

CUVILLIÉS
THEATER

PYGMALION

Uraufführung / Auftragswerk

PYGMALION

*von Amir Reza Koohestani und Mahin Sadri nach der
gleichnamigen Komödie von George Bernard Shaw*

*aus dem Persischen und Englischen von
Sima Djabar Zadegan*

Digitale Ausgabe in Auszügen.

Das vollständige Programmheft in Druckversion können Sie für 2,50 € an der Theaterkasse und in den Foyers erwerben.

Aufführungsrechte **Henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag,**
Berlin

Premiere am **21. März 2024**
im **Cuvilliestheater**

Higgins **Robert Dölle**
Pickering **Florian Jahr**
Pearce **Maya Haddad**
Liza **Anna Bardavelidze**
Freddy **Pujan Sadri**
Doolittle **Delschad Numan Khorschid**

Inszenierung **Amir Reza Koohestani**
Bühne **Mitra Nadjmabadi**
Kostüme **Natasha Jenkins**
Musik **Santiago Blaum**
Video **Phillip Hohenwarter**
Licht **Verena Mayr**
Dramaturgie **Katrin Michaels**

Regieassistentz **Francesca Horvath** Bühnenbildassistentz
Cordelia Berschinski Kostümassistentz **Anna Gillis** Regie-
praktikum **Rebecca Maria Fischer** Kostümpraktikum **Elena**
Kaempfe Dramaturgiehospitantz **Jamie Goodwin** Inspizienz
Christine Neuberger Soufflage **Thomas Rathmann**

Für die Produktion

Künstlerische Produktionsleitung **Barbara Luchner** Bühnen-
meister **Armin Schäl** Beleuchtungsmeister **Dominic Conte**
Stellwerk **Sebastian Stiewe** Konstruktion **Hsin-Ling Chao**
Ton **Alexander Zahel** Video **Lilli Finnigan, Tobias Haberländer**
Requisite **Manuela Hallermeier, Sulamith Link, Bianca Pagano**
Maske **Luisa Bündgen, Ricarda Lembcke** Garderobe **Sandra**
Fuchs, Jörg Upmann

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Technischer Direktor **Andreas Grundhoff** Kostümdirektorin
Enke Burghardt Technische Leitung **Frank Crusius** Dekora-
tionswerkstätten **Michael Brousek** Ausstattung **Lisa Käßpler**
Beleuchtung **Gerrit Jurda** Video **Jonas Alsleben** Ton **Nikolaus**
Knabl Requisite **Anna Wiesler** Rüstmeister **Peter Jannach,**
Robert Stoiber Mitarbeit Kostümdirektion **Silke Messemer**
Damenschneiderei **Gabriele Behne, Petra Noack** Herren-
schneiderei **Carsten Zeitler, Mira Hartner** Maske **Andreas**
Mouth Garderobe **Cornelia Faltenbacher** Schreinerei
Stefan Baumgartner Schlosserei **Josef Fried** Malersaal **Katja**
Markel Tapezierwerkstatt **Martin Meyer** Hydraulik **Thomas**
Nimmerfall Galerie **Elmar Linsenmann** Transport **Harald**
Pfaehler Bühnenreinigung **Adriana Elia, Concetta Lecce**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

**Ein dummes
Mädchen? Bin
ich das wirklich?**

Amir Reza Koohestani, Mahin Sadri, «Pygmalion»

PYGMALION, EINE ROMANZE.

Es war einmal ein Hagenstolz,
Der hieß Pygmalion;
Er machte manches Bild von Holz
Von Marmor und von Tohn.

Und dieses war sein Zeitvertreib,
Und alle seine Lust.
Kein junges schönes sanftes Weib
Erwärmte seine Brust.

Denn er war klug und fürchte sehr
Der Hörner schwer Gewicht;
Denn schon seit vielen Jahren her
Traut man den Weibern nicht.

Doch es sey einer noch so wild,
Gern wird er Mädchen sehn.
Drum macht' er sich gar manches Bild
Von Mädchen jung und schön.

