

Fachhochschule Dortmund

University of Applied Sciences and Arts

Der Klang des Orients

Eine vergleichende Betrachtung westlicher und iranischer
Filmproduktionen

Bachelor-Thesis

im Studiengang Film & Sound (Schwerpunkt Sound)

an der Fachhochschule Dortmund

Lukas Brandes

Matrikelnummer: 7093503

Erstprüfer: Prof. Jörg U. Lensing

Zweitprüfer: Marcel Knuth

Inhaltsverzeichnis

Abstract (Deutsch)	4
Abstract (Englisch)	4
1. Einleitung	5
2. Grundlagen und Definitionen	7
2.1 Stand der Forschung	7
2.2 Definition und Begriffsherkunft: Orient & Okzident	8
2.3 Definition: Orientalismus	9
2.4 Entstehung heutiger Orientbilder	11
3. Die Darstellung des Orients im Film	15
3.1 Die Darstellung des Orients in Filmproduktionen des Iran	16
3.2 Die Darstellung des Orients in Filmproduktionen des Westens	17
3.3 Die Darstellung des Islam in westlichen und nahöstlichen Filmproduktionen	22
4. Der Soundscape des Nahen Ostens	24
4.1 Die Kassettenpredigt	24
4.2 Der Adhān	25
4.3 Gärten	26
4.4 Musik	26
4.5 Der Klang des Iran	29
4.5.1 <i>Die Großstadt</i>	30
4.5.2 <i>Das Dorf</i>	33
4.5.3 <i>Die Landschaft</i>	34
5. Fallstudie: Der Klang des Orients im Film	37
5.1 Iranische Filmproduktionen	37
5.1.1 <i>Der Geschmack der Kirsche (Ta'm-e gīlās)</i>	37
5.1.2 <i>Die Farben des Paradieses (Rang-e Khoda)</i>	41
5.1.3 <i>Der Kreis (Dayereh)</i>	46
5.1.4 <i>Sharayet – Eine Liebe in Teheran</i>	50
5.2 Westliche Filmproduktionen	56
5.2.1 <i>Lawrence von Arabien</i>	56
5.2.2 <i>Die Frau die singt – Incendies</i>	61
5.2.3 <i>Argo</i>	67
5.2.4 <i>Der Medicus</i>	71
5.3 Nach Schwarz kommt keine Farbe mehr	75
6. Fazit	82
7. Anhänge	86
7.1 Literaturverzeichnis	86
7.2 Internetquellen	87
7.3 Filmographie	89
7.4 Bildquellen	89

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Bachelor-Thesis thematisiert die Klanggestaltung der Landschaften, Dörfer und Städte in Filmen mit nahöstlichen Handlungsorten.

Dabei werden zunächst Begrifflichkeiten aus vorangegangenen Studien rund um das Thema Orient und Orientdarstellung erläutert und definiert.

Ferner wird der reale Klang des Orients, in diesem speziellen Fall des Irans, anhand eigener Erfahrungen und Untersuchungen erörtert.

Unter Verwendung von Filmanalysen iranischer und westlicher Produktionen wird daraufhin beschrieben, welche Mittel die jeweiligen Sound Designer und Komponisten verwendet haben, um den Klang des Orients im Film darzustellen. Mittels der Analysen des realen und fiktiven, filmischen Klangs werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser Filme herausgearbeitet.

Abschließend wird erläutert, wie diese herausgearbeiteten Elemente der Klanggestaltungen in meine eigenen konzeptionellen Überlegungen und das Sound Design für den Kurzfilm *Nach Schwarz kommt keine Farbe mehr* eingeflossen sind und dem Film nun den Klang des Orients verleihen.

Abstract (English)

This Bachelor thesis deals with the sound design of landscapes, villages and cities in films with Middle Eastern locations.

First, terms from previous studies on the subject of the Orient and the representation of it are explained and defined.

Furthermore, the real sound of the Orient, in this particular case of Iran, is discussed on the basis of own experiences and investigations.

On the basis of film analyses of Iranian and Western productions, it is then described which means the respective sound designers and composers have used to depict the sound of the Orient in the movies. By means of the analyses of the real and fictitious, cinematic sound, the similarities and differences of these films are worked out.

Finally, it is explained how these elaborated elements of sound design were integrated into my own conceptual considerations and sound design for the short film *Nach Schwarz kommt keine Farbe mehr* and how they give the film the sound of the Orient.

1. Einleitung

Die vorliegende Bachelor-Thesis behandelt die Frage, welche Elemente der Klanggestaltung verwendet werden, um die Handlung eines Films in den Mittleren- beziehungsweise Nahen Osten zu verorten und was genau den Klang des Orients in der Realität, aber auch im Film definiert.

Die Fragestellung erschloss sich mir im Zuge meiner klanggestalterischen Arbeit am Kurzfilm *Nach Schwarz kommt keine Farbe mehr*, der den praktischen Teil der Abschlussarbeit ausmacht und dessen Handlung im Nahen Osten, spezieller im Iran spielt.

Ziel der Untersuchung dieser Thesis ist es vorerst den Orient als solchen zu definieren und herauszuarbeiten, woher der Begriff stammt und welche Orientbilder seit der Antike entstanden sind.

Daraufhin soll erläutert werden, welche Elemente den Klang des Orients in der Realität und im Film definieren. Dabei werden unterschiedliche Orte betrachtet, um zum einen die natürlichen und zum anderen die technischen Klänge herauszuarbeiten, die die Landschaft, das Dorf und die Großstadt der nahöstlichen Länder charakterisieren.

Anhand von Fallbeispielen wird daraufhin untersucht, inwiefern die Realität in den Filmen iranischer und westlicher Produktionen dargestellt wird und worin die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der jeweiligen Klanggestaltungen liegen.

Im folgenden *Kapitel 2* werden Grundlagen und Begriffsbedeutungen erläutert und definiert, um zum einen den Orient als Begriff, sowie als geographischen Ort einzugrenzen und zum anderen die Unterschiede zum Okzident, also dem Westen, herauszuarbeiten. Des Weiteren wird der von Edward Said geprägte Begriff Orientalismus kurz definiert, um die vorangegangenen wissenschaftlichen Untersuchungen bezüglich des Orients darzustellen. Ferner wird in dem Kapitel erläutert, welches die aktuellen Bilder sind, die die westliche Bevölkerung mit dem Orient in Verbindung bringt und woher diese Orientbilder stammen. Dabei wird deren Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart erläutert.

Kapitel 3 beschreibt daraufhin die Darstellung des nun näher definierten Orients im Film. Bereits dort wird unterschieden zwischen Filmproduktionen des Irans und des Westens. Außerdem wird beschrieben, inwiefern der Islam als Religion in den jeweiligen Produktionen eine Rolle spielt und worin auch in dieser Darstellung die Gemeinsamkeiten und Unterschiede liegen.

Kapitel 4 beschäftigt sich mit dem *Soundscape*¹ des Nahen Ostens. Dabei werden zunächst anhand literarischer Grundlagen die Elemente der Kassettenpredigt, des Adhāns, der Gärten und der Musik erläutert. Im weiteren Verlauf des Kapitels erläutere ich eigene Erfahrungen, die ich in einer Recherchereise in den Iran gesammelt habe. Dargestellt werden an dieser Stelle die iranischen Klanglandschaften in Großstädten, Dörfern, sowie in Berg- und Wüstenregionen.

In *Kapitel 5* wird zunächst anhand von Fallbeispielen untersucht und schließlich verglichen, inwiefern der Klang des Orients in Filmen iranischer und westlicher Filmproduktionen dargestellt wird und ob dieser realitätsnah oder gar fiktiv ist. Dazu dienen die iranischen Filme *Der Geschmack der Kirsche* (Abbas Kiarostami, 1997, Drama), *Die Farben des Paradieses* (Majid Majidi, 1999, Drama), *Der Kreis* (Jafar Panahi, 2000, Drama) und *Sharayet – Eine Liebe in Teheran* (Mayram Keshavarz, 2011, Drama).

Aus westlichen Produktionen werden die Filme *Lawrence von Arabien* (David Lean, 1962, Fiktiver Historienfilm/Abenteuerfilm, Vereinigtes Königreich), *Die Frau die singt – Incendies* (Denis Villeneuve, 2010, Drama, Kanada), *Argo* (Ben Affleck, 2012, Thriller, USA) und *Der Medicus* (Philip Stölzl, Fiktiver Historienfilm/Abenteuerfilm, Deutschland) analysiert.

In *Kapitel 6* folgt die Erläuterung meiner gestalterischen Arbeit zu *Nach Schwarz kommt keine Farbe mehr*, in der die zuvor analysierten Elemente des realen und des fiktiven, filmischen Soundscapes des Orients angewandt werden.

¹ „Ich nenne die Klangumwelt *Soundscape* – Klanglandschaft -, womit jeweils das gesamte Klangfeld gemeint ist, unabhängig davon, wo wir uns gerade befinden. Das englische Wort leitet sich von *landscape*, Landschaft, ab. [...]“ R. Murray Schafer, Anstiftung zum Hören. Hundert Übungen zum Hören und Klänge Machen, S.13

2. Grundlagen und Definitionen

2.1 Stand der Forschung

Bereits viele Wissenschaftler, Autoren und Künstler, genannt *Orientalisten* (englisch „orientalists“²; „Verwalter des Wissens“³), haben sich mit dem Orient beschäftigt, wodurch in den letzten Jahrhunderten einige Werke in der forschenden und in der unterhaltenden Literatur, in der darstellenden und bildenden Kunst, in der Musik, im Film und in Videospielen entstanden sind. Diese Werke wiederum führten zu unterschiedlichen Orientbildern aus Sicht der westlichen Länder.

Als bedeutendster Wissenschaftler in diesem Bereich gilt Edward Said, der mit seinem Buch *Orientalism* (Deutscher Titel: *Orientalismus*) „die westliche Rede vom Orient als ein Werkzeug des Imperialismus, Kolonialismus [entlarvte]“⁴ und verschiedenste Klischees und Vorurteile gegenüber den im Orient lebenden Menschen, den „fremden Orientalen“⁵, aufzeigte. Diese klischeebehaftete Darstellung in den verschiedenen medialen Formaten wird als „orientalisierend“⁶ bezeichnet. Saims Werk gilt als Grundlage und Denkanstoß für einige weitere wissenschaftliche Publikationen, so zum Beispiel für die Journalistin *Felicitas Kleiner*, die mit ihrem Buch *Scheherazade im Kino – „1001 Nacht“ aus Hollywood* einen analytischen Überblick über die Medienbilder des Orients anhand spezifischer Filme aufzeigt, oder für den Literaturwissenschaftler *Thomas Kramer*, dessen Werk *Der Orient-Komplex – Das Nahost-Bild in Geschichte und Gegenwart* den Ursprung und die Entwicklung der heutigen Orientbilder in westlichen Ländern erläutert. An dieser Stelle sind außerdem *Ella Shohat*, die sich besonders mit den Geschlechterrollen in orientalisierenden Filmen auseinandergesetzt hat⁷, sowie *Matthew Bernstein* und *Gaylyn Studlar* zu nennen, die mehrere spezifische wissenschaftliche Publikationen in ihrem Buch *Visions of the East – Orientalism in Film* vereinen.

² Thomas Kramer, *Der Orient-Komplex. Das Nahost-Bild in Geschichte und Gegenwart*, S. 10

³ Edward W. Said, *Orientalismus* (Aus dem Englischen von Hans Günter Holl), S. 76

⁴ Jörg Lau, *Wirkungsmächtig und umstritten. Zum Tod von Edward Said*, *Die Zeit* Nr. 40/2003 https://www.zeit.de/2003/40/Edward_Said_Tod (Stand 01.06.2018)

⁵ Thomas Kramer, *Der Orient-Komplex. Das Nahost-Bild in Geschichte und Gegenwart*, S. 10

⁶ Ebenda, S. 11

⁷ Vgl. Felicitas Kleiner, *Scheherazade im Kino. „1001 Nacht“ aus Hollywood*, S. 28

2.2 Definition und Begriffsherkunft: Orient & Okzident

Der Begriff *Orient* stammt vom lateinischen Wort *oriens*, übersetzt mit Osten oder Morgen, und definiert die östliche der vier, von den Römern definierten, Weltgegenden. Bedingt durch die im Osten aufgehende Sonne, ist das Wort *Morgenland* ein ebenso gängiger Begriff.

Eine geographische Einteilung des Orients ist jedoch nicht genau zu definieren, da die Auslegung im Laufe der Geschichte aufgrund politischer, sprachwissenschaftlicher und kultureller Veränderungen unbeständig war und ist. Stellte zu Beginn der Definition der gesamte asiatische Raum, genauer die arabischen Länder, Iran, Indien und China, das Gebiet des Orients dar, so galten später die Länder Vorderasiens, sowie die meisten islamischen Kulturen als *der Orient*.⁸ Heutzutage verbindet man mit dem Begriff Orient den „islamisch geprägten Kulturraum mit Ausnahme von Süd- und Südostasien“.⁹ Edward Said geht noch weiter und schreibt, dass der Orient „kein geographisch vom Okzident unterscheidbares Territorium [sei], sondern eine westliche Idee; geschaffen zur Abgrenzung gegenüber den Anderen, den fremden Orientalen“¹⁰.

Gegenteilig dazu steht der *Okzident*, also der *Westen* oder das *Abendland*. Wie beim Orient, gibt es auch in diesem Fall unterschiedliche geographische Einteilungen. Anfangs zählte man vor allem Deutschland, England, Frankreich, Italien und die iberische Halbinsel zum Okzident¹¹, während im Kalten Krieg besonders die damaligen Mitgliedsstaaten der Europäischen Union, sowie Nordamerika genannt wurden. Seit 1989, dem Jahr des Mauerfalls, zählt zudem der christlich-orthodoxe Teil Ost- und Südosteuropas bis zum Bosphorus zum Abendland.¹²

⁸ Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Orient> (Stand 01.06.2018)

⁹ Thomas Kramer, Der Orient-Komplex. Das Nahost-Bild in Geschichte und Gegenwart, S. 10 (Dort Vgl. Heinz Nissel, vom Kulturteil Orient zur Islamischen Welt. In: Ilja Steffelbauer; Khaled Hakami (Hg.), Vom Alten Orient zum Nahen Osten. Eine geographische Spurensuche. Essen 2006, S.11-27)

¹⁰ Ebenda, S. 10

¹¹ Vgl. Meyers Hand-Lexikon, Vierte Auflage 1888, Bd. 1, S. 3; zitiert in <https://de.wikipedia.org/wiki/Abendland> (Stand 21.08.2018)

¹² Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Abendland> (Stand 01.06.2018)

2.3 Definition: Orientalismus

„Der Okzident begann sich mit dem Orient zuerst in einer Art akademischer Untersuchung zu beschäftigen. [...] Vollkommen unbedarft und fern jeglicher Realität stellten sie Theorien und Thesen über diese fremde Kultur auf, ohne jemals das Land betreten zu haben.“¹³ Die wissenschaftliche, kulturelle, literarische und künstlerische Auseinandersetzung des Okzidents mit dem Orient nennt sich *Orientalismus*.

Der Definition des Begriffs *Orientalismus* widmet *Edward W. Said* ein ganzes, gleichnamiges Werk (Original: englisch, *Orientalism*). Laut Said „haben Franzosen und Briten – und in geringerem Maße auch die Deutschen, Russen, Italiener, Spanier, Portugiesen und Schweizer – eine lange Tradition dessen, was [er] als *Orientalismus* bezeichne[t], das heißt eine Umgangsweise mit dem Orient, die auf dessen besonderer Stellung in der europäisch-westlichen Erfahrung beruht“.¹⁴ Der Begriff Orientalismus bezieht sich somit speziell auf die Sicht europäischer Völker, da der Mittlere und Nahe Osten nicht nur geografisch an Europa grenzen, sondern auch dort die „größten, reichsten und ältesten Kolonien“¹⁵ zu finden sind. Weiter im Westen, auf dem amerikanischen Kontinent, wird der Orient hingegen mit dem Fernen Osten, vor allem China und Japan in Verbindung gebracht.¹⁶

„The term orientalism refers to the adoption or affection in Western art of what are assumed to be the customs, trails, or habits of expression characteristics of the people of the Near East and Asia.“¹⁷

Said unterteilt den Begriff Orientalismus in drei Kategorien:

1. Akademische Bedeutung des Orientalismus (*Orientalistik*)

Der Begriff Orientalistik beschreibt die akademische Forschung über den Orient. „Jeder, der sich in Lehre, Schrifttum und Forschung mit speziellen oder allgemeinen Fragen des Orients befasst [...] ist ein Orientalist und treibt als solcher Orientalistik“.

¹³ Stephanie Mattes, Orient im Film. Die Geschichte des Bauchtanzes von seinen Anfängen bis zur Gegenwart, S. 71

¹⁴ Edward W. Said, Orientalismus (Aus dem Englischen von Hans Günter Holl), S. 9

¹⁵ Ebenda, S. 9f

¹⁶ Vgl. Ebenda, S. 9

¹⁷ Selma Jeanne Cohen (Hsg.), International Encyclopedia of Dance. Volume V., S. 44; zitiert aus Stephanie Mattes, Orient im Film. Die Geschichte des Bauchtanzes von seinen Anfängen bis zur Gegenwart, S. 72

Heutzutage nutzt man anstelle des besagten Begriffs eher die Termini Orientstudien oder Regionalstudien.

2. Imaginäre Bedeutung des Orientalismus:

Als imaginären Orientalismus bezeichnet Said die „Denkweise, die sich auf eine ontologische und epistemologische Unterscheidung zwischen >>dem Orient<< und (in den meisten Fällen zumindest) >>dem Okzident<< stützt“.

Diese Form des Orientalismus ist der Hintergrund der Orientdarstellung, „also von Land und Leuten, Sitten und Gebräuchen, von >>Mentalitäten<< [und] Schicksalen“, jener „Dichter, Romanciers, Philosophen, Politologen, Ökonomen und Juristen“.

„[...] egal, wie der Orient tatsächlich aussieht, er wird vom Okzident geformt und nach eigenen Wünschen und Vorstellungen erzeugt. Hinzu kommt die gegenseitige Beeinflussung – denn, der Westen übernahm Ideen aus dem Osten und umgekehrt.“¹⁸

Wie in dem folgenden *Kapitel 2.4* beschrieben, ist dieser imaginäre Orientalismus essentiell für die Entstehung heutiger Orientbilder.

3. Historische/Reale Bedeutung des Orientalismus:

Der historische oder auch tatsächliche Orientalismus bezieht sich auf die Zeit ab dem späten 18. Jahrhundert und dient, laut Said, der „Legitimation von Ansichten, Aussagen, Lehrmeinungen und Richtlinien zum Thema sowie für ordnende und regulierende Maßnahmen“. Er befähigt die westlichen Länder also dazu „den Orient zu beherrschen, zu gestalten und zu unterdrücken“. ¹⁹

Der Orientalismus untersucht dabei zum einen Teil wissenschaftliche Faktoren (Orientalistik), zum anderen jedoch auch „geographische[], kulturelle[], sprachliche[] und ethnische[]“ Aspekte (der Orient).²⁰

Außerdem unterscheidet Said zwischen einem latenten und einem manifesten Orientalismus.

Der latente Orientalismus, den Said speziell auf das 19. Jahrhundert terminiert, ist dabei eine „fast unbewusste[] (und gewiss unantastbare[]) Einstellung“, die

¹⁸ Stephanie Mattes, Orient im Film. Die Geschichte des Bauchtanzes von seinen Anfängen bis zur Gegenwart, S. 73

¹⁹ Edward W. Said, Orientalismus (Aus dem Englischen von Hans Günter Holl), S. 10f

²⁰ Vgl. Ebenda, S. 65

„eine mehr oder weniger konstante Einmütigkeit, Stabilität und Beständigkeit aufweist“.²¹ Thematisch betrachtet geht es bei dem latenten Orientalismus vor allem um die Einteilung „in höhere und niedere respektive europäisch-arische und orientalisch-afrikanische Rassen“ und um Rassenunterschiede, die die Völker des Nahen und Mittleren Ostens als „rückständig, entartet, unzivilisiert[,] retardiert [...] [und] bedauernswert fremdartig“ darstellten.²² Außerdem ist der latente Orientalismus mit einer „eigentümliche[n] (und sogar gehässige[n]) männliche[n] Weltanschauung“²³ in Verbindung zu bringen.

Der manifeste Orientalismus beinhaltet die „Veränderungen des Wissens“, sowie die „verschiedenen erklärten Ansichten über den Orient, seine Sprachen, Literaturen, Traditionen [und] Gesellschaften“.²⁴

2.4 Entstehung heutiger Orientbilder

Die Entstehung der heutigen Orientbilder in medialer Form und in der Gesellschaft hat einen klar erkennbaren historischen Verlauf.

So wurde bereits im Jahr 472 vor Christus das Theaterstück *Die Perser* von *Aischylos* uraufgeführt, in dem das persische Volk als barbarisch dargestellt wurde und sie gleichzeitig aufgrund ihrer luxuriösen Lebensweise sowohl „eine wunderbare Verlockung als auch [der] Inbegriff lasterhafter Verdorbenheit“²⁵ waren. Dieses Bild der Perser fand man ebenso in *Herodots Historys Apodeixis* wieder, in dem die Geschichte der Perserkriege beschrieben wurde, mit dem Ziel persische Miswirtschaft und Despotie zu verurteilen. Wie durch das einige Zeit später, im 18. Jahrhundert, entstandene Stück *Mahomet* von *Voltaire*, blieben bei dem westlichen Publikum speziell Vorurteile von Götzenverehrung, Despotie und Völlerei im Kopf.²⁶

Aischylos und Herodots Warnung an die eigenen Mitbürger, sich nicht von den Verführungen des Orients manipulieren zu lassen, fand in dem Alleinherrscher *Alexander der Große* sein Sinnbild, der der Anziehungskraft, „den süßen Verlockungen des Orients [und] dessen üppigen Charme“²⁷ verfiel. Der Orient

²¹ Ebenda, S. 236

²² Ebenda, S. 237

²³ Ebenda, S. 238

²⁴ Ebenda, S. 236

²⁵ Thomas Kramer, *Der Orient-Komplex. Das Nahost-Bild in Geschichte und Gegenwart*, S. 17

²⁶ Ebenda, S. 18

²⁷ Ebenda, S. 21

wurde aufgrund dessen nicht selten verweiblicht dargestellt, als sinnliche Hure oder als blutsaugender Vampir, um den männlichen Eindringling zu verführen, so zum Beispiel in *Jakob Wassermanns Roman Alexander in Babylon* aus dem Jahr 1905.²⁸ Der Orient diene als „Bühnenbild für den gesamten Osten“.²⁹

Die Kulisse dieser Orientbühne bilden fabelhaft reiche, eindrucksvolle Kulturschätze: die Sphinx, Kleopatra, Eden, Troja, Sodom und Gomorrha, Astarte, Isis und Osiris, Saba, Babylon, die Genien, die Magier, Niniveh, Priesterkönig Johannes, Mohammad und Dutzende andere; Szenerien, manchmal aber nur teils phantasierte, teils bekannte Namen; Ungeheuer, Teufel, Helden; Ängste, Genüsse, Begierden.³⁰

Auch die Religion des Islam spielt eine historische Rolle bei der Bildung orientalisierender Vorurteile über das Morgenland, die sich bis heute gehalten haben. Mit dem Bau der Al Axa-Moschee auf den Trümmern Salomos Tempel, der im Jahr 637 vom ersten islamischen Eroberer Omar angeordnet wurde, entstand ein folgenschwerer Kampf zwischen dem Islam und dem Christentum. Ausgelöst dadurch, entstanden im Okzident Identifikationsfiguren im Kampf gegen den Islam, wie Karl Martell, Markgraf Roland und El Cid, deren Geschichten in populären Medien Anklang fanden.³¹ Gleichzeitig wurden durch diese wiedergegebenen Kampfszenarien, die den auflebenden Islam als terrorisierend, brutal und skrupellos darstellten, Bedrohungsängste beim Publikum geschürt. So zum Beispiel in *Hans Dominiks Roman Der Brand der Cheopspyramide* aus dem Jahr 1926 oder *Tom Clancys Roman Ehre schuld* (1994) und der darauf aufbauende *Befehl von oben* (1996).³² „[Schließlich] stand der Islam [...] für Terror, Verwüstung, Teufelswerk und Horden von verhassten Barbaren“.³³

Durch die kriegerische Geschichte des besagten Markgrafen Roland, entstand zwischen 1075 und 1100 das sogenannte *Rolandslied*, das „nahezu alle Elemente später orientalisierender Legenden“³⁴ beinhalten soll. So „steht das europäische Individuum im Abwehrkampf gegen eine gesichtslose Masse [im

²⁸ Vgl. Ebenda, S. 22

²⁹ Edward W. Said, *Orientalismus* (Aus dem Englischen von Hans Günter Holl), S. 76

³⁰ Ebenda, S. 76

³¹ Thomas Kramer, *Der Orient-Komplex. Das Nahost-Bild in Geschichte und Gegenwart*, S. 32

³² Vgl. Ebenda, S. 35

³³ Edward W. Said, *Orientalismus* (Aus dem Englischen von Hans Günter Holl), S. 76

³⁴ Thomas Kramer, *Der Orient-Komplex. Das Nahost-Bild in Geschichte und Gegenwart*, S. 36

Mittelpunkt]. Historische Wahrheit spielt keine Rolle. Wie im Western geht es nur um den Mythos.“³⁵

Das Genre des Western wird sowohl von *Felicitas Kleiner*, als auch von *Thomas Kramer* häufig als Vergleich für orientalisierende Werke verwendet, speziell die berühmten Werke *Karl Mays* um die im Wilden Westen spielenden Figuren *Winnetou* und *Old Shatterhand*, deren Pendants *Kara Ben Nemsi* und *Hadschi Halef Omar* ebenfalls aus *Mays* Feder stammen und in dessen Schriftreihe mit dem Titel *Orientzyklus* vorkommen. Diese Werke prägten speziell das Orientbild der deutschen Bevölkerung bis heute³⁶, „eine romantische, rückwärtsgewandte Sicht auf Land und Leute“.³⁷

Neben dem romantischen Element ist das Orientbild als märchenhaft, mystisch, esoterisch, sagenumwoben, durchströmt mit „übersinnliche[n] Phänomene[n], endlose[n] Einöden unter einem sternensäten Wüstenhimmel, glanzvolle[n] Paläste[n], schlitzohrige[n] Helden [...], sadistische[n] Schurken und wunderschöne[n] Traumfrauen“³⁸ zu beschreiben. Dieses allgemein bekannte und stark klischeehafte Bild stammt aus der, zwischen 1704 und 1708 durch den französischen Orientalisten *Antoine Galland* entstandenen, freien Übersetzung des Werkes *Tausendundeine Nacht*, welches aus mittelarabischer Volksprosa entstand und zur Unterhaltung der unteren und mittleren Bevölkerungsschicht dienen sollte³⁹. Bis heute beeinflusst es, neben dem Koran⁴⁰, die westlichen Orientbilder in der Lyrik und der Musik, in Theater-, Film-, Oper-, Ballett-, Musical- und Fernsehproduktionen am stärksten.⁴¹

Spätestens mit Johann Adolf Hasses Barockoper *Solimano*, die am 5. Februar 1753 uraufgeführt wurde, fand eine „Karnevalisierung des Orients“⁴² statt. Die Kostümierung wurde im Laufe der Zeit immer bunter und schriller und die Musik wurde ein „Stilmix aus alpenländischer Folklore und zeitgenössischer Musik“, gespielt auf „einheimischen Instrumenten“⁴³.

