figur des Hofnarrs verglichen. Letztendlich werden Bezüge zu jene im Westen bekannten Theatergattungen gemacht, die im Syiahbazi vorkommen: Farce, Slapstick, Groteske, Satire und Elemente des Karnevalesken.

Das fünfte Kapitel dieser Masterarbeit dient der Veranschaulichung der bisher erläuterten Theorien und Beispiele. Hier wird die Situation des Syiahbazi vor und nach der Revolution von 1979 vorgestellt und analysiert. Die für das iranische Staatsfernsehen gedrehte Theatervorstellung *Efriteh Matschin* aus dem Jahr 1978 wird als Beispiel für die Zeit vor der Machtübernahme durch den schiitischen Klerus verwendet, besonders in Bezug auf die Zensur und die Verherrlichung von traditionellen persischen Theaterformen.

Für die Zeit nach der Revolution wird die Lage des Syiahbazi durch den Dokumentarfilm *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie* aus dem Jahr 2004 geschildert. In diesem Fall wird nicht ein spezifische Vorstellung untersucht, sondern es wird der allgemeine, verstümmelte Zustand dieses Theaters im

Rahmen der Regeln der Zensur und der Verbote beschrieben, die unter der anhaltenden politischen Situation gelten.

Das sechste und letzte Kapitel der Masterarbeit betrifft zwei von der Autorin geführte Interviews mit ExpertInnen, welche auf folgender allgemeiner Fragestellung basieren: „Wie lautet der Standpunkt von Personen, die wissenschaftlich und künstlerisch bereits seit Jahrzehnten im iranischen Theater und insbesondere im Syiahbazi tätig sind?“.

Im Fazit werden die Ergebnisse dieser Recherche zusammenfassend präsentiert und es wird überprüft ob diese tatsächlich die Forschungsfrage der Masterarbeit beantworten. Darüber hinaus werden auch Vermutungen und eventuelle Zweifel über die Zukunft des Syiahbazi geäußert.

2. Die schwierige Entwicklung des Iranischen Theaters zwischen politischen, religiösen und gesellschaftlichen Hindernissen

Es gibt bedauerlicherweise wenig Quellen zur frühen Geschichte des Theaters im Iran. Dafür sind zahlreiche Faktoren verantwortlich:

SchauspielerInnen und insbesondere KomödiantInnen wurden trotz ihrer Anwesenheit an prominenter Stelle wie etwa am königlichen Hof von der Aristokratie und den Herrschern nicht für ihre Talente anerkannt. Öfters wurden sie von diesen als minderwertige Personen wahrgenommen, die zu den niederen Gesellschaftsschichten gehörten und dessen einzige Pflicht es war, den Hof mit spielerischen Aufführungen zu unterhalten.⁵ Es waren vor allem die Mitglieder des Klerus, welche das Werk der SchauspielerInnen und KomödiantInnen verabscheuten. Dieses negative Verhalten gegenüber der Kunst des frühen iranischen Theaters schlug sich im Desinteresse der gebildeten Gesellschaftsschichten nieder, dieses umfassend zu dokumentieren.⁶ Außerdem führten häufige soziale Unruhen wie Krieg und politische Umstürze im Laufe der Jahrhunderte zu einer systematischen und sich bei jeder neuen Herrscherdynastie wiederholenden Zerstörung des verfügbaren Materials zu den Ursprüngen der traditionellen Theaterformen im Iran.⁷

Darüber hinaus konnte das frühe iranische Theater auch nicht in den niederen Gesellschaftsschichten Fuß fassen. Diese wurde stets von den Herrschern durch gewaltsame Unterdrückung zum Schweigen gebracht. Dessen Wünsche und Forderungen wurden selten vom dominierenden Stand wahrgenommen. Daher wurde das Theater von den unterprivilegierten Gesellschaftsschichten vorwiegend als oberflächliche Unterhaltung betrachtet und eher weniger als ein Mittel, um deren Probleme zum Ausdruck zu bringen.⁸

Auch das Fehlen einer konstanten und angemessenen finanziellen Unterstützung derjenigen, die im Umfeld der theatralen Künste aktiv waren, stellte ein weiteres Hindernis für die Entwicklung des Theaters im Iran dar. Folglich haben bis heute nur jene volkstümliche Theaterformen überlebt, die auch mit einem geringen Budget vorgeführt werden können.⁹

5 Bahram Beyzaï, *Storia del teatro in Iran* (auf deutsch: *Geschichte des Theaters im Iran*), Seattle: Centro Essad Bey 2020 [Originalpublikationsdaten: (Orig.: *Namayesh dar Iran*, Iran: Roshangaran Publishing 1965)], S. 56.

6 Vgl. Ebd.

7 Vgl. Elmira Kazemimojaveri, „A Short Introduction to Iranian Drama“, *Mimesis Journal* 5/1, <https://journals.openedition.org/mimesis/1113> 2016, 4.7.2020.

8 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 56.

9 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 56f.

Wie bereits erwähnt, hat die Religion stets eine Bedrohung für die Existenz des Theaters im Iran dargestellt. Vor der arabischen Invasion des Irans in der Zeitperiode vom 7. bis zum 8. Jahrhundert n. Chr.¹⁰ war die offizielle Religion des persischen Reiches der Zoroastrismus. Jedoch hatte diese, ebenso wie die später eingeführte Religion des Islams eine feindliche Einstellung gegenüber theatralen Aufführungen, die nicht rituellen oder sakralen Zwecke dienten.¹¹ Bahram Beyzaï äußerte sich bei einer Konferenz über sein Theaterstück *Tarabnameh: A modern interpretation of a traditional play* aus dem Jahr 2016 über die Einwirkung der Religion auf das Theater im Iran auf folgende Weise:

„Im Islam ist alles, was nicht im Dienste [dieser Religion] steht, verboten [...] und jedes Verbot bringt katastrophale Folgen mit sich [Übers. A. H.]“.¹²

In seinem bekannten Werk *Namayesh dar Iran* betrachtet Beyzaï außerdem folgendes:

„In Ländern wie in unserem, in dem die Religion über mehr Macht verfügt als der Staat, unterstützt das Volk das Theater religiöser Herkunft. Bei dem weltlichem Theater tut es dies jedoch nicht im gleichen Ausmaß, da es [in diesem Fall] der Staat selbst ist, der über die Religion herrscht [Übers. A. H.]“.¹³

Tatsächlich wurden erst im 20. Jahrhundert nach einer Reihe von bedeutenden Ereignissen in der politischen Geschichte des Irans, die zu einer wesentlichen Modernisierung eines Teils der Gesellschaft führten, den theatralen Künsten mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Dies führte zur offiziellen Anerkennung auf staatlicher Ebene der bis heute aufgeführten Theatergattungen, die Teil der persischen Kultur sind. Am bekanntesten sind das „Tazyeh“ (schiitische Passionsspiele), das „Naqali“ oder „Pardechani“ (Erzählungstheater), das „Cheimeh Schab Bazi“ (Marionettentheater) und das komödiantische Theater, bekannt unter dem Namen „Ruhozi“ oder „Syiahbazi“, welches in dieser Masterarbeit gründlich analysiert und erklärt wird.¹⁴

2.1 Politische Situation in Bezug auf das Theater: wichtige Zeitperioden

In den folgenden Unterkapiteln werden vier verschiedene Epochen der Geschichte des Irans, welche für die Entwicklung des Theaters ausschlaggebend sind, in Bezug auf die politischen, religiösen und gesellschaftlichen Umstände untersucht. Insbesondere werden hier Elemente wie Zensur, Vorurteile

10 M. Morony, “‘ARAB ii. Arab conquest of Iran,” *Encyclopaedia Iranica*, II/2, <http://www.iranicaonline.org/articles/arab-ii>, 8.3.2021.

11 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 56.

12 „Tarabnameh: a Modern Interpretation of a Traditional Play“, R.: Stanford Iranian Studies Program, youtube.com, 14.3.2016 https://www.youtube.com/watch?v=nPvOYLx5yKE&ab_channel=StanfordIranianStudiesProgram, 20.10.2020, Minute: 01:42:03 – 01:42:07.

13 Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 55.

14 Vgl. Kazemimojaveri, „A Short Introduction to Iranian Drama“, 4.7.2020

aber auch staatliche Förderung und Beachtung gegenüber den darstellenden Künsten unter die Lupe genommen. Es handelt sich um folgende Epochen, welche mit der jeweils herrschenden Machtinstanz identifiziert werden:

Die Safawiden-Ära

Die Kadscharen-Ära

Die Pahlavi-Ära

Die Ära der Islamischen Republik Iran

Die ausgewählten Zeitausschnitte reichen von dem 16. Jahrhundert n. Chr. bis hin zur Gegenwart. In diesen Perioden entwickelten und verfeinerten sich die heutigen volkstümlichen Theaterformen im Iran.

Wie bereits am Anfang dieses Kapitels erwähnt wurde, stammt der Großteil der verfügbaren Quellen über theatrale Aufführungen im Iran vor allem aus der Zeitperiode der Moderne, während über das Theater im 16. Jahrhundert eher weniger Material verfügbar ist. Trotzdem wird in den folgenden Unterkapiteln versucht, wichtige Ereignisse im Zusammenhang mit den iranischen theatralen Künsten zu erläutern, um eine allgemeine Einführung in einen historischen Rahmen zu setzen.

2.1.1 Safawiden-Ära: 16. bis 18. Jahrhundert

Zwischen 1501 und 1722 stand das persische Reich unter der Herrschaft der Safawiden-Dynastie. Sie gilt bis heute als das am längsten andauernde Herrscherhaus und stellt die Brücke zwischen dem iranischem Mittelalter und der Moderne her.¹⁵ Die Safawiden erklärten den schiitischen Islam als offizielle Religion des persischen Reiches und förderten kunstvolle religiöse Prozessionen¹⁶ um ihren Anspruch auf die Macht zu legitimieren.¹⁷ Es darf daher nicht verwundern, dass zu jener Zeit die ersten schiitischen Passionsspiele entstanden, welche unter dem Namen „Tazyeh“ bekannt geworden sind. Gleichzeitig entwickelten sich auch Theaterformen wie das Pardechani, welches entweder Märtyrer- oder Heldenerzählungen wiedergab und das Syiahbazi oder Ruhozi, die das komödiantische Theater darstellen.¹⁸

15 Vgl. Andrew J. Newman, *Safavid Iran. Rebirth of a Persian Empire*, London: I. B. Tauris & Co. Ltd. 2006, S. 2.

16 Vgl. Farrokh Gaffary, „Evolution of Rituals and Theater in Iran“, *Iranian Studies* 17/4, 1984, S. 361-389, hier S. 366f.

17 Vgl. Khosrow Mostofi, Janet Afary, Peter William Avery, "Iran. Religious Developments", *Encyclopedia Britannica*, 10.3.2021, <https://www.britannica.com/place/Iran>, 17.3.2021.

18 Vgl. o. N., „Die wichtigsten Ereignisse in der (Theater-)Geschichte Irans im Überblick“, *Theater der Zeit Spezial* 3, 2011, S. 3.

Im Gegensatz zu anderen Perioden weist die Kunst in dieser Epoche eine einheitliche Entwicklung auf. Dies hat sowohl mit der Tatsache zu tun, dass das Land für mehr als zwei Jahrhunderte stets von ein und derselben königlichen Familie beherrscht wurde, als auch mit der allmählichen Zentralisierung der Macht und einem ausgeprägten bürokratischen System, dessen Kern sich in Isfahan - der damaligen Hauptstadt des persischen Reiches, befand.¹⁹

Während des Safawiden-Reiches kam es unter anderem auch zu einem Aufblühen der Malerei.²⁰ Es ist diese Kunstform, welche die ersten Hinweise auf theatrale Inszenierungen gibt. In manchen Abbildungen, die aus dem Ende des 16. Jahrhundert stammen, ist unter den dargestellten menschlichen Figuren auch ein dunkelhäutiger Mann zu erkennen, bei dem es sich wahrscheinlich um einen der Diener des Hausherrn handelt, in dessen Haus ein Fest stattfindet. Es scheint so als ob diese dunkelhäutige Figur tatsächlich diejenige ist, die in dieser Zeitperiode zur Begründung des komödiantischen Theaters des Syiahbazi führte. Dieser Diener hatte im Gegensatz zu den anderen Gästen wesentlich mehr Zugang zu den SchauspielerInnen, den Musikern und den Narren, die in diesen privaten Festen bzw. Zeremonien anwesend waren und erlernte von ihnen die Kunst der komischen Unterhaltung. Dieser fügte der Diener seine persönlichen Erfahrungen mit dem eigenen Herren hinzu wie zum Beispiel die zahlreichen von ihm erlittenen Demütigungen. Das Endergebnis ist eine äußerst lustige Performance, in der stets ein wenig Bitterkeit hervortritt.²¹

Jene KünstlerInnen, die zu privaten Festen eingeladen wurden, bildeten mit der Zeit eigene Ensembles. Ab der Hälfte des 18. Jahrhunderts erhielten die besten Schauspielgruppen offizielle Einladungen zu Feierlichkeiten, die in den privaten Häusern bedeutender Mitglieder des Adelsstandes stattfanden. Ihre Darbietungen dauerten bis in die ersten Morgenstunden und umfassten Tanzformen, welche aus verschiedenen Regionen des persischen Reiches stammten sowie ein bis zwei gesungene Dialoge mit romantischem oder lustigem Charakter, die unter dem Namen „Pisch-pardé (wortwörtlich: vor dem Vorhang) bekannt geworden sind.²² Diese Aufführungen führten zur Entwicklung von zwei bestimmten Schauspielformen, die sich während der Herrschaft der Safawiden abzeichneten, nämlich jene deren Handlung den Einsatz von Tanz und Musik rechtfertigte und jene, bei denen die Handlung durch die Musik bestimmt wurde. Daraufhin trennten sich die Aufführungen, die einen komödiantischen Charakter hatten – auf persisch „Taqlid“ (Nachahmung bzw. Imitation) und „Mazhaké“ (Verspottung bzw. lustige Unterhaltung) genannt, von jenen, die ausschließlich durch Tanz und Gesang

19 Vgl. A. Welch, „ART IN IRAN ix. SAFAVID To Qajar Periods“, *Encyclopaedia Iranica*, 15.8.2011, <https://www.iranicaonline.org/articles/art-in-iran-ix-safavid>, 11.3.2021.

20 Vgl. Newman, *Safavid Iran. Rebirth of a Persian Empire*, S. 114.

21 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 96.

22 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 222.

gekennzeichnet waren.²³ Trotzdem waren diese Elemente ein fester Bestandteil beider Theaterformen. Im Mazhaké wurden üblicherweise kurze und lustige Geschichten vorgebracht, in denen zwei bis drei Schauspieler²⁴ Raufereien, Fangspiel, Verfolgungen und dergleichen inszenierten. Dagegen war das Taqlid durch längere Handlungen und ein fortgeschritteneres Gesangsniveau gekennzeichnet. Der Gesang konnte in verschiedenen Teilen der Aufführung vorkommen und war von den Dialogen unabhängig.²⁵ Folglich ermöglichte diese Aufteilung eine freiere Gestaltung der Geschichte. Die SchauspielerInnen des Taqlid imitierten während des Stücks Dialekte, Akzente und typische Merkmale der Bevölkerung bestimmter Städte und ländlicher Regionen. Ähnlich wie im Mazhaké wurden hier Missverständnisse unter den Figuren inszeniert, welche die Rollen von Personen aus verschiedenen Gesellschaftsschichten darstellten. Aus diesen entstand Streit, der wiederum zu Fangspiel und Verfolgungen führte, nachdem die streitenden Figuren gegenseitig ihre Akzente, Dialekte und Gesten imitierten.²⁶

Aus dem Taqlid entwickelten sich zwei weitere Formen des komödiantischen Theaters: das „Katschalak-Bazi“ (Spiel der Kahlköpfigen) und das „Baqqal-Bazi“ (Spiel des Händlers). In diesen Inszenierungen werden ebenso wie im Taqlid hauptsächlich die negativen Aspekte bestimmter Figuren der Gesellschaft, wie zum Beispiel jene des geizigen Händlers, des schlaun Nichtstuers und all jener, die sich auf hinterhältige Weise den Besitz anderer aneignen wollen, verspottet.²⁷ Es war tatsächlich diese Kritik gegenüber unehrlichen Menschen – darunter fielen auch Adelige und Reiche bzw. die dominierende Stände der Gesellschaft – und die einfache und direkte Sprache der Komik, welche diese Theaterformen unter der Bevölkerung äußerst beliebt machten.²⁸ Diese „Anklagen“ gegenüber den Machthaber konnten teilweise hart und beleidigend sein. Dadurch, dass sie nicht unbedingt der Handlung folgten, sondern von den SchauspielerInnen improvisiert wurden, war es für die Behörden beinahe unmöglich, diese Aufführungen zu verbieten bzw. im Voraus zu zensieren. Auch das Fehlen von geschriebenen Texten ermöglichte es den Schauspielgruppen des Taqlid der Zensur zu entkommen. Beyzaì nimmt an, dass die mündliche Natur dieser Inszenierungen kein Zufall war und dass Schauspielgruppen bewusst keine schriftlichen Unterlagen hinterlassen wollten, um so einen gewissen Schutz vor einem Berufsverbot zu erzielen und weitere ernsthafte Folgen zu vermeiden.²⁹

23 Vgl. Beyzaì, *Storia del teatro in Iran*, S. 98.

24 In diesem Fall ist nicht feststellbar ob auch weibliche Schauspielerinnen eine Rolle spielten, da weder der Originaltext auf persisch noch die Übersetzung auf italienisch sich darüber äußert.

25 Vgl. Beyzaì, *Storia del teatro in Iran*, S. 222.

26 Vgl. Beyzaì, *Storia del teatro in Iran*, S. 223.

27 Vgl. Beyzaì, *Storia del teatro in Iran*, S. 224f.

28 Vgl. Beyzaì, *Storia del teatro in Iran*, S. 95.

29 Vgl. Beyzaì, *Storia del teatro in Iran*, S. 225.

Vom Ende der Safawiden-Zeit bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden viele der üblicherweise wandernden Künstler- und Schauspielgruppen sesshaft und ließen sich in Großstädten wie Isfahan und Schiras nieder. Ihre Aufführungen fanden nach wie vor in privaten Häusern für Hochzeiten oder Beschneidungen aber auch in den öffentlichen „Qahve-Chane“ (Kaffeehäusern) statt. Hier hatten die SchauspielerInnen die Möglichkeit durch den Kontakt mit den Gästen verschiedener Gesellschaftsschichten ihr Repertoire zu bereichern.³⁰ Gegen Ende der Safawiden-Zeit wurde die Macht im Reich allmählich vom Klerus übernommen, welcher stets eine feindliche Einstellung gegenüber künstlerischen Darbietungen hatte. Die meisten Taqlid-Ensembles sahen sich gezwungen, nicht zu lange an einem Ort zu verweilen, um ihren Fortbestand zu sichern. Die Anwesenheit von Tänzerinnen und Darstellerinnen innerhalb von Schauspielgruppen war den religiösen Autoritäten ein Dorn im Auge und führte zu Auftrittsverboten. Um dieser Verstümmelung des Theaters zu entgehen, wurden weibliche Rollen durch junge Männer dargestellt, die eine hohe Stimme besaßen. Sie mussten auch Tänze lernen, die üblicherweise von Tänzerinnen vorgeführt wurden.³¹ Trotzdem war es in manchen Fällen möglich, diese Verbote zu umgehen, wenn etwa bestimmte Schauspielgruppen von Adligen in Schutz genommen wurden.³²

Der hier beschriebene Konflikt zwischen Religion bzw. Politik und den verschiedenen Kunstformen, darunter auch das Theater, wird unglücklicherweise die nächsten Jahrhunderte der iranischen Geschichte bis hin zur Gegenwart prägen.

2.1.2 Kadscharen-Ära: 18. bis 20. Jahrhundert

Ende des 18. Jahrhunderts kam die Dynastie der Kadscharen an die Macht und herrschte bis zum Jahr 1925 über das persische Reich. Diese Zeitperiode ist durch die zunehmende Abhängigkeit der Kadscharischen Herrscher von dem Westen, der geschwächten finanziellen und militärischen Lage des Landes³³ und der Stagnation der politischen, sozialen und religiösen Entwicklungen gekennzeichnet, welche unverändert von der Safawiden-Dynastie übernommen wurden. Die Verweigerung der Modernisierung des Landes seitens der Kadscharen führte letztendlich zum Ende dieser Dynastie. Die Entstehung einer nationalen reformistischen Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts und die

30 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 223f.

31 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 226.

32 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 97.

33 Vgl. Elena Andreeva, „Travelogues by Berezin: A Nineteenth-Century Russian Traveler to Iran“, *Society and Culture in Qajar Iran. Studies in Honor of Hafez Farmayan*, hg. v. Elton L. Daniel, Costa Mesa, California: Mazda Publishers, Inc. 2002, S. 164.

darauffolgende konstitutionelle Revolution bereiteten den Weg für eine verfassungsmäßige Regierung vor und entmachteten die Kadscharen Mitte der 1920er Jahre.³⁴

Eines der Merkmale dieser Dynastie war ihre scheinbar strenge Religiosität. Die Kadscharen schmückten sich selbst mit pompösen Titeln wie beispielsweise „Beschützer des Schiismus“, „Aufseher des Korans“ oder „Anführer der Gläubigen“ und unternahmen öffentliche Pilgerfahrten zu schiitischen Kultstätten, die für propagandistische Zwecke organisiert wurden.³⁵ Religiöse Zeremonien und Bräuche wie Flagellation, „Rowzechani“ (Rezitieren des Korans) und Passionsspiele sowie „Husseinyies“ (religiöse Versammlungsorte) und „Tekyiehs“ (für religiöse Darstellungen erbaute Theaterhäuser) wurden von den Herrschenden mit Eifer finanziell unterstützt.³⁶ Tatsächlich stellt die Kadscharen-Zeit den Höhepunkt der klassischen Inszenierung der schiitischen Passionsspiele, des satirischen Tazyeh und jene des religiösen Erzählungstheater dar.³⁷

Das Tazyeh, auch bekannt unter dem Namen „Shabih-Chani“ (wortwörtlich: Erzählung von dem, was ähnlich ist) ist eine Theaterform, welche sich aus den Erzählungen und dem Nachspielen von dem Leben und der Leidensgeschichte der Mitglieder der Familie des Gründer des Islams, Mohammed, zusammensetzt. Eine besonders wichtige Rolle spielt die „Schlacht von Kerbela“ aus dem Jahre 681 n. Chr.: der Imam Husseyn, Enkel des Propheten Mohammed, wurde hier gemeinsam mit einem Großteil seiner Familie ermordet.³⁸

Unter der Herrschaft von Naser ad-Din Schah (1848-1896)³⁹ erreichte das Tazyeh seine Blütezeit obwohl er im gleichem Maße die komödiantischen Aufführungen, welche zu seiner Ehre von seinen Hofnarren inszeniert wurden, genoss.⁴⁰

Die Passionsspiele entwickelten sich sowohl am königlichen Hof als auch unter dem Volk⁴¹ zu einer beliebten Theaterform und ihre finanzielle Unterstützung von Seiten des Herrschers und des Adels veränderte die anfänglich mobile und simple Bühne dieser Passionsspiele, das Tekyeh, zum ersten Mal in der iranischen Theatergeschichte zu einer permanenten Spielstätte. Die Ursprünge der Architektur des Tekyeh sind in zwei verschiedenen traditionellen persischen Gebäuden auffindbar: jene des Zur-Chaneh (wortwörtlich: Haus der Stärke), eine Turnhalle, in der eine Arena, wo Sportler

34 Vgl. Hasan-e Fasā'i's, *History of Persia under Qajar rule*, New York & London: Columbia University Press 1972, S. 7.

35 Vgl. Ervand Abrahamian, *A history of modern Iran*, Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 15f.

36 Vgl. Abrahamian, *A history of modern Iran*, S. 16.

37 Vgl. o. N., „Die wichtigsten Ereignisse in der (Theater-)Geschichte Irans im Überblick“, *Theater der Zeit* Spezial 3, 2011, S. 3.

38 Vgl. Beyza'i, *Storia del teatro in Iran*, S. 165.

39 Vgl. Gaffary, „Evolution of Rituals and Theater in Iran“, S. 368.

40 Vgl. Gaffary, „Evolution of Rituals and Theater in Iran“, S. 373f. Mehr dazu im Kapitel 4 dieser Masterarbeit.

41 Vgl. Gaffary, „Evolution of Rituals and Theater in Iran“, S. 368.

ihre Fähigkeiten zur Schau stellten, von Sitzplätzen umringt ist und jene des Hofs der Karawanserei. Dieser war umgeben mit zahlreichen Nischen, in denen sich die Reisende erholten. In der Mitte des Hofs befand sich eine Gerüst, das als Bühne diente. Hier führten Erzähler, Musiker, Sportler und Schauspieler ihre Künste vor.⁴²

Allein in der Hauptstadt Teheran gab es mehr als 40 Tekyehs.⁴³ Eines davon war das sogenannte „Tekyeh Dolat“ (wortwörtlich: Staatstheater), welches zwischen 1868 und 1874 gebaut wurde und zu dieser Zeit als das größte und berühmteste iranische Theaterhaus galt. Es handelte sich um ein vierstöckiges Gebäude, in dem bis zu 20.000 Zuschauer Platz fanden. Jedes Jahr wurden hier während der religiösen Feierlichkeiten des Muharram prächtige Tazyeh-Vorstellungen inszeniert.⁴⁴

Ein Zeitgenosse beschreibt die Wichtigkeit des religiösen Theaters während der Regierungszeit von Naser ad-Din Schah:

„[Der Schah] [...] widmete [der Theaterszene] große Aufmerksamkeit und machte das Schabih-Chani zu einem Demonstrationsobjekt seines prachtvollen Königreiches. Daraufhin richteten viele Prinzen und Adelige zahlreiche Tazyeh ein. Allmählich wandten sich auch die weniger bekannten Tekyehs an namhafte Künstler dieses Genres, ersuchten sie um bessere Texte und bemühten sich ihrerseits stets prächtigere Kulissen zu gestalten [Übers. A.H.]“.⁴⁵

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden den Tazyeh-Aufführungen auch fröhlichere Szenen hinzugefügt, um den ernsten Ton dieses Schauspiels abzuschwächen. So folgte etwa auf bestimmte religiöse Feierlichkeiten das „Fest von Zahra“, welches auch das „Fest des Lachens“ genannt wurde.⁴⁶ Darüber hinaus kommt im Tazyeh, wie auch im Syiahbazi, die Figur des schwarzen Dieners vor – welcher hier den Namen „Qanbar“ trägt. Aus Äthiopien stammend, steht er im Dienste des Imam Alí und ist durch die selben komödiantischen Merkmale gekennzeichnet, welche die Rolle des Syiah im Syiahbazi auszeichnen. Die Verspottung von religiösen Gegnern ermöglichte die Existenz dieser humorvollen Variante des Tazyeh – welche unter dem Namen „Tazyeh mozhek“ (lustiges Tazyeh) bekannt geworden ist. Durch diesen Trick konnte das Genre somit die von den religiösen Führern und der herrschenden Dynastie auferlegte Zensur und die zahlreichen Verbote gegenüber Theatergruppen umgehen.⁴⁷ Diese Aufführungen wurden außerdem auch in privaten Häusern während der religiösen Feierlichkeiten inszeniert. Gelegentlich spielten neben den üblichen Tazyeh Schauspielern auch

42 Vgl. Beyzaì, *Storia del teatro in Iran*, S. 171f.

43 Vgl. Abrahamian, *A history of modern Iran*, S. 16.

44 Vgl. Beyzaì, *Storia del teatro in Iran*, S. 176.

45 Beyzaì, *Storia del teatro in Iran*, S. 175.

46 Vgl. Abrahamian, *A history of modern Iran*, S. 16f.

47 Vgl. Beyzaì, *Storia del teatro in Iran*, S. 208f.

weltliche Darsteller (Luti)⁴⁸ sowie komödiantische Schauspieler (Taqlid-ci) und Clowns (Mascharé) eine Rolle.⁴⁹

Parallel zu den klassischen schiitischen Passionsspielen entwickelte sich auch das „weibliche Tazyeh“, das wegen der religiös begründeten Geschlechtertrennung nur vor einem weiblichen Publikum von Darstellerinnen dargeboten wurde. Da diese Theaterform ausschließlich in den Häusern der Adeligen und am königlichen Hof vorgeführt wurde, bedeutete dies ihr Ende sogleich nachdem die Kadscharen-Dynastie entmachtete wurde.⁵⁰

Die konstitutionelle Revolution, welche Anfang des 20. Jahrhunderts im Iran stattfand, brachte beachtliche Veränderungen auf politischer und sozialer Ebene. Dies schlug sich ebenfalls in der Theaterszene nieder. Zwar betrafen diese Modernisierungen eine privilegierte Gesellschaftsschicht, nämlich jene der Intellektuellen, welche Zugang zum Studium und Kontakt mit dem Ausland hatten. Trotzdem bemühten sich letztere zur Veröffentlichung einer Theaterzeitschrift, mit dem Ziel das Theater allen Gesellschaftsschichten zugänglich zu machen und es in ein Sprachrohr der Unzufriedenheit des Volkes zu verwandeln. Durch die Publikation von Theaterzeitschriften wurden außerdem zum ersten Mal westliche Autoren wie Molière und Shakespeare in der iranischen Theatergeschichte eingeführt, welche den Beginn der Theaterkritik markierten.⁵¹

Das Ende der Kadscharen-Dynastie bedeutete den Untergang sowohl des Tazyeh als auch des Taqlid. Beide wurden vorwiegend vom königlichen Hof und dem Adelstand finanziert und waren somit direkt von dem Machtverlust der Kadscharen betroffen. Auch die Verbreitung und Bewunderung des westlichen Theaters in der Hauptstadt und andere wichtige Zentren wie Tabris und Rascht wurden den traditionellen persischen Theaterformen zum Verhängnis. Um ihre Existenz zu gewährleisten, sahen sich zahlreiche Schauspielgruppen gezwungen eher in kleineren Städten und Dörfern bei privaten Feierlichkeiten ihre Talente vorzuführen. Diese Notwendigkeit hat sich im Laufe der Jahrhunderte stets als Überlebensformel des traditionellen und insbesondere des komödiantischen Theaters erwiesen – da letzteres, wie bereits im vorherigen Unterkapitel erwähnt wurde, besonders viele Hindernisse seitens religiöser Autoritäten ertragen musste. So konnten nur die berühmtesten Clowns sich eine Beschäftigung an den bereits etablierten Theaterhäusern in Teheran, Isfahan und Maschhad sichern⁵²

48 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 299.

49 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 211.

50 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 207f.

51 Vgl. Kazemimojaveri, „A Short Introduction to Iranian Drama“, 4.7.2020.

52 Vgl. William O. Beeman, „A Full Arena: The Development and Meaning of Popular Performance Traditions in Iran“, *Modern Iran. The Dialectics of Continuity and Change*, hg. v. Michael E. Bonine/Nikki R. Keddie, Albany: State University of New York Press 1981, S. 361-382, hier S. 373.

während das Land erneut mit einem Machtwechsel und eine unmittelbaren anfänglichen Ungewissheit zu kämpfen hatte.

2.1.3 Pahlavi-Ära: 20. Jahrhundert

Im Jahr 1926 hatte Persien einen neuen Herrscher: Reza Schah Pahlavi,⁵³ welcher als Mitglied des Militärs unter den Kadscharen bereits seit 1921 die Kontrolle über Teheran gewonnen hatte.⁵⁴ Seine Politik unterschied sich von jeder anderen Regierung, die zuvor im Iran an der Macht war. Das Ziel von Reza Schah bestand darin, das Land von den westlichen Mächten unabhängig zu machen und es zu einem modernen Staat umzuwandeln, um es zu industrialisieren und auf gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Ebene mittels Reformen zu optimieren. Als Grundlage dafür wurden westliche Staatsmodelle zum Vorbild genommen.⁵⁵ Eine dieser Modernisierungen betraf die Umbenennung des Landes: von nun an musste man statt „Persien“ den Namen „Iran“ verwenden.⁵⁶

Das Fundament dieses „neuen Irans“ waren die Bürokratie, das Militär⁵⁷ und der Zwang zu harter Arbeit.⁵⁸ Gleichzeitig wurde die immense Macht des schiitischen Klerus wesentlich eingeschränkt durch die Einführung eines modernen Rechtssystems anstelle des bis dahin geltenden islamischen Rechts. Schiitische Geistliche durften außerdem ihren Beruf ausschließlich mit einer Genehmigung ausüben, Moscheen wurden für AusländerInnen, die nicht dem muslimischen Glauben angehörten, geöffnet, Zivilehen und Scheidungen wurden eingeführt und Koranschulen wurden durch staatliche Schulen ersetzt.⁵⁹

Eines der wichtigsten Ereignissen welches die Ära von Reza Schah markierte, war die Integration der Frauen in das öffentliche Leben durch die Abschaffung der obligatorischen Verhüllung Mitte in den 1930er Jahre.⁶⁰ Darüber hinaus wurden die iranischen Bürger und Bürgerinnen gezwungen ausschließlich westliche Kleidung zu tragen.⁶¹ Diese bahnbrechenden Veränderungen erwiesen sich als erfolgreich, indem sie die Lethargie und Zerstreuung des Landes bekämpften, welche die vergangenen Jahre gekennzeichnet hatten.⁶² Jedoch boten sie kaum Platz für die Entwicklung der Künste und somit auch des Theaters. So ordnete Reza Schah etwa den Abriss des Tekyeh Dolat an. Grund dafür war die feindliche Einstellung des neuen Herrschers gegenüber der Kadscharen-Dynastie.