Einst hatt' er sich ein Bild gemacht,
Es staunte, wer es sah;
Es stand in aller Schönheit Pracht
Ein junges Mädchen da.

Sie schien belebt, und weich, und warm,
War nur von kaltem Stein;
Die hohe Brust, der weisse Arm
Lud zur Umarmung ein.

Das Auge war empor gewandt,
Halb auf zum Kuß der Mund.
Er sah das Werk von seiner Hand,
Und Amor schoß ihn wund.

Er war von Liebe ganz erfüllt,
Und was die Liebe thut.
Er geht, umarmt das kalte Bild,
Umarmet es mit Glut.

Da trat ein guter Freund herein,
Und sah dem Narren zu,
Sprach: Du umarmest harten Stein,
O Welch ein Thor bist du!

Ich kauff' ein schönes Mädgen mir,
Willst du, ich geb' dir sie?
Und sie gefällt gewislich dir
Weit besser, als wie die.

Sag' ob du es zufrieden bist –
Er sah es nun wohl ein,
Ein Mädgen, das lebendig ist,
Sey besser als von Stein.

Er spricht zu seinem Freunde, ja.
Der geht und holt sie her.
Er glühte schon eh er sie sah,
Jetzt glüht er zweymal mehr.

Er athmet tief, sein Herze schlug,
Er eilt, und ohne Trau
Nimmt er – Man ist nicht immer klug,
Nimmt er sie sich zur Frau.

Flieht Freunde ja die Liebe nicht,
Denn niemand flieht ihr Reich:
Und wenn euch Amor einmal kriegt,
Dann ist es aus mit euch.

Wer wild ist, alle Mädgen flieht,
Sich unempfindlich glaubt,
Dem ist, wenn er ein Mädgen sieht,
Das Herze gleich geraubt.

Drum seht oft Mädgen, küsset sie,
Und liebt sie auch wohl gar,
Gewöhnt euch dran, und werdet nie
Ein Thor, wie jener war.

Nun, lieben Freunde, merkt euch diß,
Und folget mir genau;
Sonst straft euch Amor ganz gewiß.
Und giebt euch eine Frau.

Johann Wolfgang Goethe

BROT UND ROSEN

Im antiken Mythos von Pygmalion erweckt die Göttin Aphrodite eine Statue des Bildhauers auf sein Flehen hin zum Leben. In George Bernards Shaws gleichnamigen Stück ist der Vorgang umgekehrt: Liza steht auf eigenen Beinen, ist finanziell unabhängig, gnadenlos schlagfertig und kennt kein Klassendenken – nur ein bisschen mehr würde sie schon gern verdienen. Lediglich aus dem Blickwinkel der Oberschicht ist sie von Grund auf ungenügend: ihre Sprache, ihre Kleidung, ihre direkte Art – all das macht sie zu jemandem, über den man frei verfügen kann, dem weder Handlungsspielraum und Gefühle zugestanden werden. Selbst ihren Namen verändert Professor Higgins in das feinere Eliza. Erst nachdem er ihr Wesen dem Habitus seiner eigenen Klasse angeglichen und ihr allen Eigenarten abtrainiert hat, nimmt er sie als eigenständige Person wahr, die in Wirklichkeit doch eher eine Puppe gesellschaftlicher Konventionen geworden ist.

Doch was passiert jetzt? Ovids Erzählung endet mit der trauten Zweisamkeit vom liebenden Pygmalion und dem Objekt seiner Begierde. Und Shaws «Pygmalion» endet seit der Uraufführung des Stücks 1913 anders, als der Autor es vorgesehen hat: Kaum eine Inszenierung oder Verfilmung, von der Musicalversion «My Fair Lady» ganz zu schweigen, erzählt das Ende des Stücks ohne eine Geste der Versöhnung zwischen den beiden Hauptfiguren, dabei sind Lizas letzte Worte im Stück eindeutig: «Dann werde ich Sie nicht wiedersehen, Professor. Leben Sie wohl.» Higgins ruft ihr noch eine Einkaufsliste hinterher, doch auch seine Mutter hat verstanden, dass dieser Abschied ein endgültiger war und bietet sich an, ihm die gewünschte Krawatte zu besorgen.