³⁵ Ebenda, S. 36f

³⁶ Vgl. Thomas Kramer, *Der Orient-Komplex. Das Nahost-Bild in Geschichte und Gegenwart*, S. 172

³⁷ Vgl. Ebenda, S. 186

³⁸ Vgl. Ebenda, S. 96

³⁹ Vgl. Ebenda, S. 90

⁴⁰ Vgl. Felicitas Kleiner, *Scheherazade im Kino. „1001 Nacht“ aus Hollywood*, S. 33

⁴¹ Vgl. Ebenda, S. 10

⁴² Vgl. Thomas Kramer, *Der Orient-Komplex. Das Nahost-Bild in Geschichte und Gegenwart*, S. 111

⁴³ Ebenda, S. 113; Zitiert aus: Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, S.19f

Anfang des 19. Jahrhunderts wurde mit den Werken des Schriftstellers *Wilhelm Hauff* zusätzlich der Antisemitismus in Verbindung mit dem Orientalismus gebracht, da das jüdische Volk seinen geographischen Ursprung im Orient hat.⁴⁴

Gleichzeitig wurde durch *Napoleon Bonapartes Ägyptische Expedition* der Wissenschaftszweig der Ägyptologie entdeckt und ein neues Interesse am Orientverständnis innerhalb der westlichen Bevölkerung geweckt. Ferner galt das Entschlüsseln von alten ägyptischen Hieroglyphen durch *Jean-François Champollion* im Jahre 1822 als Auftakt eines neuen Zeitalters im Verständnis der ägyptischen und somit gleichgesetzt der orientalisierenden Kultur, was sich in Werken wie *Giuseppe Verdis Oper Aida* (1871), Filmen wie *Die Mumie* oder *Im Tal der Könige* oder in *Christian Jacqs* Schriften, einem französischen Ägyptologen und Autor, bemerkbar gemacht hat.⁴⁵

Doch auch das Bild des ägyptischen Volkes wandelte sich schnell, ähnlich den Persern, von einem erhabenen, stolzen Volk zu einer Masse, „die erst mit der Überfremdung durch die griechisch-römische Kultur und den späteren Islam ihrer Stärke beraubt“⁴⁶ und von skrupellosen, machthungrigen Herrschern geführt wurde.⁴⁷ Es entstand das Bild vom Orient als „kranker Mann“⁴⁸, dem nur durch äußere Einflüsse aus den westlichen Ländern geholfen werden kann.

Im Ersten Weltkrieg war es *Thomas Edward Lawrence*, der mit seinen Schriften wiederum ein märchenhaftes, phantasievolles Orientbild erschaffen hat und dessen Erzählungen erneut Parallelen zu denen von *Karl Mays Wildem Westen* aufwiesen und ein Millionenpublikum erreichten.⁴⁹

Zwischen 1909 und 1929, der Zeit des Ballettensembles *Ballets Russes*⁵⁰, erlangte das Tanzelement in der Darstellung des Orients eine neue Popularität. Daneben brachte es „eine bestimmte orientalische Klangwelt für Orientmärchen [hervor]“⁵¹, an der sich Filmkomponisten orientierten.

50 Jahre später, im Jahre 1979 kam es zum zehn Jahre andauernden Guerillakrieg in Afghanistan, der das „politische Gleichgewicht im Nahen Osten,

⁴⁴ Ebenda, S. 119

⁴⁵ Vgl. Thomas Kramer, *Der Orient-Komplex. Das Nahost-Bild in Geschichte und Gegenwart*, S. 136ff

⁴⁶ Ebenda, S. 140

⁴⁷ Vgl. Ebenda, S. 141

⁴⁸ Ebenda, S. 143

⁴⁹ Ebenda, S. 190

⁵⁰ Vgl. <http://www.russianballethistory.com/>

⁵¹ Felicitas Kleiner, *Scheherazade im Kino. „1001 Nacht“ aus Hollywood*, S. 35

in Mittelasien und weit darüber hinaus tiefgreifend verändert hat“.⁵² Bot besagter Krieg Stoff für Filme wie *James Bond – Der Hauch des Todes* (1987) oder *Rambo II* (1988), so bleibt bis heute das Bild des kriegerischen, terrorisierenden und blutrünstigen Orients bestehen. *Thomas Kramer* nennt das Ereignis des 11. September 2001 als aktuellsten Auslöser für das heute herrschende, grausame und gewaltbereite Orientbild in Filmen und Videospiele⁵³, jedoch ist es mittlerweile die Terrormiliz *Islamischer Staat*, kurz *IS*, die seit 2003 aktiv ist und im Jahr 2014 „eine Großoffensive zur Eroberung und Errichtung eines grenzüberschreitenden Staatsgebildes [begann]“⁵⁴, wodurch besagtes Orientbild verstärkt wird.

Das Orientbild hat sich im Laufe der Geschichte somit des Öfteren gedreht und gewendet und war dabei durch politische Diskurse beeinflusst. Diese, sowie historische Ereignisse in Bezug zum Orient wurden in künstlerischen und oftmals realitätsfremden Theaterstücken, Opern und literarischen Werken für ein Millionenpublikum verarbeitet, das diese Orientbilder annahm. Die Künstler beeinflussten ihre Arbeiten gegenseitig und verwendeten gleichzeitig immer wieder neue politische und historische Stoffe für ihre Geschichten, was sich bis heute in stark klischeebehafteten Romanen, Filmen und Videospiele widerspiegelt.

3. Die Darstellung des Orients im Film

Die Darstellung des Orients im Film differenziert je nach bedientem Genre und nach Produktionsland. Im Folgenden wird anhand der literarischen Vorlagen *Amin Farzanefars (Kino des Orients – Stimmen aus einer Region, 2005)*, sowie *Matthew Bernsteins* und *Gaylyn Studlars (Visions of the East – Orientalism in Film, 1997)* aufgezeigt, worin die Unterschiede besagter filmischer Darstellungsweisen liegen. Ferner wird anhand des Buches *Filmbilder des Islam* von *Stefan Orth, Michael Staiger* und *Joachim Valentin* erläutert, inwiefern der Islam in orientalisierenden Filmen eine Rolle spielt und wie die Darstellungsformen dieser Religion aussehen.

⁵² <https://www1.wdr.de/fernsehen/wdr-dok/sendungen/der-afghanistan-krieg-100.html> (Stand 01.06.2018)

⁵³ Vgl. *Thomas Kramer*, *Der Orient-Komplex. Das Nahost-Bild in Geschichte und Gegenwart*, S. 202f

⁵⁴ <https://daserste.ndr.de/beckmann/sendungen/Die-Entstehung-des-Islamischen-Staates,is134.html> (Stand 21.08.2018)

3.1 Die Darstellung des Orients in Filmproduktionen des Iran

Die Themengebiete, die „das Kino des Maghreb“⁵⁵, also des Nahen und Mittleren Ostens, darstellt, drehen sich besonders um realistische und alltägliche Szenarien, die die gesamte Weltbevölkerung betrifft. Ethnische und kulturelle Konflikte, Klassenkämpfe, Gegensätze innerhalb von und zwischen Generationen und Geschlechterrollen sind dabei neben „Globalisierungseffekte[n] wie Migration oder Fundamentalismus“⁵⁶ zu nennen. Im Folgenden wird speziell die Darstellungsweise des filmischen Orients in iranischen Produktionen erläutert.

Durch die islamische Revolution im Jahre 1979, die den Iran zu einem islamisch geführten Land machte, wurde den Filmemachern eine Vielzahl an Zensuren auferlegt, was sich in den Darstellungsformen und den behandelten Themen der iranischen Filmproduktionen bemerkbar machte.

Das iranische Kino, das bereits in den Siebziger Jahren internationale Erfolge feierte, brauchte etwas Zeit, um sich eine neue Herangehensweise mit den bereits entwickelten Darstellungsformen von „Erzähltempo, Montagetechnik, Bildaufbau, Symbolsprache, schauspielerischer Expressivität etc.“⁵⁷ zu erarbeiten. Ende der Achtziger Jahre feierte das iranische Kino dann erneut internationale Erfolge, thematisch und darstellerisch inspiriert vom italienischen Neorealismus, was sich durch den Einsatz von Laiendarstellern, humanistischen Botschaften in fabelähnlichen Erzählungen und in bedächtigen Filmaufnahmen äußerte.⁵⁸ Stilistische Identität des iranischen Kinos findet man in der Nutzung von montierten Zäsuren und Ellipsen, sowie von thematischen Andeutungen und sogar Auslassungen, durch die ein Ratespiel für das Publikum entworfen wurde. Die Filmemacher arbeiteten häufig mit mythischen Elementen, so „[beginnen] zahllose Meisterwerke des iranischen Kinos [...] harrend in einem pränatalen Dunkel, in das wie in Platons Höhle nur Reflexe der Außenwelt gelangen: Stimmen, Geräusche, Musik oder auch gar nichts.“⁵⁹ Geprägt sind die iranischen Filme vom Zwischenspiel „zwischen hell und dunkel, zwischen Schatten, Licht

⁵⁵ Thomas Kramer, *Der Orient-Komplex. Das Nahost-Bild in Geschichte und Gegenwart*, S. 10

⁵⁶ Vgl. Ebenda, S. 10

⁵⁷ Ebenda, S. 132, Fußnote 1

⁵⁸ Vgl. Ebenda, S. 132

⁵⁹ Amin Farzanefer, *Das Rätsel und die Frage. (Kino-)Aspekte der islamischen Welt*; Zitiert aus Stefan Orth, Michael Staiger, Joachim Valentin (HG.), *Filmbilder des Islam*, S. 64

und Farbe, zwischen religiösen, mythologischen und sozialrealistischen Komponenten“⁶⁰.

Mit der Zeit wurden die Filmemacher Irans ebenso in Bezug auf die Themenwahl mutiger, was jedoch häufiger dazu führte, dass Filme aufgrund der Zensur nicht im Iran gezeigt wurden oder sie gar nicht erst gedreht werden durften. So wurden die letzten drei Langfilme *Abbas Kiarostami's* und *Jafar Panahi's Crimson Gold*, nicht im Iran gezeigt; Selbst nach der Europapremiere von *Crimson Gold* wurde *Panahi* verhaftet und verhört.⁶¹ 2003 jedoch zeigte *Parviz Shabazi* mit dem Film *Nafas-e Amigh/Deep Breath* das Alltagsleben zweier iranischer Jugendlicher auf, das sich zwischen Feiern mit Alkohol und Hip-Hop, der Nutzung moderner Medien und offensichtlichem Anbaggern junger Iranerinnen abspielt. All diese Inhalte waren und sind noch heute gesellschaftlich, beziehungsweise politisch verpönt, wurden hier jedoch mutig, kritisch und offensiv dargestellt, was ebenso über den Film *Marmulak* von *Kamal Tabrizi* aus dem Jahr 2004 zu sagen ist, der die Mullahs auf eine humoristische Weise darstellt, was lange Zeit ein Tabu im iranischen Kino war.⁶²

Allerdings vermitteln die iranischen Filmemacher dem Okzident mit der neu gefundenen positiven, jedoch ebenso übermäßig kitschigen Erzählweise neue Klischees über den Iran, da die Filme oftmals von „bitterarme[n], aber herzensgute[n] Menschen [handeln], die sich in entlegenen Provinzen mit farbenprächtiger und folkloristischer Aufmachung gegen alle Widerstände durchbeißen“⁶³ und dadurch das Bild eines kleinstädtischen, sowie bäuerlichen und teils gar rückständigen Landes erzeugen.

3.2 Die Darstellung des Orients in Filmproduktionen des Westens

Wie bereits in Kapitel 2.3 beschrieben, haben sich die Orientbilder im Laufe der Zeit stetig gewandelt, wodurch ebenso die Darstellungsweisen seit den Anfängen des Films differenziert zu betrachten sind. „Es handelt sich hierbei um den Blick des Okzidents auf den Orient, der zweiteren als minderwertig abstempelt. Alleine schon die Tatsache, daß [sic] westliche Schauspieler die Rollen der

⁶⁰ Ebenda, S. 65

⁶¹ Vgl. Thomas Kramer, *Der Orient-Komplex. Das Nahost-Bild in Geschichte und Gegenwart*, S. 137, Fußnote 2

⁶² Vgl. Ebenda, S. 135ff

⁶³ Ebenda, S.138

Einheimischen spielen, spricht Bände, denn die Originale dürfen bestenfalls Hilfsdienste ausführen“⁶⁴.

Im frühen Hollywood wurde der Orient typischerweise mit „thrills of unbridled passion, miscegenation, and wild adventure in a raw and natural setting“⁶⁵ assoziiert. Das orientalisierende Kino des Westens kann dabei in fünf Genres eingeteilt werden: „das <<Arabian Night subgenre>>, das <<Sheik subgenre>>, das <<Foreign Legion subgenre>>, das <<Foreign intrigue subgenre>> und das <<Terrorist subgenre>>.“⁶⁶ „Brian Taves gebraucht in seiner umfassenden Studie zum Abenteuerfilm zudem den Begriff der *Oriental Swashbuckler Movies* als besondere Kategorie des Abenteuerfilmes.“⁶⁷

Als Szenerie dient in vielen Filmen die Wüste, die gemeinhin als typisches Element der orientalischen Landschaft gilt.

Symbolisch wurde die Wüste seit den Anfängen des Films auf unterschiedliche Weise genutzt. Zum einen als „Raum des Exils“⁶⁸, als Ort, an dem der Mensch auf sich gestellt ist, ums Überleben kämpfen und sich auf die fundamentalen Dinge des Lebens konzentrieren muss, aber auch als Ort, an dem der Mensch sich selbst findet und kennenlernt. Zum anderen gilt die Wüste als „Raum der Freiheit“⁶⁹, als Ort, an dem Menschen in Stämmen in Einklang mit der Natur und den Tieren leben, an dem keine politischen und gesellschaftlichen Normen und Gesetze herrschen. Im Film dient die Wüste in bestimmten Fällen auch als Rückzugsort für die handelnden Figuren, beispielsweise um Schutz vor Feinden zu suchen. In der Wüste machen die Figuren dann eine wundersame Erfahrung, durch die ein nächster Handlungsstrang eingeführt wird.⁷⁰

So dient auch die Wüste am Rande der Stadt in *Nach Schwarz kommt keine Farbe mehr* zuerst als Raum des Exils und später als Raum der Freiheit. *Navid* wird von einem Taxifahrer in eine Wüstenregion verschleppt und dort vergewaltigt. Er kann sich befreien und flieht in der Nacht durch die einsame Wüste, in der nur das Mondlicht als Orientierungshilfe dient. Darauf folgend wacht

⁶⁴ Stephanie Mattes, *Orient im Film. Die Geschichte des Bauchtanzes von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 83

⁶⁵ Matthew Bernstein & Gaylyn Studlar, *Visions of the East. Orientalism in Film*, S. 3

⁶⁶ Felicitas Kleiner, *Scheherazade im Kino. „1001 Nacht“ aus Hollywood*, S. 14

⁶⁷ Ebenda, S. 12

⁶⁸ Ebenda S.95

⁶⁹ Ebenda, S. 96

⁷⁰ Vgl. Ebenda, S. 98

Navid vor einer erleuchteten Stadt beim Sonnenaufgang auf, die ihm Hoffnung auf einen Neuanfang gibt und ein Gefühl der Freiheit in ihm auslöst.

Im westlichen Film wird die Wüste ästhetisch dazu genutzt den Orient als ein vertrocknetes, armes und unterentwickeltes Gebiet der Dritten Welt darzustellen. Gleichzeitig dient die feuerrote Landschaft als Metapher für die leidenschaftliche, sexualisierte und erotische Welt der Haremsfantasien, der wilden Männer und wunderschönen Frauen des Orients.⁷¹ Die Wüste ist dabei als von den Dörfern und Großstädten isolierter Ort zu betrachten, getrennt von moralischer und sexueller Ordnung.⁷² Dennoch lassen sich gesellschaftliche Unterschiede ausmachen, die speziell geschlechtlicher Natur sind. Als Raum der Freiheit und damit als positiv betrachteter Ort, dient die Wüste demnach zumeist den männlichen Filmcharakteren. Die weiblichen Charaktere jedoch dienen den freien, starken und heldenhaften Männern als „sexually hungry subalterns“⁷³, die oftmals gar in Vergewaltigungsszenarien sexuell misshandelt werden. „Alles an Handlung, was im eigentlichen Leben und im Okzident nicht passieren darf, wird in den Orient verlegt und so möglich gemacht.“⁷⁴ Wie bereits in *Kapitel 2.3* beschrieben, steht der orientalisierende Film stilistisch und ästhetisch in Verbindung mit dem Western, was nicht zuletzt an der Darstellung der Wüste liegt, da sandige Schauplätze auch im Western als zentraler Bestandteil der räumlichen Visualisierung genutzt werden.⁷⁵

Positiver konnotierte Formen der Beziehung zwischen Mann und Frau im orientalistischen Film findet man an anderen Schauplätzen. Der Harem, arabisch *haram* (übersetzt: heiliger verborgener Ort), ist ein Wohnraum, der die weiblichen Angehörigen eines Familienoberhauptes beherbergt, darunter „mehrere Gattinnen oder Nebenfrauen [...], seine Konkubinen, Töchter, andere weibliche Verwandte, Kinder, Sklavinnen und Dienerinnen“.⁷⁶ Die Frauen dürfen sich dort unverschleiert aufhalten und leben getrennt von den Männern.

⁷¹ Vgl. Ella Shohat, *Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema*; zuerst veröffentlicht in *Quartly Review of Film and Video* 13, nos. 1-3 (1991); Hier zitiert aus Matthew Bernstein & Gaylyn Studlar, *Visions of the East. Orientalism in Film*, S. 32

⁷² Ebenda, S. 54

⁷³ Ebenda, S. 41

⁷⁴ Stephanie Mattes, *Orient im Film. Die Geschichte des Bauchtanzes von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 84

⁷⁵ Felicitas Kleiner, *Scheherazade im Kino. „1001 Nacht“ aus Hollywood*, S. 112

⁷⁶ <http://www.spiegel.de/politik/ausland/emine-erdogans-aeusserung-was-ist-eigentlich-ein-harem-a-1081705.html> (Stand 20.06.2018)

Seit dem 18. Jahrhundert wurden in den westlichen, orientalisierenden Kunstformen Haremsfantasien oftmals thematisiert und dabei gleichgesetzt mit Gemächern, in denen jegliche Fantasie der Lust, Leidenschaft und Erotik ausgelebt werden konnte, ohne jedoch ein Liebesnest für die Filmcharaktere zu sein.

Inszeniert werden sie als luxuriöse, mit spiegelnden Wasserbecken, zarten Schleiern und Polsterlagen geschmückte Prunkgemächer in leuchtenden, meist hellen Pastellfarben, voll schöner Mädchen in luftigen Gewändern, in deren Mitte die Prinzessinnen auf ihre Diebesprinzen warten oder von denen die Helden sich umschwärmen lassen.⁷⁷

Als Ort der romantischen und vor allem gegenseitigen Liebe von Mann und Frau dienten „idyllische grüne [Gärten] (mitunter auch Oasen), der Teich oder [der] See“⁷⁸ als Schauplätze.

Die Hauptfiguren im orientalisierenden Film werden in einer, dem westlichen Publikum vertrauten, Dreierkonstellation angeordnet:

Die Hauptfigur ist der Held, der verschiedene Abenteuer zu bestehen hat, um für sein Volk die Freiheit von einem Tyrannen und für sich seine Braut und meist eine höhere soziale Stellung zu erkämpfen. Sein Antagonist ist ein Bösewicht, der durch unlautere Mittel die Macht in einem Reich an sich gerissen hat oder noch an sich reißen will und gegen den der Held anzutreten hat. Zwischen den beiden Kontrahenten steht eine Dame von Adel oder von einfacher Geburt, deren Hand und Liebe letztlich die Belohnung des Helden für seinen Kampf gegen das Böse ist.⁷⁹

Charakterlich tritt der männliche Held dabei nicht selten als sogenannter „Diebes-Prinz“⁸⁰ auf und steht gesellschaftlich zwischen einem Tyrannen/Herrscher und dem gemeinen Fußvolk, in dem Bestreben nach Frieden und Gerechtigkeit. „Der, meist männliche, westliche Held kommt in den Osten, um ein Abenteuer zu erleben, welches in seiner Heimat nicht möglich wäre und kann so mittels des voyeuristischen Blicks die lokalen Gegebenheiten beobachten.“⁸¹

Äußerlich werden die Charaktere in Farbe und Schnitt dem Setting entsprechend exotisch, jedoch klischeebehaftet dargestellt. So wurde beispielsweise

⁷⁷ Felicitas Kleiner, Scheherazade im Kino. „1001 Nacht“ aus Hollywood, S. 103f

⁷⁸ Ebenda, S. 105

⁷⁹ Ebenda, S. 137

⁸⁰ Ebenda, S. 113

⁸¹ Stephanie Mattes, Orient im Film. Die Geschichte des Bauchtanzes von seinen Anfängen bis zur Gegenwart, S. 89

Cleopatra, die im gleichnamigen Film von 1934 als weiße Frau mit europäischen Zügen und lediglich dunklen Haaren dargestellt wurde,⁸² den Schönheitsidealen des Westens nachempfunden.

Die männlichen Figuren sind normalerweise entweder in bodenlange Kaftane oder Hosen (meist weit geschnittene Pumphosen), Hemden mit weiten Ärmeln und/oder enge Burnusse, oft verziert mit diversen Stickereien, gekleidet. Dazu kommen bisweilen Kopfbedeckungen: entweder Turbane, Schleier oder Kopftücher. Die weiblichen Figuren zeigen sich entweder in leichten Pumphosen (den <<hareem pants>>) oder Röcken aus zarten Gazéstoffen und in einmal mehr, einmal weniger offener Oberteilen mit diversen Verzierungen und üppigem Schmuck; oft haben sie auch einen Schleier, mit dem sie ihr Gesicht verhüllen können.⁸³

Speziell bei der Kostümierung des Märchenorients erkennt man die bereits in Kapitel 2.3 beschriebene Karnevalisierung. „Der Schauplatz Orient garantiert für ein exotisches Kostümspektakel. Falsche Vorstellungen von fremden Welten werden so über ein Massenmedium transportiert. Der voyeuristische Blick dominiert so gegenüber dem Realismus und verzerrt das Bild.“⁸⁴

Vom westlichen Publikum werden an erster Stelle Bilder von Frauen in verschleiern den Ganzkörpergewändern, von überfüllten und lauten Basaren, sowie von Alltagschaos auf den Straßen erwartet. Speziell Bilder der Unterdrückung, von volkstümlichen und religiösen Szenarien werden häufig mit dem Iran in Verbindung gebracht. Dabei wird der Iran zumeist unterteilt in Innen und Außen, in öffentlich und privat, da sich die dort lebenden Menschen in Innenräumen so geben können wie sie sind, ohne auf politische und gesellschaftliche Normen achten zu müssen.⁸⁵

Zu sehen ist diese räumliche Einteilung ebenso in *Nach Schwarz kommt keine Farbe mehr*. Die Innenräume sind isoliert und abgesichert von politischen und gesellschaftlichen Konventionen. In der privaten Wohnung werden die verschleiern den Kleidungsstücke abgelegt und in einem illegalen Underground-Club wird zu westlicher Techno-Musik getanzt und Alkohol getrunken. Die Außenwelt stellt das bedrohliche Gegenstück dar. Hier lauert an fast jeder Ecke

⁸² Vgl. Ella Shohat, *Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema*; zuerst veröffentlicht in *Quarterly Review of Film and Video* 13, nos. 1-3 (1991); Hier zitiert aus Matthew Bernstein & Gaylyn Studlar, *Visions of the East. Orientalism in Film*, S. 24

⁸³ Felicitas Kleiner, *Scheherazade im Kino. „1001 Nacht“ aus Hollywood*, S. 138f

⁸⁴ Stephanie Mattes, *Orient im Film. Die Geschichte des Bauchtanzes von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 83f

⁸⁵ Vgl. Amin Farzanefer, *Kino des Orients. Stimmen aus einer Region*, S. 223ff

Gefahr, vor der der Hauptcharakter *Navid* symbolisch in eine hoffnungsvollere Welt flieht.