53 Vgl. Donald N. Wilber, *Iran, past and present: from monarchy to Islamic Republic*, Princeton: Princeton University Press 2014, S. 126.

54 Vgl. Abrahamian, *A history of modern Iran*, S. 63.

55 Vgl. Wilber, *Iran, past and present: from monarchy to Islamic Republic*, S. 126.

56 Vgl. Wilber, *Iran, past and present*, S. 127.

57 Vgl. Abrahamian, *A history of modern Iran*, S. 66.

58 Vgl. Wilber, *Iran, past and present*, S. 130.

59 Vgl. Wilber, *Iran, past and present*, S. 128.

60 Vgl. Beyzaei, *Storia del teatro in Iran*, S. 265.

61 Vgl. Wilber, *Iran, past and present*, S. 128.

62 Vgl. Wilber, *Iran, past and present*, S. 130.

Mit der Zeit hatten die Tazyeh-Aufführungen begonnen, politische und somit auch satirische Themen zu behandeln. Aus diesem Grund bezeichnete Reza Schah die Passionsspiele als „eine Schande für die nationale Ehre“ und untersagte jegliche Tazyeh-Inszenierung.⁶³ Anstelle des Tekyeh Dolat ließ er ein großes Opernhaus erbauen.⁶⁴ Anerkannt wurde nur jenes „Theater“ welches ausschließlich vom Staat geleitet und kontrolliert wurde. Dieses hielt sich vorbildlich an die Regeln der Zensur, was zur Folge hatte, dass es keine künstlerischen Eigenschaften aufwies.⁶⁵

Die Verschärfung der Zensur durch die Kontrollorgane des Staates erreichte ihren Höhepunkt Anfang der 1930er Jahre. Theatergruppen durften ihre Stücke erst dann inszenieren, wenn sie den gesamten, detaillierten Inhalt schriftlich vorlegen konnten und dieser somit als „ordnungsgemäß“ galt bzw. sich an die Regeln der Zensur hielt. Diese Bedingung erwies sich besonders für die komödiantischen Theaterformen des Taqlid als nachteilig, da diese, wie bereits erwähnt, hauptsächlich auf Improvisation basierten. Daher sind jene Texte, die bis heute überlebt haben, nur wenige Zeilen lang. Es war nämlich unmöglich Wortspiele, Andeutungen und improvisierte Dialoge, die stets ein wichtiger Teil dieser Theaterform sind, niederzuschreiben. Außerdem handelt es sich hier um ein Theatergenre, das weniger mit Text und eher mit Bewegung, Lebendigkeit und Kontraste zu tun hat.⁶⁶

Eine positive Entwicklung des iranischen Theaters gab es trotzdem: als Folge des Verschleierungsverbots erhielten Schauspielerinnen zum ersten Mal die Erlaubnis auf der Bühne eines offiziellen Theaterhauses zu spielen.⁶⁷

Nachdem Reza Schah 1941 abdankte, übernahm sein Sohn Mohammad Reza Pahlavi als letzter Herrscher dieser Dynastie die Macht im Land.⁶⁸ Diese Zeit war von verschiedenen politischen Unruhen geprägt, bis schließlich die Monarchie durch eine Revolution im Jahre 1979 gestürzt wurde.⁶⁹ Im Vergleich zu seinem Vater erlaubte Mohammad Reza Pahlavi den Kunst- und Theaterschaffenden einen gewissen Grad an Freiheit. So wurden etwa die traditionellen persischen Theaterformen wie das Tazyeh und das Ruhozi mit Hilfe von kulturellen Institutionen rehabilitiert.⁷⁰

Ende der 1940er Jahre brachte eine nationalistische Bewegung, angeführt von dem damaligen Premierminister Mohammad Mossadegh⁷¹ auch tiefe Veränderungen in der Theaterszene. Während dieser Zeit bildeten sich unabhängige Gruppen, die sich mit der Idee eines kritischen und politischen

63 Vgl. Ahmad Kamyabi Mask, „Das Theater in Iran“, *Luqmân* 8/1, Herbst-Winter 1991-92, S. 34-42, hier S. 37.

64 Vgl. Abrahamian, *A history of modern Iran*, S. 90.

65 Vgl. Kamyabi Mask, „Das Theater in Iran“, S. 39.

66 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 246.

67 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 265.

68 Vgl. Wilber, *Iran, past and present*, S. 132f.

69 Vgl. Abrahamian, *A history of modern Iran*, S. 161f.

70 Vgl. Mask, „Das Theater in Iran“, S. 37.

71 Vgl. Abrahamian, *A history of modern Iran*, S. 113f.

iranischen Theaters auseinandersetzen und stark vom französischen Theater, insbesondere von Antonin Artaud, Sarah Bernhardt, etc. beeinflusst wurden.⁷² Nach der Restauration des Schah im Jahr 1953 in Folge des von CIA, MI6 und die Monarchisten inszenierten Staatsstreichs⁷³, wurden Theateraufführungen dieser Art vom Schah verboten und alle unabhängige Gruppen wieder aufgelöst.⁷⁴ In weiterer Folge führte die verstärkte Anwesenheit von BritInnen und AmerikanerInnen im Land zu einem großen Einfluss auf das städtische Leben der iranischen BürgerInnen. In Bezug auf das Theater unterschrieb das Fulbright Institute einen Vertrag mit einer der wichtigsten Universitäten Teherans. Amerikanische Professoren erhielten Fellowships, um Theater als akademisches Fach im Iran zu unterrichten. Folglich wurde die erste Fakultät der Künste (School of Dramatic Arts) errichtet, an der darstellende Kunst als Hauptfach gelehrt wurde.⁷⁵

Allmählich entwickelten sich innerhalb des modernen iranischen Theaters zwei unterschiedliche Bewegungen: eine nationalistische und eine nichtnationalistische. Grundlage dafür war die Anlehnung an bzw. die Ablehnung des Westens. Nichtnationalistische Theaterstücke und dessen Regisseure folgten, so fern es ihnen möglich war, dem Europäischen Theater während Regisseure, die sich für ein nationales Theater einsetzten, jene Regeln des westlichen Theaters rigoros ablehnten und absichtlich Stücke inszenierten, die sich deutlich von letzterem differenzierten.⁷⁶ Es war außerdem diese Bewegung, welche zur Wiederentdeckung der zu diesem Zeitpunkt beinahe vergessenen⁷⁷ traditionellen iranischen Theaterformen führte.⁷⁸

1957 wurde die „National Art Group“⁷⁹ von siebzig Künstlern gegründet. Dieses Ensemble wurde von der Regierung gefördert und diente als Wegbereiter für das Wachstum und die darauffolgende Entwicklung des Theaters im Iran. Als Gegenbewegung wurde Ende der 1960er Jahre die „Iran Theatre Association“ gegründet. Diese hatte zum Ziel sich von dem staatlich geförderten und somit kontrollierten Theater loszulösen, um eine eigene politische Agenda einzuleiten.⁸⁰

Ein Mittel, welches ebenfalls der Propagierung des Theaters geholfen hat, war das Fernsehen: das „Radio Television-e Melli-e Iran“ (Iranische Radio- und Fernsehen),⁸¹ wurde im Jahre 1966 gegründet. Es spielte zweifellos eine wichtige Rolle in der Betonung der Kultur und folglich auch des

72 Vgl. Mask, „Das Theater in Iran“, S. 39.

73 Vgl. o. N., „Die wichtigsten Ereignisse in der (Theater-)Geschichte Irans im Überblick“, S. 3.

74 Vgl. Mask, „Das Theater in Iran“, S. 40.

75 Vgl. Ali Gholipoor, „Vom Ritus zum Schauspiel“, *Theater der Zeit Spezial* 3, 2011, S. 13-19, hier S. 14f.

76 Vgl. Gholipoor, „Vom Ritus zum Schauspiel“, S. 15.

77 Vgl. Beeman, „A Full Arena“, S. 374.

78 Vgl. Gholipoor, „Vom Ritus zum Schauspiel“, S. 15.

79 Der Originalname dieser Gruppe sowie die „Iran Theatre Association“ auf persischer Sprache ist nicht im Artikel vorhanden.

80 Vgl. Gholipoor, „Vom Ritus zum Schauspiel“, S. 15f.

81 o. N., „National Iranian Radio & Television“, *Academic*, <https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/11787919>, 24.10.2021.

traditionellen und des gegenwärtigen iranischen Theaters. Darüber hinaus war das staatliche Fernsehen auch einer der Förderer des Schiras-Kunstfestivals, welches von 1967 bis 1977 stattfand und dessen Schwerpunkt Theater und Musik waren. Außer iranischen Performances waren ebenfalls Darbietungen aus verschiedenen Teilen der Welt zu sehen, die sich mit traditionellen, modernen und sogar experimentellen Theaterproduktionen auseinandersetzten.⁸² ⁸³ Bekannte ausländische Künstler und Künstlerinnen wie Jerzy Grotowski und Peter Brook präsentierten dem internationalen Publikum ihre Werke⁸⁴ während unter den iranischen BürgerInnen der Mittelschicht und der Arbeiterklasse die traditionellen Theaterformen, die aus den verschiedenen persischen Provinzen stammen, äußerst beliebt waren.⁸⁵ Trotz des innovativen Konzepts blieb das Festival umstritten, hauptsächlich wegen der hohen Preise der Eintrittskarten und der großzügigen Finanzierung des Festivals in einer Zeit, wo die Mehrheit der iranischen Bevölkerung in Armut lebte.⁸⁶

Letztendlich war es vorwiegend diese Ungleichheit zwischen den privilegierten Gesellschaftsschichten – zu denen die königliche Familie, der Adelsstand und der Bürgertum gehörten – und dem Rest der Bevölkerung, die zum Sturz der Pahlavi-Herrschaft führte und somit das Ende der Monarchie im Iran besiegelte.

2.1.4 Gegenwärtige Situation: Islamische Republik Iran

Die Revolution im Jahre 1979 führte zu einem erneuten Machtwechsel. An der Spitze des schiitischen Klerus übernahm Ayatollah Khomeini die Kontrolle über das Land. Er setzte sich mit einer anti-westlichen, konservativen und fundamentalistischen Politik durch und verdeutlichte dies mit der offiziellen Benennung des neuen Staatsmodells: der Islamischen Republik des Irans.⁸⁷ Dadurch dass von nun an ausschließlich die Religion die Grundlage des Staates bildete, wurde die urbane Gesellschaft in ihren Grundfesten erschüttert. Alles, was nicht konform mit der Ideologie der Islamischen Republik war, galt als Verstoß gegen diese und wird bis heute mit strengen Sanktionen geahndet. Eine der sichtbaren Veränderungen, welche die neue Regierung mit sich brachte, war die Rückkehr des obligatorischen Schleiers für Frauen im öffentlichen Raum und die Geschlechtertrennung.⁸⁸

82 Vgl. Gaffary, „Evolution of Rituals and Theater in Iran“, S. 380f.

83 Vgl. Gholipoor, „Vom Ritus zum Schauspiel“, S. 16.

84 Vgl. Ebd.

85 Vgl. Beeman, „A Full Arena“, S. 374.

86 Vgl. Gholipoor, „Vom Ritus zum Schauspiel“, S. 16.

87 Vgl. Abrahamian, *A history of modern Iran*, Vgl. S. 163.

88 Vgl. Hamideh Sedghi, *Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling*, Cambridge: Cambridge University Press 2007, Vgl. S. 201.

Khomeini bezeichnete Theater und Tanz als „Ausdruck des Westens“ welche die „Jugend des Landes vergewaltig[en] und ihre tugendhafte und mutige Seele unterdrück[en würde]“.⁸⁹ Eine ähnliche Meinung hatte er über Musik, die er als „Droge“ bezeichnete.⁹⁰ Folglich wurde jede Art von Tanz verboten⁹¹ während Theater, Musik und Film unter der strengen und andauernden Aufsicht des Obersten Rats der kulturellen Revolution (Schoraye A'ali Enqelabe Farhangi)⁹² – eines wichtigsten Kontrollorgane der Islamischen Republik – stehen. Dieser hat den Auftrag, für alle kulturellen Aktivitäten Richtlinien zu veröffentlichen und Entscheidungen zu treffen. Teil dieser Institution ist das Ministerium für Kultur und Islamische Führung (Vezerat-e Farhang-e va Erschad-e Eslami),⁹³ welches die Aufgabe hat, jede Form der Kunst zu begutachten. Außerdem werden hier die Bewilligungen für die Produktion von Theaterstücken, Filmen, Ausstellungen, Videoaufnahmen in der Öffentlichkeit, die Veröffentlichung von Büchern, dem Vorführen von Konzerten, etc. erstellt, soweit diese Aktivitäten konform mit den Werten der Islamischen Republik sind. Das Ausstellen dieser Genehmigungen kann deshalb Monate oder Jahre dauern. In manchen Fällen werden diese komplett abgelehnt. Um dies zu verhindern und ihre Kunst in der Öffentlichkeit trotzdem zeigen zu können, praktizieren zahlreiche KünstlerInnen Selbstzensur.⁹⁴ Als Folge darauf hat sich das Phänomen der „Untergrund-Kunst“ in den letzten Jahren stark verbreitet: um der Zensur zu entkommen und um ihre Leidenschaften trotzdem ausüben zu können, haben viele Künstlergruppen sich für „geheime“ Austragungsorte entschieden wie Tunnels, Höhlen und private Häuser oder offene Felder, weit weg von der Reichweite der Autoritäten.⁹⁵

Offiziell gibt es in der Verfassung der Islamischen Republik keine Zensur.⁹⁶ Der Artikel 24 garantiert, dass die Meinungsfreiheit im Land gewährleistet wird, solange diese nicht den elementaren Werten des Islams oder den Gesetzen des Staates schadet.⁹⁷ Im Jahr 2008 äußerte sich der Vizeminister für Kultur auf folgender Weise über Zensur:

89 Agnes Callamard, Bethan Grillo, Sophie Redmond, „Unveiled: Art and Censorship in Iran“, Forschungsbericht, London, Article 19 2006, <https://www.article19.org/data/files/pdfs/publications/iran-art-censorship.pdf>, Vgl. S. 7.

90 Vgl. Callamard, Grillo, Redmond, „Unveiled: Art and Censorship in Iran“, S. 42.

91 Mittlerweile sind volkstümliche Tänze wieder erlaubt – Vgl. Callamard, Grillo, Redmond, „Unveiled: Art and Censorship in Iran“, Vgl. S. 47, solange es sich um männliche Tänzer handelt – Anm. der Autorin.

92 o. N., „Schoraye A'ali Enqelabe Farhangi“ (*Aufsicht des Obersten Rats der kulturellen Revolution*), <https://sccr.ir/main>, 11.5.2022.

93 o. N., „Vezerat-e Farhang-e va Erschad-e Eslami“ (*Ministerium für Kultur und islamische Führung*) <https://www.farhang.gov.ir/en/profileofministry/responsibilities>, 11.5.2022.

94 Vgl. Agnes Callamard, Bethan Grillo, Sophie Redmond, „Unveiled: Art and Censorship in Iran“, Forschungsbericht, London, Article 19 2006, <https://www.article19.org/data/files/pdfs/publications/iran-art-censorship.pdf>, Vgl. S. 7.

95 Vgl. Nicole Crowder, „Most art forms in Iran are heavily censored. So many artists chose to perform underground“, *The Washington Post*, 16.10.2014, <https://www.washingtonpost.com/news/in-sight/wp/2014/10/16/2538/>, 17.2.2020.

96 Vgl. Amir Bahari, „Das Geflüster hinter der Front“, *Theater der Zeit Spezial* 3, 2011, S. 6-12, hier S. 9.

97 Vgl. Blake Atwood, „Sense and Censorship in the Islamic Republic of Iran“, *World Literature Today* 86/3, Mai/Juni 2012, S. 38-41, hier S. 39.

„Censorship [...] is something employed by ‚oppressive regimes‘, like the Pahlavi monarchy. On the other hand, inspection [...] is essential for the preservation of the well-being of society“⁹⁸

Tatsächlich wurden die Zensurbestimmungen des vorrevolutionären Regimes veröffentlicht und zugänglich gemacht.⁹⁹ Das Verleugnen der Existenz der Zensur von Seiten der Islamischen Republik und der Mangel an offiziellen Richtlinien führen zu einem unvorhersehbaren Verfahren, bei dem es den einzelnen Sittenrichtern des Ministeriums für Kultur und Islamischen Führung vorbehalten bleibt, auf der Basis von persönlichen Interpretationen und der eigenen Gefühle gegenüber dem Kunstwerks Zensur auszuüben.¹⁰⁰ Der Dramatiker und Theaterregisseur Mohammad Yaqoubi beschreibt das Handeln in Bezug auf die Unberechenbarkeit des Zensurprozesses folgenderweise:

„[...] 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.“¹⁰¹

Trotz der vagen Anhaltspunkte in den Zensurbestimmungen sind einige Regeln im Film und Theater doch leicht erkennbar und reflektieren jene, die im alltäglichen Leben zu beachten sind: Männer und Frauen sollen ausschließlich in einem professionellen Ton mit einander umgehen und keinen Augen- und Körperkontakt haben. Frauen dürfen keineswegs enge Kleidung tragen. Lautes Lachen und oftmaliges Lächeln ist ihnen ebenfalls untersagt.¹⁰² Auch das Singen und Spielen von bestimmten Musikinstrumenten (wie zum Beispiel das Schlagzeug) ist ihnen verboten. Frauen dürfen nur dann singen, wenn sie Teil eines weiblichen Chors sind, da die Frauenstimme allein laut den islamischen Autoritäten als aufreizend für das männliche Publikum empfunden werden könnte.¹⁰³ Ebenfalls sind ausländische oder heitere Musik, Witze über die Polizei, das Militär, die Familie und die negative Darstellung von bärtige Figuren (Mitglieder des schiitischen Klerus sind durch das Tragen eines Bartes gekennzeichnet)¹⁰⁴ einige der Gründe, die zur Unterbindung von künstlerischen Produktionen und zur Verbannung, Bestrafung oder sogar zur Inhaftierung der Mitbeteiligten führen können.¹⁰⁵ Daher sehen sich Regisseure gezwungen selber mehrere Teile ihres Projekts zu verändern.¹⁰⁶ Folglich entstehen Produktionen die von Metaphern durchdrungen sind. Diese werden öfters von den Zensoren übersehen, da sie mitunter nicht von ihnen verstanden werden. Dagegen werden diese Andeutungen vom

98 Atwood, „Sense and Censorship in the Islamic Republic of Iran“, S. 39.

99 Vgl. Bahari, „Das Geflüster hinter der Front“, S. 9.

100 Vgl. Atwood, „Sense and Censorship in the Islamic Republic of Iran“, S. 39.

101 Bahari, „Das Geflüster hinter der Front“, S. 10.

102 Vgl. Callamard, Grillo, Redmond, „Unveiled: Art and Censorship in Iran“, Vgl. S. 29.

103 Vgl. Khalaji, Robertson, Aghdami, „Cultural Censorship in Iran. Iranian Culture in a State of Emergency“, Vgl. S. 70.

104 Vgl. Khalaji, Robertson, Aghdami, „Cultural Censorship in Iran“, Vgl. S. 28.

105 Vgl. Callamard, Grillo, Redmond, „Unveiled: Art and Censorship in Iran“, Vgl. S. 29.

106 Vgl. Khalaji, Robertson, Aghdami, „Cultural Censorship in Iran. Iranian Culture in a State of Emergency“, Vgl. S. 79.

Publikum sofort aufgenommen. Im Gegensatz zum Film ist es für die Sittenrichter schwieriger einen vollkommenen Überblick eines Theaterstücks zu haben. Der Vorteil liegt in der Flüchtigkeit der Inszenierung, die es stets ermöglicht, von dem geschriebenen Text abweichen zu können und somit die Existenz jenes Theaters, welches nicht von den Autoritäten unterstützt wird, gewährleistet.¹⁰⁷ Der Dramatiker Kiomars Moradi äußert sich folgendermaßen über dieses Phänomen:

„Every period in world history has witnessed censorship in different countries to gag the voice of dissent. For a real artist, creation is the keyboard. He need not talk about politics directly. If his or her creation has the profundity and subtlety of expression he or she can express thoughts without courting the displeasure of the rulers. Iranian artists have always fought against rigid censorship and contemporary theatre practitioners are continuing this tradition, experimenting with new expressive means [...].“¹⁰⁸

All diese Komplikationen und Verbote, welche die Islamische Republik angeordnet hat, bedeuten für die iranische Theatergeschichte eine äußerst harte Zeit. Unmittelbar nach der Revolution wurden zahlreiche Spielstätten geschlossen und viele der Personen, die im Umfeld des Theaters tätig waren, verloren ihren Arbeitsplatz oder entschieden sich für einen Rückzug aus der Szene.¹⁰⁹ Besonders weibliche Darstellerinnen wurden unter der neuen Regierung benachteiligt, da sie anfänglich nicht die Bühne betreten durften.¹¹⁰ Das Theater schaffte es trotz diesem düsteren Zeitabschnitt zu überleben, jedoch stets mit der Bedingung ideologische, antiamerikanische und antiwestliche Produktionen zu zeigen, als Zeichen einer beharrlichen Politik der „Entwestlichung“. Eines der wichtigsten Ereignisse während dieser Zeit war der Golfkrieg von 1980 bis 1988, welcher seine Konsequenzen auch auf das Theater ausübte. Die Autoritäten sahen in dieser Kunst ein Mittel der Propaganda und unterstützen Inszenierungen, welche den Mut und die Opferbereitschaft der iranischen Soldaten betonten. Daraufhin wurde der „Verein für das Theater der geheiligten Verteidigung“ gegründet, der bis heute Festivals, Publikationen, AutorInnen und KünstlerInnen unterstützt. Das Ziel dieses Verbands besteht in der Bewahrung der in der Revolution und im Krieg proklamierten Werte.¹¹¹

Das Ende des Krieges brachte neue Hoffnungen für das Theater. Schauspielschulen wurden wieder eröffnet und es wurden zahlreiche Theaterfestivals eingerichtet. Eine weitere wichtige Periode in der Kunstszenenach der Revolution stellen die Jahre zwischen 1997 und 2001 dar, als zum ersten Mal der reformistische Zweig des Regimes die Wahl gewann. Dies bedeutete mehr Freiheit für Kreativität und einen Rückgang der Zensur und der Verbote. Folglich durften auch Schauspielerinnen wieder die Bühne betreten.¹¹² Diese vorsichtigen Öffnungen bedeuteten für den Großteil der iranischen

107 Vgl. Callamard, Grillo, Redmond, „Unveiled: Art and Censorship in Iran“, Vgl. S. 28.

108 Ebd.

109 Gholipoor, „Vom Ritus zum Schauspiel“, Vgl. S. 17.

110 Vgl. Mehdi Mirmohammadi, „Lehrerinnen der Moderne“, *Theater der Zeit Spezial* 3, 2011, S. 20-23, hier S. 22.

111 Vgl. Gholipoor, „Vom Ritus zum Schauspiel“, Vgl. S. 17.

112 Vgl. Mirmohammadi, „Lehrerinnen der Moderne“, S. 22.

Bevölkerung viel und führten zum mehrmaligen Ausverkauf von theatralen Produktionen.¹¹³ Jedoch gingen diese mühsam gewonnenen Freiheiten zurück, als das Mandat der Reformisten zu einem Ende kam und anstelle dessen ein erzkonservatives Kabinett gewählt wurde.¹¹⁴ Es ist daher nicht einfach die aktuelle Lage des iranischen Theaters zu beurteilen, da diese stark von den politischen Veränderungen abhängig ist. Feste Ensembles sind wegen den zahlreichen Hindernisse der Zensur selten geworden und arbeiten meistens nur für eine Saison. Die konstante Angst vor dem Eingreifen der Behörden und dem eventuell erzwungenen Anhalten der Produktion hat zur Folge, dass die gesamte kreative Energie des Ensembles in eine einzelne Inszenierung investiert wird.¹¹⁵

Ein Theaterregisseur äußerte sich im Jahr 2019 über die Lage des iranischen Theaters auf folgende Weise:

„Iran has experienced numerous crises like war and sanctions after the Islamic revolution... but theatre could adapt... and survived during these historical crises. The economic situation is relatively bad and people are under pressure. I believe cultural activities like theatre would give motivation and desire to people. It is an asset that can help people remain more hopeful.“¹¹⁶

Diese Worte zeigen, dass in der gesamten iranischen Theatergeschichte all diese Verbote mehr oder weniger zurückgekommen sind und die Zensur ein fester Bestandteil der Politik unter allen bisherigen undemokratischen Regimen eine wichtige Rolle gespielt hat. Iranische KünstlerInnen haben traurigerweise die Art der Selbstzensur und des sich Versteckens meistern müssen, um sich auf mühsame Weise über Bord zu halten und dem harten Alltag zu entkommen.

2.2 Conclusio

Die meist turbulente und instabile Geschichte des Irans der letzten fünfhundert Jahre spiegelt sich in jener der performativen Kunst wider. Die Tatsache dass Politik und Religion, mit kurzen Ausnahmen, stets Hand in Hand regierten, brachte zu einer prekären Berufs- und in manchen Fällen sogar Lebenssituation für KünstlerInnen. Das Aufeinanderfolgen von absoluten Monarchien und Diktaturen und der Mangel an einer dauerhaften demokratischen Regierung haben den Mechanismus der Zensur am Leben erhalten und diesen zu einem Fundament der bereits erwähnten Staatsformen gemacht. Mit Ausnahme der Islamischen Republik scheint die Wichtigkeit der Religion in den analysierten Epochen

113 Vgl. Callamard, Grillo, Redmond, „Unveiled: Art and Censorship in Iran“, Vgl. S. 28.

114 Vgl. Abrahamian, *A history of modern Iran*, S. 193.

115 Vgl. Gholipoor, „Vom Ritus zum Schauspiel“, Vgl. S. 18.

116 Monavar Khalaj, „Curtain comes down on Iran's theatre boom. Tehran's thespian revival hurt by sanctions and government crackdown“, *Financial Times*, 12.1.2019, <https://www.ft.com/content/7e778152-01ea-11e9-99df-6183d3002ee1>, 17.5.2019.

ein ambivalentes Verhalten zu verursachen. Zwar waren sowohl die Safawiden als auch die Kadscharen offensichtlich ausgesprochene Fanatiker des Islams, jedoch sind beide Epochen für die Entstehung und das Aufblühen verschiedener Kunstformen, darunter auch des Theaters bzw. der ersten Theaterformen, bekannt. Trotz der scheinbar frommen Einstellung dieser Herrscher ist, gemäß der wenigen wissenschaftlichen Quellen, welche über die verschiedenen persischen Theaterformen berichten, deutlich geworden, dass sie auch große Förderer dieser Kunst waren und das Theater zu schätzen wussten. Unglücklicherweise wurde kaum das Leben der einfachen Bevölkerung außerhalb des königlichen Hofs und den privaten Häusern der Adeligen oder der wohlhabenden BürgerInnen dokumentiert. So ist während der Recherche nicht deutlich geworden, ob das Volk überhaupt Zugang zu den Tekyehs hatte oder wie es auf komödiantische Aufführungen in der Öffentlichkeit reagierte. Offizielle Dokumente scheinen jene Gesellschaftsschichten, die nicht zum Adel gehören, weitgehend zu ignorieren. Dieses Verhalten wurde nicht nur den Kadscharen, sondern auch den Pahlavi zum Verhängnis. Die Kluft zwischen hohen und niederen Gesellschaftsschichten wurde stets größer: während die einen in einer Märchenwelt lebten, musste der Großteil der Bevölkerung mit großer Mühe seinen Lebensunterhalt verdienen bis dieser rebellierte, um wieder von der nächsten undemokratischen Regierung unterdrückt zu werden. Dabei ist es wichtig zwischen den Diktaturen zu unterscheiden, da die Zeit unter Mohammad Reza Pahlavi doch zu einer gewissen Lockerung der Zensur im Theaterbereich führte. Es handelte sich mehr um ein Regime, dass sich auf Unterhaltung und somit auch der Beschäftigung der breiten Massen konzentrierte, um von den zahlreichen politischen Unruhen, die zu dieser Zeit stattfanden, abzulenken. Kino und Fernsehen spielten dabei eine große Rolle und hatten zur Folge, dass die traditionellen Theaterformen in eine Ecke getrieben wurden. Zugleich erhielten sie diese am Leben, indem besonders komödiantische Inszenierungen wie jene des Syiahbazi in Filmen und in Fernsehproduktionen gezeigt wurden.¹¹⁷ Man könnte sogar meinen, dass diese Zeit einer der einfachsten Perioden für das komödiantische Theater im Iran war, solange Stücke inszeniert wurden die reich an Musik, Tanz und sexuellem Humor waren und keine sichtbare Spur von Satire oder Kritik an dem Herrscher enthielten. Letztere war trotz allem stets vorhanden, wenn auch dermaßen subtil, dass sie der Arbeit der Zensoren entkam. Es kann angenommen werden, dass Syiahbazi-Aufführungen in kleinen, entlegenen Dörfern, gekennzeichnet von traditionellen Werten und weit weg von den Medien und dem Staatsapparat der Zensur, mehr Kritik über den Schah ausüben konnten. Etwas ähnliches passiert heutzutage mit dem Phänomen der Untergrund-Kunst. Auch in diesem Fall zeigen KünstlerInnen ihr Können in abgelegenen, privaten oder fernen Orten, um ihren Beruf und ihre Leidenschaft am Leben zu erhalten und um der Zensur zu entkommen.

117 Darüber wird ausreichend im Kapitel 5 berichtet.

Laut den vorhandenen wissenschaftlichen Quellen über das iranische Theater gilt zweifellos die gegenwärtige Epoche, nämlich jene der Islamischen Republik, als ein gegenüber den Künsten besonders feindlich eingestelltes System. Hindernisse, welche sich KünstlerInnen bisher in den Weg stellten wie Zensur, Vorurteile und Verachtung von Seiten der Autoritäten haben in dieser Zeit exponentiell zugenommen mit der Begründung, dass viele Aspekte des menschlichen Leben mit dem Islam nicht konform sind. Natürlich litt das iranische komödiantische Theater am meisten darunter und sah sich wegen unmöglicher Arbeitsbedingungen gezwungen, beinahe ausschließlich bei privaten Feiern aufzutreten: eine Überlebensstrategie, welche auch in dieser düsteren Zeitepoche zur Erhaltung dieses Theaters beigetragen hat.

Im Gegensatz zu den anderen analysierten Zeitperioden werden KünstlerInnen wie zum Beispiel Theaterschaffende in der Islamischen Republik nicht schlechter als der Großteil der Bevölkerung behandelt – eine Ausnahme bilden selbstverständlich jene, die aktiv mit dem Regime zusammenarbeiten. Alle Einschränkungen treffen gleichermaßen die Bevölkerung wie die meisten KünstlerInnen, welche täglich mit zahlreichen Verboten und Selbstzensur konfrontiert sind. Im Umfeld des Theaters führt dies zu einer gewissen Zusammenarbeit und Solidarität zwischen dem Publikum und den SchauspielerInnen: letztere stellen für die Menschen einen der wenigen möglichen Wege zum Eskapismus aus den Schwierigkeiten des alltäglichen Leben dar und erfüllen somit den Wunsch der Bevölkerung nach Freiheit, wenn auch nur für die Dauer einer Inszenierung.

3. Das Syiahbazi

Dieses Kapitel widmet sich dem Theater des Syiahbazi als solches: seine unklaren Ursprünge, wie es entstanden ist, welche seine Eigenschaften sind, wie es zu den Spielorten und dessen Namen kam sowie das sesshaft Werden dieses einst wandernden Theaters durch die Entstehung von eigenen Theaterhäusern. Außerdem wird hier die Hauptfigur des Syiah gründlich analysiert. Besonders seine enge Beziehung zu seinen Vorgesetzten, sein Verhalten und seine Rolle innerhalb einer Syiahbazi-Aufführung werden unter die Lupe genommen. Dabei werden auch andere wichtige Figuren dieses Theaters vorgestellt und die Beziehung der SchauspielerInnen eines Syiahbazi-Ensembles zu einander, zu der von ihnen gespielten Rolle und zum Publikum erforscht. Darüber hinaus werden auch Tanz und Musik wegen ihrer engen Verbindung zu diesem Theatergenre im Kapitel untersucht.

In Hinblick auf die Tatsache, dass die Ursprünge der Hauptrolle des Syiahbazi auf die aus Afrika stammenden SklavInnen bzw. DienerInnen mit großer Wahrscheinlichkeit zurückzuführen sind, setzt sich dieses Kapitel mit der Problematik der Sklaverei im Iran und des nordamerikanischen Konzepts des Blackface auseinander.

3.1 Ursprünge

„In einem Land in dem für die Mehrheit seiner BewohnerInnen glückliche Momente eine Seltenheit sind, gilt das komödiantische Theater – wenn es ein solches überhaupt gibt – als die Offenbarung einer verbitterten Freude. [...] Dort wo andere über dein Schicksal entscheiden, darf derjenige, der versucht, die Alltäglichkeit zu erzählen oder gar zu kritisieren, dies nur durch die Maske der Verspottung tun. [Übersetz. A. H.]“

– Bahram Beyzaï¹¹⁸

Unterhaltungsformen, die mit dem Komischen assoziiert werden können, gab es bereits im vorislamischen Iran. Clowns, Jongleure, Akrobaten, Musikanten und TänzerInnen waren zur Zeit des Persischen Reiches beliebte Figuren im Volk.¹¹⁹ Aus diese Zeit stammt der Clown „Mascharé“ (Narr oder Taugenichts). Er trat durch sein ungepflegtes Aussehen und seine bunte und zerrissene Kleidung sowie sein freches Verhalten gegenüber dem Adel hervor. Er könnte als Vorfahre der Rolle des Syiah im späteren Syiahbazi-Theater gelten, da viele seiner Eigenschaften in diesem zu finden sind.¹²⁰

118 Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 221.