Vielleicht liegt es in der titelgebenden Anspielung auf den Mythos, dass die meisten Interpret*innen auf die ein oder andere Art eine Liebesbeziehung zwischen Liza und Higgins sahen und sehen – für Shaw stand etwas anderes im Vordergrund, nämlich das Problem, das sich zu seiner Zeit aus

dem Experiment ergab: Als Dame der Gesellschaft ist es mit Lizas Eigenständigkeit vorbei, sie kann nur auf Kosten eines Mannes leben, sei es ein Ehemann oder ihr Vater. Nachdem Shaw einsehen musste, dass sich mit dieser Kampfansage niemand zufriedengeben wollte, dichtete er einen seitenlangen Epilog in Prosa, in dem Eliza einen Blumenladen eröffnet, ihren Bewunderer Freddie heiratet und mit Higgins und Pickering aufs freundschaftlichste verbunden bleibt.

Shaw schrieb das Stück Anfang der 1910er-Jahre in der Blütezeit der Suffragettenbewegung, für die er selbst als politischer Aktivist eintrat. In diesem Kontext liest sich das Stück als Aufruf an die feinen Damen im Publikum, sich ihrer Unmündigkeit bewusst zu werden, der gewählten Aussprache zum Trotz. Auch dass Liza ausgerechnet Blumen verkauft, weist in diese Richtung: «Brot und auch Rosen» war ein wichtiger Slogan der angloamerikanischen Frauenrechtsbewegung, der nicht nur das Recht auf Unterhaltsicherung, sondern auch auf Bildung und Schönheit forderte. Immerhin vier Jahre nach der Londoner Premiere von «Pygmalion» erhielten englische Frauen über 30 Jahren 1918 das Wahlrecht.

Dennoch ist «Pygmalion» nicht nur ein Stück über die Unterdrückung von Frauen, der Sozialist Shaw führt die ganze Absurdität des Klassendenkens vor: Professor Higgins verdient sein Geld damit, reichen Aufsteiger*innen aus der Unterschicht, die ihrem Vermögen angemessene Ausdrucksweise beizubringen. Dabei zeichnet Shaw ihn als jemanden – auch das kommt in «My Fair Lady» zu kurz –, der diese Gepflogenheiten, vom Dialekt einmal abgesehen, selbst gar nicht befolgt: er flucht, kleckert und behandelt alle – so rühmt er sich selbst gegenüber Liza –, ganz gleich welcher Herkunft, mit derselben derben Unhöflichkeit. Keines der Insignien des Standesdünkels ist also auf Herkunft, auf Identität zurückzuführen, sondern auf Äußerlichkeiten, Training und die gesellschaftliche Übereinkunft, wem Privilegien, wem Einkommen und Kapital gebühren.

Katrin Michaels

FRISCHLUFT FÜRS ORIGINAL

EIN GESPRÄCH MIT AMIR REZA KOOHESTANI
UND MAHIN SADRI

Katrin Michaels: Ihr habt bereits einige Neubearbeitungen oder Überschreibungen von ikonischen Texten gemeinsam auf die Bühne gebracht, zum Beispiel Shakespeares «Macbeth», Büchners «Woyzeck» und «Dantons Tod» oder «Brave New World» von Aldous Huxley. Was interessiert euch an diesem Vorgang?

Mahin Sadri: Im Überschreiben von historischen Texten liegt die einzigartige Gelegenheit, bekannte Geschichten einem heutigen Publikum nahezubringen und erfahrbar zu machen. Es entsteht ein Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Die Zuschauenden sind eingeladen, darüber nachzudenken, wie sich die Gesellschaft in der Zwischenzeit verändert hat und inwiefern auch nicht, was von der ursprünglichen Geschichte in unserer heutigen Welt nach wie vor relevant ist.