Abschließend stellt *Solmaz Shabazi* die Klischees des Westens wie folgt dar: „Alles ist bunt, die Jugendlichen sitzen auf Teppichen, rauchen Wasserpfeife, trinken Tee – reden aber über Generationskonflikte, Universität und Liebe [...]“.⁸⁶

3.3 Die Darstellung des Islam in westlichen und nahöstlichen Filmproduktionen

Der Islam ist mit ca. 1,6 Milliarden Anhängern weltweit⁸⁷ (die Zahlen variieren je nach Quelle zwischen 1,57 und 1,8 Milliarden) die zweitgrößte Religion nach dem Christentum und die Religion mit dem momentan stärksten Wachstum. Verbreitet ist der Islam zum größten Teil in den Ländern Nordafrikas, des Nahen und Mittleren Ostens und Asiens und ist somit die primäre Glaubensrichtung des Orients. Seit dem Terroranschlag am 11. September 2001 steht der Islam im medialen Fokus und ist Grundlage vieler politischer und gesellschaftlicher Diskussionen und Konflikte.

Auch in den orientalisierenden Filmen des Westens spielt der Islam dementsprechend seit jeher eine teilweise über- und größtenteils untergeordnete Rolle und wird mithilfe verschiedener Darstellungsweisen thematisiert.

Matthias Müller gibt allgemein drei offensichtliche Möglichkeiten der Darstellung an.

Erstens die Platzierung von religiösen Symbolen in der Mise en Scène, zum Beispiel können ein sichtbarer Koran, arabische Schriftzeichen, ein Minarett oder auch ein Kopftuch dem Zuschauer Hinweise auf einen Islam-Bezug des Films geben, zweitens die Darstellung von religiösen Riten, zum Beispiel in Form eines Gebets, und drittens die Inszenierung von zwischenmenschlicher Kommunikation über Gott oder die religiösen Traditionen.⁸⁸

Werden diese Darstellungsweisen jedoch in Filmen eingesetzt, die terroristische und fundamentalistische Handlungen zeigen, so werden die heiligen Symbole des Islam mit dem Islamismus gleichgesetzt, wodurch den westlichen

⁸⁶ Ebenda, S. 231

⁸⁷ Vgl. <https://www.focus.de/thema/islam/> (Stand 07.06.2018)

⁸⁸ Matthias Müller, Zur Erkennbarkeit des Islam im Film. Zwischen Religion, Kultur und Fundamentalismus; Zitiert aus Stefan Orth, Michael Staiger, Joachim Valentin (HG.), *Filmbilder des Islam*, S. 27

Zuschauern und Zuschauerinnen, die sich nicht oder nur oberflächlich mit der Religion auskennen, automatisch ein falsches Bild vom Islam suggeriert wird.⁸⁹ Es entsteht ein „Feindbild Islam“⁹⁰, das durch „die Unterdrückung der Frau durch die Männer und den Islam, und die islamistische Erweckung und Radikalisierung junger Männer“⁹¹ bestimmt wird. Gegen besagtes Feindbild wollten westliche Filmemacher mit zu islamischen, islamistischen und fundamentalistischen Gedanken kontrastierenden Figuren ankämpfen. Diese Form der Darstellung des Islam zeugt erneut davon, dass er nur als spannungsgeladene Religion mit erhöhtem Konfliktpotenzial dargestellt wird, dem durch liberale Antipoden allgemein hin westliche Werte aufgezeigt werden. Auf der anderen Seite wird somit nur selten bis nie eine positive, affirmative Darstellung des Islam gezeigt, da sich der Islam als Feindbild so stark in den Köpfen der westlichen Bevölkerung verfestigt hat, dass es für andere, normalisierende Darstellungsweisen schlichtweg kaum eine Nachfrage gibt. Auch Spielfilmproduktionen aus nahöstlichen Ländern, die den Islam realitätsnah darstellen, werden im Westen nicht gezeigt. Für das westliche Kino werden bewusst Filme gedreht, die absichtlich das im westlichen Blick herrschende Islambild darstellen, was vor allem eine finanzielle Motivation mit sich bringt. In allen Fällen gibt es jedoch logischerweise Ausnahmen.⁹²

Wie bereits erwähnt ist eine der Grundsäulen des Feindbildes gegenüber dem Islam die Unterdrückung der Frau, die im europäischen Film oftmals als orientierungssuchend dargestellt wird. Anhand der Filmbeispiele *Fatma* von *Khaled Ghorbal* (Frankreich/Tunesien, 2001), *Yasmin* von *Kenneth Glenan* (Großbritannien, 2004) und *Na Putu* (*Zwischen uns das Paradies*) von *Jasmila Zbanic* (Bosnien und Herzegowina/Deutschland/Österreich/Kroatien, 2010), erläutert *Daria Pezzoli-Olgiati* die Darstellung der Frau im Islamthematizierenden Film. Dabei stellt sie fest, dass das Objekt des Spiegels in allen Filmen eine symbolische Rolle bei der Orientierungsfindung der Hauptdarstellerin

⁸⁹ Vgl. Ebenda, S. 28

⁹⁰ Ludwig Ammann, Islamklischees im Kino. Intellektuelle Kinogänger des Westens und ihr Islambild; Zitiert in Stefan Orth, Michael Staiger, Joachim Valentin (Hg.), *Filmbilder des Islam*, S. 69

⁹¹ Ebenda, S.72

⁹² Vgl. Ebenda, S. 70ff

spielt. Daneben dient auch die Kleidung der Protagonistinnen dazu, deren charakterliche Entwicklung darzustellen.⁹³

In *Nach Schwarz kommt keine Farbe mehr* sind auch diese Elemente, wenn auch im kleineren Maße, vorzufinden. So betrachtet sich *Sarah*, die Mutter *Navids*, im Spiegel und zupft dabei ihr Kopftuch ordnungsgemäß zurecht, bevor sie auf die Straße in die Öffentlichkeit geht. Das Kopftuch wird von jeder weiblichen Figur in dem Kurzfilm nur in der Öffentlichkeit getragen, privat jedoch schnell abgelegt, und ist dadurch als religions- und politikritisches Symbol verwendet worden.

Genrebedingt gibt es jedoch eine sehr divergierende Darstellungsweise des Islam zu betrachten: der Islam in der Komödie. Werden in anderen Genres meist nur bestimmte Klischees dieser Religion bedient, so schafft es die Komödie sich zwischen Kulturen und Generationen zu bewegen und dabei Bilder und Situationen aufzuzeigen, die in anderen Filmgenres nicht bedient werden. Das humoristische Element könnte also eher der Aufklärung über den realen, klischeebefreiten Islam dienen und die Komödie als „entscheidender Ort von wechselseitiger Wahrnehmung, Kommunikation und Irritation überkommener Weltbilder“⁹⁴ angesehen werden.

4. Der Soundscape des Nahen Ostens

Der reale Soundscape des Nahen Ostens ist sehr vielschichtig und wird durch unterschiedliche Faktoren bestimmt. Dabei ist es unter Anderem der Islam, der die Klanglandschaft definiert und ausmacht.

4.1 Die Kassettenpredigt

Die Veränderung der Medienlandschaft im 20. Jahrhundert trug dazu bei, dass sich auch der Soundscape des Nahen Ostens gewandelt hat.

Islamische Predigten wurden auf Kassetten aufgenommen und veröffentlicht, sodass diese jederzeit und überall für die gläubigen Muslime abrufbar waren. Am Beispiel Kairo wird erläutert, dass die Kassettenpredigten, die oftmals von bekannten Predigern, genannt *Khutaba*, eingesprochen wurden, überall im alltäglichen Leben zu hören waren. So strömten sie aus Lautsprechern in Cafés,

⁹³ Vgl. Daria Pezzoli-Olgiati, *Frauenfiguren zwischen Tradition und Moderne. Filmische Repräsentation im Umfeld des Islam*; Zitiert in Stefan Orth, Michael Staiger, Joachim Valentin (HG.), *Filmbilder des Islam*, S. 91ff

⁹⁴ Joachim Valentin, *Salami Aleikum?! Vom aktuellen Trend, im Kino über den Islam zu lachen*; Zitiert in Stefan Orth, Michael Staiger, Joachim Valentin (HG.), *Filmbilder des Islam*, S. 110

Schneidereien und Metzgereien, Werkstätten, vielen öffentlichen Verkehrsmitteln wie Taxen und Bussen, aber auch aus Privatwohnungen.⁹⁵

Für viele Muslime auf der gesamten Welt ist das Hören von Kassettenpredigten zum alltäglichen Usus geworden. Jedoch ist die kassettenaufgezeichnete Predigt ebenso negativ konnotiert. Zu Zeiten Osama Bin Ladens nannte die New York Times die Kassettenpredigt „Bin Laden’s Low-Tech Weapon“⁹⁶, da sie die Möglichkeit bot, radikalisierte Inhalte und Propaganda im Volk zu verbreiten und dieses aufzuhetzen, ohne dass es vom Staat kontrollierbar war. Zurückzuführen ist dieser politische Gebrauch der Kassettenpredigt auf die Iranische Revolution 1979, da dort Aufzeichnungen von Ayatollah Khomeini verbreitet wurden, was als eines der Hauptelemente der Mobilisierung zu sehen war, die später zum Sturz des Schahs führte.⁹⁷

4.2 Der Adhān

Der Adhān ist der bekannte islamische Gebetsruf, der in islamisch geprägten Ländern fünfmal täglich ertönt und die Muslime zum Gebet aufruft.



Abbildung 1: Der Adhān schallt von der Scheich-Lotfollāh-Moschee. Fotografie: Leonie Scheufler

Traditionell wird

dies vom Muezzin vom Minarett der Moschee aus gemacht⁹⁸ und gehört somit seit den Anfängen des Islams zur Klanglandschaft der Städte des Nahen Ostens. Viele Moscheen weltweit verstärken den Muezzin-Ruf über Lautsprecher. Durch die Vielzahl an Moscheen und die daraus resultierende, oftmals asynchrone Überlagerung des Gebetsrufs, klingt der eigentlich einladend gedachte Gesang

⁹⁵ Vgl. Charles Hirschkind, *The ethical Soundscape – Cassette Sermons and Islamic Counterpublic*, S. 7

⁹⁶ <https://www.nytimes.com/2004/04/18/weekinreview/bin-laden-s-low-tech-weapon.html> (Stand 21.06.2018)

⁹⁷ Vgl. Charles Hirschkind, *The ethical Soundscape – Cassette Sermons and Islamic Counterpublic*, S. 3f

⁹⁸ Vgl. http://qalam.de/docs_pdfs/adhan.pdf (Stand 21.06.2018)

schnell wie eine „military order“. Der in Kairo lebende Mohammad Ahmad bezeichnet den täglichen Beschall durch die Lautsprecher als „torture to the ears“, während der Aktivist Nawal El-Saadawi schreibt: „The call to prayer, when I first heard it as a child, was beautiful to hear. It wafted over the city in soft and sometimes musical tones. [...] Now it has become a cacophony of strident voices, a threatening call shot through with violence.“⁹⁹ Charles Hirschkind bezeichnet den Adhān gar als „noise pollution“¹⁰⁰.

4.3 Gärten

Prunkvolle Gärten voller Blumen, Wasserläufe, Teiche und einer eigenen kleinen Tierwelt waren im Nahen Osten schon immer Bestandteil von Palastarealen, Ländereien und Grundstücken wohlhabender Menschen. Die Gärten sollten die visuellen, sowie die auditiven Sinne der Menschen ansprechen und beruhigen, weshalb sie speziell angebaut wurden.

In vielen Gärten waren seltene Tiere in den Bäumen und Volieren zu Hause, zumeist Vogelarten, deren Gesang eine fröhliche und beruhigende Klanglandschaft erzeugten. Der Gesang der Nachtigall und das Gurren der Tauben waren dabei am beliebtesten.

Artifizielle Wasserläufe und Springbrunnen sorgten für ein konstantes, seichtes Rauschen, dass gemeinsam mit den im Wind wehenden Baumkronen äußere Geräusche überdeckte und eine gewisse Privatsphäre erzeugte.

Für eine musikalischere Untermalung des Soundscapes der Gärten sorgten Glockenspiele und eigens angefertigte mechanische Elemente, beispielsweise Vögel aus Silber und Gold, die ihren eigenen artifiziellen Gesang erzeugen konnten. Auch der Sound von Wasserrädern galt als musikalisch und war oftmals ebenso ein Element der Tonszenerie in den Gärten.¹⁰¹

4.4 Musik

Anhand von Schriften und Kunstwerken ab dem Jahr 590 n.Chr. bis ins 16. Jahrhundert ist die Entwicklung der Musik und die Veränderung der gespielten Musikinstrumente im Iran zu erkennen.

⁹⁹ http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/4485521.stm (Stand 21.06.2018)

¹⁰⁰ Charles Hirschkind, *The ethical Soundscape – Cassette Sermons and Islamic Counterpublic*, S. 125

¹⁰¹ Vgl. D Fairchild Ruggles, *Listening to Islamic Gardens and Landscapes*; Zitiert in Michael Frishkopf, Federico Spinetti, *Music, Sound and Architecture in Islam*, S. 24ff

Auf Steinwänden, die zwischen 590 und 628 n.Chr. am persischen Felsrelief Tāq-e Bostān entstanden, ist eine Jagd des Schahs abgebildet, der von einem Schiff aus mit der Musik von Sängern, Harfenisten (Persische Harfe: chang) und Flötisten begleitet wird. Diese zur Jagd gespielte Musik wird „Kamargāh music“¹⁰² genannt und wird ebenso in größerem Maße mit einem Orchester aus Harfenisten und einer Militärkapelle dargestellt. Es ist erkennbar, dass Musik als Machtdarstellung und Zeichen der Stärke unter den Herrschern galt. So beispielsweise bereits beim Umayyaden-Kalifen Yazid I. (680 n.Chr), der aus luxuriösen Motiven und Gründen des Ansehens die besten Musiker auf sein Anwesen einlud.

Im darauffolgenden Jahrhundert (724 bis 727 n.Chr.) entstand ein Gemälde, auf dem erneut eine Jagd musikalisch begleitet wird, diesmal mit einer Laute (Persisch `ūd) und der persischen Längsflöte nāy. Dabei wurden immer wieder unterschiedliche Orte dargestellt, an denen musiziert wurde: „in gardens and garden pavilions, on rooftops, in tombs, and at aristocratic or royal entrances and exits, like the *nawbat*.“¹⁰³

Mit der Islamischen Expansion und der einhergehenden Eroberung Persiens durch die Araber Mitte des 7. Jahrhunderts, lernten diese die weit entwickelte Kultur des Persischen Reiches kennen, samt der Musikwissenschaften und Musikinstrumente. Teile davon wurden von den Arabern in die eigene Kultur internalisiert, „so die Laute, das beliebteste Instrument, den *Tumbur*, eine Langhalsmandoline, den *Misaf*, eine Zither mit zwölf Saiten, die Flöte und das Tamburin“¹⁰⁴. Die Tonleiter entsprach in etwa dem Aufbau der indischen Tonleiter¹⁰⁵, wobei sich Experten nicht einig sind, ob eine Oktave tatsächlich, wie im indischen, in 22 Dritteltöne oder in 17 Dritteltöne eingeteilt sind. „Das System baut sich auf einer Reihe von 12 Grundtonleitern auf, den 12 Makamat, wovon eine große Anzahl verschiedener Tonleitern abgeleitet wird. [...] [D]iese persischen Tonarten, die von den Arabern übernommen wurden, [bildeten] die

¹⁰² Anthony Welch, *Listening to Pictures in Iran*; Zitiert in Michael Frishkopf und Federico Spinetti, *Music, Sound, and Architecture in Islam*, S. 340

¹⁰³ Ebenda, S. 342

¹⁰⁴ Romain Goldron, *Die Musik der Antike und des Orients*, S. 83

¹⁰⁵ „Die sieben Haupttöne (zu denen sich in der antiken Musik noch zwei Nebentöne gesellten), beruhten auf 22 Tonintervallen (oder *Çrutis*) [...]“, Ebenda, S. 44

Grundlage jeder Musik in der mohammedanischen Welt von Bagdad bis Sevilla [...]“¹⁰⁶.

Mit der Eroberung nahöstlicher Länder und der aufkeimenden Herrschaft Timurs am Ende des 14. Jahrhunderts, entwickelte sich eine neue Form der Musikalität in Palästen und aristokratischen Räumen. „Musicians are members of the entertainment world; they are valued and even essential part of court life, and their music helps define royal space.“¹⁰⁷ Es wurde speziell für die Prinzen und Herrscher der damaligen Zeit mit Sängern, Lauten und dem gestrichenen Saiteninstrument kamāncheh musiziert. Auch Musikerinnen wurden nun abgebildet.¹⁰⁸

Anhand eines Gemäldes, das in dem Zeitraum von 1522 bis 1544 n.Chr. für den Schah Tahmasp entstand und eine Jubelszene samt Tamburin-, nāy- und Lautenspielern nach der erfolgreichen Rettung des Königs Kai Kabud zeigt, erkennt *Welch*, dass royale und heldenhafte Figuren oftmals mit Musikern gereist sein müssen, um auf jegliche Situation an jedem Ort vorbereitet zu sein.¹⁰⁹ Jedoch war es besagter Schah Tahmasp, der aufgrund des religiösen Verbotes einen Hass gegenüber Musik und Musikern entwickelte und die meisten der Musiker, die bereits eine Anstellung am Hof hatten, feuerte.

Heutzutage wird häufig die Frage gestellt, ob das Musizieren und das Hören von Musik laut der Interpretation des Koran verboten (genannt *haram*) ist. Der Imam *Zain ul-Abideen* hat zur Beantwortung dieser Frage das Werk *Risalat al-Huquq* verfasst, in dem er 50 Rechte des Menschen beschreibt, aufgeteilt in die Rechte Allahs, der Zunge, der Hände und der Ohren, die dabei als direkter Weg zum Herzen eines Menschen gelten. Der Koran schreibt indirekt in mehreren Zeilen über Musik:¹¹⁰

„Erfolg fürwahr krönt die Gläubigen, Die [sic] sich demütigen in ihren Gebeten, Und [sic] die sich fernhalten von leerem Gerede. (23:1-3)“. Laut des sechsten Imam „bezieht sich [Al-Laghawi (leeres Gerede)] auf die Wörter der Sänger. Wenn Allah sagt ‚Erfolg fürwahr krönt die Gläubigen‘ so sind jene, die sich von

¹⁰⁶ Ebenda, S. 83f

¹⁰⁷ Anthony Welch, *Listening to Pictures in Iran*; Zitiert in Michael Frishkopf und Federico Spinetti, *Music, Sound, and Architecture in Islam*, S. 348

¹⁰⁸ Vgl. Ebenda, S. 346

¹⁰⁹ Vgl. Ebenda, S. 348

¹¹⁰ Vgl. <http://www.al-shia.de/eine-analyse-zur-musik-im-islam/> (Stand: 21.08.2018), Übersetzung von Maher el Ali. Originalquelle: www.madressa.net

leerem Gerede fernhalten, jene die sich fernhalten von den Wörtern der Sänger.“. Wenn Songtexte beispielsweise Textzeilen beinhalten, die gegenteilig zu den Aussagen des Koran stehen, so gelten sie als Lüge und leeres Gerede („Meidet darum den Gräuel der Götzen und meidet das Wort der Lüge. (22:30)“). Neben besagter Textzeilen entspricht oft auch das äußere Auftreten vieler Musiker und Musikerinnen nicht der Denkart des Koran, was für ein Verbot der Musik spricht. Laut des sechsten Imam sei ein Haus, in dem Musik läuft, nicht sicher vor einer Katastrophe, wird nicht von Engeln besucht und der Dua, „ein ganz einfaches freies Gebet im Islam“¹¹¹, wird nicht von Allah erhört. Eine direkte Antwort, ob die Musik verboten ist oder nicht, gibt jedoch auch der achte Imam nicht. Dieser hat nach einer Erzählung auf die Frage geantwortet: „Ich habe ihm nicht direkt geantwortet, ich habe ihn darüber nachdenken lassen. Ich sagte ihm, wenn ich auf die eine Seite die Wahrheit und auf die andere die Falschheit stelle, wo würdest du die Musik auf welche Seite hinmachen? Und er hat geantwortet: ich würde die Musik auf die Seite der Falschheit machen. Und so hat er sich selbst geantwortet“.¹¹²

In einem weiteren Artikel wird die Musik als Schöpfung Gottes in einer reinen Form mit der Schöpfung der Luft und des Wassers verglichen. Auch wenn Teile der Luft und Teile des Wassers durch die Menschen verschmutzt sind, so ist nicht die gesamte Luft oder der gesamte Wasseranteil der Erde verschmutzt. Mit der Musik ist es das gleiche. Musik kann durch Liedtexte oder durch das Auftreten des Musikers/der Musikerin verschmutzt werden, jedoch ist dadurch nicht die gesamte Musik verboten.¹¹³

4.5 Der Klang des Iran

Im November 2017 habe ich zu Recherchezwecken eine elftägige Reise in den Iran unternommen. Dabei galt es herauszufinden, wie der Iran klingt und welche Elemente die Klanglandschaft dieses Landes definieren. Landschaftlich ist es aufgrund seiner Größe sowohl natürlich, als auch artifiziell sehr facettenreich. In den elf Tagen habe ich den Klang in den beiden Großstädten Teheran und Isfahan, in dem Dorf Abyāneh, sowie in den umliegenden Berg- und

¹¹¹ <https://www.religionen-entdecken.de/lexikon/d/dua> (Stand 22.06.2018)

¹¹² <http://www.al-shia.de/eine-analyse-zur-musik-im-islam/> (Stand 22.06.2018)

¹¹³ <https://www.alrahman.de/musik-ist-nicht-verboden/> (Stand 22.06.2018); Übersetzt von Kerem A., Originalquelle: submission.org

Wüstenlandschaften untersucht. Im November 2017 herrschte ein angenehmes Klima, bei durchschnittlich 17 Grad Celsius und viel Sonnenschein, was Einfluss auf den Klang des Landes hatte, speziell was die Tierwelt angeht.

Besonders die Großstädte bieten eine vielfältige Klanglandschaft, geprägt durch die vielbefahrenen Straßen, die wuseligen Basare und Märkte, die heiligen Moscheen und deren Vorplätze, sowie durch idyllische Landschaftsparks und Gärten. Die im Folgenden beschriebenen Klänge werde ich in mehrere Kategorien einteilen. Dazu gehören die Kategorien Natur (N), menschlich (M) und technisch (T), sowie dauerhaft (D), wiederholt (W) und einmalig (E).¹¹⁴

4.5.1 Die Großstadt



Abbildung 2: Märkte, Menschen und Verkehr in Teheran. Fotografie: Leonie Scheufler

Auffällig an den Großstädten ist zunächst der chaotisch wirkende, zähe Straßenverkehr, der sich hauptsächlich aus älteren, dieselbetriebenen Autos und motorisierten Zweirädern zusammensetzt (T, W). Die Motoren haben tiefe und markante Impulse, was die Lautstärke des Verkehrs insgesamt erhöht. Aufgrund der Vielzahl an Fahrzeugen und den daraus resultierenden Staus definieren außerdem die erklingenden Hupen und Signalhörner den Klang der Straßen (T, W). Anders als im westlichen Straßenverkehr bekannt, erklingen Signaltöne auch beim Auf- und Abschließen der Vehikel. Der Sound erinnert an ein einzelnes, hohes, tonal ansteigendes Zirpen eines Vogels und ist häufig am Tag in der

¹¹⁴ Vgl. R. Murray Schafer, Anstiftung zum Hören. Hundert Übungen zum Hören und Klänge Machen, S.20

Großstadt zu hören. Für die Vielzahl an Einwohnern in Teheran und Isfahan und dem chaotischen Straßenverkehr, erklingen Sirenen von Krankenwagen und Polizeiautos relativ selten (T, E). Klanglich erinnern die Sirenen jedoch weniger an das deutsche Martinshorn mit dem charakteristischen „Tatü-Tata“, sondern an eine amerikanische Sirene mit einem schnell auf- und abschwellenden Heulton, onomatopoetisch etwa „Wiu-Wiu-Wiu“.