119 Vgl. Gaffary, „Evolution of Rituals and Theater in Iran“, S. 362.

120 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 93.

Zudem ist es höchstwahrscheinlich, dass die jährliche Inszenierung des „Mir-e-Noruzi“ (der Prinz des neuen Jahres) – in dem ein Mann wegen seines „abscheulichen Aussehens“¹²¹ während der Feierlichkeiten des neuen Jahres zum „Prinz“ ernannt wurde¹²² – die zentrale Figur des Syiahbazi beeinflusst hat. Der Mir-e-Noruzi erteilte lustige und unmögliche Befehle wie zum Beispiel die Vermögensbeschlagnahme einer besonders wohlhabenden Person oder die Verhaftung eines boshaften Herrschers, welche das Publikum äußerst erfreuten. Dabei lässt diese Inszenierung den ewigen Groll der Untertanen bzw. der Bevölkerung gegenüber den Machthabern an die Oberfläche kommen. Jedoch kommt dies stets auf komische, übertriebene und absurde Weise vor,¹²³ wahrscheinlich um mögliche negative Folgen wie Bestrafungen, Verhaftungen oder sogar Hinrichtungen zu vermeiden. Diese Zeremonie ähnelt in vielerlei Hinsicht an jene der „Fête des Fous“, die im europäischem Mittelalter zelebriert wurde.¹²⁴

In der Zeit des Persischen Reiches haben wandernde Künstler¹²⁵ aus Indien durch ihr nomadisches Leben zur Bereicherung und Verbreitung der bereits vorhandenen Unterhaltungsformen beigetragen. Somit haben sich aus diesen theatralen Prototypen weitere Formen entwickelt. Jede einzelne davon wurde folglich durch die Merkmale und Gebräuche eines bestimmten Ortes charakterisiert.

Diese Künstler waren sowohl unter die Bevölkerung als auch am königlichen Hof äußerst beliebt. Sie traten als Tänzer, Musikanten oder als Clowns auf und erhielten dafür entweder Geld oder Geschenke.¹²⁶ Ihre nomadische Natur sowie die Tatsache, dass sie keiner Religion folgten und aus einem fremden Land kamen, gab ihnen die Möglichkeit sich frei ausdrücken zu können. Sie durften ihre Meinungen über verschiedene Themen, die für die Untertanen als Tabu galten, frei aussprechen. Folglich waren sie für die Bevölkerung jene Stimme, die es ihr erlaubte, sich über die von den Machthaber verursachten Ungerechtigkeiten zu beklagen.¹²⁷ Der Schutz des „Fremdseins“ den diese Künstler genossen, wiederholt sich bei der Figur des Syiah: als aus Afrika stammender Diener ist es ihm möglich, trotz seiner niederen gesellschaftlichen Stellung, sich über seinen Herrn lustig zu machen, da ihm die persische Kultur und dessen Gebräuche fremd sind.

121 Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 87.

122 Vgl. Gaffary, „Evolution of Rituals and Theater in Iran“, S. 363.

123 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 87.

124 Vgl. Gaffary, „Evolution of Rituals and Theater in Iran“, S. 363.

125 Es ist bei der Recherche nicht klar geworden, ob auch Frauen bei diesen Inszenierungen tätig waren.

126 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 94f.

127 Elmira Kazemimojaveri, „A Short Introduction to Iranian Drama“, *Mimesis Journal* 5/1, <https://journals.openedition.org/mimesis/1113> 2016, 4.7.2020.

3.1.1 Figuren

Die Hauptfigur in diesem Theater ist zweifellos jene des Syiah. Sein auffallendes Aussehen und Auftreten stiehlt den anderen Figuren die Aufmerksamkeit. Er kennzeichnet sich durch ein schwarz geschminktes Gesicht, eine lustige, nasale Stimme und ein rotes Kostüm.¹²⁸ In manchen Teilen des Landes trug diese Rolle zerlumppte, bäuerliche Kleidung und hatte ein weiß bemaltes Gesicht.¹²⁹ In diesem Fall hieß die Figur „Scholi“ (aus dem persischem „schol“: lose, locker). Sie war langsam und naiv während der Syiah sich durch sein scharfsinniges Verhalten und seiner Flinkheit auszeichnete. Im Laufe der Zeit sind diese zwei Clowns ineinander verschmolzen. Der Syiah der heutigen Syiahbazi-Inszenierungen weist daher die Eigenschaften beider Figuren auf.¹³⁰

Der Charakter des Syiah ist würdevoll, ehrlich, sensibel und zugleich naiv, ängstlich und lächerlich. Er ist ein treuer Diener der dennoch gegenüber seiner eigenen Lebenssituation Wut empfindet. Sein Zorn richtet sich üblicherweise auf seinen Herrn, den Hadschi. Der Syiah ist dessen Extravaganzen ausgesetzt und wird dadurch ständig an seine niedere soziale und finanzielle Stellung gegenüber dem Hadschi erinnert. Der Diener versucht daher stets diese Distanz zwischen ihm und seinem Herrn zu überwinden. Jedoch scheitert er jedes Mal. Die Hochmut von Hadschi hält den Diener stets auf Distanz. Da er nicht rebellieren darf, rächt sich der Syiah indem er die Befehle des Hadschi falsch ausführt.¹³¹ Dabei hilft ihm die Tatsache, dass er als Fremder der persischen Sprache nicht mächtig ist. Dies führt zu ständigen Missverständnissen zwischen dem Diener und seinem Herrn. Jedoch ist im Syiahbazi die Naivität der Hauptfigur öfters ambivalent. Das Publikum ist sich nie sicher, ob der Diener tatsächlich die Befehle des Hadschi nicht versteht oder ob er sein Fremdsein öfters als Ausrede verwendet, um seinen Herrn zu ärgern. Seine Naivität schützt ihn dabei. Ein Beispiel dafür ist in *Efriteh Matschin* zu beobachten, als der Hadschi seine Tochter fern von ihrem Geliebten halten möchte und daher seinem Diener befiehlt diese in ein Zimmer einzusperren. Der Syiah versteht ihn falsch und sperrt das Mädchen zusammen mit ihrem Geliebten ein, damit sie seiner Auffassung nach nicht alleine bleibt. Das Ergebnis ist genau das, was der Hadschi versucht hatte zu vermeiden, nämlich dass seine Tochter schwanger wird!

Ein weiteres Zeichen der Frustration des Syiah gegenüber seinem Herrn ist die Tatsache, dass er jene Befehle, die er sofort erledigen sollte, nur mit großer Trägheit durchführt, bis sich der Hadschi ärgert und ihm mit einer Strafe droht. Gleichzeitig ist der Syiah auch wegen seiner Zügellosigkeit bekannt, die sich in seinem physischem Verhalten widerspiegelt. Er ist nämlich durch eine konstante und

128 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 260.

129 Vgl. Beeman, „A Full Arena“, S. 377.

130 Vgl. Beeman, „Why Do They Laugh?“, S. 512 (Fußnote).

131 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 236.

übertriebene Motorik charakterisiert.¹³² Diese Eigenschaft wird insbesondere im traditionellen persischen Marionettentheater, dem Cheimeh Schab Bazi, betont, in der beinahe alle Figuren jener des Syiahbazi gleichen. Die Marionette des Syiah, welche auch hier die wichtigste Rolle in der Geschichte spielt, steigert in diesem Fall die Komik um eine weitere Stufe, indem sie unmögliche und freche Positionen einnimmt. Vor allem jene, die sein Gesäß hervorheben, werden von dem Publikum als besonders amüsant empfunden.

Im Syiahbazi laufen die Pläne des Syiah meistens nicht so, wie er es sich erhofft hat. Dank einer gewissen Dosis an Glück schafft er es trotzdem am Ende jeder Geschichte zu triumphieren. Es kann auch dazu kommen, dass er andere Figuren „siegen“ lässt, indem er sich spontan zurückzieht und sein Schicksal als Diener ohne sich zu beklagen akzeptiert. Die Wichtigkeit dieser Figur wird auch dadurch hervorgehoben, indem es stets der Syiah ist, der die Schlussbotschaft bzw. die Moral der Geschichte ausspricht.¹³³ Grundsätzlich besteht die Aufgabe dieser Figur zwei junge Geliebte, welche sich meistens gegen den Wunsch der jeweiligen Familien nicht sehen dürfen, zueinander zu bringen. Aus diesem Grund trägt der Syiah öfters Namen mit positiven Bedeutungen wie zum Beispiel „Mobarak“¹³⁴ (Glücksbringer) „Almas“ (Diamant), „Yaqu“ (Rubin) oder „Saudat“ (Freude).¹³⁵

Weitere Rollen im Syiahbazi sind, wie bereits erwähnt, jene des Hadschi, der üblicherweise mit einem Bart und einem Turban dargestellt wird. Dabei handelt es sich um einen reichen Kaufmann, der als islamischer Gläubiger die Pilgerfahrt nach Mekka – den Haddsch – absolviert hat und deswegen den Titel „Hadschi“ trägt. Gegenüber wichtigen Persönlichkeiten ist er heuchlerisch. Zu Menschen, die einer niederen sozialen Schicht angehören, ist er arrogant. Darüber hinaus sind seine Frau¹³⁶ und seine Kinder Teil der Geschichte¹³⁷ sowie ein Jüngling, ein Herrscher, Mitglieder des Hofes, ein Arzt und manchmal auch fantastische Figuren wie Hexen und Engel.¹³⁸ Mit Ausnahme des Syiah tragen die anderen Figuren keine eigene Namen, sondern bekommen diese durch ihren Bezug zur Geschichte bzw. zum Hadschi wie zum Beispiel „Ehefrau des Hadschi“ oder „Jüngling“ bzw. „Junger Mann“. SchauspielerInnen spielen normalerweise stets die selbe Rolle oder spezialisieren sich auf mehrere Rollen während ihrer Karriere. Mit dem Alter übernehmen sie normalerweise Rollen von älteren Figuren.¹³⁹

132 Vgl. Ebd.

133 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 235.

134 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 300.

135 „Tarabnameh: Discussion with Bahram Beyzaie“, R.: Stanford Iranian Studies Program, youtube.com, 26.7.2016, https://www.youtube.com/watch?v=W0bQpnd0ALA&ab_channel=StanfordIranianStudiesProgram, 18.10.2020, Min.: 49:00-49:32.

136 Vgl. Andrea Ritzel-Moosavi Male, *Komödiantische Volkstheatertraditionen in Iran und die Entstehung des iranischen Berufstheaters nach europäischen Vorbild von der Jahrhundertwende bis 1978*, Frankfurt am Main: Lang 1993, S. 12.

137 Anm. der Autorin.

138 Vgl. Beeman, „A Full Arena“, S. 377.

139 Vgl. Ebd.

3.1.2 Merkmale

Das Syiahbazi zeichnet sich durch seine Einfachheit und Anpassungsfähigkeit aus. Die Durchführung der Inszenierungen ist nicht an einer bestimmten Spielstätte gebunden und kann in jedem öffentlichen Raum stattfinden. Folglich spielt die Kulisse im Syiahbazi kaum eine Rolle.¹⁴⁰ Daher wird – gemäß den finanziellen Mitteln jeder Schauspielgruppe – den Kostümen mehr Aufmerksamkeit gewidmet, um diesen Mangel auszugleichen.¹⁴¹ Dabei entsprechen diese nie einer bestimmten Epoche. Vielmehr wurden sie durch die Fantasie der SchauspielerInnen bereichert, um die Wichtigkeit einer bestimmten Rolle hervorzuheben wie zum Beispiel die des Königs während der Kadscharen-Zeit, dessen Kostüm durch Schulterstücke, Orden und Säbel erkennbar war.¹⁴²

So wie die Kostüme ist im Syiahbazi auch die Schminke äußerst übertrieben. SchauspielerInnen schminken sich in einem kleinen Raum: dem „Rakht-chan“ (Umkleideraum) auch unter „Surat-chane“ (Schminke-Zimmer oder Schminke-Haus) bekannt. Ursprünglich wurden bescheidene Materialien wie Mehl verwendet, um das Gesicht der SchauspielerInnen älter wirken zu lassen. Außerdem diente die Verwendung des Mehls als Schminke vor der Einführung der elektrischen Beleuchtung als Mittel zur Erhellung der Gesichter der DarstellerInnen. Ein weiteres Material ist eine Art von Farbstoff genannt „Sorchab“ (rotes Puder), welches für das Erröten der Wangen verwendet wurde während aus verkohlter Baumrinde schwarze Farbe gewonnen wurde. Bärte und Schnurrbärte wurden aus anderen einfachen Mitteln wie Baumwolle, Schaf- oder Ziegenwolle hergestellt. Hingegen dienten pflanzliche Farben für die Körperbemalung von komische Figuren wie Clowns.¹⁴³

Die Vermischung von verschiedenen Epochen und der Einsatz der Fantasie manifestiert sich auch im Vortragsstil der SchauspielerInnen: sie verfügen über die Fähigkeit kurz aus ihrer Rolle herauszutreten, um einen Sprung in die Gegenwart zu machen und dann wieder zurück zur gespielten Figur zu kehren. Dies kann zu jeder Zeit im gespielten Stück vorkommen. Beispielsweise kommt in *Efriteh Matschin* eine solche Episode während einer Szene vor, in welcher Qanbar und Hadschi alleine sind. Letzterer ist zu Boden gefallen und braucht die Hilfe des Dieners, damit er wieder aufstehen kann. Qanbar versteht die Befehle seines Herrn nicht und antwortet mit Sätzen, die nichts mit dem was dieser ihm gesagt hat, zu tun haben und daher einen komischen Effekt bei den ZuschauerInnen erzeugt. Letztendlich bittet ihn der Schauspieler, der den Syiah spielt, mit leiser Stimme – jedoch deutlich genug, sodass das Publikum ihn hören kann – ihm entgegenzukommen, um ihm die Arbeit zu erleichtern:

140 Vgl. Beeman, „Why Do They Laugh?“, S. 511.

141 Vgl. Dr. Parviz Mamnun, *Tariche Teatre Esfahan. Jelde Avval: Namayeshahaye Sonmati (Geschichte des Theaters in Esfahan. Bd. 1: traditionelle Aufführungen)*, hg. v. Dr. Parviz Mamnun, Tehran: Moasseseye toseeeye honarhaye moaser 1396 (Stiftung für die Verbreitung der zeitgenössischen Künste 2017), S. 194.

142 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 261.

143 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 261f.

Qanbar: He, ich kann dich nicht hinaufheben. Hilf mir doch!

Hadschi: Du spielst doch die Rolle des Syiah, also streng dich an!¹⁴⁴

Bei dieser Interaktion handelt es sich um einen weiteren Effekt, welcher absichtlich das Ziel hat, die ZuschauerInnen zu amüsieren. Letztere merken nicht, dass sie Zeugen eines Verfremdungseffekts sind. Dieser kommt oft im *Syiahbazi* vor und hat weniger einen künstlerischen Hintergrund, sondern geschieht eher spontan aus logistischen und gesellschaftlichen Gründen. Zusätzlich darf man nicht vergessen, dass SchauspielerInnen sich im echtem Leben von den von ihnen gespielten Rollen in Hinsicht auf die jeweiligen politische Situation im Land oft distanzieren mussten, um mögliche negative Folgen zu vermeiden.¹⁴⁵

3.1.3 Spielorte

Im Unterkapitel über die Safawiden-Ära wurde über die Spielorte der Ursprungsformen des Taqlid berichtet. Wie bereits erwähnt, fanden die Inszenierungen mit komischem Charakter am häufigsten in Privaträumen statt, um der religiösen und politischen Zensur zu entkommen. Darüber äußert sich Parvis Mammun auf folgende Weise:

„Durch die falsche Interpretation der Gesetze des Koran – die Mullahs hatten das Theaterspielen und Menschenimitieren zu im Islam verbotenen Taten erklärt – stempelten sie die Kunst der Imitatoren zu den religiös verbotenen Berufen. Und die erste Folge [...] war, daß die Taglid-Spieler bis zum Einsatz des westlichen Theaters in Persien i[m] [20. Jahrhundert] sich niemals in ihrem Beruf auszeichnen konnten, niemals offiziell von ihrem Beruf leben durften und niemals [...] öffentlich, d. h. in einem Theater oder auf einer Wanderbühne auftreten durften, sondern immer nur in Privathöfen, bei Hochzeitsfeiern oder Beschneidungszerimonien spielten.“¹⁴⁶

In den Feiern, die von Adeligen gehalten wurden, fanden die Inszenierungen üblicherweise auf einem Teppich statt. Dieser befand sich in der Ecke eines großen Saals. In den öffentlichen Kaffeehäusern bestand die Bühne aus zwei nebeneinander gelegten großen Holztafeln (Tacht), die meistens im Garten platziert wurden. Der Spielort, der jedoch das iranische komödiantische Theater am besten bezeichnet, ist jener, der mit ebenso einfachen Mittel im Hof der traditionellen persischen Häuser entstand. Holztafeln wurden auf den großen und rechteckigen Brunnen bzw. das Wasserbecken (Hoz) gelegt. Dieser oder dieses befand sich in der Mitte des Hofes und diente zur Abkühlung des Hauses während

144 „Efriteh Machin - عفریتہ ماچین“, R.: Farzad Aria, youtube.com, 8.7.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=YSBqCl-Py30>, 25.10.2020. (Derzeit nicht mehr auf Youtube zugänglich. Stattdessen hier abrufbar: https://www.dropbox.com/s/u30miyukgkv4044/Efriteh_Machin_Full.mp4?dl=0), Min.: 00:05:56 – 00:06:01.

145 Vgl. Beyzaei, *Storia del teatro in Iran*, S. 255f (Fußnote).

146 Mammun, „Taglid“, S. 296.

der heißen Sommermonate. Die Tafeln wurden dann von den Schauspielern befestigt und mit Teppichen bedeckt.¹⁴⁷ Diese Bühne gibt dem komischen Theater sogar einen Namen: dem Tachte-Hozi oder Ruhozi (wortwörtlich: Tafeln auf dem Brunnen bzw. über dem Wasserbecken),¹⁴⁸ welches auch als Syiahbazi bekannt ist.

Üblicherweise fanden die Aufführungen am Abend statt.¹⁴⁹ Mammun beschreibt im folgendem Exzerpt die Stimmung bei einer solchen Inszenierung während einer Hochzeitsfeier:

„Um diese Bühne herum saß das Publikum auf handgeknüpften Teppichen, aß Früchte und Süßigkeiten, trank Tee, rauchte Wasserpfeife und schaute das Spiel freudig an. Entsprechend dieser einfachen Bühne und der gemütlichen Atmosphäre einer Hochzeitsfeier verzichtete das Spiel auf jede Bindung und Begrenzung, hielt sich an keine dramaturgischen Regeln oder Prinzipien und erreichte eine sehr lockere und freie Spielform, die sich nur auf einen Punkt richtet: die Freude des Publikums.“¹⁵⁰

Mit Verwandten des Brautpaares, Freunden, Bekannten und Nachbarn erreichte die Anzahl der Zuschauer um die hundert Anwesenden.¹⁵¹

Während der Feierlichkeiten wohnte die Schauspielgruppe im selben Haus, wo sie ihre Künste zur Schau stellte. Außerdem wurde sie vom Hausherrn mit Essen versorgt und von ihm und den Gästen bezahlt.¹⁵² Es ist unter anderem diese direkte Begegnung der SchauspielerInnen mit einem Publikum, welcher zu unterschiedlichen Gesellschaftsschichten gehörte, die zur Konsolidierung der Merkmale des persischen komödiantischen Theaters führte.¹⁵³

Außerhalb des privaten Raumes ereigneten sich die Taqlid-Inszenierungen üblicherweise an einem offenen Platz im Dorf. Auch hier wurde die Fläche, auf der die SchauspielerInnen spielten, mit Teppichen bedeckt während die ZuschauerInnen rund um die Bühne Platz nahmen. Die flachen Dächer der umliegenden Häuser dienten ebenfalls als Sitzplätze, von denen die Zuschauer und Zuschauerinnen die gespielten Szenen beobachten konnten.^{154 155}

147 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 232f.

148 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 233.

149 Vgl. Beeman, „Why Do They Laugh?“, S. 518.

150 Mammun, „Taglid“, S. 297.

151 Vgl. Ebd.

152 Vgl. Beeman, „Why Do They Laugh?“, S. 516.

153 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 233.

154 Vgl. Beeman, „A Full Arena“, S. 375.

155 Es ist nicht wissenschaftlich erwiesen, ob Inszenierungen im Freien heutzutage noch stattfinden und ob sie tatsächlich auf diese Weise vorgeführt werden. Es gibt gelegentlich in den kleineren Städten improvisierte Inszenierungen, besonders rund um die Feierlichkeiten zum persischen Neujahr. Diese finden meist als Straßentheater auf öffentlichen Plätzen ohne Bühne und nur mit ein Paar Musikinstrumenten statt und dauern entsprechend kürzer. Die Darsteller verschwinden danach wieder in die Menschenmenge (Anm. der Autorin).

Die Beliebtheit der klassischen persischen Theaterformen während der Kadscharen-Zeit wurde auch dem Taqlid zum Vorteil und führte zur Entstehung von permanenten Theaterstätten für dieses Genre, welche „Tamashà-Chane“ (Haus des Spektakels) genannt wurden. Das allererste Theatergebäude war eine alte Fabrik für Dachbalken, in der sich das Ensemble von Hoseyn Tschubi etablierte und trotz ständiger Eingriffe des Klerus in einem Jahr bis zu fünfzehn Aufführungen abhielt.¹⁵⁶

Während dieser Zeit wurde die Politik des Landes unter anderem auch seitens Russland stark beeinflusst. Dies galt auch für den Bereich der Kunst. Ein Russe namens Ali Beyk Qafqazi stellte den Taqlid-Künstlern für ihre Darstellungen ein baufälliges Gebäude zur Verfügung. Die Bühne in diesem Theater war ein quadratisches Viereck, das sich in der Mitte des Saals befand und ungefähr einen Meter hoch war. Die Sitzplätze wurden aus alten Balken gewonnen. Neben der Bühne befanden sich ein kleines Kaffeehaus und ein Umkleideraum für die Schauspieler. Vor diesem gab es einen Vorhang, durch den letztere die Bühne betraten oder verließen, indem sie zwischen dem Publikum durchgehen mussten.¹⁵⁷

Durch die Entstehung der Tamashà-Chane und einer festen Bühne wurde zum ersten Mal ein Bühnenbild eingeführt, das sogenannte „Durnama“ (Perspektive oder Horizont). Dabei handelte es sich um ein Gemälde, in dem Natur- oder Stadtlandschaften dargestellt waren.¹⁵⁸ Bis dahin waren es die Schauspieler, die das Bühnenbild dem Publikum mündlich beschrieben.¹⁵⁹

Die Verbreitung von permanenten Spielstätten in der Hauptstadt Teheran führte zur Eröffnung der „Bongah-e Schademani“ (wortwörtlich: Agenturen der Freude), dessen Aufgabe es war, für private Feierlichkeiten Schauspielgruppen zu organisieren.¹⁶⁰ Trotz dieser positiven Entwicklungen dauerten die meisten Spielstätten des Taqlid in der Regel weniger als zwei Jahre. Der Grund dafür bestand in erster Linie in der bereits öfters erwähnten Opposition der schiitischen Geistlichen. Aber auch die unzuverlässigen Mietverträge spielten hier eine große Rolle: die meisten dieser Theaterhäuser wurden an die Ensembles vermietet und die jeweiligen Hauseigentümer konnten in jedem Augenblick den Vertrag mit diesen beenden, sobald sie einen lukrativeren Mieter fanden.¹⁶¹

Außerhalb der Hauptstadt war das Taqlid und somit auch das Syiahbazi hauptsächlich in seiner Ursprungsform auffindbar, nämlich als wanderndes Theater.¹⁶²

156 Vgl. Beyzaì, *Storia del teatro in Iran*, S. 239ff.

157 Vgl. Beyzaì, *Storia del teatro in Iran*, S. 241.

158 Vgl. Ebd.

159 Vgl. Beyzaì, *Storia del teatro in Iran*, S. 257f.

160 Vgl. Beyzaì, *Storia del teatro in Iran*, S. 242.

161 Vgl. Beyzaì, *Storia del teatro in Iran*, S. 244.

162 Vgl. Beyzaì, *Storia del teatro in Iran*, S. 245.

3.1.4 Dynamik

Die Tatsache, dass der Syiah die Hauptfigur der Geschichte ist, macht ihn auch zum Bezugspunkt aller humoristischen Einlagen. Dies gelingt jedoch nur, wenn eine wechselseitige und gute Beziehung zwischen dem Syiah-Darsteller und den anderen SchauspielerInnen entsteht. Die Hauptfigur zeichnet sich dadurch aus, dass sie mit den anderen Charakteren ständig interagiert, indem sie auf deren Sätze antwortet oder diese umformuliert. Komik entsteht typischerweise in der Interaktion zwischen dem Syiah und einer Autoritätsfigur wie zum Beispiel dem Hadschi, dessen Frau, dem König oder anderen Mitgliedern des Hofes.¹⁶³ Diese humorvollen Szenen sind raffiniert konstruiert und voller komödiantischer Elemente und Witz sowie sprachlichen und körperlichen Slapstick-Einlagen, die rasch aufeinander folgen.¹⁶⁴

Trotz der Wichtigkeit des Syiah in der Geschichte, wird er in der von einem Schauspieler vorgetragenen Einleitung zur Darbietung nicht erwähnt.¹⁶⁵ Dies könnte darauf hinweisen, dass der Schwerpunkt im Syiahbazi hauptsächlich in den Interaktionen zwischen ihm und den Figuren liegt und nicht in einer strikten Wiedergabe der Handlung. Sie würde demnach lediglich als Tragegerüst für den Aufbau komischer Momente dienen.¹⁶⁶

Im Syiahbazi werden die inszenierten Geschichten traditionellerweise populären iranischen Erzählungen oder der klassischen persischen Literatur entnommen, welche den Vorteil haben, dass sie dem Publikum bereits bekannt sind. Dies ermöglicht den ZuschauerInnen ab und zu sich von den stundenlangen Inszenierungen abzuwenden, ohne jedoch niemals den Faden der Geschichte zu verlieren.¹⁶⁷

Es kann vorkommen, dass die SchauspielerInnen sich während der Inszenierung an die ZuschauerInnen wenden, indem sie mit ihnen Witze austauschen. Sie können diese Interaktion vertiefen, indem sie die Bühne verlassen und sich unter das Publikum mischen, um beispielsweise dessen Teilnahme zur musikalischen Begleitung und zum Tanz der SchauspielerInnen durch Händeklatschen anzuregen. Ihr Eingriff in das Publikum kann auch über das Theaterstück hinaus gehen zum Beispiel im Fall von Streit, der zwischen den ZuschauerInnen entstehen kann oder wenn diese plötzlich zu laut werden. Daraufhin versuchen die SchauspielerInnen durch komische Verfahren wie Witze die Aufmerksamkeit des Publikums zurück zu gewinnen und es zu beruhigen. Dieser Austausch zwischen ZuschauerInnen und SchauspielerInnen ist selbstverständlich für das Syiahbazi und wird

163 Vgl. Beeman, „Why do they laugh“, S. 513.

164 Vgl. Beeman, „A Full Arena“, S. 377.

165 Vgl. Ebd.

166 Vgl. Beeman, „A Full Arena“, S. 377f.

167 Vgl. Beeman, „A Full Arena“, S. 377.

vom Publikum als Teil der Inszenierung wahrgenommen.¹⁶⁸ Das gleiche gilt für die Interaktionen auf der Bühne. In diesem Fall kann es nämlich vorkommen, dass Figuren von zwei verschiedenen Szenen anwesend sind. Dabei setzen sich die DarstellerInnen der nächsten Szene an den Rand bzw. in eine Ecke der Bühne bis sie an der Reihe sind. Sie verbringen die Zeit, indem sie ab und zu miteinander leise reden. Auch dies wird von dem Publikum als Teil der Aufführung empfunden und daher nicht als störend betrachtet.¹⁶⁹ Man soll bedenken, dass das Taqlid und alle seine Varianten wie auch das Syiahbazi, nicht das Ziel haben, die Realität nachzustellen, sondern nur auf diese anzuspieren.¹⁷⁰

Wegen des Stegreifcharakters des Syiahbazi werden solche Aufführungen, sofern sie in der Öffentlichkeit und nicht in einem Theaterhaus stattfinden, öfters von äußeren Störungen unterbrochen. Beeman berichtet von einer Darbietung in den 1970er Jahren, die im Freien stattfand und wegen zwei Lastwagen, welche den Schauplatz überqueren wollten, aufhören musste.¹⁷¹ Weitere Gründe zur Unterbrechung einer Syiahbazi-Aufführung, sowohl im Privaten als auch öffentlichen Bereich, sind Streit und sogar Schlägereien. Es kann auch dazu kommen, dass das Publikum selbst nicht mehr für die Aufführung Interesse zeigt. In diesem Fall sind es die SchauspielerInnen, welche dem gespielten Stück ein frühzeitiges Ende setzen.¹⁷²

3.1.5 Musik und Tanz

Tanz und Musik sind im *Syiahbazi* kaum von einander zu trennen. Letztere hat ihre Ursprünge in volkstümlichen Melodien und zum Teil eigens für dieses Theater entwickelten Liedern. Dadurch, dass das *Syiahbazi* grundsätzlich auf Improvisation und der mündlichen Tradition beruht, sind auch zur Musik keine Dokumente bzw. Notenblätter vorhanden.¹⁷³

Folgende Musikinstrumente werden im *Syiahbazi* verwendet: das „Tar“ oder „Setar“ (Langhalslauten), das „Kamantsche“ (Saiteninstrument, der Violine ähnlich), das „Tombak“ (Kelchtrommel), das „Dayere Zangi“ (Tamburin), das „Santoor“ (dem Hackbrett ähnlich), das „Tabl“ (Trommel), das „Sorna“ (Dudelsack), das „Qaraney“ (Längsflöte) und das „Naqare“ (Pauke).¹⁷⁴ Diese Vielfalt an Musikinstrumenten begleitet während der Inszenierung den Tanz und den Gesang der SchauspielerInnen und ist ebenfalls eine Verfahrensweise, um einen komischen Effekt zu erzeugen,

168 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 257.

169 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 257.

170 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 256.

171 Vgl. Beeman, „A Full Arena“, S. 375.

172 Vgl. Ebd.

173 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 258.

174 Vgl. Mahmood Saberi Khorzooghi, *Namayeshe Komedi dar Iran (Komödiantisches Theater im Iran)*, Teheran: Afarineh 1378 (2000), S.126.

indem lustige Geräusche reproduziert werden. Eine weitere Aufgabe der Musik besteht darin, die Pausen zwischen den Szenen zu füllen, den Wechseln von Raum und Zeit auf der Bühne zu symbolisieren und das Publikum aufzuheitern.¹⁷⁵ Die Musiker befinden sich üblicherweise auf der Bühne oder in der ersten Zuschauerreihe mit dem Rücken zum Publikum gewandt. Wenn das Syiahbazi-Stück in einem Theaterhaus gespielt wird, ist es wichtig, dass die Musiker den Eingang des Umkleideraums im Blickfeld haben, damit sowohl der Auftritt der SchauspielerInnen als auch ihr Verlassen der Szene von der Musik begleitet werden kann.¹⁷⁶

Die Musik nimmt im Syiahbazi gelegentlich die Rolle einer spielenden Figur an. Meistens steht sie als Erweiterung für den Syiah. Wenn zum Beispiel der Hadschi auf ihn böse ist und diesen aus dem Haus jagt, weil er zu viel Lärm gemacht hat, während Gäste zu Besuch sind, spielen die Musiker laut weiter. Es ist als wäre der Syiah noch im Raum und mache sich über Hadschi lustig.¹⁷⁷ Auch in *Efriteh Matschin* übernimmt das Musikinstrument Kamantsche kurz die Stimme des Syiah: als der Hadschi dessen Namen ruft und Qanbar nirgendwo zu finden ist. Stattdessen hört man ein quietschendes Geräusch, welches die Rufe des Hadschi imitiert, als würde es sich um die Stimme des Dieners handeln.¹⁷⁸

Zwischen den Figuren, der Musik und dem Tanz entsteht während der Vorführung eine gewisse Symbiose. Alle drei stimmen sich auf einander ein: manchmal ist es die Musik, die den DarstellerInnen einen gewissen Rhythmus zum Tanzen vorgibt. Andere Male sind es sie, welche die Musik durch ihre Bewegungen „steuern“. ¹⁷⁹ Beispielsweise orientieren sich die Musiker öfters an den Bewegungen des Hadschi und des Syiah, als wären sie selbst Musiknoten. Dieses Verfahren nennt sich „Reng-e Hadschi va Syiah“ (der Takt von Hadschi und Syiah).¹⁸⁰ Die Musik selbst hat öfters einen verführerischen Ton, der sich bei männlichen und weiblichen Darstellern in koketten Bewegungen äußert und überhaupt typisch für den iranischen Tanz ist.

175 Vgl. Saberi Khorzooghi, *Namayesche Komedi dar Iran*, S. 126.

176 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 259.