Amir Reza Koohestani: Ich kann mir kein Stück vorstellen, das so wie es ist, für hunderte von Jahren gültig bleibt. Im Theater als einer Kunstform, die live im Augenblick der Aufführung entsteht, kann es nur darum gehen, den Menschen in dieser Gegenwart etwas zu erzählen, das sie betrifft. Ich glaube nicht, dass jemand von den berühmtesten Dramatiker*innen sich zum Ziel gesetzt hat, etwas zu schreiben, das für immer gültig ist. Auch sie bezogen sich auf die Gesellschaft ihrer Gegenwart. Ich versuche bei Adaptionen immer, dass die Geschichte des Originals nachvollziehbar bleibt, aber ihr gleichzeitig auch Frischluft zuzuführen. Selbst wenn das misslingen sollte und das Publikum meint, im Original ginge es um etwas völlig Anderes, sind wir bei einer interessanten Debatte, nämlich bei den Gründen, warum wir bestimmte Texte wie Schätze behandeln und was das über uns aussagt.

Wie seid ihr bei «Pygmalion» vorgegangen?

Mahin Sadri: Mein Hauptanliegen war es, die Figuren und die Themen zu modernisieren, aber beim Kern von Shaws Stück zu bleiben. Also die Sprache, die kulturellen Bezüge und Normen so zu aktualisieren, dass sie sich auf unsere Gegenwart beziehen, aber trotzdem bei Shaws Grundaussagen über Klasse und Identität und deren Veränderungspotentiale zu bleiben.

Amir Reza Koohestani: Bei Shaw hat Higgins in seinem Laboratorium die modernsten Geräte. Das sind heute natürlich andere als damals. Deshalb beschäftigt sich Higgins bei uns mit Künstlicher Intelligenz.

Mahin Sadri: Heute betrachten wir die Figur Liza Doolittle im Vergleich mit früheren Interpretationen vielleicht als emanzipierter. Wir sehen ihre Kraft, ihre Entschlossenheit gesellschaftliche Normen in Frage zu stellen und sich selbst weiterzuentwickeln. Gleichzeitig ist ihr Streben nach Autonomie und persönlicher Entfaltung im Grunde dasselbe geblieben. Die Schwierigkeit einer Adaption ist immer, die richtige Balance zu finden: dem Original mit Wertschätzung zu begegnen und gleichzeitig neue Perspektiven zu öffnen. Es braucht oft kreative Problemlösungen, damit die Veränderungen, die man vornimmt, die Geschichte erweitern und nicht von ihr ablenken. Und natürlich geht es dabei auch um sensible Themen, wie Klassenverhältnisse und Geschlechterrollen.

Amir Reza Koohestani: Im Original geht es ganz wesentlich um ein Klassensystem, dass in einigen Punkten anders ist als das in Deutschland heute. Für uns geht es mehr um die Frage, wer als Insider und als Outsider wahrgenommen

«Ich kann mir kein Stück vorstellen, das so wie es ist, für hunderte von Jahren gültig bleibt.»

und behandelt wird – und wer darüber entscheidet, wer dieses Tor bewacht. Eliza ist bei uns kein armes Mädchen. Es geht darum, wer akzeptiert wird, wer dazu gehört. Und wer sich berufen fühlt, darüber zu bestimmen, wer sich für einen Experten oder eine Expertin hält. Dabei geht es dann auch um die Frage von Geschlechterverhältnissen, denn es waren traditionell Männer, die darüber bestimmt haben. Ich sehe das aber auch allgemeiner: Jede Spezialisierung schließt Menschen aus. Ich mache das z. B. auch in meiner Theaterarbeit, wenn ich im Stück definiere, wie Menschen sich verhalten und worauf ich mich dabei beziehe. Es geht aber auch um politische Kontexte. Wenn jemand sagt, «das sind europäische Werte und Menschen, die hierher kommen, haben sich danach zu richten», geht dabei verloren, dass diese vermeintlich gemeinsamen Werte in den einzelnen europäischen Ländern ganz unterschiedlich interpretiert und gelebt werden, sei es in Deutschland, in Irland oder in Ungarn.