Zwischen den Straßen bilden hohe Wohn- und Bürogebäude die Skyline der Großstädte. Von Einwohnern Teherans habe ich erfahren, dass Gebäude oftmals nicht renoviert, sondern komplett



Abbildung 3: Baustellen in der Skyline Teherans. Foto: Leonie Scheufler

abgerissen und neu aufgebaut werden. Aufgrund dessen gehören viele Baustellen mit ihren Kränen, Baggern, Hämmern und Kreissägen zum Klangbild der Städte (T, W).

Abseits der Straßen und Häuserschluchten bieten lange Fußgängerzonen und zumeist überdachte Basare die Möglichkeit zum Einkauf. Das Klangbild wird dabei hauptsächlich logischerweise von den Verkäufern und Besuchern gebildet. Marktschreier wollen lauthals ihre Kunden anlocken, während sich die Besucher über die angebotenen Waren unterhalten und diskutieren (M, W). Die gesprochene Sprache der Iraner ist Farsi. Aufgrund der gewölbten, steinernen Dächer, unter denen die Basare oftmals zu finden sind, streut der Schall stark. Lebensmittel werden oftmals frisch zubereitet angeboten, so dass man an einigen Ecken brodelnde und bratende Geräusche wahrnehmen kann (N/M, W). Nicht selten wird aus Lautsprechern landestypische Musik gespielt (M, D). Auf Basaren, die sich in der Nähe von Moscheen befinden, ertönt aus diesen Lautsprechern ebenso fünf Mal am Tag der Ruf des Muezzin (M/T, W).

Die Beschallung durch Lautsprecher ist allgemein ein essentieller Bestandteil des Klangbilds der Großstädte Irans. An jeder Moschee sind mehrere Lautsprecher in alle Himmelsrichtungen befestigt, um den Adhān lautstark durch die Straßen ertönen zu lassen. Doch nicht nur die Basare und Moscheen sind mit Lautsprechern bestückt. Überall in den Städten verteilt dienen Lautsprecher dazu die Menschen zu unterhalten, zu informieren und einen Kontrast zum lauten Straßenverkehr darzustellen. So findet man rund um den Freiheitsturm im Zentrum Teherans im Boden eingelassene Lautsprecher, aus denen Musik ertönt. Auf der Autobahn werden die Parkplätze mit Werbung über die Artikel in den dortigen Raststätten beschallt (T/M, D).

Einen speziellen Klang findet man zudem an beinahe jeder Hausfassade. Dort sind leise und relativ hoch rauschende Messinstrumente installiert, sodass jedes Gebäude einen Klang abgibt (T, D). Der Begriff „noise pollution“ trifft tatsächlich auf die künstlich erzeugte Klangwelt zu (vgl. *Kapitel 4.2*).

Fern von den beschriebenen artifiziellen Schallquellen ist das Klangbild der Großstädte durch die Tierwelt geprägt. Auffällig ist dabei die hohe Ansammlung an Tauben und schwarzen Aaskrähen, sodass das bekannte Gurren der Tauben und der markante Ruf der Krähe vielfach zu hören ist (N, W). In und außerhalb der Städte sind zudem viele Katzen und einige streunende Hunde anzutreffen, die das Klangbild mit ihrem Miauen, Schnurren, Knurren, Zischen, Fauchen, Schreien und Bellen ebenfalls beeinflussen (N, W).

In unterschiedlichen Parks und in Palast-, sowie Museumsgärten sind außerdem noch seltenere Vogelarten beheimatet. Im Garten des Negarestan Museums in Teheran sind beispielsweise viele Halsbandsittiche zu Hause, die mit ihrem hohen, piepsigen und etwas weinerlich anmutenden Gesang eine kontrastierende Atmosphäre zum rundherum laufenden Straßenverkehr bieten (N, W).

4.5.2 Das Dorf



Abbildung 4: Das "rote Dorf", Abyāneh. Fotografie: Leonie Scheufler

In dem bereits seit 2.500 Jahren existierenden Dorf Abyāneh, das am nord-westlichen Hang des Berges Kuh-e Karkas liegt, habe ich exemplarisch die Klangwelt fern von der großstädtischen Unruhe und dem dortigen Lärm untersucht. Leider sind viele Touristen in dem Dorf anzutreffen, die das eigentliche Soundscape etwas „verschmutzen“. In der vorliegenden Beschreibung werden diese so gut wie möglich ausgeblendet, um das originale Klangbild abzubilden.

Das Dorf besteht aus roten Lehmhäusern, die sehr dicht beieinander stehen und durch enge, unebene Straßen und Treppengänge miteinander verbunden sind. An den Häusern ist auch hier das bereits in *Kapitel 4.5.1* beschriebene Rauschen und Zischen der Messgeräte zu hören (T, D). Motorisierte Fahrzeuge findet man hier jedoch fast ausschließlich außerhalb Abyānehs, da das Dorf so eng gebaut ist, dass größere Vehikel dort kaum fahren können. Die Geräusche von Motoren, Hupen und Signalhörnern sind somit selten und nur entfernt wahrnehmbar (T, E). Stattdessen liegt der Vordergrund auf natürlichen Klängen, die durch die nicht sehr vielfältige Tierwelt, aber auch durch die Bewohner des Dorfes entstehen. Die Tierwelt ist erneut stark geprägt von den krächzenden Rufen der Krähen, die auch an diesem Ort zahlreich vertreten sind. Ebenso sind wenige Katzen dort

anzutreffen. Ein besonderes Merkmal des tierischen Soundscapes Abyānehs ist der röhrende Ruf eines Esels, der dort beheimatet ist (N, W).

Die Bewohner des Dorfes leben in sehr einfachen Verhältnissen. Vor den Häusern werden ein paar kleinere Lagerfeuer zum Wärmen, aber auch zum Zubereiten von Lebensmitteln gemacht. Das markante Knistern und Knacken von brennendem Holz, sowie das Brodeln und Braten der zubereiteten Lebensmittel ist somit an mehreren Ecken des Dorfes wahrnehmbar (N/M, W).

Da nur etwa 300 Bewohner in Abyāneh leben, ist es in dem Dorf relativ leise. Farsi sprechende Stimmen sind teilweise zum einen von den Bewohnern zu hören, die auf der Straße kleine Souvenirs und Lebensmittel an die Touristen verkaufen (M, W) und zum anderen von Radio- und Fernsehsendungen, die innerhalb der Wohnungen laufen und durch die Fenster nach außen dringen (T/M, W).

4.5.3 Die Landschaft



Abbildung 5: Eine Schafsherde in der Berg- und Steppenlandschaft. Fotografie: Leonie Scheufler

Der Iran wird im Wesentlichen von einem Hochland eingenommen, mit Höhen um 1 220 m, das von Gebirgen umgrenzt wird. Im Norden, parallel zum Küstentiefland am Kaspischen Meer, verläuft das Gebirge Elburs. Im Westen und Südwesten erstreckt sich das Zagrosgebirge. Abgesehen von den verhältnismäßig fruchtbaren Plateaus der nordiranischen Provinzen an der Grenze zu Aserbaidshan [sic], sind die Gebirgsböden nur von geringer

Mächtigkeit und zudem starker Erosion ausgesetzt. An dem schmalen südkaspischen Küstentiefland sind fruchtbare Braunerden vorhanden.

Zwei große Wüsten erstrecken sich über einen großen Teil des mittleren Iran. Die Wüste Lut besteht in erster Linie aus Sand und Steinen und die Große Salzwüste aus Salz.¹¹⁵

Die weite Steppenlandschaft, sowie die Gebirge sind durchzogen mit Autobahnen und Schnellstraßen. Aus diesem Grund sind Geräusche von motorisierten Fahrzeugen, ob nah oder entfernt, nahezu an jedem Ort wahrnehmbar (T, W).

Krähen findet man auch außerhalb der Städte, allerdings nur vereinzelt (N, E). Die Tierwelt der Gebirge wird vor allem durch „Bergziegen, Wildschafe und Mufflons“¹¹⁶ gebildet (N, E). Von mir angetroffene Schafsherden waren nicht nur aufgrund des typischen Blökens erkennbar, sondern durch kleine Glocken am Hals eines jeden Schafs, was in der Masse einen sehr melodischen und musikalischen Klang bildet (T, E).

In der Maranjab Wüste bewegten wir uns sowohl auf einem salzigen, als auch auf einem sandigen Untergrund, wobei der Anteil der Sandwüste in unserem Fall überwog. In den Tiefen der Wüste, abseits jeglicher Zivilisation angekommen, war sofort beim Ausstieg aus dem Land Rover die Trockenheit des Klangs auffällig. Der Schall wird vom sandigen Boden stark absorbiert, sodass man nahezu keine Reflexionen der Schallwellen hört.

Je mehr Masse/Rohdichte ein Material besitzt, je unsteifer es ist und je mehr Lagen es aufweist, desto besser dämmt es den Schall. Lose Masse dämmt zudem besser als feste Masse. Deshalb ist Sand ein idealer Schalldämmer. Die alten Baumeister nutzten Sand in alten Holzdecken, den sogenannten Fehlböden, zur Schalldämmung.¹¹⁷

Wind, der dadurch umherwende Sand und vereinzelte Büsche und Gräser sind beinahe die einzigen Schallquellen, die das Soundscape der Wüste ausmachen (N, W). Bei Windstille ist es bedrückend ruhig, sodass man auch in weiter Entfernung sprechende Menschen der Touristengruppe noch deutlich hören konnte (M, W).

¹¹⁵ http://www.iraneconomy.de/Iran/landschaft_und_klima.htm (Stand 24.06.2018)

¹¹⁶ <http://iranhaus.de/29-0-Natur+und+Tierwelt.html> (Stand 24.06.2018)

¹¹⁷ <https://www.wolf-bavaria.com/produktübersicht-1/grundlagen-zur-schalldämmung/> (Stand 24.06.2018)

Doch auch wenn die Wüste für den Menschen ein tödlicher Ort sein kann, so ist die Klanglandschaft auch hier durch wenige Tiere definiert.

Schon am frühen Morgen konnten wir an unserem Zeltplatz das fröhliche Zwitschern einer kleinen Vogelgruppe wahrnehmen (N, W). Auch wenige fliegende, surrende, sowie krabbelnde Insekten sind in der Wüste beheimatet (N, W). Das Röhren von Dromedaren gehört ebenso zum Klang der Wüste, wie das lautstarke Heulen von Hyänen in der Nacht (N, E).

Doch nicht nur die Natur erklingt in der Wüste. Neben vereinzelt Flugzeugmotoren waren ab und zu auch die Autos anderer Touristen weit entfernt hörbar (T, E).



Abbildung 6: Die Maranjab-Wüste. Fotografie: Leonie Scheufler

5. Fallstudie: Der Klang des Orients im Film

Anhand unterschiedlicher westlicher, sowie iranischer Filmproduktionen, deren Handlungen jeweils im Nahen und Mittleren Osten angesiedelt sind, wird im Folgenden ein Vergleich aufgestellt, wie die jeweiligen Vertonungen die räumliche Umgebung der Filme darstellen und charakterisieren. Bei den Analysen liegt das Hauptaugenmerk dabei auf dem *Atmosphärischen Ton oder Territoriums-Ton*¹¹⁸, den unterschiedlichen kreierte Klanglandschaften und deren Bedeutungen für die Charaktere und die Handlung und nicht auf der Untersuchung und Auswertung der Gesamtkonzepte des Sounddesigns. Es werden verschiedenste Orte beschrieben und die dort zu findenden *Elemente der Tonszenarie (ETS)*¹¹⁹ erläutert und untersucht.

Außerdem soll anhand der musikalischen Kompositionen der einzelnen Filme herausgearbeitet werden, inwiefern die Nutzung von *Leinwand-Musik*¹²⁰ und *Einbettender Musik*¹²¹ zur Verortung des Handlungsortes beiträgt.

5.1 Iranische Filmproduktionen

5.1.1 Der Geschmack der Kirsche (Ta'm-e gīlās)¹²²

Abbas Kiarostamis Film *Der Geschmack der Kirsche - Ta'm-e gīlās* aus dem Jahr 1997 thematisiert die Geschichte des iranischen Herrn Badii (*Homayoun Ershadi*), der kurz vor seinem geplanten Selbstmord steht und sich mit dem Auto auf die Suche nach einer Person begibt, die nach seinem Suizid sein bereits selbst geschaukeltes Grab zuschüttet.

¹¹⁸ „Ton einer allumfassenden Atmosphäre, der eine Szene einhüllt und im Raum verankert ist ohne die entscheidende Frage nach der Verortung und Visualisierung der Quelle aufzuklären: Vogelgezwitscher, kollektives Insektenzirpen, Glockengeläut, Stadtverkehr. [...]“, Michel Chion, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, S.180

¹¹⁹ „In einer audio-visuellen Szenografie (30) bezeichnet dieser Ausdruck im Gegensatz zu Territoriums-Tönen (31), die mehr oder weniger anhaltend und ausgedehnt sind, Töne einer mehr oder weniger punktuellen Quelle, die der Erscheinung nach mehr oder weniger unterbrochen sind und dazu beitragen, den Raum zu konstruieren, ihn durch deutliche und lokalisierte kleine Pinselstriche zu beleben und den Handlungsschauplatz oder das Umfeld identifizierbar zu machen [...]“, Ebenda, S. 180

¹²⁰ „Bezieht sich auf das, was man oft ‚diegetische Musik‘ nennt, welche von einer konkret im Bild existierenden Quelle in der Filmrealität kommt, also aus der Gegenwart der Szene.“, Michel Chion, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, S.183

¹²¹ „Auch ‚nicht-diegetische Musik‘ genannt, wird diese Musik als von einem Ort oder einer Quelle ausgehend wahrgenommen, die außerhalb der Zeit und des Ortes der Handlung liegt, die auf der Leinwand zu sehen ist.“, Ebenda, S. 183

¹²² Analysiert wird die DVD-Version des Films in der Originalsprache Farsi mit englischen Untertiteln

Für die Tonaufnahmen zeigt sich *Jahangir Mirshekari*, gemeinsam mit dessen Assistenten *Sassan Bagherpour*, verantwortlich. Die Tonmischung übernahm *Mohammadreza Delpak*.¹²³

Der Geschmack der Kirsche beginnt auf den Straßen Teherans. Der Zuschauer befindet sich gemeinsam mit dem Hauptcharakter in dessen Auto in einer seitlichen Kamera-Einstellung. Der atmosphärische Ton, im Weiteren kurz *Atmo* genannt, entwickelt sich nur langsam, aber stetig. Zu hören ist der umliegende Verkehr, der durch motorisierte Fahrzeuge (PKWs, LKWs, Motorroller), durchdringende Hupen und stellenweise Polizeisirenen charakterisiert wird. Zusätzlich entwickeln sich die „‘Masse-Mensch‘-Aufnahmen bzw. im amerikanischen ‚Walla‘“¹²⁴ in Farsi, die zunächst nur als *verbales Helldunkel*¹²⁵ wahrzunehmen sind und sich erst mit der Zeit konkret heraushören lassen („You want labourers?“). Im weiteren Verlauf der Fahrt durch Teheran kristallisieren sich bestimmte ETS heraus, die das Klangbild der Stadt weiter charakterisieren und eine *Extension*¹²⁶ bilden: Vereinzelte Krähen, metallisches Hämmern und das Lachen und Rufen spielender Kinder.

Wenig später entfernt sich der Hauptprotagonist, weiterhin im Auto sitzend, von dem Tumult der Straßen in das äußere, bergische Gebiet Teherans, welches sowohl für militärische Trainings- und Übungszwecke, als auch für den Bergbau genutzt wird. Auf diesem Weg fährt die äußere *Atmo* zurück, zeitweise ist nur der Motor des Range Rovers zu hören, dessen Drehzahlgeschwindigkeit auf realistische Art und Weise vertont wurde. In dieser Situation wird mit dem allein stehenden Klang des Motors die Einsamkeit der Umgebung, aber auch die Einsamkeit des Herrn Badii symbolisiert und transportiert.

Auch unter den Titeleinblendungen (rote Schrift auf schwarzem Hintergrund) sind die Motorengeräusche, sowie durch den Doppler-Effekt in der Tonhöhe variierende, vorbeifahrende Motoren und Hupen, zu hören. Wenig später

¹²³ DVD 2 Disc Set, Taste of Cherry. Ten on Ten. 2 films by Abbas Kiarostami

¹²⁴ Jörg U. Lensing, Sound-Design. Sound-Montage. Soundtrack-Komposition, Über die Gestaltung von Filmtönen, S. 147

¹²⁵ „Verbales Helldunkel ist gegeben, wenn wir abwechselnd verstehen und dann wieder nicht verstehen, was die Personen sagen [...]“, Michel Chion, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, S. 189

¹²⁶ „Audio-visiogener Effekt (12), der den mehr oder weniger großen oder offenen diegetischen Raum betrifft. Dieser Effekt beschreibt Territoriums-Töne und die Elemente der Ton-Szenerie um das visuelle Umfeld herum, welche wiederum den geographischen, menschlichen, natürlichen und räumlichen Rahmen bilden, aus dem das visuelle Feld entnommen ist.“, Ebenda, S. 181

*desakusmatisieren*¹²⁷ sich diese jedoch – weiterhin befinden sich die Zuschauer mit der Hauptfigur im Auto. Mit ihm befindet sich dort nun der Soldat, dem Herrn Badii seine Pläne erläutert und das Jobangebot macht. Während des Dialogs stören vorbeifahrende Hupen und Motoren das Gespräch, wodurch die Charaktere oftmals nachfragen müssen, was der Gesprächspartner gefragt oder gesagt hat. Die Lautstärke der Straße Teherans wird durch diesen dramaturgischen Effekt verdeutlicht. Dieser Effekt ist bei allen drei Dialogen, die im Auto stattfinden, zu betrachten.

Ebenso ist bei allen drei Figuren die Klanggestaltung beim Kommen an und Wegfahren von dem bereits geschaukelten Grab auf die gleiche Weise durchgeführt worden. Beim Ankommen wird das *Grundgeräusch*¹²⁸ des Motors tieftöniger und dementsprechend etwas dröhnender. Der Rahmen des Autos beginnt mehr zu knarzen und zu wackeln, wodurch die Assoziation entsteht, dass der Untergrund immer steiniger, rauer und unebener wird. Insgesamt sorgt diese klangliche Veränderung für eine subtile Entwicklung in eine unangenehme Atmosphäre.

Auf diese Verschiebung der Klangästhetik folgt jeweils ein visueller Sprung nach außen (erstmalig befindet sich die Kamera außerhalb des Autos bei Minute 00:21:15). Weiterhin ist jedoch die Klangkulisse aus dem Innenraum des Autos zu hören, bevor sich die äußere Atmo leise entwickelt und Singvögel, bellende Hunde und letztendlich ein Schwarm Krähen in den Vordergrund rücken.

Die Krähen bilden bei der Grabstelle als *Schlüsselklang*¹²⁹ zusammen mit teils ruhigem, teils kräftigem Wind eine morbide Stimmung und verdeutlichen die depressiven und kühlen Charakterzüge Herrn Badiis.

¹²⁷ „Ein absichtlich negativ gewählter Begriff, der den Prozess beschreibt, durch den sich ein Akousmétre (88) visuell in ein An-Akousmétre (90) im Blickfeld materialisiert wie ein endlicher Körper im Raum und gleichzeitig die Kräfte der Allgegenwart, der Panoptik, der Omniscience und der Omnipotenz, die er besaß, verliert.“, Ebenda, S. 199

¹²⁸ „Beschreibt das kontinuierliche und teilnahmslose Geräusch, in dem symbolisch alle anderen Töne des Films zu verschwinden, sich aufzulösen drohen oder danach streben, von ihm verschlungen zu werden und zu verklingen; [...] Das Grundgeräusch [...] ist im Film zugleich Metapher für das Projektionsgeräusch und das Grundgeräusch des Lebens.“, Ebenda, S.194

¹²⁹ „Der *Schlüsselklang* im Sounddesign ist eine Variation über das musikalische *Leitmotiv* nach dem Vorbild Richard Wagners [...]. Er ist ein charakteristisches Klangobjekt, das im Sounddesign als wiederkehrendes klangliches Zeichen benutzt wird, in Anlehnung an Murray Schafers klangökologische Begriffe *keynote sound* und *soundmark*.“, Thomas Görne, Sound Design, //Klang //Wahrnehmung //Emotion, S. 217

Bei der Wegfahrt von der Grabstelle erzeugt die Atmo mithilfe von beruhigendem Grillenzirpen und fröhlichem Gezwitscher von Singvögeln jeweils eine heitere und beinahe hoffnungsvolle Stimmung.

Ab Minute 00:55:00, Herr Badii befindet sich hier inmitten der arbeitenden Bergbaumaschinen, erfolgt eine Klangcollage, die auf surreale Weise die chaotische Gefühlswelt des Hauptcharakters darstellt. Visuell erhält der Zuschauer die Information, wie die Bagger und Lastwagen Schutt und Steine einen Berg hinunterschütten, wodurch das Symbol des Zuschützens der Grabstelle erzeugt wird. Auditiv erfährt der Zuschauer dieses Zuschütten ebenfalls, jedoch klingen das Geröll und die großen Steine beinahe donnernd und erinnern an Kanonenschüsse und Explosionen.

In Minute 01:18:55, an dieser Stelle befindet man sich im zivilisierteren Außengebiet der Großstadt, wird zum Bild in einer totalen Einstellung die passende Klangkulisse der Stadt erzählt. Diese bildet sich aus einer Vielzahl von Motoren, trötenden Hupen, Sirenen, Krähen, Bauarbeiten, speziell Hämmern und einem kreisenden Hubschrauber. Wenig später gibt eine Supertotale auf Teheran und Herrn Badiis letzten Blick auf den Sonnenuntergang eine zur vorherigen Szene konträre Klangkulisse: Hier ist die Stadt nur leise und als sehr entferntes Rauschen wahrnehmbar, während ein einzelner Singvogel ein fröhliches Lied pfeift. Man kann diesen Moment als die Ruhe vor dem Sturm interpretieren.

Dieser zieht in der darauffolgenden Nacht in Form eines grollenden Gewitters auf und begleitet Herrn Badii in sein Grab.

Musik spielt in diesem Film nur eine sehr marginale Rolle und ist an drei Stellen in Form von Leinwand-Musik zu hören.

Bei 00:34:10 singt eine Gruppe arbeitender Männer ein Lied in Farsi, das nicht unvertitelt ist. Bekannt ist hingegen das Lied *Khuda Bowad Yaret* des afghanischen Sängers *Ahmad Zahir*, das bei Minute 00:36:25 und 01:12:00 als *on the Air*¹³⁰ Musik aus einem Radio beziehungsweise aus Lautsprechern des Naturmuseums im Hintergrund wahrzunehmen ist. Das Lied sorgt zum einen für eine authentische Stimmung, zum anderen vermittelt der Text, dessen Titel auf

¹³⁰ „In einer audio-visuellen Fiktion, sogar in einer Dokumentarfilmsequenz, nennt man diejenigen Töne ‚on the Air‘, die in einer Sequenz vorhanden sind, jedoch elektrisch per Radio, Telefon, elektrischem Verstärker etc. übertragen werden [...]“, Michel Chion, *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, S.184

Englisch übersetzt *May God be your protector* eine semantisch bedeutsame Meta-Ebene.¹³¹

Der Geschmack der Kirsche zeigt beispielgebend die Klanggestaltung eines fahrenden Autos auf den Straßen Teherans. Durch marginale Veränderungen im Klang des Motors, des befahrenden Untergrundes oder ein stärkeres Vibrieren, Wackeln und Klappern der Armaturen des Autos werden sowohl Orte definiert, als auch Stimmungen und Gedanken der Charaktere symbolisiert.

Die äußere Atmo zeugt ebenso von Leere und Morbidität, gleichzeitig jedoch von Gleichgültigkeit und wirkt damit unterstützend zu den Aussagen und Gedanken des Hauptcharakters.

5.1.2 Die Farben des Paradieses (Rang-e Khoda)¹³²

Der 1998 im Iran entstandene Film *Die Farben des Paradieses – Rang-e Khoda* von *Majid Majidi*, erzählt die Geschichte des blinden iranischen Jungen Mohammad (*Mohsen Ramezadi*), der in Teheran eine Blindenschule besucht und in den Sommerferien zu seiner Familie in das, in den wald- und wiesenbedeckten Bergen gelegenen, Heimatdorf im Norden Irans fährt. Mohammads Vater (*Hosein Mahjob*), der ihn als Witwer großgezogen hat, verspürt große Scham für seinen blinden Sohn und sieht ihn als Last für sich und seine zukünftige neue Ehe. Aus diesem Grund schickt ihn sein Vater fort in die Lehre zu einem ebenfalls blinden Tischler.