177 Vgl. Khorzooghi, *Namayesche Komedi dar Iran*, S.124.

178 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريته ماچين | R.: تلویزیون ملی ایران, youtube.com, 11.5.2016
<https://youtu.be/kKgyIHdzqw>, 29.11.2020. (Derzeit nicht mehr zugänglich. Stattdessen hier abrufbar:
<https://www.dropbox.com/s/lh9v3atpybmrygz/Efriteh%20Machin%20%28HQ%29%20-%20%D8%AA%D9%84%D9%87%20%D8%AA%D8%A6%D8%A7%D8%AA%D8%B1%20%D8%B9%D9%81%D8%B1%DB%8C%D8%AA%D9%87%20%D9%85%D8%A7%DA%86%DB%8C%D9%86.mp4?dl=0>), Min.: 00:12:52 – 00:13:05.

179 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 259.

180 Vgl. Khorzooghi, *Namayesche Komedi dar Iran*, S.123.

3.2 Afrikanische Sklaven und Sklavinnen im Iran

Folgendes Unterkapitel hat das Ziel einen kontroversen Aspekt der modernen Iranischen Geschichte allgemein darzustellen, welcher mit dem Theater des Syiahbazi eng in Verbindung steht. In keiner Weise ist dies ein Versuch Sklaverei zu rechtfertigen oder gar zu verherrlichen.

Es gibt unterschiedliche Ansichtspunkte über die Anwesenheit von Menschen afrikanischer Herkunft im Iran. Einer davon wird auf das Anlegen portugiesischer Schiffe für die Perlenfischerei im Süden des Irans während der Safawiden-Zeit zurückgeführt. Mit an Bord waren auch Sklaven, die ursprünglich aus Afrika stammten und als Arbeitskräfte für den Bau von Festungen entlang der Küste des Persischen Golfs eingesetzt wurden.¹⁸¹ Als die Portugiesen das Land verließen, wurden viele dieser Sklaven von wohlhabenden persischen Händlern gekauft.¹⁸² Überhaupt stützte sich der Reichtum und die Ausbreitung des Safawiden-Reiches beinahe ausschließlich auf Sklavenarbeit, welche folglich zu einem erheblichen Aufstieg des Sklavenhandels führte.¹⁸³

Sklaverei ist im Iran bereits seit dem Mittelalter nachgewiesen und wurde im Laufe der Jahrhunderte zu einem „unentbehrlichem“ Element am königlichen Hof und in reichen Haushalten. Außerdem war es aus traditionellen und religiösen Gründen Frauen verboten, das Haus zu verlassen. An ihrer Stelle kümmerten sich männliche Diener um die Aufgaben, die in der Öffentlichkeit zu erledigen waren wie zum Beispiel Einkaufen im Bazar.¹⁸⁴

Über die Lebensbedingungen der Sklaven im Iran gibt es verschiedene Berichte, jedoch stets aus der Perspektive von westlichen AusländerInnen, die sich im Land aus beruflichen Gründen aufhielten. Jakob Eduard Polak, ein Österreichischer Arzt und Autor, der im 19. Jahrhundert im Iran als Leibarzt von Naser Ad-Din Schah tätig war,¹⁸⁵ beschreibt in seinem Werk: *Persien. Das Land und seine Bewohner* auf detaillierter Weise die Bräuche und Sitten des Landes. Darunter gibt es einzigartige Schilderungen über die Umstände der afrikanischen SklavInnen, die bei wohlhabenden Familien angestellt waren. Laut Polak kamen diese entweder durch Schiffstransporte aus dem Jemen im Süden des Irans an oder wurden aus Bagdad nach Persien gebracht.¹⁸⁶

181 „Tarabnameh: Part 2, Discussion“, R.: Stanford Iranian Studies Program, youtube.com, 18.10.2016, https://www.youtube.com/watch?v=K8YLnhit1vQ&ab_channel=StanfordIranianStudiesProgram, 19.10.2020, Min.: 00:57:03-00:57:28.

182 Vgl. Ritzel-Moosavi Male, *Komödiantische Volkstheatertraditionen in Iran*, S. 19.

183 Vgl. Thomas Ricks, „Slaves And Slave Trading In Shi’i Iran, AD 1500-1900“, *Journal of Asian and African Studies* 36/4, Januar 2001, S. 407-418, hier S. 408.

184 Vgl. Anthony A. Lee, „Half the Household was African: Recovering the Histories of two African Slaves in Iran“, *UCLA Historical Journal* 26/1, 2015, S. 17-38, hier S. 18.

185 Vgl. Christoph Werner, „POLAK, Jakob Eduard“, *Encyclopaedia Iranica*, 15.12.2009, <https://iranicaonline.org/articles/polak-jakob-eduard>, 7.11.2021.

186 Vgl. Jakob Eduard Polak, *Persien. Das Land und seine Bewohner. Ethnographische Schilderungen*. Bd. 1: VII. *Diener, Sklaven und Eunuchen*, hg. v. Jakob Eduard Polak, Leipzig: Brockhaus 1865, S. 248.

Die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Sklaven im 19. Jahrhundert werden im folgendem Exzerpt beschrieben und sind besonders informativ:

„Der Sklave wird in Persien nie zu strenger Arbeit oder zum Landbau verwendet, sondern nur in großen Häusern als Luxusartikel gehalten [...]. Als Gründe dafür kann man ansehen: 1) Zwangsarbeit widerstrebt überhaupt dem Charakter des Volks. Wenn ein Sklave wegen Ueberbürdung mit schwerer Arbeit Klage führte, so würde seinem Herrn das Recht auf ihn für immer abgesprochen werden und derselbe gezwungen sein, ihn entweder an einen andern zu verkaufen oder ganz freizulassen. 2) Einen Sklaven an einen andern Herrn zu verkaufen, gilt nicht für anständig; man entschließt sich nur im Fall der äußersten Noth dazu, oder wenn er sich so halsstarrig, widerspenstig und boshaft zeigt, daß sein Bleiben im Hause unerträglich wird. Doch findet sich dann selten ein Käufer, sodaß man ein solches Subject nolens volens emancipiren oder einfach ohne Ertheilung eines Freibriefs wegzagen muß. Ferner verlangt es die Sitte, beim Eintritt eines glücklichen Familienereignisses, bei Geburten, Hochzeiten u. s. w., ebenso durch testamentarische Verfügung, einem oder mehreren Sklaven die Freiheit zu schenken. [...] Körperliche Züchtigung kommt höchst selten und nur in schwachem Maße vor. Sie sind gut genährt und gekleidet, und es wird für ihre Verheirathung und die Erziehung ihrer Kinder gesorgt. Bei schlechter Behandlung steht ihnen das Recht der Klage zu; ist die Mishandlung erwiesen, so können sie darauf dringen, an einen andern Besitzer verkauft zu werden. Ja es geschieht wol, daß wenn in einem Hause ein Sklave gepeinigt oder verwundet worden, alle Sklaven der Stadt sich tumultuarisch um das Haus zusammenrotten und so das Gericht zur Untersuchung des Falles nöthigen. Freigelassene Sklaven bleiben gewöhnlich nebst ihren Nachkommen als Diener im Hause zurück, indem sie sich als zu deren Familie gehörig betrachten.“¹⁸⁷

Ein weiterer Bericht zur Situation der SklavInnen im Iran wurde von Lady Mary Eleanor Sheil verfasst. Sie bereiste Persien als Mitglied der Britischen Botschaft während der Kadscharen-Ära.¹⁸⁸ Dabei schildert sie ebenfalls die „würdevolle“ Behandlung der SklavInnen im Iran:

„They are highly esteemed as being mild, faithful, brave and intelligent, and are generally confidential servants in Persian households. It is believed that in general, cruelty, or even harshness, is rarely practised towards slaves in Persia, particularly when they happen to the Nubees [Nubians] or Habeshees [Ethiopians].“¹⁸⁹

Aufgrund der vorhandenen Quellen wurden SklavInnen, die aus dem heutigem Äthiopien kamen, von Iranischen Käufern „bevorzugt“. Die Männer bekamen meistens eine komplette Ausbildung und wurden mit wichtigen und verantwortungsvollen Aufgaben betraut, welche das Vertrauen des Herren und seiner Familie gegenüber dem Diener widerspiegeln.¹⁹⁰ Das Aussehen der Theaterfigur des Syiah orientiert sich an der Physiognomie und dem Auftreten der männlichen Sklaven, die aus Äthiopien stammten.¹⁹¹

187 Polak, *Persien. Das Land und seine Bewohner*, S. 249ff.

188 Vgl. Lee, „Half the Household was African“, S. 19.

189 Ronald Segal, *Islam's Black Slaves. The Other Black Diaspora*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2001, S. 122f.

190 Vgl. Lee, „Half the Household was African“, S. 19.

191 Vgl. Mamnun, *Tariche Teatre Esfahan*, S. 189.

Die Sklavenhaltung in Persien hatte sich im Laufe der Zeit beträchtlich verbreitet, sodass SklavInnen zu einem deutlich sichtbaren Teil der Gesellschaft wurden. Der Zensus von Teheran aus dem Jahre 1867 offenbart die Tatsache, dass es sich bei 12 Prozent der Bevölkerung um afrikanische SklavInnen und DienerInnen handelte.¹⁹²

Anfang des 20. Jahrhunderts kam es zu einer Abnahme der Sklavenarbeit. Gründe dafür waren einerseits das Anstellen von einheimischen Arbeitskräften und der Einsatz von britischen Abolitionisten-Patrouillen im Süden des Landes. Andererseits wurde auch aus politischer Sicht der Handel und die Haltung von SklavInnen nicht mehr favorisiert, da der Iran zu diesem Zeitpunkt eine konstitutionelle Revolution erlebte.¹⁹³ Die Integration der SklavInnen in die iranische Bevölkerung erfolgte dadurch, dass wohlhabende Männer sich mit Sklavinnen vermählen durften. Das selbe galt für männliche Sklaven, die mit einer Iranischen Frau, solange ihre gesellschaftliche Position jene der SklavInnen entsprach, eine Ehe schließen durften.¹⁹⁴ Ab 1821 intensivierte sich der Druck gegen den Sklavenhandel im Persischen Golf seitens der Briten.¹⁹⁵ Dies führte letztendlich zur vollkommenen Abschaffung der Sklaverei im Iran im Jahre 1928.¹⁹⁶

Heutzutage wird der Begriff der Sklaverei unter zahlreichen Iranerinnen und Iraner, besonders unter jenen, dessen Vorfahren SklavInnen besaßen, als Tabu wahrgenommen. Der iranische Anthropologe Pedram Khosronetschad äußert sich darüber auf folgende Weise:

„There are some Qajar families who have issues with the term ‘slave’ [...]. They say what their families had were domestic servants and they were not treated as slaves. This might be correct, but slavery is slavery and we should be able to talk about it openly.“¹⁹⁷

Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema der Sklaverei im persischen Reich ist in letzter Zeit eher in Teilen der Iranischen Diaspora in den Vereinigten Staaten auffindbar und wird mit der Nordamerikanischen Geschichte der Sklaverei auf eine Ebene gesetzt. Eine Folge davon ist die negative Perzeption des Syiahbazi.

192 Vgl. Ricks, „Slaves And Slave Trading In Shi’i Iran, AD 1500-1900“, S. 413.

193 Vgl. Ricks, „Slaves And Slave Trading In Shi’i Iran, AD 1500-1900“, S. 415.

194 Vgl. Mammun, *Tariche Teatre Esfahan*, S. 190.

195 Vgl. Segal, *Islam’s Black Slaves*, S. 125.

196 Vgl. Behnaz A. Mirzai, „Qajar Haram: Imagination or Reality?“, *Slavery, Islam and Diaspora*, hg. v. Behnaz A. Mirzai, Ismael Musah Montana, Paul E. Lovejoy, Trenton, NJ: Africa World Press, Inc 2009, S. 77-89, hier S. 87.

197 Angelita D. Reyes, „Performativity and Representation in Transnational Blackface: Mammy (USA), Zwarte Piet (Netherlands), and Haji Firuz (Iran)“, *Atlantic Studies* 16:4, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1080/14788810.2018.1490508> 2018, S. 521-550, hier S. 527.

3.2.1 Ist Syiahbazi Blackface ?

Der englische Begriff „Blackface“ bezieht sich auf die Verdunkelung des Gesichts – mittels Schminke, Ruß, Masken etc. – um den Teint von Menschen einer bestimmten Herkunft nachzuahmen.¹⁹⁸ Dieser Vorgang fand vorwiegend in Nordamerika statt und wurde von professionellen, weißhäutigen Darstellern ausgeübt. Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelte sich sogar ein Theatergenre, welches auf dem Blackface basierte: das „Blackface Minstrelsy“.¹⁹⁹ Wegen der äußerst grausamen Geschichte der Sklaverei in den USA und dem demütigenden Charakter dieser Inszenierungen wird der Begriff Blackface heutzutage unmittelbar mit Rassismus assoziiert. Wie bereits erwähnt wurde, hat der Hauptdarsteller des Syiahbazi ein schwarz bemaltes Gesicht und spielt die Rolle eines aus Afrika stammenden Sklaven bzw. Dieners. Die Aufdeckung von Rassismus in den Blackface Minstrelsy und das Vermischen der persischen Kultur mit der Westlichen Geschichte – insbesondere mit jener der Vereinigten Staaten – hat dazu geführt, dass das Syiahbazi in letzter Zeit ebenfalls als rassistisch bezeichnet wurde.

Im Gegensatz zur allgemeinen positiven Einstellung der im Iran lebenden Bevölkerung gegenüber der Figur des Syiah wird diese unter manchen Mitgliedern der iranischen Diaspora in den Vereinigten Staaten als problematisch empfunden. Diese Wahrnehmung steht im Zusammenhang mit der sozialen Ungleichheit der AfroamerikanerInnen wegen der jahrhundertelangen Unterdrückung durch Sklaverei und des imperialistischen Gehabes ihnen gegenüber.²⁰⁰ Die folgende Äußerung eines Mitglieds der iranischen Diaspora in Kalifornien nach einer Aufführung des Syiahbazi-Stücks *Tarabnameh* von Beyzaï reflektiert diese relativ neue Perspektive über das Syiahbazi aus dem Betrachtungswinkel der nordamerikanischen Geschichte:

„The ‘race’ problem with *Tarabnameh* is not simply one of representation – its failure to portray blackface characters heroically – but rather its reliance on the racist tropes inherent in siyah-bazi, which are exploited for ‘comedic’ effect. If Mobarak [Syiah, Anm.] was wearing a coat jacket and top hat and speaking English, he could have been lifted straight out of a turn-of-the-century American minstrel show. Iranian siyah-bazi [...] shares key similarities with American blackface minstrelsy: caricatured Black stereotypes, political and/or social commentary of different stripes, slapstick comedy, wordplay, the use of innuendo, and a degree of direct engagement with the audience. All of these characteristics are present in *Tarabnameh*’s siyah-bazi performance“²⁰¹

198 Vgl. Ayanna Thompson, *Blackface*, New York: Bloomsbury Academic 2021, S. 19.

199 Vgl. Thompson, *Blackface*, S. 22.

200 Vgl. Angelita D. Reyes, „Performativity and Representation in Transnational Blackface: Mammy (USA), Zwarte Piet (Netherlands), and Haji Firuz (Iran)“, *Atlantic Studies* 16:4, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1080/14788810.2018.1490508> 2018, S. 521-550, hier S. 525.

201 Maziar Shirazi, „A Review of *Tarabnameh*, or, Why Are Iranian-Americans Laughing at Blackface in 2016?“, *Ajam Media Collective*, 7.12.2016, <https://ajammc.com/2016/12/07/why-are-iranian-americans-laughing-at-blackface-in-2016/>, 9.10.2020.

Beyzaï verteidigt sich gegenüber diesen Anschuldigungen, indem er meint:

„Das geschwärzte Gesicht des Syiah hat nichts mit Rassismus zu tun. [...] Wir wissen, dass er die Hauptfigur und somit auch der Sieger der Geschichte ist, denn das Happy End wir ausschließlich [dank ihm] erreicht [Übers. A. H.].“²⁰²

Das Fremdsein des Syiah wird im Syiahbazi, wie bereits im Unterkapitel 3.1.3 angedeutet wurde, als vorteilhaft dargestellt. Die Tatsache dass afrikanische SklavInnen der persischen Sprache nicht mächtig waren und einen Akzent hatten, führte zu falschen Aussprachen der Wörter auf Farsi. Im Syiahbazi wird dies einerseits zur Akzentuierung des Komischen verwendet, andererseits bietet es die Möglichkeit, soziale Ungerechtigkeit ohne Hemmungen zu adressieren. Die falsche Aussprache und Missverständnisse des Syiah begünstigen eine Redeart, in der die Wahrheit ohne Floskeln gesagt werden kann. Die Figur des schwarzen Dieners im Syiahbazi ist daher, trotz seiner unterprivilegierten gesellschaftlichen Lage uneingeschränkter als jene anderen Rollen, die den Normen der Gesellschaft konform sein müssen und, verglichen mit dem Syiah, als Gefangene von Moral, Religion und Tradition dargestellt werden.²⁰³

Der Syiah ist durch auffallende, meistens rote Kleidung gekennzeichnet. Dabei ähnelt er der Figur des Harlekin der italienischen Commedia dell'Arte, die ebenfalls ein buntes und fantasievolles Kostüm trägt. Das auffällige Auftreten dieser beiden Figuren erfüllt verschiedene Zwecke wie zum Beispiel der unmittelbaren Erkennbarkeit durch das Publikum und jenem, die Komik dieser Masken zu unterstreichen. Jedoch wird das Kostüm des Syiah in manchen wissenschaftlichen Kreisen als „demütigend“ wahrgenommen. Die Tatsache, dass er, genauso wie der Großteil der afrikanischen Sklaven²⁰⁴ auffallende Farben trägt, würde ihn unter anderem absichtlich „seine Manneskraft berauben“.²⁰⁵ Polak berichtet hingegen folgendes:

„In ihrer Kleidung lieben die Sklaven noch mehr als die Perser schreiende Farben“.²⁰⁶

Es ist hierbei wichtig anzumerken, dass es keine Angaben dazu gibt, ob SklavInnen sich ihre eigenen Kleider aussuchen durften oder ihre Besitzer sie dazu zwangen, ausschließlich auffallende Farben zu tragen.

202 „Ejray-e Tarabname-ye Bahram Beyzaï“ (*Theaterstück Tarabnameh von Bahram Beyzaï*), R.: Shahrokh Shahr, youtube.com, 22.4.2016, <https://youtu.be/dRLDz-1fbu0>, 14.10.2020, Min.: 04:07-04:16.

203 Vgl. „Tarabnameh: Part 2, Discussion“, Min.: 1:02:22-1:04:25.

204 Es ist nicht klar, ob nur männliche Sklaven grelle Farben trugen oder dies auch den weiblichen Sklavinenn erlaubt war.

205 Vgl. Reyes, „Performativity and Representation in Transnational Blackface“, S. 535f.

206 Polak, *Persien. Das Land und seine Bewohner*, S. 252.

Gelehrte der Iranistik schreiben die Ursprünge des Syiah eher auf Mesopotamien zu und bringen diese weniger mit dem Sklavenhandel von AfrikanerInnen in Verbindung, da es sich ihnen gemäß um eine Maske handelt, die aus der vorislamischen Zeit stammt.²⁰⁷ Es ist nachgewiesen, dass Straßenkünstler zu dieser Zeit im Rahmen der Riten um das persische Neujahrsfest sich das Gesicht schwärzten bzw. schwarze Masken trugen, um die flüchtigen Momente der Inversion der gesellschaftlichen Rollen zur verkörpern. Anfänglich handelte es sich laut Befürwortern dieser Theorie bei der Verdunkelung des Gesichts also um ein Ritual, welches später, mit der Einführung von afrikanischen SklavInnen, zur endgültigen Darstellungsweise des Syiah geführt habe.²⁰⁸

3.3 Conclusio

Das Theater des Syiahbazi gehört, wie bereits öfters erwähnt, grundsätzlich der mündlichen Tradition an. Dies erklärt die eher unklaren Ursprünge der Theaterform selbst und derer Hauptfigur, des Syiah. Es wäre demnach korrekter anzunehmen, dass das Syiahbazi ein Produkt von verschiedenen Einflüssen ist und sich diese im Laufe der Zeit angeeignet hat.

Abgesehen von dem politischen Inhalt, welches das Syiahbazi zu einem kritischen und satirischen Theater macht, sind es die koketten Lieder der iranischen Folklore und die lustigen Klänge der persischen Musikinstrumente sowie die verführerischen Tanzbewegungen der DarstellerInnen, welche die ablehnende Haltung der religiösen Autoritäten, die über Jahrhunderte die Kultur des Landes dominiert haben, gegenüber dem Syiahbazi erklären. Tanz, Musik, Heiterkeit und Lachen sind die wichtigsten Komponenten dieser Theaterform und daher ein Dorn im Auge der Vertreter der Religion.

Man könnte meinen, dass es sich bei dem Syiahbazi durch Improvisation und die Schlichtheit der Bühne um eine äußerst flexible Theaterform handeln würde, welche mit einfachsten Mitteln das Publikum verzaubern kann. Einer der wenigen festen Bestandteile ist die Harmonie innerhalb eines Ensembles bzw. eine gute Dynamik zwischen den DarstellerInnen, denn diese gewährleistet eine gelungene Aufführung. Zugleich ist das Syiahbazi eine Theaterform, die stark mit der iranischen Kultur und Tradition verbunden ist und deswegen zu einer Darstellungsweise geführt hat, die sich über einen langen Zeitraum kaum verändert hat wie zum Beispiel die Tatsache, dass die Rolle des Syiah traditionsgemäß von einem männlichen Darsteller gespielt wird. Dies hat weniger mit den von der Religion auferlegten Verboten zu tun, sondern eher mit der Tatsache, dass diese Figur nach dem Vorbild des männlichen Dieners entstanden ist, der im iranischen Haushalt und am königlichen Hof

207 Vgl. Reyes, „Performativity and Representation in Transnational Blackface“, S. 524.

208 Vgl. Reyes, „Performativity and Representation in Transnational Blackface“, S. 539.

angestellt war. Außerdem ist es höchstwahrscheinlich, dass diese Rolle für eine weibliche Darstellerin aus moralischen Gründen vom Publikum und den Mitglieder des Ensembles selbst als unangebracht und vulgär empfunden hätte werden können. Vor kurzem gab es trotzdem ein paar gut dokumentierte Versuche, in der die Rolle des Syiah von einer Schauspielerin gespielt wurde. Einer davon wäre das zuvor erwähnte Theaterstück *Tarabnameh*, in dem der Diener von der weiblichen Darstellerin Matin Nasiriha gespielt wird.²⁰⁹ Dabei muss man anmerken, dass es sich um eine Inszenierung in den Vereinigten Staaten gehandelt hat, da der Regisseur dort im Exil lebt. Beyzaï war daher mit der Gestaltung dieses Theaterstücks frei von den Einschränkungen der Zensur des iranischen Regimes. In der heutigen Situation des Irans herrscht eine strenge Geschlechtertrennung und die Regierung besteht auf die „traditionellen“ Rollen von Mann und Frau. Eine weibliche Schauspielerin, die wie ein Mann gekleidet ist und auf der Bühne ständig tanzt, singt und übertriebene und lustige Bewegungen durchführt und noch dazu sich vor einem gemischten Publikum darbietet, verkörpert eine Reihe von Verstößen gegen die Prinzipien der Islamischen Republik. Außerdem ist eine positive Rezeption der ZuschauerInnen nicht gewährleistet, wenn diese mit einer dermaßen drastischen Veränderung bzw. mit einem von einer weiblichen Darstellerin interpretierten Syiah konfrontiert sind. Daher gibt es wenig oder kaum verfügbares Material über solche Inszenierungen im heutigen Iran. Eine Ausnahme wäre die TV-Miniserie *Dandoon Tala* (goldener Zahn), welche im Iran zwischen den Jahren 2015 und 2016 veröffentlicht wurde.²¹⁰ Hier spielt Baran Kosari – eine bekannte Filmdarstellerin – die Rolle des Syiah. Ihre Bewegungen und die daraus entstehende Komik werden hier stark eingeschränkt und ihr Kostüm ist konform mit dem Erscheinungsbild der Frau in der Islamischen Republik: die Schauspielerin trägt ein Kopftuch und äußerst lose Kleidung.²¹¹ Trotzdem überrascht es, dass diese Verfilmung von den offiziellen Kontrollorganen der Zensur genehmigt und somit veröffentlicht wurde. Bei dieser Miniserie haben jedoch ein prominentes Filmproduktionsteam und im Iran äußerst beliebte SchauspielerInnen mitgearbeitet, welche trotz allem über eine gewisse Macht innerhalb des bürokratischen Systems der Zensur verfügen und somit meistens ihre Projekte durchbringen können. Für politisch unabhängige und kleinere Film- und Theaterproduktionen ist es dagegen beinahe unmöglich diese Hindernisse zu überwinden, da sie nicht zu den Mainstream-Medien gehören.

Letztendlich ist die Figur des Syiah ein Hinweis auf einen Teil der iranische Geschichte, der heutzutage als kontrovers empfunden wird: jenes der Sklavenhaltung. Das Syiahbazi deswegen automatisch als Blackface zu bezeichnen ist trotzdem unrichtig, da diese Terminologie spezifisch dem Genre des

209 o. N., „Albom-e Aks: Namayesh-e Tarabnameh Kaari az Bahram Beyzaï“ (Bilderalbum: das Theaterstück *Tarabnameh* von Bahram Beyzaï), *BBC News*, <https://www.bbc.com/persian/arts-37827458>, 23.5.2022.

210 o. N., „Gold Tooth“, *IMDb*, https://www.imdb.com/title/tt6221028/?ref_=ttpl_pl_tt, 9.11.2021.

211 هنرمایی بران کوثری با سیاه بازی در سریال دندان طلا.

(*Das Talent von Baran Kosari beim Syiahbazi in der Serie Dandoon Tala*), youtube.com, 8.10.2015
https://www.youtube.com/watch?v=b7UtvL5f6CI&ab_channel=Mardetanha, 16.11.2021.

Blackface Minstrelsy und somit einem nordamerikanischen Theater angehört. Die einzige Gemeinsamkeit zwischen diesen zwei Theaterformen ist, dass sie beide, jedoch stets auf unterschiedlicher Darstellungsweise, auf die Anwesenheit von afrikanischen SklavInnen aufbauen bzw. mit dieser Tatsache im Zusammenhang stehen. Die Wahrnehmung von rassistischen Elementen in einer alten Theaterform ist dank einer neuen Perzeption der Geschichte entstanden, jedoch wäre es wichtig den Begriff des Blackface im geeigneten Kontext zu verwenden. Sonst geht man das Risiko ein, Traditionen und kulturelle Phänomene anderer Ländern zu verzerren, indem man diese ständig mit der Geschichte der Vereinigten Staaten konfrontiert. Es ist interessant zu beobachten, dass jahrhundertelange Hindernisse seitens der Religion und der Politik im Iran trotz allem es nicht geschafft haben, das Syiahbazi zu beseitigen, es jedoch ein oberflächlicher Zugang der jungen iranischen Diaspora sein könnte, welche diese Theaterform – zumindest im Ausland – in Misskredit bringen könnte.

4. Komik im Syiahbazi

„Laughter is a welcome release from [...] social tensions and the fact that all members of the community are able to laugh as a body is an open demonstration of their common feeling as participants in an important cultural event.“²¹²

– William O. Beeman

In diesem Teil der Masterarbeit wird die komödiantische Fähigkeit des Syiahbazi unter die Lupe genommen. Generell betrachtet entsteht der Humor in den Aufführungen aus Zweideutigkeiten, sexuellen Andeutungen und Körperkomödie. Darüber hinaus spielt auch die Interaktion zwischen dem Diener und seinem Herrn eine wichtige Rolle. Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt wurde, ist diese Beziehung eine fundamentale Quelle des Komischen im Syiahbazi.²¹³ Insbesondere gehören sexueller und körperlicher Humor mit mehr oder weniger expliziten Zweideutigkeiten und die freche und deshalb Komik erzeugende Interaktion zwischen dem Syiah und seinen Gebietern zur Gewinnformel des Syiahbazi indem sie mit Sicherheit das Publikum zum Lachen bringen.²¹⁴ Dies bietet den Menschen auch die Möglichkeit, sich durch das Lachen zumindest zeitweise von der Unterdrückung durch die Mächtigen zu befreien.

In diesem Kapitel werden die verschiedenen Verfahren erläutert, die im Syiahbazi verwendet werden, um Komik zu erzielen. Dabei handelt es sich einerseits um Formen, welche ausschließlich zu diesem Theatergenre gehören und andererseits um Gattungen und Figuren, die auch in der westlichen Unterhaltungskultur äußerst bekannt sind. Damit wird die breite Reichweite dieses anscheinend „schlichten“ Theaters deutlich. Gleichzeitig soll der Vergleich mit diesen Gattungen auch dazu dienen, das persische komödiantische Theater einem westlichen Standpunkt verständlicher zu machen.

4.1 Die Figur des frechen Dieners

Der freche Diener ist eine der wichtigsten Figuren in der Geschichte des komödiantischen Theaters. Ein Beispiel dafür wäre der „Servus Callidus“ (der schlaue Diener oder Sklave)²¹⁵ in den Komödien des römischen Dichters Plautus. Dort wird der Diener bzw. der Sklave stets als hinterhältig und schlau dargestellt. Auf diese Weise will er jene Grenzen überschreiten, die ihm durch seine gesellschaftliche

212 Beeman, „Why Do They Laugh?“, S. 526.

213 Vgl. Beeman, „Why Do They Laugh?“, S. 515.

214 Vgl. Ebd.

215 Vgl. Elizabeth Marie Young, *Translation as Muse. Poetic Translation in Catullus's Rome*, Chicago: University of Chicago Press 2015, S. 127.

Position als Untergeordneter auferlegt wurden. Folglich gilt diese Figur als Antagonist jeder Form von Autorität. Die Aufgabe des Servus Callidus besteht meist darin einem jungen Verliebten zu helfen, sich mit seiner Geliebten zu treffen. Dabei lässt er sich nicht die Chance entgehen, die Eltern des Jungen zu betrügen, um an ihr Vermögen zu gelangen.²¹⁶

Durch seine Nähe zum Publikum, welches hauptsächlich aus dem Pöbel besteht, wird die Figur des Servus Callidus als Mittel eingesetzt, um Moral und Weisheit am Ende der Geschichte triumphieren zu lassen. Ebenso wie im Syiahbazi nimmt der Diener in den Komödien des Plautus eine wichtige Rolle ein, die darin besteht, die Falschheit seiner Übergeordneten vor dem Publikum aufzudecken, indem er explizit deren unsinniges Verhalten kommentiert.²¹⁷ Dabei bedient sich der Servus Callidus des Verfahrens des Durchbrechens der vierten Wand. Seine Nähe zum Publikum verleiht ihm das Privileg als einzige Figur in den Komödien des Plautus direkt mit diesem kommunizieren zu können.²¹⁸ Das gleiche Verfahren ist auch im Syiahbazi nachweisbar: der Syiah profitiert von der Sympathie, welche die ZuschauerInnen ihm entgegenbringen und adressiert diese mit schlaun und spöttischen Kommentaren über die anderen Figuren, die ebenso in der Inszenierung vorkommen.²¹⁹ Wie im Syiahbazi stellt auch der Servus Callidus eine Metapher für die Stimme des unterdrückten Volks dar, welches durch diese Figur die Möglichkeit hat, seiner Unzufriedenheit Ausdruck zu verleihen.²²⁰

Wahrscheinlich ist die Relation zwischen der Italienischen Commedia dell'Arte und dem Syiahbazi jene, die am meisten verwendet wird, um diesen in einem europäischen Kontext verständlich zu machen. Beide Theaterformen haben sich offiziell im 16. Jahrhundert entwickelt und basieren hauptsächlich auf Improvisation und komischen Gags.²²¹

Ein weiterer gemeinsamer Punkt zwischen der Commedia dell'Arte und dem Syiahbazi ist die starke Ähnlichkeit der Figur des Harlekin mit jener des Syiah. Beide sind naiv und zugleich schlau, faul und gleichzeitig erfinderisch, tollpatschig und ebenso charmant.²²² Genauso wie der Syiah ist auch der Harlekin durch sein buntes und auffälliges Kostüm leicht erkennbar. Er hat zudem die Aufgabe, den Rhythmus der Komödie aufrechtzuerhalten. Dies manifestiert sich etwa in seiner Agilität und seinen akrobatischen Bewegungen.²²³ Dagegen ist der Syiah durch Ungeschicklichkeit gekennzeichnet, die hauptsächlich als ein Mittel dient, um Komik zu erzielen. Auch die Figur des „Pulcinella“, welche

216 Vgl. Ferdinand Stürmer, „The Servus Callidus in Charge: Plays of Deception“, *A Companion to Plautus*, hg. v. George Fredric Franko, Dorothea Dutsch, Newark: John Wiley and Sons, Inc 2020, S. 135-149, hier S. 135.

217 Vgl. Francesca Schironi, „The Trickster Onstage: The Cunning Slave from Plautus to Commedia dell'Arte“, *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, hg. v. S. Douglas Olson, Boston: De Gruyter, Inc 2013, S. 447-478, hier S. 454.

218 Vgl. Schironi, „The Trickster Onstage“, S. 455.

219 „Efrith Machin (HQ) | تله تناثر عفريته ماجين“, Min.: 01:23:08 – 01:23:09.

220 Vgl. Stürmer, „The Servus Callidus in Charge“, S. 136.

221 Vgl. Schironi, „The Trickster Onstage“, S. 467.

222 Vgl. Giacomo Oreglia, *The Commedia dell'Arte*, London: Methuen 1968 [Originalpublikationsdaten: (Orig.: *La Commedia dell'Arte*, Stockholm: Sveriges Radio 1961)]. S. 56f.