Shaws Stück ist in einem ganz klassischen Realismus geschrieben, mit sehr ausführlichen Beschreibungen von den Orten, an denen es spielt. Welche Art von Realität möchtet ihr auf der Bühne darstellen?

Mahin Sadri: Mein Ziel beim Schreiben ist es eine mehrdimensionale Realität auf der Bühne darzustellen, die den Alltag einerseits aufgreift und reflektiert, aber auch transzendiert. Während im Realismus das Ziel war, die Welt so zu zeigen, wie sie ist, benutze ich Stilisierungen und Theatralität, um tiefere Wahrheiten zu Tage zu fördern und Gedanken zuzuspitzen. Ich versuche eine Wirklichkeit darzustellen, die überhöht und poetisch ist und in der die Sprache, die Bilder und das Spiel der Schauspieler*innen zusammenfließen, um die Vielschichtigkeit menschlicher Erfahrung auszudrücken. Ich sehe die Künstlichkeit des Theaters als Chance, das Publikum direkt physisch und emotional anzusprechen und sie einzuladen, die Welt aus einer anderen Perspektive zu sehen und über universelle Themen und Fragen nachzudenken.

Amir Reza Koohestani: Die Vorstellung davon, was Realismus auf der Bühne ist, verändert sich kontinuierlich. In der ersten Szene von «Pygmalion» beschreibt Shaw sehr ausführlich eine Szene vor dem Theater, die Architektur, die Passant*innen, die vorbeikommen – das kann leicht dazu führen, dass man das Stück mit einem Filmdrehbuch verwechselt, das an einem realen Ort spielt. Doch heute ist Realismus auf der Bühne eher dem Spiel von Kindern verwandt – man verabredet eine Wirklichkeit mit festen Regeln. Je genauer man diese Verabredung einhält, desto verführerischer ist es, sie in der nächsten Szene zu brechen, so wie Kinder eine Sandburg zerstören, die sie gebaut haben. Auch wenn ich lieber kein realistisches Bühnenbild habe, suchen wir immer nach Wegen, solche Brüche zu ermöglichen (wie Shaw das in seinem Stück auch macht). Was das Spiel des Ensembles betrifft, möchte erst einmal alles auf die Spielverabredung konzentrieren und den Zuschauern die Gelegenheit geben, in diese Situation einzusteigen. Deshalb spielt das Ensemble in «Pygmalion» oft hinter der «vierten Wand», ohne das Publikum direkt anzuspielen. Wenn diese Realität etabliert ist, kann ich beginnen, sie zu brechen, mit ihr spielen und das Wesentliche der Situation herausarbeiten.

Wie stark definiert für euch die Sprache die Identität?
Seht ihr das als Metapher des Stücks oder als direkte
Abbildung der Wirklichkeit?

Mahin Sadri: In «Pygmalion» ist es beides: ein literarisches Motiv und die Reflexion von realen Geschehnissen. Es zeigt die Machtverhältnisse auf, die daraus entstehen, wie Menschen aufgrund ihres Akzents oder Dialekts, ihrer Grammatik und ihres Wortschatzes wahrgenommen und bewertet

**«Ob im Theater oder in der Realität:
Sprache ist ein ganz wesentlicher
Bestandteil von Identität.»**

werden. Sprachliche Unterschiede führen zu Shaws Zeit wie heute zu gesellschaftlichen Hierarchien, Ungleichheit und Diskriminierung. Ob bewusst oder unbewusst, passen sich Menschen oft sprachlichen Mustern an, um zu einer Gruppe dazuzugehören oder ein bestimmtes Image zu verkörpern. Ob im Theater oder in der Realität: Sprache ist ein ganz wesentlicher Bestandteil von Identität.