Nachdem die Großmutter aufgrund einer Erkrankung stirbt, glaubt die Familie der angehenden Braut mittlerweile, dass Mohammads Vater verflucht sei, weshalb die Hochzeit abgesagt wird. Der Vater möchte Mohammad wieder zurück zu sich holen. Auf dem Weg zurück bricht durch die starken Regenfälle eines Gewitters eine Brücke ein, wodurch Mohammad in einen reißenden Fluss fällt. Sein Vater springt ihm hinterher, findet Mohammad jedoch nicht und fällt nach geraumer Zeit in Ohnmacht. An der Küste aufgewacht, findet er den leblosen Mohammad.¹³³

¹³¹ Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Taste_of_Cherry (Stand: 31.07.2018).

Eine komplette Übersicht über den Originaltext und die englische Übersetzung: <https://lyricstranslate.com/en/khuda-bowad-yaaret-god-may-help-you.html> (Stand: 31.07.2018)

¹³² Analysiert wird die deutsche Synchronfassung mit Hinzunahme der Originalfassung in Farsi

¹³³ DVD, *Die Farben des Paradieses – Rang-e Khoda* (Filme aus dem Kinder und Jugendprogramm, Berlinale Edition)

Der Film gewann einige nationale und internationale Preise, darunter 1999 und 2000 *Best Sound Design & Mix* auf dem *17. Fajr International Film Festival*, sowie auf dem *2nd Film Festival at the House of Cinema*, beides in Teheran.¹³⁴

Für die Originaltonarbeiten war *Yadollah Najafi* zuständig, während das preisgekrönte Sound Design von *Mohammadreza Delpak* und die musikalische Komposition von *Alireza Kohandeiri* stammen.

Die Farben des Paradieses beginnt visuell mit einem Schwarzbild und weißen Titeleinblendungen, sowie auditiv mit einer männlichen Off-Stimme, die folgenden Text in der *Text-Rede*¹³⁵ spricht:

„Du, der du sichtbar und unsichtbar zugleich bist, nur nach dir sehne ich mich. Nur deinen Namen rufe ich.“ Im Hintergrund ist ein fröhliches Vogelzwitschern, sowie das Rauschen einer entfernten Straße wahrnehmbar. Nach kurzer Zeit setzt Streichermusik ein, die klanglich klar einem kleinen Lautsprecher (on the Air) zuzuschreiben und somit als Leinwand-Musik zu definieren ist. Die Musik wird drastisch durch ein plastisches Klicken unterbrochen, kurz bevor eine männliche Stimme ertönt, die fragt: „Ist das deine?“, worauf eine Kinderstimme mit „Nein“ antwortet. Auf die Frage, wem sie dann gehöre, ruft ein zweites Kind: „Das ist meine, Herr Lehrer!“ Trotz des Schwarzbildes hat sich bereits an dieser Stelle über die auditive Ebene für den Zuschauer die Imagination eines Klassenzimmers gebildet, in dem ein Lehrer den Kindern Kassetten vorspielt, die ihre eigene erkennen sollen. Mit der dritten Kassette, auf der eine weibliche Farsi sprechende Stimme zu hören ist, wird die weiterhin nicht zu sehende Örtlichkeit genauer definiert: Ein Klassenzimmer im Iran. Erst nach 00:02:08 Minuten desakusmatisiert sich die Umgebung und ein Tisch mit Kassetten wird bildlich gezeigt. Der Zuschauer hat den Film bis dahin quasi aus der Sicht einer blinden Person gesehen respektive gehört und konnte sich nur aus den auditiven Informationen ein Bild der Umgebung machen.

Die Walla der Kinder ist in der Deutschen Fassung ebenfalls auf Deutsch übersetzt und eingesprochen worden. Ist die Schule zu Beginn akustisch aufgrund der „Masse-Mensch“ als sehr laut und chaotisch beschrieben, so wird

¹³⁴ Vgl. <http://www.cinemajidi.com/color/> (Stand 20.07.2018)

¹³⁵ „Im Fall der Text-Rede hat bereits der Ton der Sprache den Wert eines Textes, fähig, durch einfache Aussprache eines Wortes oder Satzes, Bilder oder sogar ganze Szenen von dem, was er evoziert, zu ‚mobilisieren‘. Diese Textebene ist generell den Off-Stimmen der Narration vorbehalten, wird aber manchmal auch von handelnden Personen selbst verwendet. [...]“, Michel Chion, *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, S.188

dem Zuschauer ab Minute 00:07:35 die klangliche Umgebung der Großstadt verdeutlicht, die an dieser Stelle neben dem entfernten Rauschen der Straße durch das Singen und Zwitschern von Vögeln definiert wird. An dieser Stelle wird durch den atmosphärischen Ton die Einsamkeit Mohammads ausgedrückt, der als einziger Schüler noch nicht von seinem Vater in die Sommerferien abgeholt wurde. Beim Warten auf diesen hört Mohammad weiblichen Gesang über seinen Kassettenspieler, der sprachlich und melodisch in den Nahen- und Mittleren Osten kategorisiert werden kann und somit eine räumliche Definition schafft.

Ab 00:09:30 Minuten erfährt der Zuschauer das erste Mal die Subjektive Mohammads, der, umgeben von singenden Vögeln, speziell das hilflose Schreien und Rascheln eines Vogels wahrnimmt und sich auf die Suche nach diesem begibt. Auch bei diesem Sound findet kurz darauf eine Desakusmatisierung statt, in dem ein Vogelbaby gezeigt wird, das aus seinem Nest gefallen ist.

Ist die Vogel-Atmo bis dato noch fröhlich und heiter gestimmt, so ändert sie sich beim ersten Auftritt des Vaters (Minute 00:13:55) durch den Einsatz von schreienden Krähen in eine negativ konnotierte Stimmung. Der Vater wird somit als störendes Element in die vermeintlich positive Atmosphäre eingeführt. Die Krähe ist außerdem elementar bei dem ersten Zusammenkommen zwischen Mohammad und dessen Vater im Film, wodurch der Bruch in deren Beziehung beschrieben wird.

In Minute 00:16:33 erfolgt ein audio-visueller Sprung in das Zentrum Teherans. Die Straßenschluchten Teherans sind sehr laut und werden vor allem durch eine Vielzahl an Motoren von PKWs, Motorrädern und Motorrollern definiert. Die Walla ist nur leise wahrnehmbar und es ist nicht erkennbar, ob diese weiterhin Deutsch oder Farsi ist. Auch der Dialog geht in dem Gebrüll der Motoren, der quietschenden Reifen und Bremsen unter und ist nur noch als verbales Helldunkel wahrnehmbar. Die Motoren sind nicht nur auf der Straße, sondern auch in einem Teppichladen innerhalb Teherans laut und deutlich hörbar. In dem Laden läuft jedoch ebenso lautstark ein Radio, aus dem persische Musik, bestehend aus traditionellen Instrumenten und männlichem Gesang, ertönt.

Erneut erfährt der Zuschauer die Subjektive Mohammads, der durch das melodische Gurren eines Vogels abgelenkt wird und diesem lächelnd lauscht. Die Hintergrundatmosphäre fährt allmählich weg, lediglich die Straße ist noch

leise erkennbar. Das Geräusch des Vogels bleibt jedoch *akusmatisch*¹³⁶. Mit dem Satz „Komm, wir gehen wieder“ des Vaters, entwickelt sich die Atmo schlagartig zurück, wie vorher eingeführt – Die Radiomusik und das laute Treiben der Straßen übertönen alles Weitere.

Aus der Stadt fahren Mohammad und sein Vater anschließend mit dem Bus Richtung Heimatdorf. Das klangliche Innere des Busses wird durch den tief brummenden Motor charakterisiert, jedoch sind es speziell die wackelig und knarzig klingenden Wände und Fenster, die den Bus alt und rostig erscheinen lassen.

Im ländlichen Heimatdorf angelangt, wird schnell deutlich, dass dieses auditiv speziell durch die Tierwelt definiert wird. Lautes Grillenzirpen auf dem Feld, kombiniert mit dem Trillern und Pfeifen von Singvögeln und vereinzelt Rufe von Krähen erzeugen dieses ländliche Bild. Die Lautäußerungen von Nutztieren, darunter Esel, Pferde, Kühe, Hühner, Ziegen und Schafe sind ebenso Elemente der Tonszenerie des Heimatdorfes und verdeutlichen den Zuschauern die landwirtschaftlich geprägte Lebensweise der Einwohner.

In Minute 00:20:45 erfolgt erneut die bereits eingeführte Verschiebung der Subjektive. Die allgemein landwirtschaftliche Atmo fährt zurück und der markante Klang des gegen einen Baumstamm klopfenden Spechts, was sich im weiteren Verlauf des Films als Schlüsselklang Mohammads und der Beziehung zu seiner Großmutter herausstellt, tritt in den Vordergrund. Wieder erkennt Mohammad das Geräusch und lauscht diesem fokussiert, bevor das laute Schnauben eines Pferdes die normale klangliche Umgebung zurückholt.

Maschinelle respektive motorisierte Klänge sind im Dorf nahezu gar nicht vorhanden. Lediglich das entfernte Heulen einer Motorsäge ist zu Beginn der Beschreibung des Dorfes zu verorten. Auch dieses Element unterstützt die landwirtschaftliche Atmosphäre.

In Minute 00:30:05 erfolgt zum ersten Mal im Film ein Einsatz einbettender Musik. Eine Komposition aus Streichern, einer Harfe und einer Flöte als Hauptstimme begleitet Mohammad bei seinem ersten Erfühlen von Gerstenähren. Die melancholisch anmutende Musik ist auch im weiteren Verlauf des Films

¹³⁶ „Situation des akusmatischen Hörens: Man hört den Ton, ohne den Ursprung seiner Herkunft zu sehen. [...]“, Michel Chion, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, S.197

melodisch nicht dem Persischen zuzuordnen, sondern weist westliche Elemente auf.

Kurz darauf folgt ein erster Wechsel von Tag zu Nacht. Ähnlich wie die Tag-Situation, ist auch die Nacht durch die umgebende Tierwelt geprägt, jedoch in einer stark reduzierten Form. An dieser Stelle ist es vor allem das beruhigende und idyllisch wirkende Zirpen einer Vielzahl an Grillen, die die Nacht in auditiver Form darstellen. Ein entferntes Hundeklaffen stört jedoch die Situation, die sich an dieser Stelle zwischen Mohammads Vater und dessen Mutter abspielt und dadurch als Element der Tonszenerie die Beziehung der beiden widerspiegelt. Ein weiterer Klang, der die Tierwelt in und um Mohammads Heimatdorf herum definiert, ist das Gurren und Rufen von Ringeltauben, welches in Minute 00:40:10 das erste Mal wahrnehmbar ist.

Mit dem Weggeben Mohammads an einen blinden Schreiner seitens seines Vaters, kippt die meistens heitere und friedvolle Stimmung des Films schlagartig. Ein lautstarkes Gewitter zieht auf und ist nicht nur eminent für den weiteren Handlungsverlauf, sondern dient ebenso als Symbol für die zerstörte Beziehung zwischen Mohammad und dessen Vater, aber auch zwischen diesem und dessen Mutter. Diese stirbt wenig später aufgrund einer Krankheit, in Gedanken bei ihrem Enkel Mohammad, was durch den lauten Ruf des Spechts symbolisiert wird, der zeitgleich von Mohammad gehört wird und somit als auditives Verbindungsglied zwischen ihm und seiner Großmutter fungiert (01:09:30).

In der letzten Szene des Films findet Mohammads Vater nach einem tragischen Unfall seinen Sohn leblos am vorher eingeführten Strand liegen. Das konstante Rauschen des Meeres und die Rufe der Möwen bilden hier einen *Anempathischen Effekt*¹³⁷. Im Gegensatz zu dem anfänglichen technischen Rauschen der Straße kombiniert mit den Singvögeln der Stadt, bildet hier das natürliche Rauschen des Meeres in Kombination mit dem Gesang der Möwen das nun entwickelte Grundrauschen des Films. Während der Vater um seinen Sohn trauert, ertönt der Gesang des Spechts, woraufhin sich Mohammads Hand wie durch ein Wunder anfängt zu bewegen.

¹³⁷ „Effekt ostentativer Gleichgültigkeit einer Musik/manchmal eines Geräusches, die/das in einer Szene präsent ist: [...] gleichgültiges Meeresrauschen während einer Mordszene, einer Vergewaltigung, einer Folterszene usw. Der gemeinsame Punkt an-empathischer Musik oder an-empathischer Geräusche ist, dass diese bereits vor der dramatischen Situation präsent waren, währenddessen fort dauern oder danach wieder anfangen, quasi als ob nichts gewesen wäre.“, Ebenda, S. 185

Anhand des Films *Die Farben des Paradieses* ist exemplarisch festzustellen, welche atmosphärischen Töne und welche Elemente der Tonszenerie die ländliche und gebirgige Umgebung Irans charakterisieren und definieren. Zudem hat die Analyse ergeben, mit welchen einfachen Mitteln, in diesem Fall sind es hauptsächlich Stimmen und Rufe aus der Tierwelt, eine heitere oder aber unangenehme Stimmung erzeugt werden kann.

Zudem zeigt der Film eine gestalterische Möglichkeit für die Verschiebung einer Subjektive auf, in diesem Fall die Subjektive eines blinden Jungen.

5.1.3 Der Kreis (Dayereh)¹³⁸

Der Kreis, ein Film des iranischen Regisseurs *Jafar Panahi*, erschien im Jahr 2000 im Iran und 2001 in Deutschland. Er spielt in den Straßenschluchten Teherans und zeigt die Geschichte von acht Frauen, die allesamt ein persönliches und dennoch gleiches Schicksal teilen.

Die Tonarbeiten übernahm die italienische Sound-Postproduktion *SOUND ART 23*, die Mischung stammt von *Pierfrancesco Taloni*.

Wie bereits in den vorherigen Filmen gesehen, beginnt auch *Der Kreis* mit weißen Schrifteinblendungen auf schwarzem Hintergrund. Zu hören sind zwei Frauenstimmen, eine davon schreiend und schwer atmend, die andere beruhigend und hilfsbereit. Schnell erschließt sich, dass die Zuschauer eine Entbindung zu hören bekommen. Mit dem Schreien des Neugeborenen öffnet sich gleichzeitig das erste Bild – Eine weiße Fläche, die innerhalb kurzer Zeit eine Wand in einem Krankenhaus zum Vorschein bringt (Minute 00:02:20). In der Wand ist eine kleine Klappe zu sehen, die die wartenden Personen von den Ärzten, den Krankenschwestern, den gebärenden Müttern und den Neugeborenen trennt. Diese räumliche Trennung ist ein häufig zu findendes Stilmittel in diesem Film. So bildet *Panahi* mit der Klappe in der Gefängniszelle am Ende des Films nicht nur einen Rahmen, sondern lässt außerdem die Unterhaltung zweier Frauen hinter einer Abtrennung aus Stahlgittern eines

¹³⁸ Analysiert wird die deutsch synchronisierte Fassung des Films

Kassenhäuschens stattfinden, bildet damit den *Gefängnisbesuchs-Effekt*¹³⁹ und symbolisiert die gesellschaftlichen Einschränkungen.

In Minute 00:05:20 begibt sich der Film das erste Mal in die Straßen Teherans, wo bereits ein Großteil des insgesamt sehr realistisch gehaltenen Soundscapes des Films eingeführt wird. Dieses besteht dementsprechend aus einer Vielzahl an alt und rostig klingenden (vornehmlich Diesel-) Motoren von Motorrollern, PKWs und Bussen, nahen und entfernten Hupen, näherkommenden und sich entfernenden Sirenen und quietschenden Bremsen. In dem Lärm der Straße geht ab und zu auch der Dialog unter, sodass es zu einem verbalen Helldunkel kommt, bei dem nur bestimmte Worte oder Satzteile verständlich gemacht sind. Anhand von Sirenen und Lautsprecherdurchsagen („Weiterfahren! Sie behindern den Verkehr!“, 00:07:05) erhalten die Zuschauer, ebenso die Hauptfiguren die Information, dass Polizei in der Nähe anwesend ist. Die aufheulenden Sirenen werden an mehreren Stellen des Films genutzt, um sich nähernde Gefahr auszudrücken, die das Handeln der Figuren beeinflusst und sie in eine bestimmte Richtung lenken, die den Fortlauf der Geschichte verändert.

Die „Masse-Mensch“ auf den Straßen ist, wie Teile des Dialoges, ebenfalls als verbales Helldunkel wahrnehmbar. Oftmals ist nicht klar erkennbar, ob die Hintergrundstimmen Deutsch oder Farsi sind. Lediglich wichtige respektive herausstechende hintergründige Sätze sind in der deutschen Fassung deutlich als deutsch synchronisierte Sätze verständlich.

Die Tierwelt Teherans ist nur in den Nebenstraßen und -gassen wahrzunehmen. So das erste Mal bei Minute 00:09:41 in Form von Singvögeln und Krähen, die den hilfeschreitenden aber nicht erfolgreichen Anruf Arezous unterstützen. Zudem unterstreichen die negativ konnotierten Krähen den Satz eines Mannes, der Arezou sagt, dass es sich für eine Frau nicht gehöre in der Öffentlichkeit zu rauchen (00:10:25). Gezielt werden hier also tierische Laute verwendet, um die Aussagen der handelnden Personen zu verstärken.

Musik setzt das erste Mal bei Minute 00:10:56 in Form von Leinwand-Musik aus einem Radio ein. Die Musik lässt sich als traditionell persisch beschreiben,

¹³⁹„Wenn zwei Personen, die man zusammen auf der Leinwand sieht, durch ein Hindernis hindurch sprechen, durch das sie sich sehen, und/oder anfassen: Fenster, Wandschirm, Decke, Gitterstäbe etc. Der Gefängnisbesuchs-Effekt verdoppelt die cinematographische Szenenfolge des Schuss-Gegenschuss-Prinzips, das visuell die Personen aufteilen soll, die sich im gleichen Raum befinden. Indem dieser Effekt das Prinzip verdoppelt, symbolisiert er es zugleich, deckt also die Struktur des Schuss-Gegenschuss-Prinzips symbolisch auf.“, Michel Chion, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino, S.197

beginnend mit einem instrumentalen Part, der wenig später von einem männlichen Sänger in Farsi begleitet wird. Durch eine kurze und prägnant aufheulende Polizeisirene wird die kurzzeitig durch die Musik erzeugte friedvolle Stimmung gestört. Der Fokus wird auf zwei Polizisten gezogen, die an einem Zeitungsstand Magazine entwenden. Der oben beschriebene Klang der Straße, sowie der nach Hilfe flehende Ruf des Jungen, der in dem Zeitungsstand arbeitet, treten in den Vordergrund, während die Musik in den Hintergrund fährt und komplett verschwindet. Erst das Wegfahren der Polizei mit ähnlich prägnanten und kurzen Signaltönen lässt die Musik wieder ertönen. Diesen Effekt kann man als subjektive Verschiebung verstehen. Die Szenerie wird in diesem Moment von der beobachtenden Nargess wahrgenommen, die die Situation am Zeitungsstand genau überblickt und den Fokus von ihrer näheren Umgebung auf den entfernteren Stand lenkt.

Der gleiche Effekt der subjektiven Verschiebung ist auch bei Minute 00:19:27 zu finden. Auch dort verschwindet die abermals diegetische Musik bei dem sichtbaren Annähern der Polizei. Erst bei deren Verschwinden und der gleichzeitigen Sicherheit der handelnden Figur Nargess tritt die Musik wieder in den Vordergrund. Dieser Effekt sorgt für einen Spannungsaufbau, die Zuschauer sind näher bei den Charakteren und nehmen die Umgebung und wichtigen Handlungselemente fokussierter wahr. Die Wiederkehr der Musik sorgt im Gegenzug für eine gewisse Erleichterung.

Ein weiteres Element des Soundscapes der Großstadt Teheran ist das laute Brummen und Dröhnen eines vorbeifliegenden Hubschraubers, zu hören in Minute 00:39:00. In diesem Fall symbolisiert dieser die Freiheit Paris, die sie durch die Flucht vor ihrem Vater und ihren Brüdern, die Pari als eine Schande bezeichnen, für kurze Zeit erlangt.

Ein akustisches Symbol der Freiheit ist zudem das Gurren von Tauben und deren Flügelschläge. In Minute 00:34:00 wird dieses Element jedoch konträr eingesetzt. Als Symbol für die gescheiterte Flucht in die Heimatstadt und dem daraus resultierenden Festsitzen von Nargess, scheinen auch die Tauben sich nicht vom Fleck bewegen zu können, obwohl sie wild mit ihren Flügeln schlagen, mit denen sie scheinen wegfliegen zu wollen.

Ein auditives Merkmal, das ebenso häufiger im Film verwendet wird, ist der Schrei und das Weinen von Babys. Dieses steht für neues Leben, ist gleichzeitig

jedoch als Ruf nach Hilfe, Liebe und als Verlangen nach der Befriedigung bestimmter Bedürfnisse zu verstehen. In diesem Film ist das Bedürfnis der dargestellten Frauen die Freiheit und die Sehnsucht nach dieser. Die Schreie der Babys, zu finden beispielsweise bei den Minuten 00:34:55 und 00:51:40, stehen hier stellvertretend für die Hilflosigkeit der Charaktere.

Ab Minute 00:57:10 ist eine On the Air laufende diegetische Musik wahrzunehmen, die dem Genre der persischen Volksmusik zuzuschreiben ist. Zu dieser Musik hört man das rhythmische Händeklatschen der Menge, sowie ein ebenfalls rhythmisches, sehr hohes, kurzes und prägnantes Pfeifen einer oder mehrerer Personen. Die Pfiffe zeugen von einer heiteren Atmosphäre, die sich wenig später desakusmatisiert, indem eine Hochzeitsfeier offenbart wird. Die Hochzeit und damit die Gründung einer neuen, jungen Familie steht konträr zu dem Handlungsstrang, in dem die Mutter Nayareh ihre Tochter alleine zurücklässt und somit ihre eigene Familie zerstört.

Zum Ende des Films, wie bereits in *Der Geschmack der Kirsche* und *Die Farben des Paradieses*, zieht ein Gewitter auf, welches die depressive Stimmung der Geschichte unterstützt. Die Tochter Nayarehs wurde von der Polizei mitgenommen und ist von nun an, wie ihre Mutter, auf sich allein gestellt. Wenig später wird in einem weiteren kurzen Erzählstrang eine Prostituierte aufgrund ihrer Prostitution festgenommen. Mit der Festnahme verstärkt sich das Gewitter und es beginnt zu regnen. Eine 360 Grad Kameradrehung in der Gefängniszelle am Ende des Filmes wird durch das Prasseln der Regentropfen an die Fenster und das Brodeln und Donnern des Gewitters begleitet und erzeugt eine Untergangsstimmung, die die aussichtslose Situation der acht Frauen verdeutlicht.

Anhand des Films ist besonders der klangliche Charakter einer iranischen Großstadt zu erkennen, die in diesem Fall durch ein akustisch sehr reiches und dichtes Sound Design dargestellt wird. Die Elemente der Tonszenerie erzeugen eine Tiefe in den Straßenschluchten der Stadt und lassen die Stimmung des Films durch klangliche Feinheiten, wie Krähen, Sirenen, Babygeschrei aber durch den Einsatz von diegetischer Musik in bestimmte Richtungen lenken, was ebenso das Handeln der Personen beschreibt oder gar beeinflusst.

5.1.4 Sharayet – Eine Liebe in Teheran¹⁴⁰

Das Drama *Sharayet* aus dem Jahr 2011 stammt von der amerikanisch-iranischen Regisseurin *Maryam Keshavarz*.

Der Film erzählt die Geschichte zweier junger Iranerinnen, Atafeh Hakimi (*Nikohl Boosheri*) und Shireen Arshadi (*Sarah Kazemy*), die sich dem äußeren Anschein nach den gesellschaftlichen und politischen Regeln anpassen und das „traditionell islamische Frauenbild [...] erfüllen“¹⁴¹, im Geheimen ihre Jugend jedoch auf Undergroundparties in Teheran mit Drogen, Alkohol und Sex ausleben. Atafeh und Shireen müssen dabei ihre gegenseitige Liebe vor ihren Familien und der Öffentlichkeit verheimlichen, um dem iranischen Strafrecht¹⁴², das homosexuelle Handlungen mit „Misshandlung, Verhaftung, Folter und Hinrichtung“¹⁴³ bestraft, zu entgehen.

Den Originalton nahmen *Michael Gassert* und *Paul Fonarev*, gemeinsam mit der Assistentin *Kareen Bacha* auf. Als Supervisor im Tonschnitt zeigt sich *Glenn T. Morgan* verantwortlich. Weitere Sound-Editoren sind *Matt Waters* und *Herman Thuman*. Die Mischung stammt von *Matt Waters* und *Joe Bornett*. Für die musikalischen Elemente sorgte *Gingger Shankar*¹⁴⁴.

Im Folgenden wird es weniger um die Klanggestaltung des atmosphärischen Tons und der ETS, sondern um den Einsatz von diegetischer und nicht-diegetischer Musik gehen, da dies, anders als in den bisher analysierten Filmen, einen Großteil der konzeptionellen Überlegungen des Films ausmacht.