223 Vgl. Oreglia, *The Commedia dell'Arte*, S. 58.

ebenfalls zur *Commedia dell'Arte* gehört und die Rolle des Dieners oder manchmal des Bettlers darstellt, zeigt Ähnlichkeiten zum Syiah und folglich auch zu Harlekin, denn sie ist genauso wie diese beiden Figuren durch ein kontroverses Verhalten erkennbar.²²⁴

Darüber hinaus ist die Rolle des Hadschi mit jener des alten Venezianischen Kaufmanns „Pantalone“ vergleichbar.²²⁵ Auch er steht für ein heuchlerisches und altmodisches Verhalten und damit in scharfem Kontrast zur Lebenskraft und Klugheit seines Dieners, der ihn stets begleitet und somit für jede Menge komische Szenen sorgt.²²⁶ Wie bereits erwähnt, entsteht diese Art der Dynamik zwischen zwei verschiedenen Gesellschaftsschichten auch im Syiahbazi und wird im nächsten Unterkapitel erläutert.

4.1.1 Diener-Herr-Beziehung im Syiahbazi

Die Beziehung und Interaktion zwischen dem Diener und seinem Herrn bildet einen Großteil des Humors im Syiahbazi. Diese Dynamik hat ihre Wurzeln darin, dass die Verspottung von autoritären Figuren in der bis heute streng hierarchisch strukturierten iranischen Gesellschaft üblicherweise als schockierend empfunden wird. Somit steht jede gesellschaftliche Gruppierung unter der Führung eines Oberhauptes: DorfvorsteherInnen im Fall von Dörfern und Stämmen und komplizierte bürokratische Abteilungen geleitet von den jeweiligen Vorgesetzten in den Städten. Dieses Modell findet sich ebenso in der iranischen Familie wieder, wo zumeist der Vater an der Spitze der Hierarchie steht, gefolgt von den Söhnen und zuletzt von den Töchtern und der Ehefrau. Die Aufrechterhaltung dieser Strukturen folgt bestimmten Verhaltens- und Sprachweisen. Diese haben das Ziel, Respekt gegenüber diejenigen zu zeigen, die einen wichtigeren Platz in der Hierarchie einnehmen.²²⁷

Der Syiah ignoriert bewusst oder unbewusst die Spaltung zwischen den Autoritäten und dem Volk und überspringt jede Form von Heuchelei und Falschheit gegenüber seinen Vorgesetzten, indem er sie auf verschiedene Arten und auf unterschiedlichen Ebenen verspottet. Somit kritisiert er das strenge Gesellschaftssystem, welches bis heute im Iran Bestand hat, wonach nur jemand mit einem gehobenen Status mit Respekt und Würde behandelt wird. Es ist daher nicht überraschend, dass es sich im Syiahbazi bei dem Bösewicht stets um eine autoritäre Figur handelt, sei es der Hadschi oder dessen Ehefrau, der König, der Sultan oder ein wichtiger Minister. Jede von diesen Figuren verbirgt ihr unehrliches Verhalten hinter dem Schutz, den ihnen ihr angesehener Status bietet.²²⁸ Der Syiah entlarvt sie mittels seiner scheinbaren Naivität, die es ihm ermöglicht diese zu verhöhnen und zu beleidigen und somit lustige Momente erzeugt. Der vom Publikum empfundene anfängliche Schock, der durch das respektlose Verhalten des Syiah gegenüber der Autorität entsteht, verwandelt sich schnell in

224 Vgl. Oreglia, *The Commedia dell'Arte*, S. 93.

225 Vgl. Oreglia, *The Commedia dell'Arte*, S. 78.

226 Vgl. Oreglia, *The Commedia dell'Arte*, S. 80.

227 Vgl. Beeman, „Why Do They Laugh?“, S. 522f.

228 Vgl. Beeman, „Why Do They Laugh?“, S. 523.

Gelächter und bietet damit die Möglichkeit einer temporären Befreiung aus dieser streng hierarchischen Gesellschaft.

Es ist interessant festzustellen, dass im Fall der Interaktion zwischen dem Syiah und dem Hadschi, letzterer öfters auf das freche Verhalten seines Dieners reagiert, wenn auch mit einer gewissen Trägheit, da es sich um die Figur eines älteren Mannes handelt. Daher kommt es häufig zu einer Reihe von wechselseitigen Beleidigungen zwischen Diener und Herr. Ein Beispiel dafür wäre eine Szene in *Efriteh Matschin*, in der Qanbar den Hadschi durch seine andauernden Verwechslungen und Missverständnisse zur Verzweiflung bringt. Als Hadschi letztendlich die Geduld mit ihm verliert, sagt er zu Qanbar: „Halte den Mund! Dank dir habe ich den Verstand verloren!“. Daraufhin antwortet der Diener prompt mit: „Hattest du je einen Verstand?!“.²²⁹

Trotzdem zeigt in manchen Fällen der Hadschi auch Zuneigung zu seinem Diener. Er vertraut auf seine Hilfe und könnte ohne ihn seine Pläne nicht verwirklichen. Deswegen sind Hadschi und Syiah während einer Syiahbazi-Aufführung beinahe immer gemeinsam auf der Bühne zu sehen. Nicht nur aus einer hierarchischen Perspektive, sondern auch von einem theatralisch-komischen Standpunkt her ist es notwendig, dass Hadschi und Syiah so oft als möglich in einem Stück gemeinsam auftreten. Es ist ihre Interaktion die das Publikum zum Lachen bringt. Folglich hebt diese Dynamik die starke gegenseitige Abhängigkeit beider Figuren in Bezug auf der Schaffung komischer Momente hervor.

4.2 Spezifische komödiantische Elemente des Syiahbazi

Es wurde mehrmals in dieser Arbeit betont, dass das Syiahbazi grundsätzlich auf Improvisation beruht. Trotzdem existieren auch in dieser Theaterform festgelegte Verfahren, welche Komik erzielen. Diese sind höchstwahrscheinlich durch ständiges Wiederholen im Ablauf von Syiahbazi-Inszenierungen zur Routine und in weiterer Folge zu aufbauenden Elementen dieses Theaters geworden.

Mit „Tahamoq“ (wortwörtlich: sich als dumm stellen) wird jenes Verfahren bezeichnet, bei dem der Syiah so tut als ob er dumm wäre, um seine Vorgesetzten bewusst zu täuschen. Auf diese Weise gelingt es ihm ohne bittere Konsequenzen seine Meinung frei zu äußern. Dabei lässt er sich nie die Chance entgehen, jene fiktiven Figuren im Theaterstück, die über ihm stehen, zu beleidigen. So versteckt sich der Syiah auf eine weitere Art hinter der Maske der Naivität.²³⁰ Oft kombiniert er dieses Verfahren mit einem übertriebenen Lob („Setayesch eraq-amiz“) gegenüber den Machthabern, welches in

229 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريتہ ماچين“, Min.: 01:04:14-01:04:20.

230 Vgl. Khorzooghi, *Namayeshe Komedi dar Iran*, S. 111.

Wirklichkeit den Zweck hat, letztere zu verspotten.²³¹ Dazu gehört auch deren Assoziierung mit Tieren („Taschbi be heyvanat“), die üblicherweise in der persischen Kultur gegenüber den Menschen als minderwertig wahrgenommen werden.²³² Darüber hinaus kommt das Mittel des „Tahchir“ (Erniedrigung) ins Spiel. Es handelt sich dabei um eine der bedeutendsten komischen Methoden des Syiahbazi. Ein Beispiel dafür wäre die Aufführung *Tacht-o Zandschir* (Das Brett und die Kette). Hier imitiert der Syiah einen Sultan, der vollkommen alleine geblieben ist und über niemanden mehr Macht hat. Dabei wird deutlich, wie dieses scheinbar einfache Verfahren, genauso wie alle anderen methodischen Komponenten dieses Theaters, eine Moral enthält. Diese Formel dient als eine verdeckte Warnung an die Machthaber, das Volk zu respektieren und sich nicht von diesem zu distanzieren, da ihnen sonst der Machtverlust droht und somit dies zu einer vollkommenen Erniedrigung eines einst mächtigen jedoch ungerechten Herrschers führen könnte.²³³

Der Syiah bedient sich auch des „Tahneh va kenaieh“ (Anspielung), indem er mittels Zweideutigkeit die Bösewichter der Geschichte aufdeckt.²³⁴ Letztendlich ist das komische Mittel des „Taqlib“ (Wortumstellung) ebenso wichtig für das Erzielen von Humor.²³⁵ Öfters verwandelt der Syiah harmlose Wörter in derbe Aussagen, indem er ein Wort mit ähnlichem Klang aber einer anderen, meist unangemessenen Bedeutung verwendet. Ein Beispiel dafür wäre die Verwechslung des Wortes „Tscheschm“ (Auge) mit dem vom Syiah ausgesprochenen Idiom „Tschosm“, wobei das Wort „Tschos“ auf persisch Furz bedeutet!²³⁶ Ein weiterer Fall wäre das Wort „Aschpas-chune“ (Küche): der Syiah spricht dies als „Schaschpas-chune“ aus. „Schasch“ bedeutet in der persischen Umgangssprache Urin!²³⁷ Diese Methode kommt stets bei dem Publikum gut an, da sie mit den festen Regeln der persischen Höflichkeit und der Verhaltensetikette bricht und somit lautes Lachen unter den ZuschauerInnen hervorruft.

4.2.1 Sexueller Humor im Syiahbazi

Neben dem Verspotten von Autoritätsfiguren kennzeichnet sich das Syiahbazi auch durch zahlreiche sexuelle Anspielungen, welche ebenfalls einen komischen Effekt erzeugen und bei dem Publikum äußerst gut ankommen. Dabei werden stets jene Methoden der Komik verwendet, welche die Basis des Syiahbazi bilden: Wortumstellungen, Missverständnisse und Gags.²³⁸

231 Vgl. Khorzooghi, *Namayesche Komedi dar Iran*, S. 113.

232 Vgl. Khorzooghi, *Namayesche Komedi dar Iran*, S. 117.

233 Vgl. Khorzooghi, *Namayesche Komedi dar Iran*, S. 116.

234 Vgl. Khorzooghi, *Namayesche Komedi dar Iran*, S. 115.

235 Vgl. Khorzooghi, *Namayesche Komedi dar Iran*, S. 113.

236 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريته ماچين“, Min.: 00:26:00 – 00:26:16.

237 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريته ماچين“, Min.: 01:26:12-01:26:15.

238 Vgl. Beeman „A Full Arena“, S. 379.

Die Anwendung von sexuellem Humor gelingt, genauso wie bei der Verspottung der Machthaber, über die Figur des Syiah. Sein Status als naiver Fremder spielt auch hier eine wichtige Rolle, da sie ihm Schutz vor der vorgetäuschten Frömmigkeit der iranischen Gesellschaft bietet. So kommt es während den Syiahbazi-Aufführungen zu einem weiteren zeitbedingten Tabubruch: Sex wird, wenn auch durch mehr oder weniger expliziten Anspielungen, entweder sprachlich oder visuell auf der Bühne dargestellt und dabei positiv von dem Publikum rezipiert. Diese ist dadurch bedingt, dass Sex im Zusammenhang mit Komik dargestellt wird und somit ein in der iranischen Gesellschaft nicht salonfähiges Thema abmildert und akzeptabel macht. Beispielsweise kommt es zu Szenen in denen der Syiah mit der Frau des Hadschi im Bett aufgefunden wird – stets unter der Annahme, dass er rein aus Naivität agiert hat. Ein weiteres Beispiel wäre ein Dialog zwischen der Frau des Hadschi und dem Syiah, wo sich beide über Obst und Gemüse unterhalten, jedoch wegen der expliziten Andeutungen es so klingt als würden sie über Sexualorgane reden. Auch Homosexualität kann angedeutet werden im Fall von Situationen in denen der Hadschi und sein Diener physische Stellungen einnehmen, die für die Wahrnehmung der konservativen iranischen Gesellschaft als „kompromittierend“ gelten, jedoch im Rahmen des Komischen auf Lachen und Heiterkeit seitens des Publikums stoßen.²³⁹ So können die von der Religion auf die Gesellschaft auferlegten Konzepte von Moral und Gottesfurcht durch die Anwendung von sexuellem Humor umgangen werden, was zur Folge hat, dass die unterdrückten Gefühle sexueller Natur befreit werden. Trotzdem ist zu beachten, dass die Darstellung von sexuellem Humor im Syiahbazi im öffentlichen Raum auch abhängig von der jeweiligen politischen Führung des Landes ist. Beispielsweise ist dieser in der Islamischen Republik des Iran einzig und allein durch äußerst vage Anspielungen möglich. Das Ziel ist es dem Knebel der Zensur zu entgehen ohne dass die Bedeutung der sexuellen Witze beim Publikum verloren geht.

Im Fall von *Efriteh Matschin* wird sexueller Humor reichlich während der Aufführung eingesetzt. Öfters werden keine Anspielungen gemacht, sondern es wird relativ offen über Sex geredet. Das hat damit zu tun, dass die damalige politische Führung nicht religiös geprägt war.

Als Beispiel für diese Offenheit dient eine bestimmte Szene in der Qanbar zu sehen ist. Er schläft auf dem von Teppichen bedeckten Boden und träumt. Er ruft im Schlaf nach dem Frauennamen „Roqieh“. Dabei spitzt er seine Lippen, als würde er sie küssen wollen während seine Hände nach dieser Frau zu greifen scheinen. Der Hadschi weckt Qanbar auf und dieser erzählt seinem Herrn, dass er gerade von seiner Geliebten geträumt habe. Dabei seien sie „intim“ gewesen. Der Schauspieler verwendet jedoch nicht das Wort „Sex“ oder „Liebe machen“, sondern benutzt einen Euphemismus, welcher aus einem nicht-Wort entsteht und zwar „Darararà“: „Ich habe gerade geträumt, dass Roqieh und ich ‚Darararà‘ gemacht haben.“

239 Vgl. Beeman „A Full Arena“, S. 379.

Der lustige Klang dieser Formel und die Selbstzensur von Seiten des Syiah führen zu einem weiteren komischen Effekt beim Publikum, welches genau verstanden hat, worum es sich bei „Darararà“ wirklich handelt.²⁴⁰

In einer weiteren Szene fällt der Hadschi auf den Boden und Qanbar nimmt sofort an, dass dieser gestorben sei. Nach einem kurzen Augenblick, indem er über den Tod seines Herrn klagt, wechselt er sein Verhalten und äußert sich über das Geschehen in einem fröhlichen Ton mit folgenden Worten: „Endlich ist dieser Dummkopf gestorben und ich kann alleine mit seiner Ehefrau sein!“. Kurz danach fängt er an zu tanzen. Dabei schwingt er seine Hüften auf eine kokette Weise und freut sich sichtlich über die Vorstellung, mit der Ehefrau des Hadschi intim zu werden.²⁴¹

Dieses Beispiel zeigt ebenfalls wie der Syiah auf mehr oder weniger bewusste Weise versucht im Kontext einer sexuellen Fantasie seine feste gesellschaftliche Position zu verlassen, um die seines Herrn einzunehmen. Wie üblich gelingt ihm das nicht und er bleibt bis zum Ende der Geschichte der freche und lustige Diener.

4.3 Komödiantische Gattungen im Syiahbazi

4.3.1 Das Karnevaleske und das Groteske

Wie bereits erwähnt, vollzieht sich im Syiahbazi für eine begrenzte Zeit die Umkehrung der Hierarchien sowie der gesellschaftlichen Regeln. Hier wird das freche Verhalten des Syiah bzw. des Dieners, welcher einem niedrigen sozialen Rang angehört, vom Publikum als gerecht empfunden, denn jene Figuren, die im alltäglichem Leben als die Guten gelten und aus den höchsten Rängen der Gesellschaft kommen, sind hingegen die wahren Bösewichter der Geschichte und werden von dem Syiah demaskiert. Durch diese Inversion der konventionellen Wahrnehmung von Gut und des Böse gelingt es dem Syiah die Grenzen zu verschieben. Wiederum bietet ihm seine Position als Fremder die Möglichkeit den Status Quo der iranischen Gesellschaft für die Dauer einer Aufführung auf den Kopf zu stellen.²⁴² Dies gelingt ihm sowohl auf sprachlicher als auch auf physischer Ebene. Der Syiah bedient sich seines eigenen Körpers, um alltägliche physische Bewegungen zu verzerren und ins Unendliche zu übertreiben.

Die Anwendung von übertriebenen Gesten und Mimik von Seiten der Figuren des Syiahbazi stellt eine Brücke zum westlichen Konzept des Karnevals und des Groteskem her, welches eng mit dem

240 „Efrith Machin (HQ) | تله تئاتر عفريته ماچين“, Min.: 01:03:14 – 01:03:27.

241 „Efrith Machin - عفريته ماچين“, Min.: 00:06:05 – 00:06:28.

242 Vgl. Beeman, „A Full Arena“, S. 380f.

Satirischem und dem Komödiantischen in Zusammenhang steht. Gemeinsam mit dem Grotesken erzeugen diese Gattungen eine besonders starke Reaktion im Publikum.²⁴³ Die Isolierung bestimmter menschlicher Körperteile aus ihrem Kontext, nämlich dem menschlichen Körper als Ganzes, bringt das Publikum zu lautem Lachen.²⁴⁴ Im Syiahbazi ist es hauptsächlich der Syiah, der seinen Körper als komisches Mittel einsetzt. Damit ist er auch der Vertreter par excellence des physischen Humors. Öfters kommen im Syiahbazi Szenen vor, in denen er unter einem Tisch hervortritt, zwischen den Beinen anderer Figuren krabbelt oder aus seinem Schlaf springend aufwacht.²⁴⁵ Seine übertriebenen Reaktionen lassen den Syiah gleichsam wie eine Zeichentrickfigur und weniger wie einen realen Menschen wirken.

In *Efriteh Matschin* sind die Augenbewegungen von Qanbar besonders auffallend: er verdreht die Augen öfters während des Tanzens. Die weiße Augenhaut bildet einen Kontrast zu seinem schwarz bemalten Gesicht und verleiht ihm ein groteskes Aussehen. Jedoch im Zusammenhang mit seinen übertriebenen Tanzbewegungen, in denen jedes Körperteil unabhängig vom Rest des Körpers zu sein scheint, löst es Lachen unter den Zuschauern aus und wird somit zu einer weiteren Verfahrensweise, die Komik erzielt.²⁴⁶ Passend zu diesem Beispiel ist das folgende Zitat des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin, der sich eingehend mit dem Konzept des Grotesk-Karnevalischen auseinandergesetzt hat:

“Die Groteske interessiert sich allenfalls für die vorstehenden Augen [...] für sie ist alles interessant, was hervorspringt, vom Körper absteht [...], alles, was über die Körpergrenzen hinausstrebt [...]“²⁴⁷

Die übertriebenen Bewegungen der Figur des Syiah kommen sowohl im Theater des Syiahbazi als auch im Marionettentheater des Cheimeh Shab Bazi vor. Schauspieler und Marionette bewegen sich in ähnlicher Weise, besonders in Tanzszenen. Öfters spielt das Gesäß der Figur des Syiah beim Tanzen eine eigene Rolle, indem der Syiah sich bückt und beugt bis das Hinterteil höher als sein Kopf ist.²⁴⁸ Durch die Tanzbewegungen scheint es als ob sein Gesäß unabhängig vom Rest des Körpers wäre. Es richtet sich gelegentlich sogar entgegen einer anderen Figur, die mit dem Syiah gemeinsam auf der Bühne steht – meistens gegen den Hadschi.²⁴⁹ Relevant für dieses Verfahren ist eine weitere Bemerkung von Bachtin:

243 Vgl. Justin Edwards, Rune Graulund, *Grotesque*, London: Routledge 2013, S. 93.

244 Vgl. Edwards, Graulund, *Grotesque*, S. 94.

245 Vgl. Beeman, „Why do they laugh?“, S. 514ff.

246 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريتہ ماچين“, Min.: 01:51:43-01:51:47.

247 Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur und Gegenkultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 [Originalpublikationsdaten: (Orig.: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, 1965)], S. 358.

248 „Kheimeh Shab Bazi“, R.: Salma Mohseni, vimeo.com, 25.11.2010 <https://vimeo.com/17185846>, 20.5.2022, Min.: 03:06 – 03:15.

249 „Efriteh Machin - عفريتہ ماچين“, Min.: 00:11:24 – 00:11:33.

“[...] das ständige Umplatzieren von Himmel und Erde [...]. Der Hintern will an die Stelle des Kopfs und umgekehrt.”²⁵⁰

Man kann vermuten, dass es sich dabei um eine weitere Geste der Verspottung der Autorität handelt, die im Tanz des Syiah eingebettet ist. Seine übertriebenen Bewegungen während des Tanzens können auch als eine Metapher für die Inversion der Gesellschaftsordnung interpretiert werden – zum Beispiel als die Marionettenfigur des Syiah im Cheimeh Schab Bazi sich plötzlich auf den Kopf stellt und seine Füße in die Luft streckt.²⁵¹

Außerhalb des Tanzes findet diese Inversion in Szenen mit Dialogen statt. In *Efriteh Matschin* übernimmt die Ehefrau des Hadschi kurz die Rolle des Dieners, Qanbar. Sie will ihrem Diener zeigen, wie man sich richtig vor seinem Herrn verhalten soll, indem sie kurz in die Rolle von Qanbar schlüpft. Dieser profitiert sofort von der Gelegenheit und fängt an, der Ehefrau des Hadschi mit autoritärem Ton Befehle zu geben. Der Austausch der Kopfbedeckungen und der Haltungen der beiden Figuren (Qanbar sitzt auf einem Stuhl während die Ehefrau des Hadschi neben ihm steht) kann als Beispiel einer solchen Inversion der Hierarchien und der sozialen Ordnung genommen werden. Die Ehefrau trägt den Hut des Syiah, der typischerweise zu seinem Kostüm gehört, während dieser seinen Kopf mit dem traditionellen Kopftuch, der zur weiblichen Kleidung der Kadscharen-Ära gehört, bedeckt. Als Qanbar doch allmählich zu despotisch wird, ärgert sich die Ehefrau des Hadschi und will ihn schlagen. Somit endet plötzlich die Inversion der sozialen Rollen, die für kurze Zeit bestanden hat.²⁵²

4.3.2 Farce und Slapstick

Die Farce ist eine Form des Komischen, die auf physischen Humor und stilisiertem Schauspielen beruht. Es handelt sich um eine theatrale Gattung, die sich durch eine vereinfachten Darstellung von Komik kennzeichnet, welche das Ziel hat, das Publikum ausschließlich durch Gags zum Lachen zu bringen.²⁵³

In der Farce weisen die Handlungen stets einen Konflikt zwischen zwei Extremen auf: Jugend und Alter, Anpassungsfähigkeit und Rigidität, untergeordnet und übergeordnet, etc.²⁵⁴ Im Falle des Syiahbazi wird dies zwischen dem Syiah und der ihm vorgesetzten Figur deutlich. Daher stehen beide

250 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 396.

251 „Kheimeh Shab Bazi“, Min.: 02:38 – 02:41.

252 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريتہ ماجين“, Min.: 01:28:08 – 01:31:47.

253 Vgl. Jessica Milner Davis, „Farce“, *Encyclopaedia of Humor Studies*, hg. v. Salvatore Attardo, Los Angeles: SAGE Publications 2014, S. 233-237, hier S. 233.

254 Vgl. Milner Davis, „Farce“, S. 234.

automatisch in einer antagonistischen Beziehung zueinander, welche im Rahmen der Farce zu komischen Situationen führt.

Missverständnisse, Missgeschicke und Slapstick bilden die Grundlage dieser theatralen Gattung.²⁵⁵ Letzterer ist ein weiteres Genre des Komödiantischen, welches vornehmlich auf Gewalt basiert. Jedoch handelt es sich hier um „komische Gewalt“ wie zum Beispiel Stolpern und Hinfallen oder das Werfen oder Schwingen von Objekten bzw. Requisiten. Tatsächlich ist der direkte Zusammenhang zur Gewalt bereits im Begriff „Slapstick“ selbst enthalten: es wird vermutet, dass dieser eine englische Übersetzung des Wortes „Bataccio“ sei, der wiederum aus dem bergamaskischen Dialekt stammt. Der Bataccio bezeichnet einen hölzernen Stock, der von der Figur des Harlekin getragen wird und daher zu seinem Kostüm gehört.²⁵⁶

Dadurch dass es sich sowohl bei der Farce als auch beim Slapstick um eine elementare Form von Komik handelt, werden Themen wie Empathie und Gesellschaftskritik bewusst vermieden.²⁵⁷

Das Syiahbazi weist öfters Szenen auf, die der Farce und dem Slapstick entsprechen. Besonders sind diese im Zusammenhang mit dem Syiah zu beobachten, da er im Mittelpunkt der Komik steht. Ein Beispiel dafür wäre eine Szene in *Efriteh Matschin*, in der der Syiah vom Hadschi oder von seiner Ehefrau über die Bühne gejagt wird – meist mit der Absicht, ihm ein schweres Objekt nachwerfen oder ihn schlagen zu wollen. Es kommt auch vor, dass er gemeinsam mit seinem Herrn vor dessen Ehefrau versucht zu fliehen und beide dabei chaotisch im Kreis laufen um das Lachen des Publikums zu provozieren.²⁵⁸ Ein weiteres Beispiel, das öfters in Syiahbazi-Aufführungen vorkommt, wäre jenes, in dem der Syiah Flüssigkeiten auf die Köpfe anderer Figuren leert.²⁵⁹ Wegen der vereinfachten Form von Komik kommen diese Szenen besonders bei dem jüngerem Publikum bzw. bei Kindern gut an.²⁶⁰

4.3.3 Narrenfreiheit und Satire

Das persische komödiantische Theater ist von seinen Ursprüngen an eng mit Politik und Sozialkritik verknüpft. Bereits vor der Entstehung des Syiahbazi und somit auch. des Taqlid waren es Possenreißer und Hofkomiker, welche die Aufgabe hatten den König zu belustigen, indem sie seine Feinde durch

255 Vgl. Milner Davis, „Farce“, S. 233.

256 Vgl. Louise Peacock, „Conflict and Slapstick in Commedia dell’Arte – The Double Act of Pantalone and Arlecchino“, *Comedy Studies* 4/1, https://doi.org/10.1386/cost.4.1.59_1 2013, S. 59-69, hier S. 61.

257 Vgl. Milner Davis, „Farce“, S. 233.

258 „Efriteh Machin - عفریتہ ماچین“, Min.: 00:46:48 – 00:47:10.

259 Vgl. Beeman, „Why do they laugh?“, S. 515.

260 *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie*, R.: Maryam Khakipour, ursprünglich auf Vimeo gefunden und heruntergeladen. (Orig.: *Siah bazi kargaraneh shadi*, Iran, Frankreich 2004). (Derzeit nicht mehr zugänglich. Stattdessen hier abrufbar: https://www.dropbox.com/s/half18j6jir61y2/Siah_Bazi_Mariam_Khakipour.mp4?dl=0), Min.: 00:50 – 00:59.

Imitation parodierten. Dabei gelang es ihnen durch ihre Kunst die Aufmerksamkeit des Herrschers auf die innenpolitische Situation des Königreichs und das Leid der Bevölkerung zu lenken.²⁶¹

Ein Beispiel dafür wäre folgendes Zitat aus dem im Jahr 1876 veröffentlichtem Werk *Joqrafi-ye Esfahan* (Geografie von Isfahan) von Mohamad Husain-Chan Tahwildar:²⁶²

„Die Mullas waren in schlechtem Ruf, die Beamten korrupt, die Reichen und Adeligen schrecklich, das Gesindel blutrünstig, die Verbrecher im Hinterhalt, die Unschuldigen hinter Gittern, die kleinen Geschäftsleute und Bauern arm, der Statthalter vor Zorn nicht ansprechbar, die Soldaten unverschämt und der Schmerzensschrei der Bevölkerung drang laut bis zum Himmel. Und niemand traute sich, diese Mißstände dem König zu melden bis ein glücklicher Zufall diese Aufgabe in die Hände der Taglid-Spieler legte. Eines Tages wurden sie zum König geführt um ihn zu belustigen. Sie benutzten diesen Anlaß, und mit der Aufführung einer symbolischen Satire zeigten sie so geschickt die Ungerechtigkeiten der dem König nahestehenden Personen, seiner Türken und Garden, seiner Steuermänner, Beamten und Verwalter, daß der König am gleichen Tage den ungerechten Taten Einhalt gebot, die Unschuldigen auf freien Fuß setzte und die Armen von der Steuerlast befreite.“²⁶³

In diesem Fall genossen Schauspieler und Schauspielerinnen die sogenannte Narrenfreiheit, die es ihnen ermöglichte, die Wahrheit auf spielerische Weise zu vermitteln. Dies und die Tatsache in diesem Moment nicht als gewöhnlicher Bürger, sondern als Maske vom Publikum wahrgenommen zu werden sowie eine gewisse Menge an Glück, vor einem vernünftigen Herrscher auftreten zu dürfen, haben öfters Taqlid-SpielerInnen geholfen, Licht auf die sozialen Ungleichheiten im Land zu werfen.

Der Autor William Willeford erklärt den Begriff der Narrenfreiheit in seinem Buch *The Fool and his Sceptre* im folgenden Zitat:

„Fools are characteristically unperturbed by the ignominy that comes of being irresponsible. They have a magical affinity with chaos that might allow them to serve as scapegoats on behalf of order; yet they elude the sacrifice or the banishment that would affirm order at their expense.“²⁶⁴

In der Geschichte Persiens gab es mehrere bekannte Hofnarren, die großen Einfluss auf den jeweiligen Herrscher ausübten. Einer davon war der Narr Kal Enayat (Enayat der Kahle - wobei „Kal“ hier als eine Verkürzung des persischen Wortes für Kahl steht), der unter Schah Abbas (17. Jhdt) verschiedene Aufführungen veranstaltete, um den König über bestimmte politische Angelegenheiten zu informieren.²⁶⁵ Außerdem gibt es Nachweise, dass zu dieser Zeit auch eine weibliche Närrin am königlichen Hof tätig war. Sie war unter dem Namen Dalal-e Qesi bekannt.²⁶⁶

261 Vgl. Mammun, „Taglid“, S. 295.

262 Vgl. Mammun, „Taglid“, S. 298.

263 Ebd.

264 Beeman, „Why Do They Laugh?“, S. 525.

265 Vgl. Gaffary, „Evolution of Rituals and Theater in Iran“, S. 371.

266 Vgl. Mamnun, *Tariche Teatre Esfahan*, S. 171.

Nicht immer bot die Narrenfreiheit einen effektiven und dauerhaften Schutz gegen den mächtigen Herrscher: der Hofnarr Katschal Mostafa (Mostafa der Kahle) wurde auf Befehl des Königs hingerichtet, nachdem dieser von den Worten des Narren angewidert war.²⁶⁷

Zur Zeit der Kadscharen-Dynastie war es der Hofnarr Karim Schire'i (Karim der Süße) der als persönlicher Clown von Naser-ad-Din Schah angestellt und für die Unterhaltung des gesamten Hofes durch komödiantische Aufführungen zuständig war. Der Schutz, der ihm sein Beruf als Komiker bot, erlaubte es Karim Schire'i sich über wichtige Persönlichkeiten des königlichen Hofes lustig zu machen. Er erreichte damit einen gewissen Grad an Einfluss und Macht und es kam öfters vor, dass potenzielle Adressaten ihm teure Geschenke machten, um von seinen Witzen verschont zu bleiben.²⁶⁸

In engem Zusammenhang mit der Narrenfreiheit steht das Verfahren der Satire. Ebenfalls im Kontext des Komödiantischen eingebettet, hat diese zum Ziel, durch das Provozieren von Lachen, moralische, soziale und intellektuelle Schwachstellen in der Gesellschaft aufzudecken.²⁶⁹

Über die gesellschaftliche Rolle des Satirikers und die Legitimierung seines Berufs ist folgendes Zitat aus dem Werk „Satire“ von Ulrich Gaier angemessen:

„Der Satiriker greift den ordnungsstörenden Gegenstand persönlich und zugleich als Vertreter der Gemeinschaft an; er fordert deshalb absolute Spott- und Beleidigungsfreiheit [...].“²⁷⁰

Diese Ansicht ist zweifellos in einer demokratischen Gesellschaft ohne Hindernisse seitens der Machthaber möglich. Im politischen Kontext des Irans ähnelt die Ausübung der Satire heute genau so wie vor Jahrhunderten stets einem Spiel mit dem Feuer. Mammun äußert sich darüber auf folgende Weise:

„In der Theatergeschichte Persiens kennen wir Zeiten, wo die Furcht vor zornigen Statthaltern die Imitatoren scharenweise zur Flucht aus einer Stadt gezwungen hat. Und was die Feindschaft der Mullahs mit den Taglid-Spielern betrifft, so gingen die Strafen über die öffentliche Auspeitschung der armen Komödianten weit hinaus.“²⁷¹

Dadurch, dass Persien nach der Einführung des Islams im Zuge der Arabischen Invasion stark von der Religion dominiert wurde, darf es wenig verwundern, dass deren Vertreter bis heute noch über eine immense Macht verfügen. Der Iran ist ein Land welches direkt unter der Führung des schiitischen

267 Vgl. Ebd.

268 Vgl. Beeman, „A Full Arena“, S. 372.

269 Vgl. Conal Condren, „Satire“, *Encyclopaedia of Humor Studies*, hg. v. Salvatore Attardo, Los Angeles: SAGE Publications 2014, S. 661-664, hier S. 661.

270 Ulrich Gaier, *Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1967, S. 441.

271 Mammun, „Taglid“, S. 296.

Klerus steht und in dem bis heute die Gesetze fast ausschließlich durch den Islam geprägt werden. Hier gilt Satire gegenüber der Religion als vollkommen unakzeptabel.²⁷² Dadurch, dass Satire die führenden Mächte und die Religion gleichzeitig denunziert und diese im heutigen Iran ein und dasselbe sind, wird diese Kunstgattung folglich doppelt bestraft. Das Ergebnis ist ein stark geschwächtes komödiantisches Theater, dass sich, wie schon öfters in der Vergangenheit, in private Räume zurückzieht, um seine gesamte satirische Kraft entfalten zu können.