Amir Reza Koohestani: Ich finde daran auch interessant, dass Schauspieler*innen auf der Bühne ganz anders sprechen als im wirklichen Leben, nämlich «pures», «reines» Deutsch. Schauspieler*innen, die das nicht beherrschten, konnten in Deutschland jahrzehntelang nicht arbeiten, ihre Sprache entsprach nicht den ästhetischen Gepflogenheiten, mit denen man die Schätze der Literatur auf die Bühne brachte. Das hat sich den vergangenen zehn Jahren, in denen ich in Deutschland arbeite, verändert. Das zeigt sich auch im Ensemble, das in dieser Produktion auf der Bühne steht.

«Es zeigt die Machtverhältnisse auf, die daraus entstehen, wie Menschen aufgrund ihres Akzents oder Dialekts, ihrer Grammatik und ihres Wortschatzes wahrgenommen und bewertet werden.»»

GEORGE BERNARD SHAW

George Bernard Shaw wurde 1856 in Dublin geboren und wuchs in einem kleinbürgerlichen Milieu auf. Mit seinem lieblosen Elternhaus haderte er sein Leben lang, genauso wie mit seinen nur unregelmäßigen Schulbesuchen. Im Alter von 16 Jahren begann er als Buchhalter in der Firma seines Onkels zu arbeiten, mit 21 zog er nach London. In den nächsten Jahren hielt er sich mit Gelegenheitsjobs u. a. als Pianist, Ghostwriter und Büroarbeiter mehr schlecht als recht über Wasser und war auf die Unterstützung seiner Familie angewiesen. Er unterzog sich einem umfassenden Selbststudium im Lesesaal des British Museum, wurde Vegetarier (und sollte es sein Leben lang bleiben), trat der sozialreformerischen Fabian Society bei, in deren Leitungsgremium er die nächsten drei Jahrzehnte aktiv blieb, und wurde zu einem vielgefragten politischen Redner. Ab Mitte der 1880er fand er Anstellungen zunächst als Musik-, später als Theaterkritiker und machte das Kürzel G. B. S. zum Signum für so unterhaltsame wie gnadenlose Rezensionen. Schwer beeindruckt war er vom Theater Ibsens, der auf dem europäischen Festland bereits das Theater revolutionierte, während die englischen Zensurbedingungen Aufführungen seiner Stücke untersagten. In die 1890er-Jahre fallen Shaws erste Erfolge als Dramatiker, die ihn zunächst in den USA und im deutschen Sprachraum bekannt machten – und in England zu einem Vorkämpfer gegen das Zensursystem und für die Gründung eines Nationaltheaters. Von 1892 bis 1903 war er Mitglied des Stadteilrats des Londoner Viertels St. Pancras. G. B. S. war lange ein eingefleischter Junggeselle, der zwar hochemotionale platonische Liebesbeziehungen vor allem zu Schauspielerinnen und Fabian-Genossinnen unterhielt, aber keine kontinuierlichen Bindungen einging. Im Alter von 41 Jahren heiratete er schließlich die gleichaltrige Fabian-Mäzenin und ebenso

eingefleischte Junggesellin Charlotte Payne-Townshend. Nach langen Jahren am Existenzminimum ermöglichten ihm nun seine literarischen Erfolge sowie seine begüterte Frau einen ganz anderen Lebensstil in geräumigen Häusern, mit ausgedehnten Reisen und als begeisterter Automobilist. Um die Jahrhundertwende avancierte er auch in England zu einem der meistgespielten Dramatiker*innen. Ohne sich dabei einem bestimmten Stil unterzuordnen, bestimmen sein Augenmerk auf politische Missstände und seine sozialistischen Ideale sein Werk. Anders als Ibsen setzt er bei deren Dramatisierung oft auf komödiantische Szenarien, Sprachwitz und Schlagfertigkeit. Brecht, der Shaw zu seinen Vorbildern zählte, bezeichnete ihn gar als Terroristen, aber: «Der Shawsche Terror bedient sich einer ungewöhnlichen Waffe, nämlich des Humors.» 1925 wurde er mit dem Nobelpreis ausgezeichnet, auf dessen Preisgeld er verzichtete. Auch in späten Jahren rissen weder Shaws politischer Aktivismus noch seine Produktivität ab, auch wenn er vermehrt journalistisch schrieb. Er war seit der Oktoberrevolution ein Unterstützer der Sowjetunion, dem auch ein persönliches Treffen mit Stalin 1931 keinen Abbruch tat. Er begeisterte sich für das Kino und schrieb Drehbuchadaptionen, u. a. für die erste Verfilmung von «Pygmalion» (1938), für die er mit einem Oscar ausgezeichnet wurde. Er starb im Alter von 94 Jahren an Nierenversagen auf seinem Landsitz in Hertfordshire nördlich von London.