Der Film beginnt mit animierten Titeleinblendungen auf schwarzem Hintergrund. Die Einblendungen werden von einem musikalisch anmutenden Sound Design untermalt. Eine fröhliche Vogel-Atmo wird wahrnehmbar, über der zwei flüsternde Frauenstimmen liegen: „Wenn du überall auf der Welt sein könntest, wo wärst du

¹⁴⁰ Analysiert wird die DVD-Fassung in der Originalsprache Farsi mit deutschen Untertiteln

¹⁴¹ <http://www.filmstarts.de/kritiken/190011.html> (Stand: 06.08.2018)

¹⁴² „Homosexualität ist in der Islamischen Republik Iran geächtet. Die Scharia, das islamische Rechtssystem, verurteilt Homosexualität als todeswürdiges „Verbrechen“. Das iranische Strafrecht bedroht Homosexuelle mit Peitschenhieben und der Todesstrafe. Männern droht immer die Todesstrafe, wenn Sie der „passive“ Partner einer homosexuellen Handlung waren. Nach der dahinterstehenden Logik macht sich ein solcher Mann selbst zur Frau und verhält sich damit besonders widernatürlich. Dem „aktiven“ Partner droht unter bestimmten Bedingungen die Todesstrafe, ansonsten 100 Peitschenhiebe. Frauen drohen in jedem Fall 100 Peitschenhiebe.“ <https://www.igfm.de/iran/homophobie/homosexualitaet-im-iranischen-strafrecht/> (Stand: 06.08.2018)

¹⁴³ <https://www.igfm.de/iran/homophobie/> (Stand: 06.08.2018)

¹⁴⁴ Offizieller Soundtrack: <https://www.allmusic.com/album/circumstance-original-motion-picture-soundtrack-mw0002361953> (Stand: 06.08.2018)

dann gerade?“ - „Überall?“ – „Ja, überall.“ – „An einem Ort, an dem du singen kannst und ich deine Managerin sein kann.“

Mit den flüsternden Frauenstimmen wird direkt zu Beginn des Films das Hauptthema eingeführt. Die Sehnsucht nach Freiheit, die man im Iran aufgrund der Regelungen der Regierung nicht ausleben kann. Das Flüstern suggeriert ein Versteckspiel. Es wird deutlich, dass niemand hören soll, was gesagt wird.

Daraufhin sieht man Detail-Bilder einer leicht bekleideten Bauchtänzerin. Im weiteren Verlauf der Szene erkennt man darin die Hauptfigur Atafeh, die von der rauchenden Shireen verliebt angeguckt wird. Dazu erklingt als nicht-diegetische Musik das Lied *Bordi Az Yadam* in einer Version von *Leila Forouhar*. Der Text lautet übersetzt etwa wie folgt:

Du hast mich vergessen, du hast mich am Boden zerstört, ich bin nur glücklich mit dem Gedanken an dich.

Ich habe mich in dich verliebt, ich bin in diese Falle geraten, ich bin frei von Kummer.

Ich habe mich in dich verliebt, ich war gefangen.

O meine Blume, grinse nicht, wenn du meine blutigen Tränen siehst.

Ich brenne immer noch bei der Flamme deiner Blicke.

Ich warte immer noch auf dich.¹⁴⁵

Der Liedtext beinhaltet dabei einige Elemente, die im Verlauf des Films erzählt werden und deutet somit auf die folgende Geschichte des Films an.

Unterbrochen wird die Szenerie durch die Worte „Shahnaz Yoonesi.“ – „Anwesend.“. In der darauffolgenden Szenerie befindet sich der Zuschauer auf einem Schulhof, auf dem die Anwesenheit einer Gruppe junger Schülerinnen geprüft wird. Konträr zum vorher gesehenen freizügigen Bauchtanz, ist hier eine realitätsnahe Darstellung junger Frauen in verschleiernden, grauen Mänteln und Kopftüchern zu sehen, darunter auch Atafeh und Shireen. Der Atmosphärische Ton erzeugt eine authentische Atmosphäre, zu hören sind die vorbeifahrenden Motoren von Autos, Motorrädern und Motorrollern, sowie das vereinzelte Zirpen von Singvögeln, wodurch die Umgebung einer Großstadt gebildet wird.

In Minute 00:03:50 wird die Schulhofszenerie offensichtlich aus der Sicht einer Überwachungskamera gezeigt. Dieses Stilmittel ist häufig in dem Film verwendet worden, um die staatliche, aber auch gesellschaftliche Überwachung zu

¹⁴⁵ <https://lyricstranslate.com/en/bordi-az-yadam-you-forgot-me.html> (Stand: 06.08.2018)

symbolisieren. Klanglich werden diese Einstellungen von einem elektronischen Surren, aber auch von sphärischen Klängen, die vermutlich durch Streichinstrumente erzeugt worden sind, begleitet. Das Sound Design sorgt an diesen Stellen für eine bedrückende Atmosphäre, da keinerlei Klänge der sichtbaren Aktionen zu vernehmen sind.

In Minute 00:04:40 wird erneut das Motiv der Streicher verwendet, in diesem Fall in Form einer Cello Sonate von Bach, ein Menuett in D-Moll gespielt von Pablo Casals, welches auf einer Schallplatte mithilfe eines Grammophons gespielt wird. Die Szenerie findet in Atafehs Elternhaus statt und verdeutlicht die privilegierte und konservative Erziehung, die sie von ihren Eltern mitbekommen hat. Die Atmo, bestehend aus dem Zwitschern von Vögeln sorgt für eine heimelige Stimmung und lässt das Elternhaus als einen sicheren Rückzugsort erscheinen.

Im Kontrast dazu steht eine Taxifahrt in Minute 00:08:00, die von einem lautstark im Radio laufenden, persischen Hip Hop Track begleitet wird (*Party* von *Zedbazi*). Dieses, von Atafeh als „orgasmisch“ bezeichnet, charakterisiert die beiden jungen Frauen, die auf der Suche nach Freiheit und Abenteuer sind und ihre Lust frei ausleben möchten. Die bis hierhin diegetische On the Air Musik entwickelt sich daraufhin zu einer nicht-diegetischen Musik und begleitet eine Slow-Motion Szene, in der Atafeh und Shireen auf einer Brücke in der Stadt tanzen, um in der folgenden Szene erneut als diegetische Musik bei einer illegalen Wohnungsparty zu erklingen.

In Minute 00:10:05 folgt ein Sprung in Atafehs Elternhaus, in dem Mehran gezeigt wird. Dieser wird begleitet von einer sphärischen und mystisch anmutenden, nicht-diegetischen Musik, bestehend aus Streichern und einem stark verhallten Klavier (*Reza's Theme – Gingger Shankar*). Mehran deutet auf einem Klavier dazu die ersten Töne von Ludwig van Beethovens „Für Elise“ an, zerstört die Melodie jedoch schnell, in dem er mit seiner Faust auf die Klaviertasten haut und somit einen sehr disharmonischen Klang erzeugt. Die Disharmonie drückt an dieser Stelle die Zerrissenheit Mehrans aus, der unter seinem Drogenentzug, aber auch unter der konservativen Erziehung seiner Eltern leidet. Die sphärische Musik wird an mehreren Stellen des Films verwendet, um Verbote zu verdeutlichen, oder um verbotene Handlungen zu unterstreichen, die Konsequenzen nach sich ziehen werden.

Religion spielt in *Sharayet* eine große Rolle und wird klanglich zum ersten Mal in Minute 00:16:40 mittels eines Gebetsgesanges eingeführt, der nicht-diegetisch in die Szenerie einer Moschee einführt. Der Adhān ist ebenfalls im Film als diegetisches Element verwendet worden. Zu hören ist dieser in Minute 00:29:25. Dort springen am Morgen Shireen und Atafeh, nur bekleidet in Unterwäsche, in das Meer. Der islamische Gebetsruf sorgt an dieser Stelle für einen Kontrast, der die religiösen Ansichten auf der einen Seite und die Sehnsucht nach Freiheit der beiden jungen Frauen auf der anderen Seite zeigt. Auffällig ist an dieser Stelle, dass der Ruf des Muezzin unter den vier analysierten iranischen Filmen zum ersten Mal in *Sharayet* zu hören ist, obwohl er zum alltäglichen Klangbild der nahöstlichen Welt gehört. Im weiteren Verlauf der Szene verfremdet sich der Adhān und wird mit einem elektronischen Beat unterlegt, wodurch er seine traditionell religiöse Wirkung verliert und als modernes Lied daherkommt und dadurch die Charakterzüge der zwei Frauen symbolisiert (*The Swim – Ginger Shankar*).

In Minute 00:32:40 ist es Shireen, die in Atafehs Elternhaus auf dem Klavier versucht Beethovens *Für Elise* zu spielen. Mehran, der das Lied zuvor selbst gespielt und mit einer Disharmonie zerstört hat, schleicht sich von hinten an sie heran und hilft ihr beim Treffen der richtigen Töne. Das Lied zeigt die charakterliche Entwicklung Mehrans, der seine Drogenvergangenheit hinter sich lässt (Disharmonie) und den Weg der Religion für sich findet (Treffen der korrekten Tonfolge).

Während Mehran am Tag darauf in einer Moschee hilft ein Mikrofon anzuschließen und in dieses anschließend einen kurzen Gebetsgesang singt (er ist ab diesem Punkt vollständig „bekehrt“), liegen Shireen und Atafeh gemeinsam im Bett und schauen eine Casting-Show im Fernsehen. Mit dem Lied *Total Eclipse of the Heart*, welches ursprünglich von *Bonnie Tyler* gesungen wurde, beginnen die beiden im Zimmer zu tanzen und mitzusingen. Hier steckt die Symbolik nicht nur im anschwachtenden Tanz der beiden Hauptprotagonistinnen, sondern ebenso im Stil der westlichen Musik (Hier wird die Sehnsucht nach der in westlichen Ländern üblichen Freiheit deutlich) und im Liedtext:

And I need you now tonight
And I need you more than ever
And if you only hold me tight

We'll be holding on forever
And we'll only be making it right
Cause we'll never be wrong

Es verdeutlicht die inneren Gefühle der Frauen zueinander. Der letzte Satz zeugt von den rebellischen Gedanken, die sie gegenüber den Regelungen der Gesellschaft und der Regierung haben und verdeutlicht zudem den Gedanken, dass es nicht falsch ist eine Person gleichen Geschlechts zu lieben.

Direkt darauf folgt eine Szene, in der Atafeh und Shireen erneut gemeinsam im Bett liegen und sich über ihren Traum, der Flucht nach Dubai, unterhalten. Diese ist begleitet von nicht-diegetischer Musik (*Finding You - Gingger Shankar*), die folgenden Liedtext beinhaltet:

And I want you now
And I want you more than ever
Just take my hand
We can find our way together
There's nothing we can do
But follow the mind of our hearts
...
Falling in love
We can never be wrong

Im Verlauf wird auch der Traum verbildlicht. Die beiden sitzen unverschleiert in einem Club und schauen den lasziv tanzenden, leicht bekleideten Frauen zu. Der Liedtext und die erotisierende, weiblich gesungene Melodie spiegeln an dieser Stelle die Gedanken der beiden Frauen wieder.

In Minute 00:44:25 befindet sich der Zuschauer gemeinsam mit Shireen in einem Taxi, in dem persische Musik läuft, die sie als „schön“ und „entspannend“ betitelt (*Sahraie – Gingger Shankar*). Konträr zu der schönen und entspannenden Radiomusik steht der Taxifahrer, der Shireen grundlos als „Abschaum“ beschimpft. Es wird eine Vergewaltigungsszene symbolisiert, in dem der Taxifahrer nur ihren Fuß verlangt und diesen gewaltsam quetscht, knetet und drückt. Sein ansteigendes Stöhnen suggeriert den sexuellen Missbrauchscharakter der Szene. Die Musik ist an dieser Stelle nicht mehr zu hören, sodass die Zuschauer mit Shireen und dem Taxifahrer alleingelassen werden und der Fokus auf der Handlung und dem Stöhnen des Fahrers liegt.

Darauf folgt eine Szene in einem Club, in dem westlich anmutender Techno mit nahöstlichen Gesangsmelodien zu hören ist (*Between Worlds – Gingger Shankar feat. David Christophere*).

Nach einer kurzen Zeit wird die Subjektive der durch Rauschmittel betäubten Shireen erzählt. Die Musik fährt weg und „ersäuft“ im Bass des Beats, der sich zu einem Herzschlag entwickelt. Die Atmung verhallt stark und die Umgebung ist nur noch dumpf wahrzunehmen. Nach kurzer Zeit entwickelt sich die Atmo wieder zurück zum normalen Zustand, um daraufhin von den Worten „Die Moralpolizei“ (00:50:05) durchbrochen zu werden. Die Moralpolizei wird speziell durch die Piffe von Trillerpfeifen auditiv charakterisiert. Unter den Besuchern des Clubs bricht Panik aus, was sich durch Schreie bemerkbar macht. Die Musik läuft weiter und erzeugt einen anempathischen Effekt.

Die Polizei taucht ab diesem Punkt häufiger im Film auf. So bei Minute 00:58:40, einer Autoverfolgungsjagd zwischen der Polizei und den beiden Hauptprotagonistinnen, begleitet von lauter Punkrock-Musik (*Within Reach – Gingger Shankar feat. Janani Shankar, Jake Synder, Stevie Snyder und MT*), die letztendlich in der Verhaftung Atafehs und Shireens endet. Ähnliches geschieht bei 01:13:08. Auch dort wird Atafeh festgenommen, diesmal begleitet von dem Rocksong *Deceptacon* von der Band *Le Tigre*. Beide Songs wurden von Frauen gesungen und vermitteln dadurch die rebellische Attitüde der Protagonistinnen, wobei der rebellische Charakter lediglich von Atafeh beibehalten wird, während sich Shireen den Vorsätzen der islamisch geprägten Gedanken ihres Onkels hingibt.

Nachdem Shireen mit Mehran verheiratet wurde, wird in einer Feierszene erneut die „gesellschaftliche Zerrissenheit“¹⁴⁶ verdeutlicht. In der Szene (01:24:05) singen Atafeh und Shireen gemeinsam ein Lied. Mehran jedoch verbietet seiner Frau zum Unverständnis der anwesenden Gäste zu singen.

Während Shireen nun ein aufgezwungenes Leben an der Seite eines Mannes führen wird, möchte Atafeh ihrem Traum nachgehen und nach Dubai fliehen. Der Film endet mit einer Einstellung, die Atafeh in einem fahrenden Taxi zeigt. Dazu erklingt der Hip Hop Track *Be name zaan* von *Farinaz*¹⁴⁷, in dem es sinnbildlich

¹⁴⁶ <http://kunstundfilm.de/2012/05/sharayet-eine-liebe-in-teheran/> (Stand: 06.08.2018)

¹⁴⁷ Englische Übersetzung des Textes: <https://lyricstranslate.com/en/be-name-zan-name-woman.html> (Stand: 06.08.2018)

um die Stärke der Frau geht und dass sich die Frau vom Mann unabhängig machen soll. Der Text verallgemeinert damit noch einmal die Thematik des Films und bildet mit dem Intro-Song *Bordi Az Yadam* den Rahmen des Films. Das Hip Hop Genre symbolisiert auch am Ende weiterhin die unveränderte, rebellische Haltung Atafehs.

Insgesamt zeigt der Film auf, wie anhand unterschiedlicher Musik-Einsätze die Stimmungen und Charakterzüge, aber auch die Entwicklung und Veränderung dieser dargestellt werden können. Dies gelingt zum einen durch unterschiedliche Genres (Klassik, Rock, Elektronischer-Pop), zum anderen aber auch durch die Liedtexte. Das Geschlecht des Sängers oder der Sängerin sorgen ebenso dafür, dass die Musik einer bestimmten Figur des Films zugeschrieben werden kann. Häufig sind in diesem Film Wechsel zwischen diegetischer und nicht-diegetischer Musik zu hören, die einen Wechsel zwischen Realismus und Traum darstellen.

5.2 Westliche Filmproduktionen

5.2.1 Lawrence von Arabien¹⁴⁸

Der unter der Regie *David Leans* entstandene und 1962 veröffentlichte Film *Lawrence von Arabien* thematisiert die Erlebnisse des britischen Offiziers *Thomas Edward Lawrence* aus dem ersten Weltkrieg auf der arabischen Halbinsel, die dieser in seinem autobiografischen Kriegsbericht *Die sieben Säulen der Weisheit* hinterlassen hat.¹⁴⁹ „Er eint [im Laufe des Films] die arabische Welt, gewinnt aussichtslose Schlachten [und] reift zur schier überirdischen Gestalt“¹⁵⁰.

Der Film erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter sieben *Oscars*, sechs *Golden Globes* und vier *BAFTA Awards*. Das Sound Design von *John Cox* gewann dabei einen Oscar, ebenso die Musikkomposition *Maurice Jarre's*, die außerdem für den *Golden Globe*, den *Grammy Award* und den *Laurel Award* nominiert war.

¹⁴⁸ Analysiert wird die deutsche Synchronfassung von Amazon Prime Video

¹⁴⁹ <https://filmwahrbegebenheiten.wordpress.com/tag/die-sieben-saulen-der-weisheit/> (Stand: 21.08.2018)

¹⁵⁰ Frank Schnelle, Andreas Thiemann, Die 100 besten Filme aller Zeiten, S. 55

Ein Großteil der Handlung spielt sich in der Wüste Nefud in Saudi-Arabien ab, was sich im allgemeinen Soundscape des Films bemerkbar macht. Wie bereits in *Kapitel 4.5.3* beschrieben, ist die Wüste ein sehr stiller Ort, der klanglich hauptsächlich durch den Wind geprägt ist. Auch in *Lawrence von Arabien* stellt der Wind ein „zentrales Motiv“ dar und „ist dort nicht nur natürlich erscheinendes Element eines geographisch gegebenen Umfelds, sondern auf einer übergeordneten Ebene – der Ebene des Metadiskurses – ein symbolisch überhöhter Kommentar zur Entwicklung des Protagonisten.“¹⁵¹

Der Film kann als „komplexe Charakterstudie“¹⁵² gesehen werden, da die charakterliche Entwicklung Lawrence‘ einen wesentlichen Bestandteil der Dramaturgie ausmacht und die Veränderung seiner Charakterzüge gleichzeitig eine Veränderung des inszenierten Handlungsortes mit sich zieht.

Die Darstellung der Wüste in der ersten Hälfte des Films unterscheidet sich deutlich von der Darstellung in der zweiten. Zunächst ist es eine reine, heroische Landschaft voller Herausforderungen und Schönheit, in der Lawrence sich alleine oder mit Verbündeten und Freunden aufhält. [...] In der zweiten Hälfte des Films steht die Wüste nicht mehr im Mittelpunkt und, was wichtig ist, sie verliert ihre Schönheit.¹⁵³

In der Wüste „steht ein leise flatternder Wind als isoliertes Geräusch in der Stille und markiert grenzenlose Verlassenheit“, die durch das Fehlen von Musik verstärkt wird, wodurch die Wüste die Assoziation einer „existentielle[n] Bedrohung“ und eines „feindselige[n] Ort[es]“¹⁵⁴ erhält. Grundsätzlich kann „die [...] Abwesenheit von Ton [...] und Ausfilterung auf nur noch einzeln wahrnehmbare Töne, bis hin zur unnatürlichen Totalstille (Generalpause) [...] einen hohen dramatischen und damit kompositorischen Wert haben.“¹⁵⁵

So zu sehen in Minute 00:30:00, dem ersten Auftritt Sherif Alis, der Lawrence‘ Begleiter Tafas erschießt. Durch das Weglassen der musikalischen Untermalung verliert die Wüste an der Schönheit, die sie zuvor innehatte.¹⁵⁶

¹⁵¹ Jörg U. Lensing, *Sound-Design. Sound-Montage. Soundtrack-Komposition: Über die Gestaltung von Filmtönen*, S.217; dort zitiert aus: Barbara Flückiger, *Sound Design: Die virtuelle Klangwelt des Films*, S. 342ff

¹⁵² Frank Schnelle, Andreas Thiemann, *Die 100 besten Filme aller Zeiten*, S. 55

¹⁵³ Jörg U. Lensing, *Sound-Design. Sound-Montage. Soundtrack-Komposition: Über die Gestaltung von Filmtönen*, S.218; dort zitiert aus: Barbara Flückiger, *Sound Design: Die virtuelle Klangwelt des Films*, S. 342ff

¹⁵⁴ Ebenda, S. 218

¹⁵⁵ Jörg U. Lensing, *Sound-Design. Sound-Montage. Soundtrack-Komposition: Über die Gestaltung von Filmtönen*, S.215

¹⁵⁶ Vgl. Alba Montoya Rubio, Bernat Montoya Rubio, *Colonial Romanticism and Postmodern Relativism in the Soundtrack of Lawrence of Arabia*, <https://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB12/KB12-MontoyaRubio.pdf> (Stand: 14.08.2018)

Bei 02:00:45 gelangt Lawrence in eine verlassene und zerstörte Stadt, die ebenfalls durch den Einsatz von stürmischerem Wind charakterisiert wird. Der Wind bringt Stacheldrähte und Holztüren in Bewegung, wodurch quietschende Elemente zu hören sind, die sowohl eine unangenehme, als auch verlassene Atmosphäre erzeugen.

Von da an bis zur Niederlage [...] ist Wind in allen Szenen zu hören. Wind in allen Variationen – von leise sausend bis brausend und tosend – kommentiert von Lawrence‘ Tötungsrausch und seinem zunehmenden Verfall.

[...] Obwohl der Wind im allgemeinen [sic] als essentielles Klangobjekt für die Wüste steht – in diesem Fall allerdings für den negativ besetzten Teil der Erfahrung –, fungiert er hier nicht als Orientierungslaut zur Bezeichnung des Settings. In vielen Teilen, die in der Wüste angesiedelt sind, fehlt er gänzlich. Der Wind ist nicht Ursache von Lawrence‘ Verfall, sondern ein expressives Stilmittel, diesen Verfall darzustellen und ihn sinnlich wahrnehmbar zu machen. [...] Der Wind ist nicht ein natürliches Element der Wüste, das einfach da ist, weil er nun einmal dazugehört, sondern er wird aus einer extradiegetischen Perspektive wie Musik ‚hinzugehört‘, anders als die Musik allerdings unter dem Mantel des mimetischen Scheins.¹⁵⁷

Die mehrfach prämierte Musik *Maurice Jarre*‘s ist dabei ein großer Bestandteil der Klanggestaltung der Wüste. „Sie suggeriert das in diesen schattenlosen Regionen gleißende Sonnenlicht und die sengende Hitze, welche die Luft über dem Sand flirren lässt und Fata Morganen erzeugt.“¹⁵⁸ Das aufgenommene Orchester bestand dabei aus 60 Streichern, 11 Percussionisten, darunter „u.a. Tamtam, Snare Drums, kubanische Bongos [und] Tamburine“¹⁵⁹, je zwei Konzertflügeln und Harfen, sowie drei Ondes Martenots.¹⁶⁰ Durch diese Instrumentierung hat die Filmmusik einen „clear European origin.“¹⁶¹

Der Film beginnt mit dem musikalischen Hauptthema des Films (Lawrence‘s Theme) auf Schwarzbild und lässt der Komposition ganze 4:30 Minuten Zeit sich zu entfalten. „Der meisterhafte Charakter der Musik zeigt sich [...] darin, daß [sic] diese Klänge exakt die Bilder im Kopf des Zuschauers generieren, die der Film

¹⁵⁷ Jörg U. Lensing, Sound-Design. Sound-Montage. Soundtrack-Komposition: Über die Gestaltung von Filmtönen, S.219; dort zitiert aus: Barbara Flückiger, Sound Design: Die virtuelle Klangwelt des Films, S. 342ff

¹⁵⁸ <https://cinemusic.de/2011-4600-lawrence-of-arabia-tadlow-neueinspielung/> (Stand: 14.08.2018)

¹⁵⁹ Ebenda

¹⁶⁰ Vgl. <http://www.bbc.co.uk/music/reviews/pcd3/> (Stand: 14.08.2018)

¹⁶¹ Alba Montoya Rubio, Bernat Montoya Rubio, Colonial Romanticism and Postmodern Relativism in the Soundtrack of Lawrence of Arabia

anschließend auch einfängt. Die exotischen Klänge des Nahen Ostens werden konterkariert mit düsteren Klängen der eher kriegerischen Motive und klassischer Monumentalfilmmusik.“¹⁶² Die ersten Bilder, die dem Zuschauer präsentiert werden, zeigen jedoch Landschaften Englands, stellen somit einen Kontrast zum musikalischen Thema dar und charakterisieren Lawrence bereits an dieser Stelle als „[e]ine Figur, die nicht zur Wüste gehört, aber auch nicht in die Alte Welt, die zerrissen ist und bleiben muss.“¹⁶³ Dieses Thema ist erneut in Minute 00:18:19 zu hören, wenn Lawrence das erste Mal in der Wüste zu sehen ist und verdeutlicht dadurch seine Beziehung zum Handlungsort.¹⁶⁴

Insgesamt besteht die Musik hauptsächlich aus einem Leitmotiv, welches sich im Laufe des Films verändert und dem Film Arabische Merkmale vermitteln soll, „although that perception is only valid for occidental spectators.“¹⁶⁵

Den kompositorischen Stil beschreibt Jarre selbst als „Western, with some Arab feeling to it.“¹⁶⁶ Dieses entsteht für den westlichen Zuhörer durch den Gebrauch von Chromatik und Trillern.¹⁶⁷ Im Verlaufe des Films enthält das Leitmotiv mehrere Elemente arabischer Musik und beschreibt dadurch die charakterliche Entwicklung Lawrence‘, der sich mehr und mehr mit den Arabern anfreundet, sie im Krieg unterstützt und symbolisch einer von ihnen wird.