4.4 Conclusio

Bei der Betrachtung und Analyse der Schlüsselpunkte zur Produktion von Komik im Syiahbazi sind verschiedene Aspekte zum Vorschein gekommen. Zum einen zeigt sich, dass die Rolle des frechen Dieners erst dann ihr gesamtes komische Potenzial entfalten kann, wenn sie im Wechselspiel bzw. in Kontrast zu einer autoritären Figur steht. Zum anderen wird der Großteil der Komik tatsächlich durch den Antagonismus zwischen zwei vollkommen verschiedenen und von einander entfernten sozialen Klassen produziert, jedoch immer aus der Perspektive der benachteiligten Gesellschaftsschicht, welche in diesem Theater von dem Sklaven oder dem Diener verkörpert wird.

Dieser jahrhundertealte Dualismus wurde in den verschiedensten Kulturen nachgewiesen, wobei derjenige der entsprechend den gesellschaftlichen Regeln der jeweiligen Zeit an der untersten Stelle der sozialen Hierarchie stand, stets als „Held“ dargestellt wurde wie etwa in den Komödien von Plautus. Dabei wird deutlich, wie sehr die soziale Ungleichheit zu spüren gewesen sein muss, wenn diese im Theaterbereich sogar zu einem eigenen Genre wurde. Daher macht es Sinn von „politischem Theater“ zu sprechen. Zu dieser Bezeichnung gehört selbstverständlich auch das Syiahbazi, welches trotz des zum Großteil improvisatorischen Charakters eine Reihe von eigenen komischen Verfahren im Laufe der Jahrhunderte entwickelt hat, um die Stimme des Volkes unter dem fragilen Schutz des Komischen äußern zu können.

Das Syiahbazi nimmt jedoch nicht nur gegenüber der jeweiligen politischen Realität eine kritische Haltung ein, sondern es greift auch subtil und auf unterhaltsame Weise das gesellschaftliche Verhalten der iranischen Bevölkerung an, welches stets von Frömmigkeit und zugleich Bigotterie geprägt ist. Die dabei entstehende temporäre Umkehrung der gesellschaftlichen Ordnung verbindet dieses Theater mit dem westlichen Konzept des Karnevals und des Groteskem, dessen Grundelemente Chaos und Übertreibung sind.

Das Syiahbazi enthält außerdem Merkmale, welche mit den Theatergattungen der Farce und des Slapstick assoziiert werden, die jedoch rein das Ziel haben, physischem Humor zu erzielen und daher

²⁷² Vgl. Condren, „Satire“, S. 662.

keinen politischen Zwecken dienen. Einen Kontrast dazu bieten die Zusammenhänge dieses Theaters mit dem Phänomen der Narrenfreiheit und dem Genre der Satire, die sich bewusst mit politischen Themen auseinandersetzen.

Es ist letztendlich jene uralte Formel, die auch bei der heutigen Bevölkerung des Irans gut ankommt: dessen Leid und Frust durch eine Maske auszudrücken, kaschiert als ein anscheinend simples komisches Verfahren.

5. Das Syiahbazi vor und nach der Revolution von 1979

Wie bereits in den vorherigen Kapiteln untersucht wurde, ist das Schicksal des iranischen Theaters eng mit der jeweiligen politischen Situation des Landes verstrickt. In dieser Hinsicht bietet die Zeitperiode der Pahlavi-Dynastie bis zur Islamischen Republik wahrscheinlich den am besten dokumentierten Kontrast zwischen zwei politischen Phasen und dessen Auswirkungen auf die Gesellschaft und in weiterer Folge auf die iranischen darstellenden Künste.

Das Pahlavi-Regime konzentrierte sich auf die oberflächliche Unterhaltung der Massen und verwendete für diesen Zweck wichtige zeitgenössische Medien wie Fernsehen und Film. Diese galten als „Rivalen“ der traditionellen persischen Theaterformen, die mit dem damaligen Konzept von Modernität als „archaisch“ wahrgenommen und daher benachteiligt wurden. So beschreibt Beyzaï die Situation der Taqlid-SchauspielerInnen in den 1960er-Jahren als folgende:

„Heute sieht man einige wenige alte Herren, welche entlang der Sirus Straße²⁷³ auf und ab gehen und niemand weiß, dass sie einst die besten Schauspieler des persischen komödiantischen Theaters waren [Übers. A. H.]“²⁷⁴

Zwar wurden die verschiedenen Formen des persischen traditionellen Theaters von einigen Intellektuellen in den 1970ern mit viel Mühe neu bewertet, jedoch wurden ihre Anstrengungen durch die 1979 gegründete Islamische Republik des Irans wieder zunichte gemacht. Wegen ihrer politischen Ideologie, die ausschließlich auf den Islam basiert, handelt es sich hier um eine der schwierigsten Perioden für die Künste im Iran – mit Ausnahme dessen, was propagandistischen Zwecken dienen könnte. Besonders das Taqlid und damit auch das Syiahbazi sind bis heute tiefgreifend von diesem Paradigmenwechsel betroffen, da Komik in der gegenwärtigen politischen Situation als nicht konform mit den Prinzipien der Religion von den führenden Persönlichkeiten der Islamischen Republik empfunden wird.

Um den daraus entstehenden totalen Wandel im Umfeld des komischen Theaters verständlich machen zu können, wird die in dieser Masterarbeit öfters erwähnte Theateraufführung *Efriteh Matschin* im historischen Kontext der Pahlavi-Zeit analysiert. Außerdem soll damit gezeigt werden, dass es sich in diesem Fall eher um eine Ausnahme im Rahmen der damaligen iranischen Unterhaltungsindustrie handelt. Den Kontrast zu diesem Beispiel bietet die Analyse des im Jahr 2004 erschienen Dokumentarfilms *Siah bazi. Les Ouvriers des Joie*. Obwohl dieser Film vor beinahe zwei Jahrzehnten

273 Eine Straße im Zentrum von Teheran, in der einst zahlreiche Theaterhäuser standen. Nach der Revolution wurde sie in „Khiabane Mostafa Khomeini“ (Mostafa-Khomeini-Straße) umbenannt.

274 Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 266.

produziert wurde, hat sich die Situation der Syiahbazi-SpielerInnen im Iran seither kaum verbessert, da die führende politische Macht stets die selbe geblieben ist.

5.1 Analyse eines Theaterstücks vor der Revolution von 1979

5.1.1 TV-Produktion *Efriteh Matschin* aus dem Jahr 1978

Eine Betrügerbande will ein Dorf hintergehen. Der wohlhabende Hadschi ist für sie ein besonders interessantes Opfer. Die Bande versucht ihn um seinen Besitz zu rauben, indem einer von den Gaunern, als Frau verkleidet, ihn verführt, obwohl er bereits verheiratet ist. Ohne von den echten Plänen der Bande Kenntnis zu haben, begeistert sich der naive Hadschi für die Frau und verspricht die Hand seiner Tochter an eines der Mitglieder der Bande. Diese ist jedoch bereits in einen jungen Mann verliebt. Mit Hilfe des Dieners Qanbar gelingt es ihr ihren Geliebten zu heiraten. Schließlich wird die Gaunerbande entlarvt.

Das Theaterstück wurde von dem iranischen Regisseur Reza Mirlohi geschrieben, produziert und in Szene gebracht.^{275 276}

Diese für das iranische Staatsfernsehen verfilmte Theatervorführung hält sich an die Regeln einer typischen Syiahbazi-Darstellung: auch in diesem Fall dauert die Aufführung mehrere Stunden und die Geschichte findet ein Happy End mit der Hochzeit der Tochter des Hadschi. Ebenso dazu gehören Momente wie das ständige Eingreifen während der Darstellung eines fingierten Spielleiters. Er gestaltet während der Aufführung mit eigenen Händen die Bühne um und reicht den DarstellerInnen Requisiten. Auch die Figur des Syiah als Mediator, seine übertriebenen Gesten, seine Mimik und das Tanzen und Singen der verschiedenen DarstellerInnen sind charakteristische Merkmale dieses Theaters. Zusätzlich reflektiert auf optischer Ebene die einfache Bühnengestaltung den Minimalismus einer Syiahbazi-Aufführung, welche mit wenigen Requisiten auskommt und bei der die begleitenden Musiker auf der gleichen Bühne spielen. Alle diese Einzelheiten gelten als Versuch eine beinahe "perfekte" Vorführung eines Syiahbazi-Stücks wiederherzustellen.

Selbstverständlich kommen in dieser Darstellung alle jene ästhetische Strategien vor, die bereits im 3. und 4. Kapitel analysiert wurden und die das Ziel haben, Komik zu erzeugen. Beispiele dafür wären die lustigen Dialoge zwischen Hadschi und Qanbar und dessen Unverschämtheit gegenüber seinen Vorgesetzten. Auch die komischen Bewegungen und die übertriebene Mimik von Qanbar bringen das Publikum zum Lachen.

275 Vgl. o. N., „Efriteh Machin“, IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt12761904/>, 28.5.2021.

276 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريتہ ماچين“, Min.: 01:55:49 – 01:55:56.

Dass das Syiahbazi sich nicht an eine bestimmten Zeitperiode hält und dies am meisten auf der Ebene der Kostüme bemerkbar ist, gilt auch im Fall dieser Aufführung. Die SchauspielerInnen scheinen auf den ersten Blick Kleidung aus der Kadscharen-Ära zu tragen. Jedoch wird deutlich, dass es sich eher um eine Vermischung der Mode und des Make-ups der 1970er Jahre mit jener des 19. Jahrhunderts handelt. Zum Beispiel tragen die weiblichen Darstellerinnen ein „Schalité“ (ein kurzer Rock der während der Kadscharen-Zeit von den Frauen am königlichen Hof über die Hose getragen wurde) sowie eine Kopfbedeckung und aufgemalte zusammengewachsene Augenbrauen (ein Schönheitssymbol während der Kadscharen-Periode). Gleichzeitig tragen sie aber auch silberne Plateauschuhe und auffälliges grelles Make-up in Pastellfarben – typische Merkmale der Mode der 1970er Jahre. Interessanterweise tragen die Mitglieder des Orchesters sowie die Figur des Spielleiters ausschließlich zeitgenössische Kleidung. Aber es gibt teilweise auch vollkommen fantasievolle Kostüme die weder ins 19. noch ins 20. Jahrhundert passen. So trägt der Chef der Betrügerbande ein Kostüm, das an das Erscheinungsbild des heiligen Nikolaus erinnert, gepaart mit einer Sonnenbrille und einer Pfeife.²⁷⁷

Die Vermischung der Epochen welche typisch für das Syiahbazi ist, setzt sich in den Dialogen zwischen den verschiedenen Figuren fort. So werden trotz des augenscheinlich historischen Kontexts des 19. Jahrhunderts Begriffe wie „Lufthansa“, „Hamburger“, „Elektrohaushaltsgeräte“, „Telefon“, „Fernseher“, „Yo-yo“ in die Geschichte aufgenommen. Auf visueller Ebene ist das Zeigen der pornographischen Zeitschriften „Mayfair“ und „Playboy“ ein weiterer Hinweis auf die Zeitperiode der 1970er Jahre.²⁷⁸ Auch das minimalistische Bühnenbild zeigt diese Vermischung, indem hinter dem Orchester eine große Fotocollage von verschiedenen historischen Ereignissen aufgestellt wurde, die aus dem 20. Jahrhundert zu scheinen stammen.²⁷⁹

Das Orchester selbst ist in dieser Aufführung manchmal Teil des Publikums, in dem die Mitglieder öfters herzlich zu den lustigen Szenen lachen, die vor ihnen stattfinden.²⁸⁰ Sie folgen den Anweisungen der SchauspielerInnen, wenn sie von diesen durch Worte oder Tanzbewegungen aufgefordert werden, für sie zu musizieren und zu singen.²⁸¹

Die Tatsache dass auch dieses Stück viel mit Improvisation arbeitet, führt dazu, dass die Reaktionen der DarstellerInnen auf unvorhersehbare „Pannen“ authentisch sind. Zum Beispiel als die Figur des

277 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريته ماچين“, Min.: 00:43:07 – 00:43:12.

278 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريته ماچين“, Min.: 01:14:10 – 01:14:34.

279 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريته ماچين“, Min.: 00:00:53. Leider ist die Bildqualität der für diese Aufführung aufgefundenen Videoquellen eher minderwertig und es ist schwer erkennbar, was auf der Collage tatsächlich dargestellt wird. Außerdem gibt es keine detaillierte Information über den bzw. die Bühnengestalterin.

280 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريته ماچين“, Min.: 00:21:56 – 00:21:58.

281 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريته ماچين“, Min.: 00:27:34 – 00:27:39 und 00:43:27 – 00:51:32.

Spielleiters, die Tochter des Hadschi Stück für Stück mit Kleiderlumpen versorgt, welche sie dann unter ihren Rock steckt, um damit den natürlichen Verlauf einer Schwangerschaft darzustellen. Während dieser Szene fallen die Stofflumpen unter ihrem Kleid beinahe zu Boden, werden jedoch in letzter Minute von der Schauspielerin aufgefangen. Dabei hat sie einen geschockten Blick, den sie in wenigen Sekunden durch das Wiedereintreten in ihrer Rolle singend und tanzend kaschiert.²⁸²

Öfters kommt es vor, dass es bei besonders lustigen Szenen selbst die Schauspielerinnen und Schauspieler Schmunzeln oder Lachen müssen obwohl es sich um professionelle Darsteller handelt. In einem Fall ist dies dermaßen evident, dass die Regie hinter der Kamera sie auffordert weiterzuspielen. Dabei empfindet das Publikum diese Episode nicht als Störung bzw. Unterbrechung der Darstellung, sondern als weiteres Element der Heiterkeit und Komik, welches die ZuschauerInnen noch mehr zum Lachen bringt.²⁸³

Ein besonderer Hinweis auf die Freizügigkeit, die während der Pahlavi-Ära erlaubt war, ist die explizite Koketterie, die in dieser Aufführung von *Efriteh Matschin* zu sehen ist. Auf physischer Ebene ist dies besonders in den Tanzbewegungen von weiblichen und männlichen Darstellern erkennbar. Jeder von ihnen bewegt das Becken und die Hüfte auf eine verführerische Weise - typische Gesten des klassischen persischen Tanzes. Weibliche Figuren verwenden auch die Stimme als verführerisches Instrument wie im Fall der Ehefrau des Hadschi, welche sich an die Gendarmerie wendet, mit der Absicht ihren Mann wegen Untreue anzuzeigen. Dabei verwendet sie eine verführerische Stimme als sie mit einem Gendarmen spricht, um diesen als Komplizen für ihren Plan zu gewinnen.²⁸⁴ Ebenfalls in dieser Szene kommt es zu einer äußerst nahen Interaktion zwischen dem Gendarmen und der Ehefrau des Hadschi: dieser trägt sie in seinen Armen von der Bühne um einen Szenenwechsel zu symbolisieren.²⁸⁵ Diese Art der physischen Interaktion zwischen einem männlichen Schauspieler und einer weiblichen Darstellerin wäre unter den heutigen, von der Islamischen Republik diktierten Umständen, freilich undenkbar !

Trotz der scheinbaren Freiheit in der Gestaltung und des offenbar rein auf Unterhaltung ausgerichteten Charakters dieser Darstellung kommen auch hier unterschwellige Kritikversuche, welche ausschließlich unter den Schutz des Komischen geäußert werden. Erstaunlicherweise kommt die Kritik in diesem Fall nicht von der Figur des Syiah, sondern von einem Gendarmen, der sich zufällig auf folgende Weise äußert:

282 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريته ماچين“, Min.: 01.41.55 – 01.43.11.

283 „Efriteh Machin - عفريته ماچين“, Min.: 00:17:03 – 00:17:15.

284 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريته ماچين“, Min.: 00:02:44 – 00:03:12.

285 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريته ماچين“, Min.: 00:07:43 – 00:07:48.

„Es gibt manche Leute, die anderen, die nichts haben, das Essen wegnehmen und dann anderen Leuten geben, die zu Essen haben. Manche Leute geben sich mit Brot und Käse zufrieden und es gibt Leute, die ihnen das verbieten. [...] Denn es gibt Menschen, die ihren Hamburger nicht essen wollen, solange dieser mit tiefgekühltem und nicht mit frischem Fleisch vorbereitet wurde.“

Daraufhin regt sich sein Vorgesetzter auf und versucht mit panischer Mimik und verzweifelten Gesten die Kamera zu verdecken. Um den Gendarmen zum Schweigen zu bringen sagt er zu ihm:

„Was machst du da? Willst du, dass unsere Sendung unterbrochen wird?!“²⁸⁶

Durch seine übertriebenen Bewegungen scheint es, als ob man sich in dieser Darstellung über die Zensur lustig macht. Obwohl die Aussagen des Gendarmen vage sind und auf den ersten Blick eher als Unsinn wahrgenommen werden könnten, bekommt man in Nachhinein den Eindruck, dass es sich doch um eine milde Kritik an der Ungleichheit in der iranischen Gesellschaft unter der Monarchie handeln könnte. Dieser Versuch geht jedoch im Zusammenhang mit der Heiterkeit und zahlreicher Momente, in denen der sexuelle Humor dominiert, verloren und die Kritik wird als harmlos empfunden. Wahrscheinlich war dies auch ein Grund dafür, dass diese Verfilmung die Genehmigung bekam, im iranischen Staatsfernsehen ausgestrahlt zu werden.

Eine weitere, leichte Kritik bezieht sich auf die Darstellung der Gendarmen. Sie helfen dem Volk kaum und scheinen von jeder Situation profitieren zu wollen. Sie werden als korrupt und verdorben dargestellt, als sie sich mehr für pornographische Zeitschriften interessieren statt für die Probleme der Menschen. Sie scheinen wenig zu arbeiten und sie sind stets bereit, zu tanzen und sich zu vergnügen. Ob dies eine subtile Kritik an der Korruption innerhalb des Pahlavi-Regimes oder bloß eine „harmlose“ Verspottung der Staatsmacht ist, um kurz die soziale Hierarchie auf den Kopf zu stellen? Der einzige der hier die zügellosen Gendarmen in Schranken hält ist die Figur des Spielleiters, der sie öfters auffordert, weiterzuspielen – dabei handelt es sich in diesen Momenten um keine Improvisation, sondern sie sind Teil der Handlung.

Abschließend könnte man diese Version von *Efriteh Matschin* als eine Hommage an die volkstümlichen Theaterformen im Iran betrachten, in der auch das Naqali und das Pardechani vorkommen und somit fast alle Formen des traditionellen iranischen Theaters verherrlicht werden.

Die Heiterkeit dieser Aufführung entspricht nicht der Realität des Landes, welches sich 1978 bereits in einer tiefen politischen und gesellschaftlichen Krise befand, die schließlich zur Revolution im Jahre

286 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريتہ ماچين“, Min.: 00:06:09 – 00:06:38.

1979 und danach zur Etablierung der Islamischen Republik Iran führte mit drastischen Folgen in allen Bereichen der Gesellschaft.

5.1.2 *Efriteh Matschin* im Kontext der 1970er Jahre im Iran

Bei der Rollenbesetzung dieser Version von *Efriteh Matschin* waren die Gesichter der DarstellerInnen dem iranischen Publikum gut bekannt, da sie mit prominenten SchauspielerInnen aus Kino und Fernsehen besetzt war. Interessanterweise wurden keine professionellen Syiahbazi-DarstellerInnen engagiert, wahrscheinlich deshalb, weil es sich in diesen Fall nicht um eine traditionelle Theateraufführung, sondern um eine Fernsehproduktion handelte. Die Tatsache, dass prominente SchauspielerInnen die wichtigsten Rollen in diese Verfilmung spielen, wird öfters während der Darstellung bewusst hervorgehoben. Zum Beispiel erinnert ein Schauspieler den Spielleiter daran, dass er in einer zur damaligen Zeit äußerst beliebten Fernsehserie eine wichtige Rolle spielt, um bestimmte Privilegien während der Vorführung zu genießen.²⁸⁷

Im Theaterstück kommen mehrmals Szenen vor, in denen der weibliche Gesang die Klänge der traditionellen persischen Musik begleitet.²⁸⁸ Das hat damit zu tun, dass diese Teile von der berühmten iranischen Sängerin und Schauspielerin Leila Forouhar gesungen werden.²⁸⁹ Am Anfang der Vorführung sollte sie, genauso wie alle anderen SchauspielerInnen, ihre Rolle dem Publikum vorstellen. Stattdessen fängt sie an, eines ihrer bekanntesten Lieder zu singen. Dabei wird sie von dem Syiah ermahnt, dass sie ihre Rolle spielen solle und nicht als Gast in der Sendung *Rang-o Rang* auftreten würde²⁹⁰ – dies war in den 1970er Jahre ein beliebtes Musikprogramm im iranischen Fernsehen.

Diese Darstellung von *Efriteh Matschin* zeigt ein seltenes Dokument, zu dem man über das Internet Zugriff hat, ohne dass man mit den Archiven des Staatsfernsehens der Islamischen Republik Kontakt aufnehmen muss²⁹¹ – mit keinerlei Garantien, dieses in Originalform bekommen zu können (die Szenen entsprechen nicht den islamischen Sittenvorstellungen). Es ist ein wertvolles Zeugnis für die Geschichte des iranischen Theaters des 20. Jahrhundert und spiegelt die kulturelle Aufbruchstimmung rund um die Revolution wieder, welche weniger als eine Jahr später das ganze Land erfasste. Die Anarchie währte nur kurze Zeit, denn schon bald bedeutete die Machtübernahme durch den

287 „Efriteh Machin - عفريته ماچين“, Min.: 00:43:55 – 00:44:05.

288 „Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريته ماچين“, Min.: 00:54:42 – 00:59:38.

289 Vgl. o. N., „About: Leila Forouhar“, DBpedia, https://dbpedia.org/page/Leila_Forouhar, 2.5.2022.

290 „Efriteh Machin - عفريته ماچين“, Min.: 00:01:13 – 00:01:26.

291 Die Videoquelle ist mittlerweile nicht mehr auf Youtube verfügbar.

schiitischen Klerus ein jähes Ende für die Unterhaltungsindustrie. Viele der in dieser Aufführung spielenden DarstellerInnen blieben zunächst arbeitslos und im Bann der Unsicherheit. Manche von ihnen gingen ins Exil, wie Leila Forouhar, die ihre Karriere mit Erfolg in Los Angeles fortsetzen konnte, wo eine große persische Diaspora beheimatet ist. SchauspielerInnen die weniger bekannt und nicht so wohlhabend waren, hatten nicht das selbe Glück und mussten einen Weg finden, um unter dem neuen Regime zu überleben.

5.2 Die Existenz des Syiahbazi nach der Revolution von 1979

5.2.1 Analyse des Dokumentarfilms *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie* aus dem Jahr 2004

Der Film der iranischen Dramatikerin und Regisseurin Mariam Chakipour²⁹² berichtet über die Zustände des Syiahbazi nach der Revolution von 1979. Im Mittelpunkt steht das fragile Schicksal eines verarmten Theaterensembles und die einst berühmte jedoch mittlerweile baufällige Spielstätte, das Theater „Nasr“, im Zentrum von Teheran. Zwischendurch werden öfters Ausschnitte aus dem Film *Hassan Syiah*²⁹³ (Hassan der Schwarze) aus dem Jahre 1972 eingeblendet – welcher Szenen aus einer speziell für diesen Film gedrehten Syiahbazi-Aufführung enthält – um den schrillen Kontrast zur post-revolutionären Periode hervorzuheben. Als das Nasr-Theater von den Behörden mit der offiziellen Begründung „aus Sicherheitsgründen“ gesperrt wird, steht das Ensemble plötzlich vor der Arbeitslosigkeit. Der Film zeigt auch den auf internationaler Ebene bekannten Theaterschauspieler Sa'adi Afschar, der sein Leben lang die Rolle des Syiah interpretiert hat.²⁹⁴

Im Film wird oftmals das verarmte Viertel, in dem das Theater Nasr steht, aus verschiedenen Perspektiven gezeigt. Es scheint als ob damit die Verachtung der gegenwärtigen politischen Führung des Landes gegenüber dem komischen Theater kritisiert werden soll. Dieses Viertel war vor der Revolution für seine zahlreichen Theaterhäuser, Kinos und Cabarets und generell als Ort der Heiterkeit und des Vergnügens bekannt.²⁹⁵ Mit der Einrichtung der Islamischen Republik wurde das Viertel

292 Vgl. o. N., „Maryam Khakipour“, *Théâtre du Rond-Point*, <https://www.theatredurondpoint.fr/artiste/maryam-khakipour/>, 7.5.2022.

293 o. N., „Hasan Siah“, *IMDb*, https://www.imdb.com/title/tt0319488/?ref=tt_ch, 9.11.2021.

294 Vgl. Sarah Baqaei, „Sa'adi Afschar: Yegane-y dar namayeshhay-e tachte hozi“ (Sa'adi Afschar: der „Ohnegleichen“ im Tachte-Hozi), *IRNA – Islamic Republic News Agency*, 30 Farvardin 1400 (19.4.2021), <https://www.irna.ir/news/84300936/%D8%B3%D8%B9%D8%AF%DB%8C-%D8%A7%D9%81%D8%B4%D8%A7%D8%B1-%DB%8C%DA%AF%D8%A7%D9%86%D9%87-%D8%A7%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D9%86%D9%85%D8%A7%DB%8C%D8%B4-%D9%87%D8%A7%DB%8C-%D8%AA%D8%AE%D8%AA-%D8%AD%D9%88%D8%B6%DB%8C>, 7.6.2021.

295 *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie*, Min.: 13:28 – 14:12.

umgestaltet und verlor seinen ursprünglichen Glanz. Dies wird im Dokumentarfilm durch die verschiedenen Aufnahmen aus den trostlosen Straßen und durch den lauten Ruf des Muezzins zum Gebet betont. Die Allgegenwart der Religion wirkt in diesem Film beinahe als eine Bedrohung für die ohnehin zerbrechliche Existenz der Syiahbazi-SchauspielerInnen.²⁹⁶

Als das Theater von den Behörden geschlossen wird, symbolisiert die Aufnahme des verriegelten Haupteingangs den Verlust der letzten Hochburg des Syiahbazi-Genre und das Ende jener Zeiten, in denen dessen DarstellerInnen noch mit einer gewissen Freiheit ihre Arbeit ausüben durften.²⁹⁷

Konform mit diesen tristen Bildern sind auch die Aufnahmen, die im ehemaligem jüdischen Viertel gedreht wurden. Hier gab es zur Pahlavi-Zeit jene Agenturen die Syiahbazi-Theatergruppen für private Feiern engagierten. Was im Film gezeigt wird, sind heruntergekommene bzw. leere Gassen und Höfe, während ein ehemaliger Syiahbazi-Schauspieler von der Vergangenheit erzählt.²⁹⁸

Es werden verschiedene kurze Szenen einer Syiahbazi-Vorführung im Theater Nasr vor dessen Schließung gezeigt. Dabei wird deutlich, dass die gesellschaftliche Kritik und die satirischen Andeutungen hier stark gedämpft bzw. dermaßen abstrakt formuliert werden, dass sie auf den ersten Blick nicht als solche erkennbar sind. In diesem Zusammenhang soll folgende Szene erwähnt werden: der Syiah setzt sich auf einen leeren Thron und fängt an, anscheinend sinnlose Befehle auszuteilen. Beispielsweise befiehlt er, dass „alle Toten wiederbelebt werden sollen“.²⁹⁹ Wahrscheinlich handelt es sich um eine indirekte Kritik an der Islamischen Republik, die rund um die gefallenen Soldaten des Iran-Iraq Krieges einen Kult der Märtyrer aufgebaut hat. Nach ihnen wurden zahlreiche Straßen, Plätze und Einrichtungen in den iranischen Städten benannt. Zudem bedecken große Wandgemälde, welche ebenfalls an die gefallenen des Krieges erinnern sollen, die Fassaden von weit sichtbaren Gebäuden. Darüber hinaus ist jeder Feiertag seit der Existenz der Islamischen Republik in Wirklichkeit eine religiöse Gedenkfeier der Ermordung bzw. des Todes eines islamischen Heiligen oder einer Heiligen. Man könnte fast den Eindruck gewinnen, dass die Toten für die aktuelle politische Führung wichtiger als die Lebenden sind. Die folgenden Worte des Syiah scheinen diese Beobachtung zu bestätigen, als er befiehlt, dass „alle Lebenden sterben müssen“.³⁰⁰ Dies könnte auch eine Kritik gegenüber den unzähligen Verboten sein, welche von dem gegenwärtigen Regime der Gesellschaft auferlegt werden und vielen Leuten das Leben beinahe unmöglich machen und womöglich auch als Manifest gegen die Todesstrafe, die weiterhin in der Islamischen Republik des Irans angewandt wird.³⁰¹

296 *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie*, Min.: 12:57 – 13:24.

297 *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie*, Min.: 22:59 – 23:03.

298 *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie*, Min.: 27:38 – 28:59 und 30:05 – 31:02.

299 *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie*, Min.: 08:03 – 08:28.

300 *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie*, Min.: 08:30 – 08:33.

301 Vgl. o. N., „Iran“, *Amnesty International*, <https://www.amnesty.org/en/location/middle-east-and-north-africa/iran/>, 23.5.2022.

Die Kritik des Syiah wird für einen kurzen Augenblick besonders deutlich, als er sich dem Publikum zuwendet und dabei meint: „Schaut, wer uns regiert!“³⁰² und kurz danach: „Niemandem ist es erlaubt sich zu bewegen“.³⁰³ Auf seine Aussagen folgt der Beifall des Publikums, das sofort verstanden hat, wer die Empfänger dieser Kritik sind obwohl offiziell die Worte des Syiah an die Figur des Königs im Theaterstück adressiert sind.

Nicht nur Satire und Kritik sind in diesem Fall gedämpft, sondern auch die übertriebenen, grotesken Bewegungen des Syiah und folglich auch seine freche Mimik, die hier viel gemäßiger erscheinen muss. In diesem Zusammenhang ist es interessant zu beobachten, dass genauso wie es öfters in der Vergangenheit der Fall war, auch unter den jetzigen Machthabern der private Raum die Möglichkeit für Syiahbazi-SpielerInnen bietet, ihre Kunst ungehindert ausüben zu dürfen. Dies wird in einem Gespräch in der Hinterbühne deutlich, als einer den männlichen Schauspieler seinen KollegInnen erzählt, dass er für seine Arbeit bei einer Hochzeit gut verdienen konnte, im Gegensatz zu seinen Leistungen auf der Theaterbühne in der Öffentlichkeit.³⁰⁴ Gleichzeitig beschwerten sich die weiblichen Darstellerinnen über den unlogischen Gedanken, dass es ihnen verboten ist, auf Hochzeiten vor fremden Männern aufzutreten während dies im öffentlichen Raum des Theaters erlaubt sei.³⁰⁵

Der Kontrast zwischen Öffentlichkeit und Privatleben wird ebenfalls in einer bestimmten Szene betont, in der die männlichen Schauspieler in der Hinterbühne tanzen und sich frei bewegen können, im Gegensatz zur Theaterbühne, auf der sie sich an bestimmte Vorschriften halten müssen.³⁰⁶

Über die Figur des schwarzen Dieners drückt sich der Syiah-Schauspieler im Film auf folgende Weise aus:

„Der Syiah stellt das Volk dar. Die ZuschauerInnen identifizieren sich mit dieser Rolle. Zum Beispiel, wenn sie etwas sagen wollen, das sie sich sonst nie trauen würden [...] denn sie denken, dass der Syiah sich alles erlauben kann [Übers. A. H.].“³⁰⁷

Diese Worte bestätigen die zentrale Rolle des Syiah und den Grund seiner Beliebtheit unter der Mehrheit der iranischen Bevölkerung. Dies hat auch damit zu tun, dass sich zwischen den Syiahbazi-DarstellerInnen und dem Publikum eine enge Beziehung entwickelt. Diese ist für den Verlauf der Aufführung von großer Bedeutung und wird im Film vom Schauspieler Sa'adi Afschar auf folgende Weise erklärt:

302 *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie*, Min.: 10:52 – 10:56.

303 *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie*, Min.: 08:34 – 08:37. In diesem Fall wird mit „Bewegen“ „Tanzen“ gemeint.

304 *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie*, Min.: 11:04 – 11:23.

305 *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie*, Min.: 11:45 – 12:48.

306 *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie*, Min.: 19:57 – 20:56.

307 *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie*, Min.: 08:42 – 09:13.

„Wir sind mit den Wünschen des Publikums vertraut. Es gibt zwischen uns SchauspielerInnen und den ZuschauerInnen eine Intimität. Deswegen freuen sie sich, uns zuzuschauen. Für das Publikum spielen wir nicht eine Rolle, sondern es ist so als ob wir neben ihm sitzen und mit ihm ein Gespräch führen würden [Übers. A. H.].“³⁰⁸

Jedoch zeigt das Ensemble des Theater Nasr auch ihren Frust gegenüber jenen Leuten im Iran, die ihre Kunst nicht anerkennen wollen und den abwertenden Begriff „Motreb“ (Musikant) für die SchauspielerInnen des persischen komischen Theaters verwenden. Darüber hinaus erzählt eine SchauspielerIn von einer Episode, in der der britische Regisseur Peter Brook eine Syiahbazi-Aufführung, in der Sa'adi Afschar wie üblich die Rolle des Syiah spielte, besucht hatte, und wie er, als Ausländer, von der Genialität dieser Theaterform begeistert war.³⁰⁹

Die Verunglimpfung der Syiahbazi-SpielerInnen wird auch durch eine besonders traurige Aufnahme eines einst bekannten Schauspielers hervorgehoben, der die Rolle des Syiah spielte. Verarmt und gealtert, sitzt er zusammengekauert auf einem Gehsteig. Er weint und bedauert, nun dafür bezahlen zu müssen, wo er doch gedacht hätte, dass es immer so weiter gehen würde wie einst.³¹⁰ Diese Szene erinnert an die Beobachtung von Beyzaï über die Situation der Syiahbazi-KünstlerInnen, welche bereits vor der Revolution unglücklich war.