AMIR REZA KOOHESTANI

geboren 1978 in Schiras (Iran), gilt als einer der bedeutendsten iranischen Theatermacher*innen seiner Generation. Nach Arbeiten als Performancekünstler und Filmemacher gründete er 2001 in Teheran die Mehr Theatre Group, deren erstes Stück «Dance on Glasses» Koohestani 2001 international bekannt machte. Nach einem zweijährigen Studienaufenthalt in Manchester kehrte er nach Teheran zurück, wo er nach wie vor arbeitet. Stücke wie «Amid the Clouds», «Timeloss», «Hearing» und «Summerless» waren neben den Aufführungen im Iran u. a. auch auf dem Kunstfestivaldesarts in Brüssel, bei den Wiener Festwochen, beim Osloer International Theater Festival, dem Zürcher Theaterspektakel, dem Santarcangelo Festival in Italien und dem Festival d'Automne in Paris zu sehen. Seine Produktion «Blindrunner» kam 2023 beim Kunstenfestival heraus und tourt seitdem durch Europa. An deutschen Theatern inszeniert Koohestani seit 2016 regelmäßig, u. a. am Staatstheater Darmstadt, am Theater Freiburg, an den Münchener Kammerspielen, am Deutschen Theater Berlin und am Thalia Theater Hamburg, wo er 2023 «Dantons Tod reloaded» nach Georg Büchner herausbrachte. Anfang 2017 realisierte Koohestani mit «Tannhäuser» am Staatstheater Darmstadt seine erste Oper.

MAHIN SADRI

geboren 1979 in Rasht (Iran), ist Schauspielerin, Dramatikerin, Theater- und Filmregisseurin, Drehbuchautorin und Journalistin. Mit 21 Jahren drehte sie in ihrer Heimatstadt ihren ersten Kurzfilm, bevor sie zum Germanistikstudium nach Teheran zog. Seit beinahe zwanzig Jahren arbeitet sie mit Amir Reza Koohestani zusammen. Sie produzierten gemeinsam rund zwanzig Produktionen, die im Iran und bei internationalen Theaterfestivals wie dem Festival d'Avignon, dem Kunstenfestivaldesarts, den Wiener Festwochen, Under the Radar und an Theatern wie der Schaubühne Berlin und dem Théâtre de la Bastille in Paris gezeigt wurden. Im Jahr 2013 begann Sadri, Theaterstücke zu schreiben und selbst Regie zu führen. Ihr Stück «A Bit More Everyday» (auch bekannt als «Acclimatization») gewann den Preis für das beste Stück beim Fajr-Theater-Festival 2014 und wurde auf mehreren internationalen Festivals gezeigt sowie in Lesungen am Residenztheater im Rahmen der Welt/Bühne und beim R. E. A. D Festival in Helsinki präsentiert. Parallel schreibt sie weiterhin Drehbücher, dreht Kurzfilme und arbeitet als Theaterredakteurin für verschiedene Zeitschriften. Seit 2016 wirkte Mahin Sadri als Schauspielerin, Dramaturgin und Regisseurin in Produktionen an den Münchner Kammerspielen, dem Theater Freiburg, dem Deutschen Theater Berlin, der Comédie de Genève, dem Odéon-Théâtre de l'Europe in Paris und dem Thalia Theater Hamburg.

**Radikaler Wandel
erfordert radikale
Maßnahmen.**

Amir Reza Koohestani, Mahin Sadri, «Pygmalion»

**SCHÖNE
VORSTELLUNG**

**THEATER
RESIDENZ**

Spielzeit 2023/2024