But major changes to Lawrence’s theme occur in the second part of the movie, when his downfall begins. [...] Lawrence climbs onto the derailed train and walks around like a hero [02:35:00]. At that moment we hear a new variation of his leitmotiv, but changed remarkably, with dissonances. [...] Lawrence begins to lose adapts, which leads him to go alone to Deera, where he is tortured and raped. After that, his theme makes its weakest, almost inaudible appearance [02:57:50]. The theme is absent during the rest of the film, and it is only heard one last time in the very end, when Lawrence has already lost his idealism and himself and returns to England, completely defeated [03:43:25].¹⁶⁸

¹⁶² <http://www.filmzentrale.com/rezis/lawrencevonarabienbs.htm> (Stand: 14.08.2018)

¹⁶³ Ebenda

¹⁶⁴ Vgl. Alba Montoya Rubio, Bernat Montoya Rubio, Colonial Romanticism and Postmodern Relativism in the Soundtrack of Lawrence of Arabia

¹⁶⁵ Ebenda

¹⁶⁶ Ebenda, dort zitiert aus: Film Score Monthly 59/60, Juli/August 1995, 16

¹⁶⁷ Vgl. Alba Montoya Rubio, Bernat Montoya Rubio, Colonial Romanticism and Postmodern Relativism in the Soundtrack of Lawrence of Arabia

¹⁶⁸ Ebenda

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Klanggestaltung des Films ist das Foley¹⁶⁹ von *Beryl Mortimer*, welches die Charaktere zum Leben erweckt und stellenweise die Stille der Wüste suggeriert. „Stille ist, wenn wir leiseste Geräusche überdeutlich hören [...], wenn wir Geräusche aus der größten Entfernung und den entlegensten Winkeln wahrnehmen können.“¹⁷⁰ Zudem kann „Stille im Film [...] nur dann als solche wahrgenommen werden, wenn sie mit einem Tonereignis kontrastiert wird [...]. Wird z.B. ein leichtes Windrauschen allmählich so leise, dass man nur noch eine lästig umhersummende Fliege hört, dann ist es still. Denn da, wo man sonst nichts mehr wahrnimmt als eine summende Fliege, ist es still!“¹⁷¹

Zu den Foley Aufnahmen gehörten speziell „footsteps on marble and sand, the cloth movements of stiff military uniforms and gossamer Arabian robes, innumerable armaments (swords, guns, daggers), ice in glasses of lemonade, and animal sounds, principally camels.“¹⁷² In einer Analyse von Melanie Bell wird die Bedeutung des Foleys anhand des ersten Auftritts Sherif Alis erläutert.

The scene is without music, has minimal dialogue and is based around Sherif's dramatic shooting of Tafas, and a tense exchange between the two remaining men. [...] Mortimer's Foley work [...] adds significant dramatic tension. It signals the footsteps of the men on the sand, and their variety in tone and texture – from quick steps to cautious footfalls and stumbling trips – suggests conflicting emotions of fear and curiosity. Foley sound illustrates the wordless desperation of Tafas, his hand scrabbling at the cloth saddlebag to wrench out a gun, whilst his death is indicated by the heavy thud of his gun falling to the sand. The most striking Foley effect is the sound of the camel's hooves as it makes its way into the foreground of the scene.¹⁷³

Mithilfe des Foleys erhält der Film neben der Musik eine weitere auditive Ebene, die sowohl der Charakterisierung der Figuren und der Umgebung dient, gleichzeitig jedoch eine Spannung erzeugt und der eigentlich totstillen Wüste eine Lebendigkeit verleiht, speziell wenn keine Score-Musik verwendet wird.

¹⁶⁹ „Foleys (nach Jack Foley 1891 – 1967) genannt. Man unterscheidet zwischen den für die diegetischen Soundscapes notwendigen Geräuschen wie Schritten und Bewegungsgeräuschen [sic] (Hard Effects), und den Special Effects, den meta- oder extradiegetischen Klängen.“, Thomas Görne, Sound Design, //Klang //Wahrnehmung //Emotion, S. 260

¹⁷⁰ Thomas Görne, Sound Design, //Klang //Wahrnehmung //Emotion, S. 143

¹⁷¹ Jörg U. Lensing, Sound-Design. Sound-Montage. Soundtrack-Komposition: Über die Gestaltung von Filmtönen, S.182f

¹⁷² Melanie Bell, Learning to listen: histories of women's soundwork in the British film industry <https://academic.oup.com/screen/article/58/4/437/4772797> (Stand: 15.08.2018)

¹⁷³ Ebenda

Insgesamt zeugt der Klang des Films von einer starken Dynamik, erzeugt durch den Kontrast zwischen der nur leisen beziehungsweise minimalistisch vertonten, windigen Wüste und den brachialen Schlachtszenen und dem pompösen Score. Dieser Gebrauch der Dynamik und das vorausgegangene „Ausdünnen des Klangreichtums bis hinunter auf einen Ton“¹⁷⁴ macht einen Großteil der auditiven Dramaturgie des Films aus und dient zugleich der Charakterisierung und Definierung des Handlungsortes und der Figuren.

5.2.2 Die Frau die singt – Incendies

Die Frau die singt – Incendies ist ein Melodram von *Denis Villeneuve* aus dem Jahr 2011 und basiert auf dem gleichnamigen Theaterstück *Incendies* von *Wajdi Mouawad*.

Der Film erzählt im Wechsel die Geschichte von Nawal Marwan (*Lubna Azabal*) und ihren beiden Kindern Jeanne (*Mélissa Désormeaux-Poulin*) und Simon (*Maxim Gaudette*). Nach Nawals Tod hinterlässt diese ihren Kindern zwei Briefe, adressiert an ihren Vater, von dem sie glaubten er sei tot, und an einen weiteren Bruder, von dem sie nichts wussten. Jeanne und Simon begeben sich in das nahöstliche und namenlose Heimatland ihrer Mutter, um Vater und Bruder zu finden und mehr über ihre Wurzeln zu erfahren. In Rückblicken wird die Geschichte Nawals erzählt, die verbotenerweise einen Jungen gebar, den sie weggegeben hat und der sie viele Jahre später, unwissend über die Beziehung zueinander, in einem Gefängnis folterte und vergewaltigte. Nach der Vergewaltigung wurde Nawal erneut schwanger und brachte die Zwillinge Jeanne und Simon zur Welt, sodass Vater und Bruder dieselbe Person sind.¹⁷⁵

Der Film erhielt viele Nominierungen und Auszeichnungen, darunter den *Genie Award 2011* für *Best Achievement in Overall Sound* und *Best Achievement in Sound Editing*, sowie den *Jutra Award 2011* für *Best Sound (Meilleur Sound)*.¹⁷⁶

Als Sound Supervisor zeigt sich *Sylvain Bellemare* verantwortlich, die Tonmischung stammt von *Jean-Pierre Laforce* und die Musikkomposition der beiden Stücke *Incendies* und *Daresh* von *Grégoire Hetzel*.

¹⁷⁴ Jörg U. Lensing, Sound-Design. Sound-Montage. Soundtrack-Komposition: Über die Gestaltung von Filmtönen, S.215

¹⁷⁵<http://www.spiegel.de/kultur/kino/familiendrama-die-frau-die-singt-an-der-wurzel-menschlichen-elends-a-769865.html> (Stand: 13.08.2018)

¹⁷⁶ https://www.imdb.com/title/tt1255953/awards?ref_=tt_ql_op_1 (Stand: 13.08.2018)

In dem Stück Incendies („Verbrennungen“¹⁷⁷), welches als Leitthema des Films gesehen werden kann, vertont Hetzel folgende Zeilen aus *Friedrich Nietzsches Also sprach Zarathrusta*:

(O Mensch), O Brüder, wer ein Erstling ist, der wird immer geopfert. Nun aber sind wir Erstlinge.

Wir bluten alle an geheimen Opfertischen, wir brennen [...] alle zu Ehren alter Götzenbilder.

O Mensch, O Brüder, nicht zurück soll euer Adel schauen, sondern hinaus! Vertriebene sollt ihr sein aus allen Vater- und Urväterländern!¹⁷⁸

Dabei variiert die Melodik mehrfach, um bestimmte Situationen im Film zu unterstreichen. Anhand der folgenden Noten der Grundtöne des Stücks, zeigt *Paul Knupfer*, 2016 Student in Komposition und Film an der Hochschule der Medien Stuttgart, die Variationen der Melodie auf.

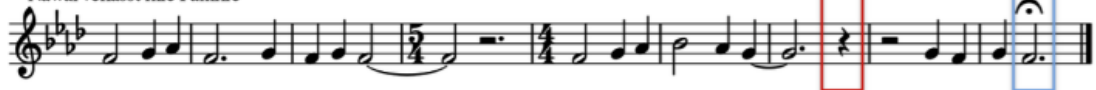
Vorahnung: Etwas Schlimmes ist passiert

Nawal kommt ins Krankenhaus



Vorahnung: Bald wird etwas Schlimmes passieren

Nawal verlässt ihre Familie



Verstärkung des Geschehens/ Es passiert etwas Schlimmes

Verbrennender Flüchtlingsbus



Bezug zwischen Gegenwart und Vergangenheit

Tochter von Nawal ist nicht willkommen



„Schließlich verändert sich das ursprüngliche Thema und die bedrückende Stimmung geht in Tragik über. Die Musik unterstreicht dabei den Wandel, den Nawal innerlich durchlebt.“

¹⁷⁷<http://www.daserste.de/unterhaltung/film/filme-im-ersten/sendung/die-frau-die-singt-incendies-110.html> (Stand: 13.08.2018)

¹⁷⁸<https://www.schoene-nachrichten.de/die-frau-de-singt-brandopfer/> (Stand: 21.08.2018)



179

Das Stück *Daresh*, welches rein instrumental und orchestral ist, dient als verbindendes Element zwischen Nawal und ihrem Sohn und kommt im Film an drei Stellen vor:

1. Nawal findet das Waisenhaus abgebrannt vor.
2. Nawal instruiert auf dem Sterbebett den Notar, die Briefe zu schreiben.
3. Auflösung der Szene im Freibad. Wir erfahren den Grund für Nawals Schlaganfall und die anschließende Katatonie. Jeanne und Simon finden die Wahrheit über ihren Vater heraus.¹⁸⁰

Weitere nicht-diegetische Stücke sind die beiden Lieder *You and Whose Army?*, sowie *Like Spinning Plates* von der Band *Radiohead*. Diese Lieder sollen speziell die westliche Kultur, die Jeanne und Simon verkörpern, darstellen und einen Kontrast zu den restlichen, nahöstlichen Charakteren des Films schaffen.

Diegetische Musik wird mit dem arabischen Schlaflied *Nami Nami* von *Marcel Khalifé* verwendet. „Es wird von Nawal gesungen, als sie in ihrer ersten Schwangerschaft ihren Bauch streichelt. Nawals Mutter singt es, als sie Nawals ersten Sohn an der Ferse tätowiert. Weiter singt Nawal das Lied, als sie in der Gefängniszelle sitzt und als sie im Gefängnis in den Folterraum geführt wird.“¹⁸¹ Die Musik, die abgesehen von *Nami Nami* keinerlei nahöstliche Elemente enthält und somit nicht zur Verortung der Handlung beiträgt, nimmt nur 16,65%¹⁸² der Vertonung des Films ein. Der Großteil der Handlung ist geprägt durch das Sound Design Sylvain Bellemars.

Dessen Aufgabe bestand darin, die unterschiedlichen nahöstlichen Städte (Nawals Heimatdorf, *Daresh*, *Deresa*, *Kfar Ryaut*, *Sarwan Janaan*, *Nihad* und *Chamseddine*) in einem namentlich unbekanntem Land, welches „stark an den Libanon [erinnert]“¹⁸³ zu unterschiedlichen Zeiten klanglich zu definieren.

¹⁷⁹ <https://docplayer.org/22175076-Die-frau-die-singt-incendies.html> (Stand: 13.08.2018)

¹⁸⁰ Ebenda

¹⁸¹ Ebenda

¹⁸² Ebenda

¹⁸³ <http://www.spiegel.de/kultur/kino/familiendrama-die-frau-die-singt-an-der-wurzel-menschlichen-elends-a-769865.html>

Nawals Heimatdorf, welches nur mit „Le Sud“ betitelt wird (00:53:46) lernt der Zuschauer das erste Mal in Minute 00:19:40 kennen. Klanglich sticht hier speziell ein lautstarkes und dichtes Grillenzirpen hervor, welches von vereinzelt Lauten von Singvögeln begleitet wird. Leichter Wind bringt die Baumkronen und Gräser in Bewegung, sodass ein leichtes Rauschen wahrnehmbar ist. Dieses Grundgeräusch der Szenerie bildet gleichzeitig an mehreren Stellen des Films einen anempathischen Effekt, so beispielsweise bei der Ermordung von Nawals Liebhaber (00:21:00). Die Atmosphäre wirkt insgesamt friedlich und harmonisch, wird jedoch immer wieder durch kontrastierende Töne durchbrochen. In Minute 00:55:08 findet ein Telefongespräch zwischen Jeanne, die sich nun in dem Dorf befindet und Simon statt. Mit dem Satz „Hör mal!“ legt die Hauptfigur den Fokus auf die klangliche Umgebung. Es wird deutlich, dass der atmosphärische Ton seit jeher unverändert geblieben ist und als Schlüsselklang für diesen Handlungsort fungiert.

Sind anfangs, in der Vergangenheit der Handlung, noch alle Sätze unter den sprechenden Charakteren klar verständlich (deutsche Synchronisation), so ändert sich dies bei der Ankunft Jeannes. Diese kann nur sehr schwer mit den Einheimischen kommunizieren, da sie die exotische Sprache nicht spricht. Auch für den Zuschauer ist der Dialog unverständlich, da dieser nicht untertitelt ist.

In dem Dorf deutet außerdem die Stärke des Windes auf die Entwicklung der Gemütszustände der Charaktere hin. Ist dieser anfangs noch sehr ruhig und kaum wahrnehmbar, entwickelt er sich in 00:22:19 zu einem Sturm und unterstreicht die Situation, hier die Entehrung der Familie durch Nawals Schwangerschaft. Wenig später schickt Nawals Mutter sie in eine andere Stadt, um dort ein besseres Leben führen zu können. Die Atmosphäre ist insgesamt sehr ruhig, lediglich vereinzelt Grillenzirpen ist von außen zu hören. Die Situation legt den Fokus auf den Dialog, sodass man sehr nah bei den beiden Charakteren ist.

In Minute 00:28:00 ist in Nawals Heimatdorf der Ruf des Muezzin wahrnehmbar, der aus der Ferne über die bergige Landschaft schallt. Dieser läutet den Abend ein und verortet die Handlung klar in den nahöstlichen Raum. Weiterhin charakterisiert der Adhān eine nahöstliche, nicht näher genannte Großstadt in Minute 01:36:40.

Kurz nach dem ersten Einsatz des Gebetsgesanges wird die Stadt Daresh eingeführt. Anders als in ihrem Heimatdorf sind die atmosphärischen Töne durch eine Vielzahl von Menschen und Fahrzeugen geprägt. So erklingen lachende Kinder, eine exotische „Masse-Mensch“, sowie lauter Verkehr mit unterschiedlichen Hupen, quietschenden Bremsen, bassiger orientalischer Musik aus Autoradios und alte Motoren. Eine ortsfremde männliche Stimme ist über einen Lautsprecher zu hören, begleitet vom Zirpen einzelner Vögel. Daresh ist somit klanglich einer typischen nahöstlichen Großstadt nachempfunden, wie sie beispielsweise in Teheran oder Isfahan zu finden ist (s. Kapitel 4.5.1). In einem universitären Gebäude, in dem Jeanne nach Nawal sucht, wird zum ersten Mal im Film die Dialogsprache verändert. Die Personen, mit denen Jeanne spricht, haben einen deutlichen südländischen Akzent. Untereinander sprechen sie gar ihre Landessprache, wodurch verdeutlicht wird, dass Jeanne die Kultur des Heimatlandes Nawals fremdartig ist.

Bei einer Rückblende wird der Klang Dareshs vor allem durch die lauten, bassigen Motoren von Panzerfahrzeugen und dem entfernten Knallen und Donnern von Schüssen und Explosionen definiert. Über ein Radio erhält der Zuschauer On the Air die Information, dass das Universitätsgebäude der Stadt vom Militär eingenommen und geschlossen werden soll.

In der Nacht ist Daresh ein leiser Ort, der nur durch ein allgemeines Grundrauschen entfernter Autos und einem entfernten Hundebellen zum Leben erweckt wird (00:37:18).

Ab Minute 00:39:08 wird eine Busfahrt erzählt, in der lediglich der Motor und der befahrene Untergrund für den Klang sorgen. Dieser ist durch den Motor, der klingt als wäre die Grenze seiner Leistungsfähigkeit erreicht, relativ bassig und laut. Der teilweise unebene Untergrund sorgt dafür, dass die Armaturen und Rahmen des Busses knarzen und vibrieren. Beim Aussteigen aus dem Bus wird eine neue Klangwelt eingeführt.

So, she just stepped out of the bus with this kind of a very metal sound in it. We hear the bells of the [...] animals. This animal life can remind us that it's a countryside, it's a peaceful land. But it's not! So there's kind of this [...] two world living at the same time. And while she is expecting to pass the border, we have

[...] the mumble, the little sound of the crowd is there. We still don't know what is it but we hear the crowd a little bit.¹⁸⁴

Ein weiterer Handlungsort ist eine entlegene Wüstenregion, in der ein Reisebus deportiert und verbrannt wurde. In dieser ist lediglich ein feiner Wind zu hören, der symbolisch für die Einsamkeit Nawals an dieser Stelle des Films steht (00:52:43).

Deressa ist ein anderer Ort, der in dem vergangenen Handlungsstrang Nawals spielt. Geprägt ist dieser, ähnlich wie das Daresh der Vergangenheit, durch entfernte Schüsse und Explosionen, knisternden Feuern und einer insgesamt aus Drone-Sounds designten, bassigen und dumpfen Atmosphäre.

In der Nähe des Gefängnisses Kfar Ryat sucht Jeannes weiterhin nach Hinweisen über die Vergangenheit ihrer Mutter. Die Umgebung ist, ähnlich wie das Heimatdorf, charakterisiert durch lautstarkes Grillenzirpen und leichten Wind, der die umliegenden Sträucher und Bäume in ein leichtes Rauschen versetzt. Einzelne Singvögel komplettieren die friedvolle Atmosphäre. Auch an diesem Ort dient der Wind als klangliches Symbol für die Emotionalität Jeannes. Diese erfährt, dass ihre Mutter im Gefängnis vergewaltigt wurde. Aufgelöst telefoniert sie mit ihrem Bruder, während der sehr starke und beinahe pfeifende Wind ihr aufgewühltes Inneres verdeutlicht (01:16:45).

Insgesamt zeugt die Klanggestaltung von *Die Frau die singt – Incendies* von Realismus und Authentizität. Es werden mehrere unterschiedliche Handlungsorte durch verschiedene klangliche Feinheiten definiert. So klingen die ländlichen Regionen aufgrund der natürlichen Klänge (Grillenzirpen, Vögel, Wind in Bäumen und Büschen) friedlich und harmonisch, während die Großstädte den realistischen Lärm der Straßen widerspiegeln. Mit diesen Elementen werden nicht nur die Umgebungen definiert, sondern auch die Emotionen der Charaktere unterstützt.

¹⁸⁴ <http://www.cbc.ca/player/play/1024438339607> , 00:12 – 00:44 (Stand: 13.08.2018)

5.2.3 *Argo*¹⁸⁵

Der Film *Argo* ist ein Thriller von Regisseur *Ben Affleck* aus dem Jahr 2012. Er basiert auf einer wahren Begebenheit und erzählt die Rettung von sechs US-amerikanischen Diplomaten, die 1979 bei der Besetzung der US-amerikanischen Botschaft in Teheran fliehen konnten und in der kanadischen Botschaft Unterschlupf fanden. Mittels eines fiktiven Filmdrehs mit dem Titel *Argo*, konnten die sechs Botschaftsangehörigen letztendlich, als Filmcrew getarnt, aus dem Land gebracht werden.

Neben vielen hochrangigen Auszeichnungen gewann der Film außerdem den *Satellite Award 2012* für die beste Filmmusik.¹⁸⁶ Diese wurde von Alexandre Desplat komponiert. Sound Supervisor und Sound Designer für *Argo* war *Erik Aadahl*, der in einem Interview mit SoundWorks Collection über die Klanggestaltung des Films gesprochen hat.¹⁸⁷

Das Hauptaugenmerk des Sound Designs lag dabei bei der von Regisseur *Ben Affleck* geforderten Authentizität der Atmosphäre Irans. „For him it needed to be real, it needed to be raw and gritty. And so soundwise we wanted to create a realistic atmosphere that wasn't too Hollywood and polished, but had those unexpected flavours of the period that really made it feel real. For us we knew the most important thing would be accuracy and realism with this movie.“¹⁸⁸

Der erste Aspekt, der dem Film die klangliche Authentizität verleihen soll ist die persische Sprache Farsi. Diese wird direkt zu Beginn des Films bei den Protesten und Aufständen rund um die US-amerikanische Botschaft eingeführt.

„[...] A lot of what we realised early on, right after reading the scripts, was, that for the elaborate scenes with Persian protesters.. Chanting, real chants that were happening at that time during the revolution and we needed to get that right.“¹⁸⁹

Für dieses Skandieren wurden Gruppen iranischer Frauen und Männer aus unterschiedlichsten Perspektiven in den Straßen der Warner Bros. Studios in Hollywood aufgenommen.

So what we wound up doing was we had about a hundred extras doing all of these chants that were the actual chants happening during the revolution and we

¹⁸⁵ Analysiert wird die deutsch synchronisierte Fassung von Amazon Prime Video

¹⁸⁶ <http://filmmusicreporter.com/2012/12/16/alexandre-desplat-wins-satellite-award-for-argo/> (Stand: 21.08.2018)

¹⁸⁷ <http://soundworkscollection.com/videos/argo> (Stand: 12.08.2018)

¹⁸⁸ Ebenda, 00:30 – 00:55

¹⁸⁹ Ebenda, 01:12 – 01:27

put microphones behind windows, on the rooftops, inside cars, right in the middle of the crowd to get all of this perspectives that you can fake in post but there's nothing like the real thing, nothing like really being behind a window hearing it.¹⁹⁰

Angereichert werden die Protestgesänge mit Stimmen aus Megafonen, überfliegenden Hubschraubern und dem Lärm der Straßen Teherans mit Motoren von Autos, Motorrädern, Motorrollern und verschiedenen Hupen. Diese machen laut Aadahl generell den Klang Teherans aus. „Teheran is [...] known for really awful traffic jams. There is a kind of constant din of car horns filling the city. There is far more mopeds and motorcycles than we have typically here in the west.“¹⁹¹ Aus diesem Grund ist der Lärm der Straße sowohl in den Außenszenen, als auch in den Innenräumen als Grundgeräusch des Films wahrzunehmen. Für die Vehikel in Argo wurden extra Aufnahmen verschiedener Autos gemacht. „We also recorded 25 different `70s-era vehicles – old Mercedes 220s, Peugeots, this whole fleet of `70s international vehicles, most of them diesel cars.“¹⁹²

Ein spezieller Klang der Straßen, der für Realismus und Authentizität sorgen soll, ist der Sound der Sirenen. „We were looking for different flavours to get a sense of the foreignness of Teheran and one thing we started thinking about was [...] what would the sirens sound like back then? [...] And actually, in going through a lot of the documentary footage that we found from that time, we heard some sirens. And they are not like the American-style siren or the European-Two-Tone-style sirens.“¹⁹³ Aus diesem Grund bauten die Sound Designer eine geeignete Sirene, die die Sounds der damaligen Polizei- und Krankenwagen-Sirenen nachahmen konnte und brachten diese auf dem Dach eines Autos an. In den Warner Bros. Studios Hollywood wurde sie dann in verschiedenen Perspektiven und bei unterschiedlicher Geschwindigkeit des fahrenden Autos aufgenommen, um verschiedene Varianten des Doppler-Effekts zu erhalten.

Ein weiterer Aspekt des Sound Designs, der den Film sowohl zeitlich, als auch räumlich einordnet, ist die Verwendung von On the Air Informationen über Radios und Fernseher. So wird den Zuschauern ab Minute 00:18:46 mittels einer Klangcollage aus verschiedenen Nachrichtensendungen die aktuelle Situation des Films erläutert.