Die letzte Szene des Films zeigt die absolute Verzweiflung des Theaterensembles. MitarbeiterInnen und DarstellerInnen sind nach der Schließung ihrer Spielstätte vollkommen aussichtslos und diskutieren in einem Saal, zwischen verschiedenen Requisiten, über ihre Zukunft. Manche von ihnen weinen, andere hingegen tanzen zu den Noten eines bittersüßen Liedes, dass von den Musikern gespielt und gesungen wird. Diese Sequenz betont die Ausdauer und Überlebensfähigkeit des Syiahbazi, das trotz einer anscheinend aussichtslosen Zukunft stets die Kraft hat, heitere Momente und Fröhlichkeit zu produzieren.

Der Film endet mit einer Großaufnahme der nachdenklichen Miene von Sa'adi Afschar, einer den letzten, großen Syiah-Darsteller der iranischen Theatergeschichte.

5.2.2 Elend, Fragilität und Verunglimpfung des Syiahbazi

Die schwierigen Arbeits- und Lebensverhältnisse der Syiahbazi-SchauspielerInnen, welche im Dokumentarfilm hervorgehoben werden und die sich zweifellos unter der aktuellen politischen Führung verschlechtert haben, sind das Ergebnis einer jahrhundertelangen negativen Wahrnehmung dieser Kunst. Wie bereits erläutert wurde, ist das Syiahbazi seit seiner Entstehung nicht nur Opfer

308 *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie*, Min.: 35:59 – 36:15.

309 *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie*, Min.: 36:48 – 37:08.

310 *Siah bazi. Les Ouvriers de Joie*, Min.: 25:18 – 26:29.

politischer und religiöser Hindernisse, sondern auch der negativen Perzeption durch bestimmte Gesellschaftsschichten. Die Gründe dafür nennt Mammun im folgendem Zitat:

“Die Imitatoren waren keine hochanständigen und moralbedachten Personen, sie waren auch nie bestrebt, eine sogenannte “ehrenhafte, produktive Arbeit” zu verrichten. Sie lebten von Almosen und schauten auf die heiteren Seiten des Lebens und traten mit einer Tänzerin auf, die meist eine in der Stadt wohlbekannte Kurtisane war. So konnte ihre Lebensweise von den Fanatikern sehr leicht als unanständig dargestellt werden. Dazu kommt, dass abgesehen vom religiösen Verbot ihrer Kunst, ihr Beruf zu den für die Gemeinschaft nutzlosen und unproduktiven Berufen gezählt wurde. So erklärte man sie [...] auch als nutzlose Parasiten der Gesellschaft.”³¹¹

Darüber hinaus äußert auch Beeman seine Meinung über die abwertende Sichtweise der Syiahbazi-DarstellerInnen von Seiten eines Teils der Gesellschaft. Er bezeichnet dieses Theatergenre als „rural comedy“, welches folglich von den aus den Städten stammenden höheren Gesellschaftsschichten verachtet wurde:

“Although the incongruity that the clown creates might seem humorous in and of itself, many urban individuals find the performances of rural troupes merely vulgar. [...]. This can be upsetting for urban dwellers not familiar with the tradition, who see only gross disrespect in the clown’s antics.”³¹²

Beide Äußerungen beziehen sich auf die Zeit vor der Revolution von 1979, welche offensichtlich bereits vor der Errichtung der Islamischen Republik schwierig für die Syiahbazi-SpielerInnen war. Besonders hart traf es die wandernden Theatertruppen, welche nicht über den gleichen Bekanntheitsgrad verfügten, wie jene, die in offiziellen Theaterhäuser auftraten. Zwar wurde der Einfluss des schiitischen Klerus unter der Monarchie der Pahlavi stark zurückgedrängt, jedoch hatte dieser stets Einfluss auf bestimmte Teile der iranischen Gesellschaft, um sie gelegentlich gegen das damalige Regime aufzuwiegen. So kam es beispielsweise zu Vorfällen, die gezielt zur Vernichtung dieses Theaters durchgeführt wurden: Beyzaï berichtet von dem religiösen Aufstand im Jahr 1963, als Fanatiker Orte, die als „unmoralisch“ betrachtet wurden, anzündeten. Darunter fielen auch die Theateragenturen. Nur wenige davon konnten sich von diesem Angriff erholen und ihre Arbeit wiederaufnehmen.³¹³

Um die Verbote und Schikanen sowie die verächtliche Haltung gegenüber Syiahbazi-DarstellerInnen aushalten zu können, kam es öfters vor, dass diese sich dem Alkohol hingaben. Ein Beispiel dafür ist folgendes Zitat von Mammun, der von einer persönlichen Anekdote über die triste Situation einer Syiahbazi-Theatergruppe vor der Revolution erzählt:

311 Mammun, „Taglid“, S. 298.

312 Beeman, „Why Do They Laugh?“, S. 515.

313 Vgl. Beyzaï, *Storia del teatro in Iran*, S. 265f.

“Ich erinnerte mich, als Kind bei manchen Hochzeitsfeiern ein Ruhozi-Spiel gesehen zu haben und es fast immer so war, daß die Spieler, bevor sie auftraten, das Publikum lange warten ließen. Sie saßen in einem Zimmer hinter geschlossener Türe und wenn man fragte, was sie in diesem Zimmer taten, immer Antwort erhielt: „Sie trinken Wodka“. Und ich erinnerte mich noch, daß einmal, wie ich als Kind mit meinem Vater bei einer Hochzeit eingeladen war, und nach langem Warten auf den Auftritt der Komödianten meine Geduld zu Ende war, den Vater fragte: „Baba, müssen sie unbedingt Wodka trinken?“ „Naja, - schon“, „Warum?“ fragte ich. „Es gehört zu ihrem Beruf“, sagte er. „Sie schämen sich, daß sie spielen müssen! Also müssen sie soviel Wodka trinken, bis sie ihre Schamhaftigkeit verlieren. Und dann können sie spielen! Verstehst du?“³¹⁴

Die Benutzung des Begriffs “Scham” betont die von der Religion geprägten Wahrnehmung, dass es sich bei den Künstler und Künstlerinnen eines Syiahbazi-Spiels um SünderInnen handeln würde. Dadurch, dass seit der Entstehung der Islamischen Republik diese Betrachtungsweise nur gestärkt wurde, ist es schwierig, wissenschaftliche Quellen zu finden, welche die aktuelle Lage der SchauspielerInnen dieser Theaterart dokumentieren. Öfters handelt es sich um Informationen zweiter Hand, wie im 6. und letzten Kapitel dieser Masterarbeit geschildert wird.

5.3 Conclusio

In diesem Kapitel wurden verschiedene Informationen über die Situation des Syiahbazi in den letzten beinahe fünf Jahrzehnten dargestellt bezüglich seiner Wahrnehmung durch das Volk und durch die Machthaber. Viele Aspekte haben sich geändert während manche gleich geblieben sind. Zweifellos haben sich die Arbeits- und folglich auch die Lebensbedingungen für die TheaterschauspielerInnen und besonders für Syiahbazi-DarstellerInnen unter den aktuellen politischen Umständen verschlechtert.

Wie bereits geschildert wurde, handelt es sich bei dem Stück *Efriteh Matschin* eher um eine Ausnahme im Gegensatz zu der damaligen Situation der Syiahbazi-SpielerInnen. Es ist ein Versuch einer Gruppe von Intellektuellen die traditionellen persischen Theaterformen durch einer Starbesetzung im Fernsehen zu verherrlichen und daher nicht als angemessenes Beispiel für eine Aufführung gelten kann, welche von einer echten, womöglich wandernden Syiahbazi-Theatergruppe, die im Freien oder in einer eigenen Spielstätte vorgetragen wird. Bedauerlicherweise gibt es von solchen Aufführungen kaum visuelles Material bzw. ist dies nicht über öffentliche Wege auffindbar. Wahrscheinlich steht dies im Zusammenhang mit der Tatsache, dass die ZuschauerInnen solcher Theaterstücke für lange Zeit den niederen Gesellschaftsschichten angehörten und nicht die Mittel hatten, die flüchtige Natur dieser Aufführungen mit Videogeräten festhalten zu können. Trotzdem gibt es darüber die schriftlichen Essays von Beeman, welcher persönlich noch kurz vor der Revolution das Glück hatte, bei Syiahbazi-

314 Mammun, „Taglid“, S. 300.

Aufführungen in kleinen Dörfern und ländlichen Gebieten dabei sein zu können. Seine Beschreibungen und Eindrücke sind wichtige Zeugen für dieses Theater.

Der Dokumentarfilm von Mariam Khakipour ist ebenfalls ein seltener und detaillierter Beweis für die Arbeitsverhältnisse eines Syiahbazi-Ensembles im post-revolutionären Iran. Durch die zahlreichen Hindernisse mit denen Syiahbazi-DarstellerInnen ständig konfrontiert sind, drängen sie diese noch mehr in den privaten Raum oder zu flüchtigen Ereignissen wie Theaterfestivals, um der gnadenlosen Zensur der gegenwärtigen Machthaber zu entkommen. Dies führt zum Schluss, dass es mittlerweile beinahe unmöglich geworden ist, wissenschaftliche und zuverlässige Informationen über das Syiahbazi im Iran des letzten Jahrzehnts zu finden. So ist es mittlerweile eher eine Frage des Glücks, an einer Syiahbazi-Darstellung als ZuschauerIn teilnehmen zu dürfen und die Magie, welche dabei freigesetzt wird, spüren zu können.

6. Interviews mit Fachleuten

Das letzte Kapitel gilt als Abschluss und soll zugleich neue Perspektiven auf die behandelte Thematik eröffnen. Folgende selbst geführte Interviews mit Kennern des iranischen Theaters und im Speziellen des Syiahbazi haben einerseits als zusätzliche Quelle, andererseits als Bestätigung der in dieser Masterarbeit bereits geschilderten Beobachtungen gedient. Durch die Interviews war es außerdem möglich, einen Einblick in die aktuelle Situation des Syiahbazi zu bekommen.

Darüber hinaus war das Auffinden von ExpertInnen in diesem Bereich ebenfalls einigermaßen aufwendig. Dieses Unterfangen wurde durch die Reisebeschränkungen wegen der Verbreitung von Covid-19 zusätzlich erschwert, da die anfängliche Idee ExpertInnen im Iran zu interviewen verworfen werden musste. Letztendlich sind daraus zwei ausführliche Interviews entstanden, die teilweise persönlich, teilweise virtuell geführt wurden und Berichte und Erfahrungen enthalten, die sich mit der Langlebigkeit des Syiahbazi befassen.

Die Grundlage dieser Interviews basiert auf folgender allgemeiner Fragestellung: Wie lautet der Standpunkt von Personen, die wissenschaftlich und künstlerisch bereits seit Jahrzehnten im iranischen Theater und insbesondere im Syiahbazi tätig sind? Dieser Problematik wird konkret in verschiedenen Fragen nachgegangen, welche sich unter anderem mit dem Thema der Zensur und deren Überschreitung auf kreative Weise auseinandersetzen. Dazu habe ich Herrn Univ.Prof. Dr. Parvis Mamnun und den Schauspieler, Regisseur und Dramatiker Massud Rahnama interviewt. Beide haben durch ihre Tätigkeit im Bereich des iranischen Theaters dessen Entwicklung in den letzten 50 Jahren aktiv miterlebt, wie etwa den Einfluss der Zensur vor der Revolution von 1979 und nach der Gründung der islamischen Republik, den achtjährigen Iran-Irak Krieg und, allgemein betrachtet, die stets prekäre Existenz des Theaters in Bezug auf die politische Führung des Landes.

6.1 Biografie von Univ.Prof. Dr. Parvis Mamnun

Der im Jahr 1939³¹⁵ geborene Univ.Prof. Dr. Parvis Mamnun kam aus dem Iran nach Wien, um am Max Reinhardt Seminar zu studieren. Danach hat er vorwiegend im akademischen und theatralen Umfeld gearbeitet. In Wien war er mehrere Jahre als Gastprofessor für persische Literatur an der

315 Vgl. Paul Vécsei, „Der wunderbare Wiener Märchenerzähler aus dem Orient. Der iranische Schauspieler, Regisseur und Dramaturg Parvis Mamnun begeht in Corona-Zeiten über das Radio ein Fest seiner Erzählkunst“, *Wiener Zeitung*, 5.12.2020, <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/chronik/wien/2084557-Der-wunderbare-Wiener-Maerchenerzaehler-aus-dem-Orient.html>, 10.1.2021.

Universität tätig. An der Universität von Teheran war er außerdem an der Gründung des Instituts für Dramatische Künste beteiligt³¹⁶ und wurde zusätzlich Leiter der Theatergruppe PARNASS.³¹⁷

Die alte persische Kunst des Erzählens gilt als Mamnuns Spezialität. Diese hat er durch umfangreiche Recherchen und den engen Kontakt mit Derwischen und Mystikern gelernt. Seitdem wird er im Iran als offizieller Meister der Erzählkunst angesehen.³¹⁸ Seine Bühnen- und Medienauftritte finden sowohl in Europa als auch im Iran statt und bringen zwei unterschiedliche Kulturen – jene des Westens und die des Orients – zusammen. Ein Beispiel dafür wäre sein Geschichten-Zyklus *Ali Baba & Dr. Faust*.³¹⁹

6.2 Interview mit Herrn Univ.Prof. Dr. Parvis Mamnun

Warum hat Ihrer Meinung nach das Syiahbazi bis heute überlebt ? Was ist das Erfolgsrezept für diese noch existierende Theaterform ? Ist es möglich, dass verschiedene Hindernisse wie zum Beispiel die von Religion und Politik auferlegte Zensur dieses Theatergenre am Leben erhalten haben indem sie diesem ständig neuen Stoff bieten bzw. geboten haben ?

P. M.: Es hat überlebt, wird aber nicht wie es verdient geachtet, weder von den Kulturverantwortlichen, noch von der Gesellschaft. Und überlebt hat es wegen seiner kritischen Haltung und seinem Unterhaltungswert zugleich.

Wäre das Syiahbazi auch ohne Zensur lustig und unterhaltsam? Würde es auch in einer “freien” bzw. “demokratischen” Gesellschaft funktionieren und das Publikum zu lautem Lachen bringen ?

P. M.: Zensur gibt dem kritischen Theater immer einen guten Schuss Würze, egal in welcher Zeit und Gesellschaft.

Wissen Sie etwas über die Existenz von gegenwärtigen Theatergruppen im Iran, die ausschließlich dem Genre des Syiahbazi gewidmet sind ? Wenn ja, wissen Sie ob ihnen in den staatlichen Medien Aufmerksamkeit gegeben wird – zum Beispiel ob in Zeitungen Werbung für ihre Vorstellungen gemacht wird oder ob die SchauspielerInnen in Fernsehshows eingeladen werden ?

316 Vgl. Werner Hörtnner, „Dr. Faust aus dem Morgenland“, *Südwind Magazin. Internationale Politik, Kultur und Entwicklung*, 10.2009, <https://www.suedwind-magazin.at/dr-faust-aus-dem-morgenland>, 19.6.2021.

317 Vgl. o. N., „Parvis Mamnun liest aus 1001 Nacht“, *Vorarlberger Landesbibliothek*, <https://vlb.vorarlberg.at/was-passiert/veranstaltungsarchiv/2003/lesung-parvis-mamnun>, 10.1.2021.

318 Vgl. Ebd.

319 Vgl. Hörtnner, „Dr. Faust aus dem Morgenland“, 19.6.2021.

P. M.: Da ich dem aktuellen persischen Theater fern bin, habe ich diese Fragen meinen Bekannten in Persien gestellt. Folgende Antwort stammt von einer TheaterschauspielerIn:³²⁰

„Viele der Syiahbazi-Ensembles spielen in Theaterfestivals, die den traditionellen Theaterformen gewidmet sind. Die meisten Syiahbazi-Aufführungen finden im Theater „Sangaladsch“³²¹ statt. Freie Theatergruppen innerhalb des Syiahbazi genießen eine gewisse Menge an Meinungsfreiheit und verfügen über einen eigenen Beirat. Dieser mäßigt und kontrolliert die Töne der Aufführung während der Proben. Die im Syiahbazi enthaltene Kritik und die daraus entstehende Zensur haben stets mit der politischen Situation des Landes zu tun. Üblicherweise führen Theatergruppen Selbstzensur durch. Trotzdem schaffen es die SchauspielerInnen und besonders jener, der die Rolle des Syiah spielt, die auferlegten Verbote und die Zensur zu überschreiten, indem sie Sätze und Scherze vor dem Publikum improvisieren. Der Vorteil dieser Improvisation ist, dass die gleichen Sätze nie in den nachfolgenden Vorführungen des selben Theaterstücks wieder vorkommen und somit der Zensur entfliehen.“

In den vergangenen Jahren wurde der Aufdeckung von Rassismus in traditionellen Theaterformen viel Aufmerksamkeit gewidmet. Besonders in den USA gelten mittlerweile die sogenannten “Minstrel Shows” als äußerst umstritten. Die Anwendung des Blackface hat seither eine besonders negative Konnotation bekommen und wird als “rassistisch” bezeichnet. Mittlerweile ist diese Betrachtungsweise auch auf Performances von Syiahbazi im Ausland übertragen worden – wie etwa im Fall der Aufführung Tarabnameh von Bahram Beyzaï im Jahr 2016 in Stanford, Kalifornien. Wie würden Sie auf den Vorwurf reagieren, dass es sich bei Syiahbazi um Blackface handelt und daher diese nicht mehr als Theaterform akzeptiert und vorgeführt werden soll ?

P. M.: Im Ruhozi steht der Syiah als der Vertreter aller unterdrückten Menschen und gilt als die beliebteste Rolle dieses Theatergenres. Sa’adi Afschar sagt: ‚Ich meide einen armen unterlegenen Syiah zu spielen‘. Ich glaube man betrachtet den Syiah als Rolle und denkt nicht an die Geschichte der Unterdrückung der Afrikanischen Sklaven. In Amerika ist diese Beobachtung verständlich. Dort gibt es ja auch Trump³²² und die Rassenkonflikte. In Persien gibt es zumindest dieses Rassenproblem nicht, weil es keine schwarze Bevölkerung gibt.

Tausend Dank für Ihr Entgegenkommen!

320 Aus Sicherheitsgründen wird ihr Name nicht veröffentlicht.

321 Dieses Theatergebäude wurde im Jahr 1961 in Teheran eröffnet und gilt als das erste nationale Theaterhaus im Iran – Vgl. o. N., “Aschnaii ba tamashachaneyeh Sangaladsch” (Vorstellung des Theaters Sangaladsch), *Hamshahri*, 17.7.2012, <https://www.hamshahronline.ir/news/177902/%D8%A2%D8%B4%D9%86%D8%A7%DB%8C%DB%8C-%D8%A8%D8%A7-%D8%AA%D9%85%D8%A7%D8%B4%D8%A7%D8%AE%D8%A7%D9%86%D9%87-%D8%B3%D9%86%DA%AF%D9%84%D8%AC> 5.1.2021

322 Das Interview hat kurz vor dem Ende des Präsidentenamtes von Donald J. Trump stattgefunden.

6.3 Biografie von Schauspieler, Regisseur und Dramatiker Massud Rahnama

Massud Rahnama wurde im Jahr 1953 in Teheran geboren.³²³ Nach dem Abschluss an der Dramatischen Universität in der iranischen Hauptstadt und einer bereits zuvor bemerkenswerten Karriere im Theater-, Film- und Fernsehbereich³²⁴ zog er Anfang der 1980er Jahre nach Wien.³²⁵ Dort gründete er den Verein „Theatergruppe Gohar Morad“³²⁶ mit der er verschiedene Produktionen aufgeführt hat: darunter auch das Syiahbazi-Stück „Mokafat“ (Vergeltung).³²⁷ Rahnama hat bis heute in zahlreichen – teilweise auch von ihm geschriebenen – Theaterproduktionen in Europa und den USA als Schauspieler mitgespielt wie zum Beispiel „Labchand“ in Kansas City³²⁸ oder „Noch ist Polen nicht verloren“ in Wien.³²⁹ Darüber hinaus ist er ebenfalls in österreichischen TV-Produktionen, Spiel- und Kurzfilmen zu sehen.

Rahnama hat bis dato zahlreiche Syiahbazi-Stücke geschrieben, inszeniert und selbst gespielt. Er ist einer der wenigen Schauspieler außerhalb des Irans, welche die Rolle des Syiah gemeistert haben und stets mit Leidenschaft spielen.

6.4 Interview mit Massud Rahnama

Warum hat Ihrer Meinung nach das Syiahbazi bis heute überlebt ? Was ist das Erfolgsrezept für diese noch existierende Theaterform ?

M. R.: Weil es sich dabei um eine Komödie handelt. Besonders nach der Revolution war die Stimmung nicht besonders gut wegen acht Jahre Krieg, Hinrichtungen und jetzt Corona³³⁰ ! Deshalb kommt Syiahbazi gut in Zeiten wie diesen an, weil ein bisschen Lachen stets hilfreich sein kann. Darüber hinaus: Syiahbazi wurde sowohl damals als auch heute bei Hochzeiten und generell bei Festen – zum Beispiel bei der Beschneidung von Söhnen, Verlobungsfesten, usw. vorgeführt. Es ist nicht mehr so prominent aber es lebt noch. Die Menschen kennen diese Theaterform und wissen, dass sie es mit einer Komödie zu tun haben, die sie zum Lachen bringt. Syiah macht die Menschen fröhlicher, glücklicher. Das Timing zwischen Hadschi und Syiah macht das Syiahbazi ebenfalls zu einer hervorragenden Komödie.

323 Vgl. Herbert Arlt, „Lebenschronologie“, Massud Rahnama. *Schauspieler, Dramatiker, Regisseur*, hg. v. Herbert Arlt/Ruslana Berndt/Andrea Heidvogel, Wien: INST 2008, S. 244-253, hier S. 244.

324 Vgl. Arlt, „Lebenschronologie“, S. 244f.

325 Vgl. Arlt, „Lebenschronologie“, S. 246.

326 Vgl. Ebd.

327 Vgl. Arlt, „Lebenschronologie“, S. 248.

328 Vgl. Arlt, „Lebenschronologie“, S. 251.

329 Vgl. Arlt, „Lebenschronologie“, S. 252.

330 Das Interview hat im November 2020, während der 2. Welle der COVID-19 Pandemie stattgefunden.

Wäre das Syiahbazi auch ohne Zensur lustig und unterhaltsam? Würde es auch in einer “freien” bzw. “demokratischen” Gesellschaft funktionieren und das Publikum zu lautem Lachen bringen ?

M. R.: Ja sicher! Wir sehen warum die Commedia dell’Arte noch funktioniert. Auch viele Geschichten von Nestroy folgen dem selben Prinzip wie jenem des Syiahbazi. Diese Theaterform sagt die Wahrheit. Sie offenbart aktuelle Probleme. Daher handelt es sich manchmal auch um eine schwarze Komödie. In Ländern wie Österreich, Italien, etc. funktioniert das Syiahbazi noch besser, weil hier alte Theaterformen und Künstler viel mehr geschätzt werden.

Wissen Sie etwas über die Existenz von gegenwärtigen Theatergruppen im Iran, die ausschließlich dem Genre des Syiahbazi gewidmet sind ? Wenn ja, wissen Sie ob ihnen in den staatlichen Medien Aufmerksamkeit gegeben wird – zum Beispiel ob in Zeitungen Werbung für ihre Vorstellungen gemacht wird oder ob die SchauspielerInnen in Fernsehshows eingeladen werden ?

M. R.: Ja. Zum Beispiel kenne ich einen Syiahbazi-Schauspieler der im Iran lebt. Er hat immer sehr gute Vorstellungen im Theater „25 Schahriwar“ – jetzt heißt es „Sangaladsch“ – gehalten. Er macht regelmäßig Theater in die Richtung des Syiahbazi. Diese Vorstellungen sind auch gut besucht. SchauspielerInnen, die zu diesem Theatergenre gehören, bekommen, glaube ich, vom Staat ein wenig Unterstützung. Sie spielen in städtischen Theatern, Festen, usw. Manchmal spielen sie auch in privaten Räumen, weil sie hier viel besser verdienen. Viele Leute kommen gerne um sich diese Vorstellungen anzuschauen und sind bereit für Eintrittskarten zu bezahlen. Vor der Revolution hat Farah Diba, die Frau des letzten Schah von Iran, die Kunstszene unterstützt. Ein Beispiel dafür wäre das Schiras-Festival in den 1960er bis 70er Jahre.

Würden Sie meinen, dass sich die heutige Wahrnehmung der Leute gegenüber den SchauspielerInnen des Syiahbazi ins positive geändert hat ? Oder werden Sie noch immer mit dem eher negativem Begriff des „Motreb“ (Musikant) bezeichnet ?

M. R.: Das kommt auf das Publikum an. Bei StudentInnen, AkademikerInnen ja. Bei konservativen Menschen eher nicht. Während einer Vorstellung von Syiahbazi lachen sie, aber das Talent der SchauspielerInnen wird von diesem Publikum nicht anerkannt.

In den vergangenen Jahren wurde der Aufdeckung von Rassismus in traditionellen Theaterformen viel Aufmerksamkeit gewidmet. Besonders in den USA gelten mittlerweile die sogenannten “Minstrel Shows” als äußerst umstritten. Die Anwendung des “Blackface” hat seither eine besonders negative

Konnotation bekommen und wird als “rassistisch” bezeichnet. Mittlerweile ist diese Betrachtungsweise auch auf Performances von Syiahbazi im Ausland übertragen worden – wie etwa im Fall der Aufführung “Tarabnameh” von Bahram Beyzaï im Jahr 2016 in Stanford, Kalifornien.

Wie würden Sie auf den Vorwurf reagieren, dass es sich bei Syiahbazi um “Blackface” handelt und daher dieser nicht mehr als Theaterform akzeptiert und vorgeführt werden soll ?

M. R.: Das ist eine tolle Frage. Ich habe selber damit Probleme gehabt. Zum Beispiel im Thomas Jefferson Community Theatre in Virginia in den USA wollte man, dass wir eine schriftliche Erklärung für den Verzicht auf das schwarz geschminkte Gesicht von Syiah öffentlich machen sollten. Das schönste war, dass die Bühnentechniker und andere Fachleute, die selber Afroamerikaner waren, die Figur des Syiah geliebt haben! Noch dazu: jene Figur, die den Held der Geschichte spielt, ist dunkelhäutig. Sie ist ein Mensch, der alle zum Lachen bringt und der versucht für alle Probleme eine Lösung zu finden. Er macht sich über böse Menschen lustig und entmachtet sie mit Wortspielen. Aber wegen dieses Vorwurfs von Rassismus entsteht auch Selbstzensur. Beispielsweise habe ich versucht einen Trick zu finden, die Figur des Syiah erkennbar zu machen, ohne dass ich mich der schwarzen Gesichtsbemalung bediente. Zu erst habe ich damit experimentiert, mein Gesicht grün zu schminken – wie zum Beispiel im Theaterstück *Chaschayar im Palast von Harun al-Raschid*. Mittlerweile benutze ich keine Schminke mehr. Als Erfinder von Impromime und Lehrer von Pantomime seit mehr als 15 Jahren habe ich ein Mittel gefunden, die Rolle des Syiah auf eine bessere Weise darzustellen. Denn das Publikum kann ohne schwarze Schminke besser meine Mimik bzw. meinen Gesichtsausdruck sehen. Aber das ist auch eine Form von Selbstzensur, weil ich keine Lust habe, mich ständig rechtfertigen zu müssen. Man bekommt automatisch ein schlechtes Gewissen. Ich habe einmal ein Foto von einem Syiah auf meiner Facebook-Seite gepostet und kurz danach hat ein dunkelhäutiger Schauspieler sich darüber beschwert. Ich habe ihm mit folgenden Argumenten über diese Figur aufgeklärt: 1. dass es sich um eine wunderbare Rolle des traditionellen persischen Theaters handelt; 2. dass ich unglaublich stolz bin, diese Rolle spielen zu dürfen; 3. dass er nachdenken sollte, bevor er solche Kommentare postet!

Ab wann haben Sie diese Problematik mit dem Thema „Blackface“ angefangen zu erleben ?

M. R.: In Wien bzw. in Europa habe ich für längere Zeit keine Probleme gehabt. Das erste Mal war in den USA vor 14-15 Jahren. Trotzdem habe ich oft in den USA gespielt – darunter auch zwei Syiahbazi-Stücke. Die Theaterhäuser waren voll und unter dem Publikum waren außer PerserInnen auch zahlreiche AmerikanerInnen.

Die Rolle des Syiah ist also auch ohne dem schwarz geschminkten Gesicht von allen erkennbar wegen der Stimme, der Mimik, ... ?

M. R.: Vor allem wegen der Stimme. Aber natürlich auch wegen der Mimik, dem Tanzen, dem Singen.

Könnte auch ein nicht persisch-sprechendes Publikum die Figur des Syiah ohne dem traditionell schwarz-gefärbtem Gesicht erkennen ? Wenn ja, würde dies an der Tatsache liegen, dass seine Rolle jener eines Hofnarrs ähnelt ?

M. R.: Ich wurde einmal von zwei Amerikanern interviewt. Einer war Anwalt und der andere war Universitätsprofessor. Beide haben gemeint, dass sie trotz der Tatsache, dass sie die persische Sprache nicht verstanden haben, die Vorstellung geliebt haben, weil sie dabei viel Spaß gehabt hatten. Als ich sie nach dem Grund gefragt habe, weshalb sie sich trotzdem amüsiert hatten, wurde mir geantwortet, dass sie die Mimik und die Körpersprache lustig fanden und diese gereicht hatten, um eine lustige Stimmung zu erzeugen.

Meinen Sie, dass die Rolle des Syiah bzw. des Syiahbazi trotzdem in Zukunft am Leben bleiben wird auch wenn sich die Vorwürfe von Blackface bzw. von Rassismus vermehren sollten ? Würde ein ungeschminkter Syiah nur mit Hilfe der modifizierten Stimme und der übertriebenen Gestik und Mimik den gleichen komödiantischen Effekt auf das Publikum haben, wie es bisher der Originalform gelungen ist ?

M. R.: Ja, hundertprozentig! Nehmen wir uns Charlie Chaplin als Beispiel. Er braucht sich nicht das Gesicht schwarz anzumalen um Komödie zu machen. Durch seine lustige Gestik und Mimik kritisiert er Rassismus, Unrecht. Sein Schauspielstil erinnert mich an die Rolle des Syiah. Charlie Chaplin verwendet sein eigenes Gesicht, genauso wie der Held des Syiahbazi.

Vielen Dank für Ihre Zeit und Ihr Entgegenkommen!

7. Conclusio

Das Ergebnis der Forschungsarbeit über das persische komödiantische Theater des *Syiahbazi* hat verschiedene Aspekte zum Vorschein gebracht und zugleich neue Betrachtungsweisen eröffnet.

Als erstes gewinnt man den Eindruck, dass der von den im Iran aufeinander folgenden autoritären Regimen stets unterhaltene und aktive Zensurapparat paradoxerweise das *Syiahbazi* am Leben erhalten hat. Die Basis für die unendliche Ausdauer und Überlebensfähigkeit dieses Theatergenres bilden die religiös und politisch motivierten Verbote. Denn aus diesen entsteht die Kunst des *Syiahbazi*, die Kontroversen und Launen der Autoritäten zu entblößen und zu verspotten. Zugleich nimmt es eine kritische Haltung gegenüber einer augenscheinlich frommen und gottesfürchtigen Gesellschaft ein.

Obwohl das *Syiahbazi* ausschließlich im privaten Raum die Möglichkeit hat, sein gesamtes Potential zu entfalten, hat sich eben diese Tatsache mehrmals seit der Entstehung dieses Genres als Überlebensstrategie erwiesen. Dieser Spielort hat sich so auch in äußerst düsteren Zeiten stets als ein – wenn auch prekäres – geschütztes Ambiente für dieses Theater entpuppt.

Ein weiterer Aspekt, der in dieser Recherche ebenfalls hervorgekommen ist, bezieht sich auf die enge Verbindung der festgelegten Darstellungsweise der Figuren des *Syiahbazi* und die Rezeption des „einfachen“ Publikums bzw. jenes an das sich diese Theaterform ursprünglich wandte. Zwar wurden wenige Versuche gemacht, um die traditionell männlichen Rollen wie jene des *Syiah* von weiblichen Schauspielerinnen interpretieren zu lassen, wie in *Tarabnameh* oder *Dandoon Tala*. Jedoch wurde dies in zwei bestimmten Kontexten ermöglicht. Es handelt sich um einzelne Bemühungen, die jeweils in zwei bestimmten Schutzblasen einordnet werden können: jene des Auslands und jene der Darstellung durch eine einflussreiche und prominente Filmschauspielerin im Iran. Da keine weiteren dokumentierten Beispiele gefunden wurden, könnte man annehmen, dass die Rezeption eines weiblichen *Syiah* nicht unbedingt auf positive Weise von dem iranischen Publikum aufgenommen wird. Denn diese Perspektive spiegelt auch das Verhalten eines Großteils der Gesellschaft wider und zwar in dem Sinne, dass diese allzu oft nicht von der Tradition und den festgelegten Regeln abweichen möchte.

Eine zusätzliche Erkenntnis dieser Recherche betrifft die sich im Westen langsam verbreitende Auffassung des *Syiahbazi* als Übertragung der nordamerikanischen problematischen Darstellung des Blackface. Dazu gehören auch die Kritik an der Sklavenhaltung in der Geschichte des Irans und ob diese Betrachtungsweise in manchen Gesellschaftsschichten der iranischen Diaspora dem *Syiahbazi* in Zukunft zum Verhängnis werden könnte. Das dies als ein weiteres Hindernis bzw. eine Form von

Zensur gegenüber diesem Theater empfunden wird, zeigt das Interview mit Massud Rahnama, in dem er die Rolle des Syiah spielt ohne sich das Gesicht schwarz anzumalen.

Das wenig erforschte Thema der Sklavenhaltung im Iran trägt zur falschen Annahme bei, diese mit dem Schicksal der nordamerikanischen SklavInnen in Relation zu setzen und birgt folglich das Risiko, ein gesamtes Theatergenre aus Unwissenheit in Verruf zu bringen.

Ziel dieser Masterarbeit war es, den Grund der Beharrlichkeit des Syiahbazi trotz der unzähligen Hindernisse von Seiten der Machthaber zu entdecken. Durch die Recherche wurde dies öfters in wiederkehrenden Beispielen bestätigt: der private Raum als Rückzugsort vor der gnadenlosen Zensur, die Tatsache, dass dieses Theater zum Großteil auf Improvisation basiert und somit bis zu einem gewissen Grad den Zorn der Autoritäten durch die Flüchtigkeit der Dialoge und der gegen diese gerichtete Kritik entkommen kann und letztendlich auch, wie Mamnun und Rahnama ebenfalls in ihren Interviews erwähnt haben, das Verlangen der Menschen nach Heiterkeit und Unterhaltung. Besonders harte Zeiten scheinen die Beliebtheit des Syiahbazi bei einer Mehrheit der iranischen Bevölkerung zu steigern. Dabei stimulieren wichtige Verfahren dieser Theaterform wie Farce und Slapstick den natürlichen Drang der Menschen zum Lachen. Da der Iran selten demokratische Momente erlebt hat, darf es nicht verwundern, dass das Syiahbazi bis heute überlebt hat und das Herz vieler Iranerinnen und Iraner begehrt. Für viele von Ihnen bietet es einen temporären Ausbruch aus einer ungerechten Lebenssituation und einer unausgeglichene Verteilung der Macht in der Gesellschaft, die zur Folge hat, dass es stets die breite Bevölkerung ist, die der Grausamkeit und dem Egoismus der Machthaber ausgesetzt ist. Wie bereits erwähnt, ist es die karnevaleske Eigenschaft des Syiahbazi, welche es den Leuten ermöglicht, aus diesem strengen Schema der Last des Alltags herauszutreten und, durch die Narrenfreiheit des Syiah, die Autoritäten in die Bedeutungslosigkeit versenken zu können.

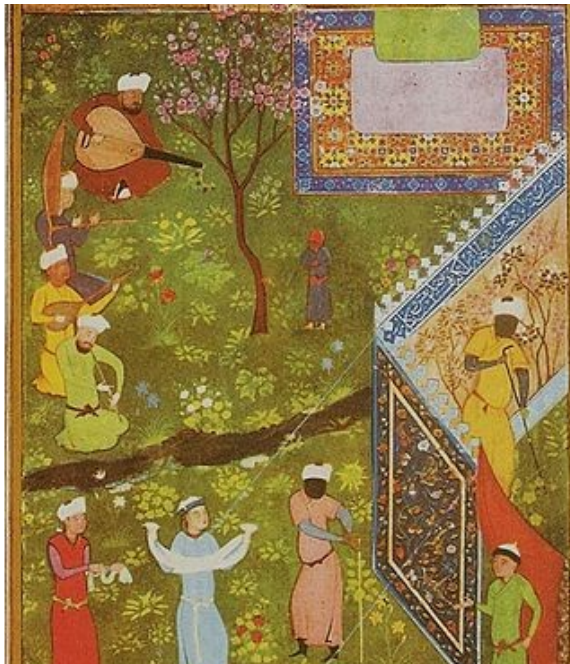
Zusätzlich hat die Recherche zur Erkenntnis geführt, dass dieses Theater auf einer Ebene mit komödiantischen Theaterformen verschiedenster Kulturen steht. Die universale Figur des frechen Dieners, der die Ungerechtigkeit, welche seitens seiner Vorgegebenen ausgeübt wird, durch Naivität und Verspottung demaskiert, bildet seit Jahrhunderten die Basis des Genres der Komödie, welches sich als Erfolgsrezept bei den benachteiligten und ausgebeuteten Gesellschaftsschichten erwiesen hat. Diese Theaterformen wurden in der westlichen Welt jedes mal dann gut dokumentiert, sobald dessen Genialität auch von Intellektuellen erkannt wurde, wie etwa im Fall der italienischen *Commedia dell'Arte*. Bedauerlicherweise hat das Syiahbazi diesen Prozess bisher nur in äußerst begrenzter Weise durchschritten und zwar durch die unermüdlichen Bemühungen von Beyzaï. Im Endergebnis ist diese Theaterform außerhalb des Irans wenig bzw. kaum bekannt und wird innerhalb des Landes zumeist als pure Unterhaltung betrachtet, wobei dessen SchauspielerInnen bis heute noch abwertend als „Arbeiter“ bezeichnet werden. Die Forschung über diese besondere Variante des persischen komödiantischen

Theaters hat es ermöglicht, seiner Genialität nachzugehen und seinen Reichtum an Erfindergeist, Humor, Flexibilität und Lebendigkeit darzustellen. Dies wurde trotz der Grenzen dieser Arbeit möglich: wenige jedoch gut dokumentierte wissenschaftliche Quellen sowie der Mangel an vollständigem und hochqualitativem Videomaterial über Syiahbazi-Aufführungen.

In der Recherche ist es nicht gelungen, den Stand dieses Theaters im akademischen Umfeld des heutigen Irans zu klären: ob das Syiahbazi aus einer wissenschaftlichen Perspektive an den iranischen Universitäten studiert wird und von den im Iran lebenden Intellektuellen mehr geschätzt wird als in der Vergangenheit.

Um den Mangel an gegenwärtiger wissenschaftlicher Dokumentation über das Syiahbazi zu kompensieren wäre es wahrscheinlich am besten, dessen Lage im heutigem Iran vor Ort zu erforschen – genauso wie es Beyzaì und Beeman gemacht haben. Mit den richtigen Kontakten zu den Vertretern dieses Theatergenres und der Gelegenheit Videoaufnahmen von flüchtigen Theateraufführungen zu machen, wäre es möglich das Genie des traditionellen persischen komödiantischen Theaters in seiner ganzen Pracht und in all seinen Facetten gründlich zu studieren. Folglich besteht die Hoffnung, dass dieses Theater auch aus einem akademischen Blickwinkel überleben wird und allmählich jene Anerkennung bekommen wird, die es sowohl im Iran als auch außerhalb des Landes verdient, um weiterhin auf der Nase jedes Hindernisses und Herausforderung tanzen zu können.

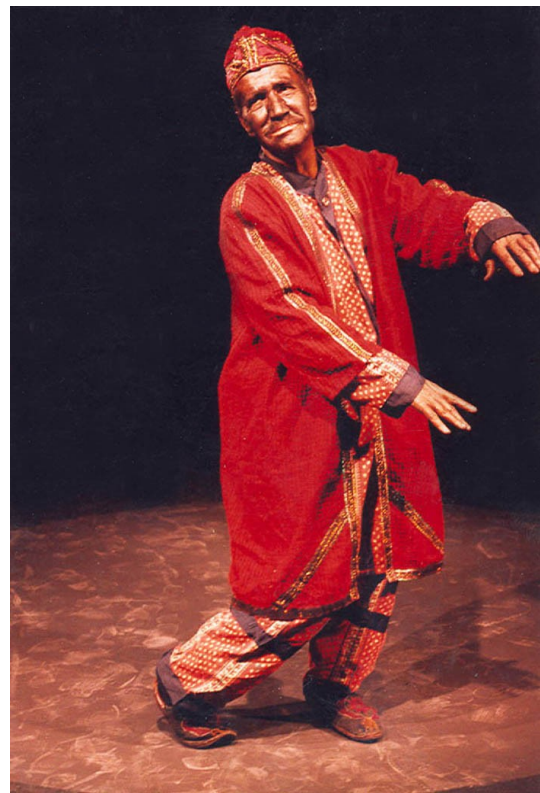
Abbildungen



Miniatur aus dem 17. Jahrhundert von Kamāl od-Din Behzād-e Herawi. Es sind zwei schwarze Diener zu sehen, die angeblich bei einer Feier in einem Garten zur Musik des Orchesters hinter ihnen tanzen



„Mobarak Syiah“: der Syiah als Marionette im Marionettentheater des Cheimeh Schab Bazi



Sa'adi Afschar: einer der bekanntesten Syiah-Darsteller des 20. Jahrhunderts



Eine Szene aus *Efrith Matschin*: Hadschi (links) ist über das Verhalten von Qanbar (rechts) empört. Qanbar macht ihn nach.



Ein außergewöhnliches Erscheinungsbild des Syiah in Bahram Beyza's *Tarabnameh* aus dem Jahr 2016 gespielt in den USA. Die Rolle wird von der weiblichen Darstellerin Matin Nasiriha besetzt.



Die Schauspielerin Baran Kosari in der Rolle des Syiah in der iranischen TV-Miniserie *Dandoon Tala* aus den Jahren 2015-2016.

Quellenverzeichnis

Monografien:

Ervand Abrahamian, *A history of modern Iran*, Cambridge: Cambridge University Press 2008.

Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur und Gegenkultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 [Originalpublikationsdaten: (Orig.: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, 1965)].

Bahram Beyzaï, *Storia del teatro in Iran* (auf deutsch: *Geschichte des Theaters im Iran*), Seattle: Centro Essad Bey 2020 [Originalpublikationsdaten: (Orig.: *Namayesh dar Iran*, Iran: Roschangan Publishing 1965)].

Justin Edwards, Rune Graulund, *Grotesque*, London: Routledge 2013.

Hasan-e Fasā'i's, *History of Persia under Qajar rule*, New York & London: Columbia University Press 1972.

Ulrich Gaier, *Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1967.

Mahmood Saberi Khorzooghi, *Namayeshi Komedi dar Iran (Komödiantisches Theater im Iran)*, Teheran: Afarineh 1378 (2000).

Ann K. S. Lambton, *Qajar Persia. Eleven Studies*, London: I. B. Tauris & Co. Ltd. ¹ 1987.

Andrew J. Newman, *Safavid Iran. Rebirth of a Persian Empire*, London: I. B. Tauris & Co. Ltd. 2006.

Giacomo Oreglia, *The Commedia dell'Arte*, London: Methuen 1968 [Originalpublikationsdaten: (Orig.: *La Commedia dell'Arte*, Stockholm: Sveriges Radio 1961)].

Andrea Ritzel-Moosavi Male, *Komödiantische Volkstheatertraditionen in Iran und die Entstehung des iranischen Berufstheaters nach europäischen Vorbild von der Jahrhundertwende bis 1978*, Frankfurt am Main: Lang 1993.

Hamideh Sedghi, *Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling*, Cambridge: Cambridge University Press 2007.

Ronald Segal, *Islam's Black Slaves. The Other Black Diaspora*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2001.

Ayanna Thompson, *Blackface*, New York: Bloomsbury Academic 2021.

Donald N. Wilber, *Iran, past and present: from monarchy to Islamic Republic*, Princeton: Princeton University Press 2014.

Elizabeth Marie Young, *Translation as Muse. Poetic Translation in Catullus's Rome*, Chicago: University of Chicago Press 2015.

Mehrbändige Monografien:

Dr. Parviz Mammun, *Tariche Teatre Esfahan. Jelde Avval: Namayeshahaye Sonnat* (*Geschichte des Theaters in Esfahan. Bd. 1: traditionelle Aufführungen*), hg. v. Dr. Parviz Mammun, Tehran: Moasseseye toseeeye honarhaye moaser 1396 (Stiftung für die Verbreitung der zeitgenössischen Künste 2017).

Jakob Eduard Polak, *Persien. Das Land und seine Bewohner. Ethnographische Schilderungen*. Bd. 1: VII. Diener, Sklaven und Eunuchen, hg. v. Jakob Eduard Polak, Leipzig: Brockhaus 1865.

Zeitschriftenartikel:

o. N., „Die wichtigsten Ereignisse in der (Theater-)Geschichte Irans im Überblick“, *Theater der Zeit* Spezial 3, 2011.

Blake Atwood, „Sense and Censorship in the Islamic Republic of Iran“, *World Literature Today* 86/3, Mai/Juni 2012, S. 38-41.

Amir Bahari, „Das Geflüster hinter der Front“, *Theater der Zeit* Spezial 3, 2011, S. 6-12.

William O. Beeman, „Why Do They Laugh? An Interactional Approach to Humor in Traditional Iranian Improvisatory Theater: Performance and Its Effects“, *The Journal of American Folklore* 94/374, Oktober-Dezember 1981, S. 506-526.

Farrokh Gaffary, „Evolution of Rituals and Theater in Iran“, *Iranian Studies* 17/4, 1984, S. 361-389.

Ali Gholipoor, „Vom Ritus zum Schauspiel“, *Theater der Zeit* Spezial 3, 2011, S. 13-19.

Elmira Kazemimojaveri, „A Short Introduction to Iranian Drama“, *Mimesis Journal* 5/1, <https://journals.openedition.org/mimesis/1113> 2016, 4.7.2020.

Anthony A. Lee, „Half the Household was African: Recovering the Histories of two African Slaves in Iran“, *UCLA Historical Journal* 26/1, 2015, S. 17-38.

Parvis Mammun, „Taglid – das politische Improvisationstheater in Persien“, *Maske und Kothurn* 29/1, Dezember 1983, S. 293-300.

Ahmad Kamyabi Mask, „Das Theater in Iran“, *Luqmân* 8/1, Herbst-Winter 1991-92, S. 34-42.

Mehdi Mirmohammadi, „Lehrerinnen der Moderne“, *Theater der Zeit* Spezial 3, 2011, S. 20-23.

Louise Peacock, „Conflict and Slapstick in Commedia dell’Arte – The Double Act of Pantalone and Arlecchino“, *Comedy Studies* 4/1, https://doi.org/10.1386/cost.4.1.59_1 2013, S. 59-69.

Angelita D. Reyes, „Performativity and Representation in Transnational Blackface: Mammy (USA), Zwarte Piet (Netherlands), and Haji Firuz (Iran)“, *Atlantic Studies* 16:4, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1080/14788810.2018.1490508> 2018, S. 521-550.

Thomas Ricks, „Slaves And Slave Trading In Shi’i Iran, AD 1500-1900“, *Journal of Asian and African Studies* 36/4, Januar 2001, S. 407-418.

Beitrag in einem Sammelband:

Herbert Arlt, „Lebenschronologie“, *Massud Rahnama. Schauspieler, Dramatiker, Regisseur*, hg. v. Herbert Arlt/Ruslana Berndt/Andrea Heidvogl, Wien: INST 2008, S. 244-253.

William O. Beeman, „A Full Arena: The Development and Meaning of Popular Performance Traditions in Iran“, *Modern Iran. The Dialectics of Continuity and Change*, hg. v. Michael E. Bonine/Nikki R. Keddie, Albany: State University of New York Press 1981, S. 361-382.

Behnaz A. Mirzai, „Qajar Haram: Imagination or Reality?“, *Slavery, Islam and Diaspora*, hg. v. Behnaz A. Mirzai, Ismael Musah Montana, Paul E. Lovejoy, Trenton, NJ: Africa World Press, Inc 2009, S. 77-89.

Ferdinand Stürner, „The Servus Callidus in Charge: Plays of Deception“, *A Companion to Plautus*, hg. v. George Fredric Franko, Dorothea Dutsch, Newark: John Wiley and Sons, Inc 2020, S. 135-149.

Festschriften:

Elena Andreeva, „Travelogues by Berezin: A Nineteenth-Century Russian Traveler to Iran“, *Society and Culture in Qajar Iran. Studies in Honor of Hafez Farmayan*, hg. v. Elton L. Daniel, Costa Mesa, California: Mazda Publishers, Inc. 2002.

Francesca Schironi, „The Trickster Onstage: The Cunning Slave from Plautus to Commedia dell’Arte“, *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, hg. v. S. Douglas Olson, Boston: De Gruyter, Inc 2013, S. 447-478.

Beitrag aus einem Lexikon:

Conal Condren, „Satire“, *Encyclopaedia of Humor Studies*, hg. v. Salvatore Attardo, Los Angeles: SAGE Publications 2014, S. 661-664.

Jessica Milner Davis, „Farce“, *Encyclopaedia of Humor Studies*, hg. v. Salvatore Attardo, Los Angeles: SAGE Publications 2014, S. 233-237.

Forschungsberichte:

Agnes Callamard, Bethan Grillo, Sophie Redmond, „Unveiled: Art and Censorship in Iran“, Forschungsbericht, London, Article 19 2006, <https://www.article19.org/data/files/pdfs/publications/iran-art-censorship.pdf>.

Mostafa Khalaji, Bronwen Robertson, Maryam Aghdami, „Cultural Censorship in Iran. Iranian Culture in a State of Emergency“, London, Small Media 2011, <https://smallmedia.org.uk/old/pdf/censorship.pdf>.

Artikel einer Online-Zeitung:

o. N., „Aschnai ba tamashachaney Sangaladsch“ (Vorstellung des Theaters Sangaladsch), *Hamshahri*, 17.7.2012,

<https://www.hamshahrionline.ir/news/177902/%D8%A2%D8%B4%D9%86%D8%A7%DB%8C%DB%8C-%D8%A8%D8%A7-%D8%AA%D9%85%D8%A7%D8%B4%D8%A7%D8%AE%D8%A7%D9%86%D9%87-%D8%B3%D9%86%DA%AF%D9%84%D8%AC>, 5.1.2021.

Sarah Baqaei, „Sa’adi Afshar: Yeganei dar namayeshhaye tachte hozi“ (Sa’adi Afshar: der „Ohnegleichen“ im Tachte-Hozi), *IRNA – Islamic Republic News Agency*, 30 Farvardin 1400 (19.4.2021), <https://www.irna.ir/news/84300936/%D8%B3%D8%B9%D8%AF%DB%8C-%D8%A7%D9%81%D8%B4%D8%A7%D8%B1-%DB%8C%DA%AF%D8%A7%D9%86%D9%87-%D8%A7%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D9%86%D9%85%D8%A7%DB%8C%D8%B4-%D9%87%D8%A7%DB%8C-%D8%AA%D8%AE%D8%AA-%D8%AD%D9%88%D8%B6%DB%8C>, 7.6.2021.

Nicole Crowder, „Most art forms in Iran are heavily censored. So many artists chose to perform underground“, *The Washington Post*, 16.10.2014, <https://www.washingtonpost.com/news/in-sight/wp/2014/10/16/2538/>, 17.2.2020.

Werner Hörtnner, „Dr. Faust aus dem Morgenland“, *Südwind Magazin. Internationale Politik, Kultur und Entwicklung*, 10.2009, <https://www.suedwind-magazin.at/dr-faust-aus-dem-morgenland>, 19.6.2021.

Monavar Khalaj, „Curtain comes down on Iran’s theatre boom. Tehran’s thespian revival hurt by sanctions and government crackdown“, *Financial Times*, 12.1.2019, <https://www.ft.com/content/7e778152-01ea-11e9-99df-6183d3002ee1>, 17.5.2019.

Paul Vécsei, „Der wunderbare Wiener Märchenerzähler aus dem Orient. Der iranische Schauspieler, Regisseur und Dramaturg Parvis Mamnun begeht in Corona-Zeiten über das Radio ein Fest seiner Erzählkunst“, *Wiener Zeitung*, 5.12.2020, <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/chronik/wien/2084557-Der-wunderbare-Wiener-Maerchenerzaehler-aus-dem-Orient.html>, 10.1.2021.

Weitere Onlinequellen:

o. N., „Schoraye A'ali Enqelabe Farhangi“ (*Aufsicht des Obersten Rats der kulturellen Revolution*), <https://sccr.ir/main>, 11.5.2022.

o. N., „Vezerat-e Farhang-e va Erschad-e Eslami“ (*Ministerium für Kultur und islamische Führung*) <https://www.farhang.gov.ir/en/profileofministry/responsibilities>, 11.5.2022.

o. N., „Efrithe Machin“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/title/tt12761904/>, 28.5.2021.

o. N., „Hasan Siah“, *IMDb*, https://www.imdb.com/title/tt0319488/?ref_=tt_ch, 9.11.2021.

o. N., „Gold Tooth“, *IMDb*, https://www.imdb.com/title/tt6221028/?ref_=ttpl_pl_tt, 9.11.2021.

o. N., „About: Leila Forouhar“, *DBpedia*, https://dbpedia.org/page/Leila_Forouhar, 2.5.2022.

o. N., „National Iranian Radio & Television“, *Academic*, <https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/11787919>, 24.10.2021.

o. N., „Maryam Khakipour“, *Théâtre du Rond-Point*, <https://www.theatredurondpoint.fr/artiste/maryam-khakipour/>, 7.5.2022.

o. N., „Albom-e Aks: Namayesh-e Tarabnameh Kaari az Bahram Beyzaï“ (*Bilderalbum: das Theaterstück Tarabnameh von Bahram Beyzaï*), *BBC News*, <https://www.bbc.com/persian/arts-37827458>, 23.5.2022.

o. N., „Iran“, *Amnesty International*, <https://www.amnesty.org/en/location/middle-east-and-north-africa/iran/>, 23.5.2022.

o. N., „Bahram Beyzaie. Iranian Studies Faculty“, *Stanford University*, <https://iranian-studies.stanford.edu/people/bahram-beyzaie>, 25.2.2021.

o. N., „Parvis Mamnun liest aus 1001 Nacht“, *Vorarlberger Landesbibliothek*, <https://vlb.vorarlberg.at/was-passiert/veranstaltungsarchiv/2003/lesung-parvis-mamnun>, 10.1.2021.

o. N., „William O. Beeman“, *University of Minnesota. Driven to Discover*, <https://cla.umn.edu/about/directory/profile/wbeeman>, 25.2.2021.

Fatima Baji, „Arbabe Khodam – My Lord“, *Mama Lisa's World. International Music & Culture*, <https://www.mamalisa.com/?t=es&p=4862>, 8.5.2022.

M. Morony, „ARAB ii. Arab conquest of Iran“ *Encyclopaedia Iranica*, II/2, <http://www.iranicaonline.org/articles/arab-ii>, 8.3.2021.

Khosrow Mostofi, Janet Afary, Peter William Avery, „Iran. Religious Developments“, *Encyclopedia Britannica*, 10.3.2021, <https://www.britannica.com/place/Iran>, 17.3.2021.

Mahmoud Omidasalar, „Hāji Firuz“, *Encyclopaedia Iranica*, 1.3.2012, <http://www.iranicaonline.org/articles/haji-firuz>, 23.2.2021.

Maziar Shirazi, „A Review of Tarabnameh, or, Why Are Iranian-Americans Laughing at Blackface in 2016?“, *Ajam Media Collective*, 7.12.2016, <https://ajammc.com/2016/12/07/why-are-iranian-americans-laughing-at-blackface-in-2016/>, 9.10.2020.

A. Welch, „ART IN IRAN ix. SAFAVID To Qajar Periods“, *Encyclopaedia Iranica*, 15.8.2011, <https://www.iranicaonline.org/articles/art-in-iran-ix-safavid>, 11.3.2021.

Christoph Werner, „POLAK, Jakob Eduard“, *Encyclopaedia Iranica*, 15.12.2009, <https://iranicaonline.org/articles/polak-jakob-eduard>, 7.11.2021.

Selbst geführte Interviews:

Amrita Heger, Interview mit Massud Rahnama, 30.11.2020, Wien.

Amrita Heger, Interview mit Univ.Prof. Dr. Parvis Mamnun, 6.1.2021, Wien.

Film:

Siah bazi. Les Ouvriers de Joie, R.: Maryam Khakipour - ursprünglich auf Vimeo gefunden und heruntergeladen - (Orig.: *Siah bazi kargaraneh shadi*, Iran, Frankreich 2004). (Derzeit nicht mehr zugänglich. Stattdessen hier abrufbar: https://www.dropbox.com/s/half18j6jir61y2/Siah_Bazi_Mariam_Khakipour.mp4?dl=0)

Videoquellen:

„Ejray-e Tarabname-ye Bahram Beyzaï“ (*Theaterstück Tarabnameh von Bahram Beyzaï*), R.: Shahrokh Shahr, youtube.com, 22.4.2016, <https://youtu.be/dRLDz-1fbu0>, 14.10.2020.

„Tarabnameh: Discussion with Bahram Beyzaie“, R.: Stanford Iranian Studies Program, youtube.com, 26.7.2016, https://www.youtube.com/watch?v=W0bQpnd0ALA&ab_channel=StanfordIranianStudiesProgram, 18.10.2020.

„Tarabnameh: Part 2, Discussion“, R.: Stanford Iranian Studies Program, youtube.com, 18.10.2016, https://www.youtube.com/watch?v=K8YLnhit1vQ&ab_channel=StanfordIranianStudiesProgram, 19.10.2020.

„Tarabnameh: a Modern Interpretation of a Traditional Play“, R.: Stanford Iranian Studies Program, youtube.com, 14.3.2016, https://www.youtube.com/watch?v=nPvOYLx5ykE&ab_channel=StanfordIranianStudiesProgram, 20.10.2020.

„Efriteh Machin - عفریتہ ماچین“, R.: Farzad Aria, youtube.com, 8.7.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=YSBqCl-Py30>, 25.10.2020. (Derzeit nicht mehr auf Youtube

zugänglich. Stattdessen hier abrufbar:
https://www.dropbox.com/s/u30miyukgkv4044/Efriteh_Machin_Full.mp4?dl=0

„Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريته ماچين“, R.: تلویزیون ملی ایران, youtube.com, 11.5.2016
<https://youtu.be/kKgyIHdzqw>, 29.11.2020. (Derzeit nicht mehr zugänglich. Stattdessen hier abrufbar:
<https://www.dropbox.com/s/lh9v3atpybmrygz/Efriteh%20Machin%20%28HQ%29%20-%20%D8%AA%D9%84%D9%87%20%D8%AA%D8%A6%D8%A7%D8%AA%D8%B1%20%D8%B9%D9%81%D8%B1%DB%8C%D8%AA%D9%87%20%D9%85%D8%A7%DA%86%DB%8C%D9%86.mp4?dl=0>)

„Kheimeh Shab Bazi“, R.: هنرمایی باران کوثری با سیاه بازی در سریال دندون طلا, (Das Talent von Baran Kosari im Syiahbazi in der Serie Dandoon Tala), youtube.com, 8.10.2015 https://www.youtube.com/watch?v=b7UtvL5f6CI&ab_channel=Mardetanha, 16.11.2021.

„Kheimeh Shab Bazi“, R.: Salma Mohseni, vimeo.com, 25.11.2010 <https://vimeo.com/17185846>, 20.5.2022.

Abbildungen (in Reihenfolge):

Kamāl od-Din Behzād-e Herawi, *Muraqqa Gulshan*, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Behzad_Original_und_Kopie.jpg, 9.11.2021.

Shiva Massoudi, „Kheimeh Shab Bazi. Iranian Traditional Marionette Theatre“, in: *Asian Theatre Journal* 26/2, 2009 <http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=8c834dfd-8e82-4eb7-a057-c1d81deda067%40sessionmgr4006>, 9.11.2021.

Sa’adi Afschar: Ostad-e honar-e Siyahbazi (Sa’adi Afschar: der Meister der Kunst des Syiahbazi), *Faradeed*, <https://faradeed.ir/fa/news/92928/%D8%B3%D8%B9%D8%AF%DB%8C-%D8%A7%D9%81%D8%B4%D8%A7%D8%B1-%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D8%AF-%D9%87%D9%86%D8%B1-%D8%B3%DB%8C%D8%A7%D9%87%E2%80%8C%D8%A8%D8%A7%D8%B2%DB%8C>, 9.11.2021.

„Efriteh Machin (HQ) | تله تئاتر عفريته ماچين“, R.: تلویزیون ملی ایران, youtube.com, 11.5.2016
<https://youtu.be/kKgyIHdzqw>, 29.11.2020. (Derzeit nicht mehr zugänglich. Stattdessen hier abrufbar:
<https://www.dropbox.com/s/lh9v3atpybmrygz/Efriteh%20Machin%20%28HQ%29%20-%20%D8%AA%D9%84%D9%87%20%D8%AA%D8%A6%D8%A7%D8%AA%D8%B1%20%D8%B9%D9%81%D8%B1%DB%8C%D8%AA%D9%87%20%D9%85%D8%A7%DA%86%DB%8C%D9%86.mp4?dl=0>), Min.: 01:04:57.

Gozaresch-e tasviri echtesas-i: Tarabnameh-e Beyzaì dar Amrika be ruy-e sahneh raft (Exklusive Fotoreportage: das Theaterstück Tarabnameh von Beyzaì wurde in Amerika in Szene gebracht) Euronews, <https://per.euronews.com/2016/03/29/tarabnameh-beyzaei-in-usa>, 9.11.2021.

Aks: Girim-e dschalebi baran kosari dar Dandoon Tala (Foto: Beeindruckendes Make-up von Baran Kosari in Dandoon Tala), *Aftab News*, <https://aftabnews.ir/fa/news/321399/%D8%B9%DA%A9%D8%B3-%DA%AF%D8%B1%DB%8C%D9%85-%D8%AC%D8%A7%D9%84%D8%A8->

[%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D9%86-%DA%A9%D9%88%D8%AB%D8%B1%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D8%AF%D9%86%D8%AF%D9%88%D9%86-%D8%B7%D9%84%D8%A7, 9.11.2021.](#)

Disclaimer: Bei der Zusammenstellung dieser Arbeit wurden alle Quellen zum Zweck der Recherche verwendet und zitiert. Sollten dennoch bestimmte Rechte nicht gewahrt worden sein, mögen sich eventuelle Rechtsinhaber mit der Verfasserin in Verbindung setzen.

Disclaimer: The sources used in this master's thesis are strictly for research purposes only. The respective copyrights owners are asked to contact the Author in case of copyright infringement.

Abstract

Diese Masterarbeit setzt sich mit dem persischen komödiantischen Theater des „Syiahbazi“ (wortwörtlich: Spiel des Schwarzen) auseinander. Dieser hat seine Wurzeln im 16. Jahrhundert und ist wegen seiner kritischen Haltung gegenüber den Machthabern und der Gesellschaft seither Ziel politischer und religiöser Zensur durch autoritäre Regime. Die Fragestellung dieser Masterarbeit ist daher folgende: wie und warum hat das Syiahbazi es trotz ungünstiger politischer und religiöser Rahmenbedingungen stets geschafft, sich bis heute durchzusetzen ?

Für die Beantwortung dieser Frage wurden u. a. die Werke von Bahram Beyzaï und die Essays von William O. Beeman untersucht. Ergänzend dazu wurden zwei Interviews mit Fachleuten geführt. Die Analyse eines Syiahbazi-Stücks im Iran der 1970er Jahre sowie eines im Jahr 2004 veröffentlichten Dokumentarfilms dienen als Beispiele für den Kontrast der Zeit vor und nach der Revolution von 1979. Zusätzlich werden Parallelen zu den westlichen Theatergattungen der Farce, dem Slapstick, der Satire und auch den Phänomenen des Karnevalesken, des Grotesken und der Narrenfreiheit gezogen.

Das Endergebnis dieser Forschung zeigt, dass das Syiahbazi bis heute einerseits tatsächlich durch die Zensur überlebt hat, indem diese Theaterform zu Aufführungen im privaten Raum gezwungen wurde. Andererseits wurde ihr Fortbestand wegen dem Bedürfnis nach Heiterkeit und Eskapismus der unterdrückten Bevölkerung gewährleistet. Ob neue Probleme wie die zunehmenden Vorwürfe von Rassismus und Blackface in Zukunft von dem Syiahbazi ebenfalls überwinden werden bleibt offen sowie die Frage, ob dieses Theater aus einer akademischen Perspektive mehr Aufmerksamkeit bekommen wird.

Abstract

The topic of this master's thesis is the Persian comedy theater of "Syiahbazi" (literal translation: Play of the Black). This entertainment form dates back to the 16th century and, because of its critical nature, has always been the target of political and religious censorship by a series of authoritarian regimes until this day. This thesis analyzes the forces behind this theater that allowed it to survive throughout the centuries.

The works of Bahram Beyza'i and the essays written by William O. Beeman were important elements for this research. Additionally two interviews with experts were conducted while the analysis of a play before the Iranian revolution of 1979 and of a documentary of 2004 provides further information about the state of this theater in modern times. Moreover the comedic elements of this entertainment form are identifiable with some western theatrical genres such as farce, slapstick comedy, satire and the phenomena of the carnival, the grotesque and the liberty of speech of the fool.

This research shows that because of censorship the Syahbazi still can only perform freely in private spaces, sheltered from political and religious motivated obstacles and that censorship paradoxically kept this theater alive. Another reason is the need of the people to laugh and to be able to escape from life under an authoritarian leadership. The question remains if this theater will surmount new problems such as the accusations of racism and blackface and to what extent the Syiahbazi is perceived in the academic field in present day Iran.