¹⁹⁰ Ebenda, 01:34 – 02:00

¹⁹¹ Ebenda, 02:11 – 02:28

¹⁹² <https://www.creativeplanetnetwork.com/news-features/true-story-true-sound-design-creating-documentary-style-audio-argo-423120> (Stand: 12.08.2018)

¹⁹³ <http://soundworkscollection.com/videos/argo> 02:41 – 03:09

„Ungeachtet der widersprüchlichen Signale, die uns jeden Tag aus dem Iran erreichen, ob die Geiseln nun als Spione angeklagt werden sollen oder nicht, weicht die amerikanische Regierung nicht von ihrer grundsätzlichen Forderung ab“ (Nachrichtensprecher, Autoradio)

„... Staaten behaupten, dass sie die Menschenrechte verteidigen würden. Doch das tun sie nicht, im Gegenteil. Sie verletzen sie für alle Nationen. Wir verlangen die Auslieferung eines Mannes, der über 37 Jahre lang mit Unterstützung der Vereinigten Staaten Babys in den Armen ihrer Mütter getötet hat.“ (Iranische Frau, Fernsehen)

„Er sagt, wenn die Amerikaner versuchen die Geiseln mit Militärgewalt zu befreien, töten die Studenten alle und sprengen die Botschaft. Diese Ankündigung hat natürlich...“ (Nachrichtensprecher, Radio)

„Die Amerikaner waren empört. Über den Iran und sämtliche Iraner.“ (Nachrichtensprecher, Radio)

„... getroffen wurde, kam es in Huston zur Demonstration. Eine iranische Flagge wurde verbrannt, als sich Anti-Iranische Demonstranten vor dem iranischen Konsulat versammelten.“ (Nachrichtensprecher, Fernsehen)

Auch mit diegetischer On the Air Musik wurde gearbeitet, um die einzelnen Szenerien zu verorten. So ertönt in einem iranischen Militärgebäude eine orientalische Gesangsmelodie aus dem Radio und verortet die Szenerie somit in den Iran (00:23:46).

Neben der diegetisch verwendeten Musik spielt auch die Score-Musik von Komponist Alexandre Desplat eine große Rolle. „Although Argo is not a film which relies on music to drive its narrative, Desplat’s music nevertheless plays an important part in setting the tone and location specificity of the film, as well as providing an emotional catharsis at appropriate moments:“¹⁹⁴ Dies merkt man bereits am Anfang des Films.

For the entire opening of the film, where we’re at the protests outside the U.S. Embassy in Tehran and as the embassy gets taken over, he [Ben Affleck] wanted the sound to play the reality of all of that as much as possible. He elected not to use music there. Alexandre Desplat’s score [...] comes in after the embassy gets taken over [...]. We play the reality of it, and then through the music we go into the internal emotional context of what has just happened.¹⁹⁵

¹⁹⁴ <https://moviemusicuk.us/2012/10/19/argo-alexandre-desplat/> (Stand: 12.08.2018)

¹⁹⁵ <https://www.creativeplanetnetwork.com/news-features/true-story-true-sound-design-creating-documentary-style-audio-argo-423120> (Stand: 12.08.2018)

Da die Geschichte des Films eine sehr präzise Struktur und Ordnung benötigt, musste diese auch in der Filmmusik wiedergespiegelt werden. „The score couldn't just be something atmospheric in the background; I needed to find the structure and architecture so that the music would bring something more.“¹⁹⁶ Außerdem sollten die drei Hauptzenerien „the C.I.A plot, the Hollywood plan, and the very important second half of the film where [...] Tony Mendez enters the airspace of Iran“¹⁹⁷ unterschiedliche kompositorische Themen und Merkmale erhalten. Die Farbe der Musik soll sich im Laufe des Films verändern, speziell „when we hit the Iranian territory.“¹⁹⁸ Für diese Veränderung der Musik in eine orientalisches anmutende Richtung hat Desplat „masters of Persian and Turkish music“ aufgenommen, um damit einen „otherworldly sound of tension“¹⁹⁹ zu erzeugen. Die drei Hauptzenerien hat der Komponist musikalisch wie folgt unterschieden:

The first half of the film is all made with Occidental instruments. When we get to the Iranian airspace [00:44:40], you hear this voice – this great Persian singer Sussan Deyhim does a sort of jazz scatting, but in a Persian way. And on top of that, she sings a melody like a lament. That is going to keep on going during the moments of fear and emotion during the second half of the film. Around her are these incredible musicians from Turkey and France. [...]

What creates a very strange sound at times is that the melodies are played by the instruments and the singers at the same time. They sing together, three voices in unison, and it creates a very strange, otherworldly sound. [...] I remember in the 70s, especially, people were not listening to this kind of music, from Pakistan or India, especially in America. That was the idea - Ben has tried to immerse us with all of the visuals of the 1970s. In the same way, the music is also trying to capture this gap between the American and the Middle Eastern ear.²⁰⁰

Für den authentischen Klang dienten traditionelle persische Instrumente, wie die „*ney* flutes, *tonbak* drums, *kemenche* cellos and the ubiquitous *oud* guitars“²⁰¹.

¹⁹⁶ <https://www.vanityfair.com/hollywood/2013/02/alexandre-desplat-argo-oscar-nominee-george-clooney> (Stand: 12.08.2018)

¹⁹⁷ Ebenda

¹⁹⁸ Ebenda

¹⁹⁹ Ebenda

²⁰⁰ Ebenda

²⁰¹ <https://moviemusicuk.us/2012/10/19/argo-alexandre-desplat/>

Ein weiteres authentisches, musikalisches Element ist der Ruf des Muezzin, der in Minute 01:17:50 ertönt und den Morgen in Irans Hauptstadt einläutet. An dieser Stelle symbolisiert der Adhān außerdem den Start der Rettungsmission.

Insgesamt zeugt der Film von einem realistischen und authentischen Sound Design, welches den Film sowohl in die Zeit der späten 70er Jahre, als auch in den Iran verortet. Durch die Aufnahmen alter Autos, Hupen, Sirenen, Telefonen und Teletypes²⁰² und dem Skandieren der iranischen Männer und Frauen auf Farsi wird dieses Klangbild erzeugt. Die diegetische und nicht-diegetische Musik sorgt zusätzlich für ein authentisches Klangbild und dient gleichzeitig dazu Emotionen auszudrücken, sowie Spannung zu erzeugen.

5.2.4 Der Medicus²⁰³

Der Medicus ist ein Abenteuer- und fiktiver Historienfilm aus dem Jahr 2013, der unter der Regie von *Philip Stölz* entstand. Er basiert auf der gleichnamigen Romanvorlage von *Noah Gordon* und erzählt die Geschichte des jungen Robert Cole (*Tom Payne*), der sich im 11. Jahrhundert nach Persien begibt, um dort unter dem Medicus Ibn Sina (*Sir Ben Kingsley*) Medizin zu studieren.

Der Film spielt zu Beginn in England und später, mit einem kurzen Aufenthalt in Ägypten in der iranischen Stadt Isfahan. In der folgenden Analyse wird das Hauptaugenmerk auf den Einsatz der Musik und auf die Soundscapes Ägyptens und Irans gelegt.

Das Sound Design entstand unter der Supervision von Guido Zettler in den Ruhrsound Studios. Die Mischung übernahmen Ben Rosenkind und Hubertus Rath. Die Musikkomposition stammt von Ingo Ludwig Frenzel.

Der Film beginnt mit einer Kamerafahrt über einen Holztisch, auf dem viele Schalen und Gefäße mit verschiedenen Ingredienzen, Büchern und Werkzeugen zu sehen sind. Ein Text gibt Auskunft über die zeitliche Einordnung des Films. Auditiv wird an dieser Stelle das musikalische Hauptthema eingeführt, welches vom Deutschen Filmorchester Babelsberg²⁰⁴ gespielt wird. Die Musik ist von der

²⁰² Vgl. <https://www.creativeplanetnetwork.com/news-features/true-story-true-sound-design-creating-documentary-style-audio-argo-423120>, (Stand: 12.08.2018)

²⁰³ Analysiert wird die deutsche Synchronfassung von Amazon Prime Video

²⁰⁴ <https://filmorchester.de/de/Scoring-Stage/Credits/Film-Produktionen/index.php> (Stand: 07.08.2018)

Instrumentalität her der westlichen Musik zuzuschreiben. Die Melodie beinhaltet sowohl westliche, als auch orientalische Elemente, wirkt durch die Größe des Orchesters jedoch sehr episch und klischeehaft. Rein akustisch ist die Musik nicht mit den feinen Instrumenten und Melodien des Nahen Ostens in Verbindung zu bringen. Die orientalische Assoziation erfolgt in Minute 00:02:00 durch den kurzen Gesang einer Frauenstimme, die eine typisch orientalische Melodie singt. Die orientalisch anmutenden Gesangseinlagen stammen von der Sängerin *Schirin Partowi*. Diese habe „europäische mittelalterliche Lieder gefunden [...] [,] uralte Troubadourlieder, die nur sehr schlicht notiert [seien]. Daraus habe [sie] dann [ihre] eigenen Gesänge gemacht.“²⁰⁵

Von der persischen Stadt Isfahan hört Robert Cole das erste Mal bei Minute 00:30:00. Begleitet wird die Szene von sphärischen Klängen, die traditionelle iranische Streichinstrumente anmuten. Die Musik entwickelt sich erneut zur bereits in der Introduction eingeführten Titelmusik, gespielt vom Orchester. An dieser Stelle wirkt die Musik jedoch etwas seichter, mystischer, zugleich jedoch hoffnungsvoll, was die Stimmung des Hauptcharakters widerspiegelt.

Eingeführt wird der Nahe Osten letztlich in Minute 00:37:20. Visuell ist das Innere eines hölzernen Schiffes zu sehen, das nur durch ein paar diesige Lichtstrahlen, die durch das Holz scheinen, erleuchtet wird. Zu hören sind die Rufe von Männern, welche ab dieser Stelle nicht mehr auf deutsch, sondern arabisch erklingen. Die orientalisch anmutende Gesangsmelodie eines Mannes, begleitet von einem Chor, lässt darauf schließen, dass der Hauptcharakter nun sein Ziel der arabischen Welt erreicht hat.

Nicht-diegetische Musik ist fortlaufend in Form des großen Orchesters zu hören, welches mit verschiedenen „episch-romantische[n]“²⁰⁶ Themen die einzelnen Handlungsstränge unterstreicht. Gefühlvolle und ruhige Melodien begleiten die Liebesgeschichte zwischen Robert Cole und Rebecca, während brachiale Stücke die Ausbreitung der Pest oder die Ankunft der Seldschuken kommentieren. Insgesamt reiht sich der Soundtrack von Ingo Ludwig Frenzel in die typischen Melodien moderner Hollywood-Blockbuster ein und versucht durch die Integration vereinzelter alter und nahöstlicher Instrumente eine Authentizität respektive eine Verortung in den Orient zu schaffen.

²⁰⁵ <https://www.welt.de/regionales/koeln/article123168354/Die-Altistin-und-der-Medicus.html> (Stand: 21.08.2018)

²⁰⁶ <https://www.welt.de/regionales/koeln/article123168354/Die-Altistin-und-der-Medicus.html> (Stand: 07.08.2018)

Möglicherweise haben auch einige Werke als Inspirationsquellen gedient. So erinnert der Bonus-Track "The Physician Theme" ein wenig an "Now we are free" aus *Hans Zimmers* und *Lisa Gerrards* *Gladiator*, das Thema der Rebecca klingt teilweise nach "Han und Leia" aus *Star Wars - Episode V* und "Students life" könnte eine Komposition von *Danny Elfman* sein. Hollywood hat eben einen gewissen Klang - und *Frenzel* versucht ihn zu ergründen. Man kann schwer beschreiben, was diesen Klang ausmacht, aber es scheint beispielsweise gewisse Harmoniefolgen zu geben, die ein *Jerry Goldsmith* nie genutzt hätte, ein *Niki Reiser* dagegen schon.²⁰⁷

Mit den einzelnen Themen sollen sowohl Charakterzüge, als auch Handlungsstränge definiert und kommentiert werden.

Kurz nach der Ankunft in Ägypten ist eine Nachtszene in der Wüste zu sehen. Die Atmo besteht dabei lediglich aus leichtem Wind, der über die sandigen Dünen zieht und somit für eine realistische und authentische Atmosphäre sorgt (s. Kapitel 4.5.3). Bei Minute 00:39:58 wird die Szenerie, die nun an einer Art Oase spielt, vom Zirpen einzelner Grillen begleitet, die die tiefe Nacht in der Wüste charakterisieren sollen. Auch der Tag an selbiger Stelle wird vom Grillenzirpen erfüllt. Weitere ETS sind an dieser Stelle erneut das Röhren der Kamele, aber auch vereinzelt Zwitschern von Singvögeln, die die Gebete der jüdischen Männer begleiten.

Ein starker Dynamikwechsel findet in Minute 00:48:30 statt. Zuvor wütet ein sehr lauter und pfeifender Sandsturm in der Wüste, der kurz darauf abbricht und in der extremen Stille der Nacht verschwindet. Im weiteren Verlauf bleibt die Wüste sehr still, lediglich vereinzelte bedrohliche Klänge eines nahöstlichen Streichinstruments deuten auf die Gefahr der weiten Wüste hin. Feiner Wind, der die Stille ab und zu durchbricht sorgt für einen anempathischen Effekt.

Angekommen in Isfahan (00:51:20) eröffnet sich eine Erweiterung des Soundscapes, hier beispielsweise durch pfeifende und explodierende Feuerwerkskörper, dem Blöken von Ziegen und Wiehern von Pferden, der jubelnden und singenden Menge und vielen musikalischen Elementen, die ein Stadtfest suggerieren. Bei der Ankunft des Schah Ala ad-Daula (*Olivier Martinez*) wird ein neues musikalisches Thema eingeführt, welches von einer Flöte und einem nahöstlich klingenden Saiteninstrument gespielt wird.

²⁰⁷ <http://filmmusik-analyse.blogspot.com/2013/12/der-medicus-physician-filmmusik-und.html> (Stand: 07.08.2018)

Das Erwachen der Stadt wird in Minute 00:53:42 auditiv mittels des Rufs des Muezzin erzählt. Dazu wird die Totale der Stadt gezeigt, wodurch vermittelt wird, dass der Gebetsruf überall in der Stadt und sogar außerhalb wahrnehmbar ist. Beim Sprung in die Straßen der Stadt erklingt der Adhān deutlicher und näher, wodurch eine Diegese entsteht. Unterschiedliche Gebetsrufe aus verschiedenen Entfernungen vermischen sich und erzeugen eine akustische Tiefe. Insgesamt spielen die drei großen Religionen des Christentums, Judentums und Islam eine übergeordnete Rolle, da sie den Verlauf der Geschichte beeinflussen. Die akustischen Merkmale des Islam werden hier mit Hilfe des Muezzins und durch immer wiederkehrende Gebete in den Vordergrund gerückt. Persische Walla sorgt zudem für eine authentische Atmosphäre und macht einen Großteil der Klanglandschaft Isfahans im weiteren Verlauf dieses Films aus. Diese wird durch verschiedene ETS, wie dem Gackern von Hühnern, den Lauten von Eseln und Kamelen, dem Wiehern von Pferden, dem Fiepen unzähliger Ratten, dem Bellen vereinzelter Hunde und knarzigen Holzarbeiten erweitert. Die „Masse-Mensch“, die nun hauptsächlich in Farsi gesprochen ist, enthält immer wieder deutsche Sätze, die als verbales Helldunkel wahrgenommen werden können, um die aktuelle Situation der Handlung genauer zu beschreiben.

Insgesamt schafft es das Sound Design durch die Tierwelt (Kamele, Esel, Hühner, Hunde, Pferde, Singvögel) und besonders durch die Walla, die in den nahöstlichen Schauplätzen zuerst Arabisch und in Isfahan eine Mischung aus Farsi und Deutsch ist, eine authentische Atmosphäre zu erzeugen. Auch die diegetische Musik in den Straßen Isfahans und im Palast des Schahs sorgen dafür, dass die Assoziation des (teilweise klischeehaften) Orients gebildet wird. Anders als in den iranischen Filmen wird jedoch deutlich, dass ein Großteil der Stimmung über die orchestrale nicht-diegetische Musik transportiert werden soll. Diese Musik zeugt von Epik, Romantik, Action und Kitsch und lässt dadurch das Abenteuer Genre aufleben. Der Film ist aufgrund der beschriebenen klischeehaften Umsetzungsweise, speziell in der musikalischen Komposition, somit dem imaginären Orientalismus zuzuschreiben.

5.3 Nach Schwarz kommt keine Farbe mehr

In dem Sound Design des 20-minütigen Dramas *Nach Schwarz kommt keine Farbe mehr* habe ich sowohl die in den vorangegangenen Analysen herausgearbeiteten Elemente der Klanggestaltung iranischer, sowie westlicher Filmproduktionen verwendet, um dem, in Dortmund und Italien gedrehten, jedoch im Nahen Osten spielen Film einen authentischen Klang zu verleihen.

Der Film beginnt mit Logoeinblendungen auf Schwarzbild. Eine Wind-Atmo baut sich auf und leitet das erste Bild einer bergigen Landschaft ein. Im weiteren Verlauf der Introduction ist Navid zu sehen, der sich vor einer aufwachenden Stadt aufrichtet. Mit dem Aufrichten erfolgt der erste nicht-diegetische Musik-Einsatz, welcher zugleich das Hauptthema des Films darstellt und aufgrund der Melodie, gespielt von einer Arabischen Flöte, eine klangliche Verortung in den Nahen- und Mittleren Osten erzeugt.²⁰⁸ Das Thema baut zudem durch sphärische Drones, die teilweise durch Streicherklänge durchbrochen wird, eine Melancholie und gleichzeitig eine gewisse Spannung auf.

Zuzüglich zum seichten Wind, der sich im Laufe der Szene zu einem pfeifenden Sturm entwickelt und dadurch die innerliche Unruhe des Hauptcharakters symbolisiert²⁰⁹, dienen Singvögel dazu die morgendliche Atmosphäre zu erzeugen.

Bewusst sind an dieser Stelle die Laute von Tauben²¹⁰ und Amseln gewählt, da diese sowohl in Europa, als auch im Iran heimisch sind und der Film dadurch eine gewisse Allgemeingültigkeit erhält. Die Tauben jedoch verschwinden im Laufe der Einleitung und lassen Platz für die übergreifenden Elemente des Windes und der Musik. „Das Verstummen der Vögel, die Abwesenheit des Vogelgesangs, ist unheilvoll und beunruhigend“²¹¹ und soll dem Zuschauer unterbewusst verdeutlichen, dass mit der Situation etwas nicht stimmt. Unterbrochen wird die vorerst idyllisch anmutende Totale der Stadt zwei Mal durch schnelle, nur wenige Frames lange Einwürfe, in denen Navid laufend zu erkennen ist. Auditiv werden die Unterbrechungen durch knallende

²⁰⁸ Vgl. das Leitmotiv in „Lawrence von Arabien“, 5.2.1, welches speziell vom westlichen Zuschauer als orientalisches wahrgenommen wird

²⁰⁹ Vgl. Wind als charakterdarstellendes Element in „Lawrence von Arabien“, Kapitel 5.2.1; „Die Frau die singt – Incendies“, 5.2.2

²¹⁰ Vgl. Gurren der Ringeltauben in „Die Farben des Paradieses“, 5.1.2; „Der Kreis“, 5.1.3

²¹¹ Thomas Görne, Sound Design, //Klang //Wahrnehmung // Emotion, S. 137

Peitschenhiebe und eine aufgebrachte „Masse-Mensch“ erzeugt,²¹² deren Semantik ich im späteren Verlauf dieses Kapitels genauer erläutere. Auf die Einleitung, die aufgrund der stetigen Steigerung der atmosphärischen Töne und der Musik, sowie durch die lautstarken Unterbrechungen eine Surrealität gewinnt, folgt die Titeleinblendung, die weiter durch das musikalische Leitmotiv unterstützt wird, und daraufhin der Sprung an den eigentlichen Anfang der Handlung.

Der Zuschauer befindet sich mit Navid in dessen Schuppen, etwas außerhalb der Stadt. Zu hören ist, neben dem vordergründigen Schnitzen von Holzfiguren, die Tierwelt der bergigen Steppenlandschaft, definiert durch zwitschernde Singvögel, Krähen²¹³ und blökende Ziegen, die zudem durch den markanten Klang von Ziegenglocken erkennbar sind²¹⁴. Der leichte Wind bringt die Wellblechwände des Schuppens in Bewegung und lässt diese außerdem durch den umherwehenden, feinen Sand hell erklingen.²¹⁵ Zusätzlich ertönt aus der Ferne der Adhān²¹⁶, der an dieser Stelle sowohl den nahöstlichen Handlungsort klar definiert, als auch Navid signalisiert loszugehen und seine Mutter in dem Laden der Familie abzulösen.

Daraufhin wird Navids Heimatstadt eingeführt, deren Klang weiterhin durch die Vögel und Krähen, jedoch auch durch Hundebellen und dem flatternden Geräusch eines wegfliegenden Vogelschwarms,²¹⁷ persische Walla von Erwachsenen und spielenden Kindern, sowie durch unterschiedliche vorbeifahrende Motoren²¹⁸ und dem Rauschen der Messinstrumente an den Häuserfassaden²¹⁹ charakterisiert wird.

Der Ruf des Muezzin beschallt weiterhin jede Ecke der Stadt und ist mal näher und mal weiter entfernt hörbar.

Im Laden der Familie ist die beschriebene Atmo weiterhin wahrnehmbar, um diesen in der Stadt zu verorten. Jedoch steht hier diegetische Radio-Musik im Vordergrund, die aufgrund der traditionell persischen Melodien und Instrumente

²¹² Vgl. Kontrastierende Klangelemente in Nawals Heimatdorf in „Die Frau die singt – Incendies“, 5.2.2

²¹³ Vgl. speziell „Der Geschmack der Kirsche“, Kapitel 5.1.1; „Die Farben des Paradieses“, 5.1.2; „Der Kreis“, 5.1.3

²¹⁴ Vgl. „Die Frau die singt – Incendies“, 5.2.2

²¹⁵ Vgl. Wind, der einzelne Elemente in der verlassenen Stadt in Bewegung bringt in „Lawrence von Arabien“, 5.2.1

²¹⁶ Vgl. „Der Medicus“, 5.2.4; „Argo“, 5.2.3; „Die Frau die singt – Incendies“, 5.2.2; „Sharayet“, 5.1.4

²¹⁷ Vgl. Tierwelt in Mohamads Heimatdorf in „Die Farben des Paradieses“, 5.1.2

²¹⁸ Vgl. ETS zu Beginn von „Der Geschmack der Kirsche“, 5.1.1

²¹⁹ Vgl. Beschreibung der Großstädte, 4.5.1

weiterhin der Verortung der Handlung dient, gleichzeitig jedoch als charakterdarstellendes Element für Sarah fungiert.²²⁰

Vor dem Haus der Familie, welches in einer landschaftlichen Umgebung steht, bellt lautstark ein Hund und „vermittelt Einsamkeit, Ungastlichkeit, Hoffnungslosigkeit und Düsternis“²²¹, was durch ein harmonisches Grillenzirpen jedoch neutralisiert wird. Dennoch kündigt der Hund den darauffolgenden Besuch der Familie Sherins an, der für Navid ein negatives Erlebnis darstellt.²²²

Im Wohnzimmer ertönt lautstark der Kommentator eines Fußballspiels (Spiel der iranischen Nationalmannschaft bei der WM 2018) aus dem Fernseher, während aus einem anderen Raum, der später als Küche erkennbar wird, wiederum ein typisch orientalisches Lied aus dem Radio zu hören ist.

Die Musik ist in dieser Szene von großer Bedeutung, da sie im späteren Verlauf die Handlung unterstreicht und Navids innere Gefühlswelt verdeutlicht.²²³

Dies wird zunächst in der Küche deutlich, in der Navid und Sherin gemeinsam Tee zubereiten. Dialog gibt es an dieser Stelle keinen, sodass die On the Air Musik einen wichtigen Stellenwert einnimmt. Diese unterstreicht durch eine liebevolle Melodie, gespielt von einer Flöte, die Situation und erzeugt eine harmonische Stimmung, die jedoch durch die abweisende Art Navids gegenüber Sherin als Kontrast zur Handlung dient. Um das Schweigen und die resultierende Stille zwischen den beiden Charakteren darzustellen, treten im Laufe der Szene das gleichmäßige Tröpfeln des Wasserhahns gemeinsam mit dem Surren und Brummen des Kühlschranks in den Vordergrund.

Kurz darauf sieht man Navid, vermeintlich in einem Auto sitzend. Zu hören ist das Brummen des Motors und vorbeifahrende Vehikel. Das Hauptthema liegt zunächst über dem Klang des Autos, wird kurz darauf jedoch durch das ansteigende Knarzen, Ruckeln und Vibrieren des Autos überdeckt.²²⁴ Nach kurzer Zeit befindet sich der Zuschauer wieder in dem Wohnzimmer, in dem Navid und Sherin den Tee verteilen. In dieser wird zum ersten Mal die Subjektive Navids aufgebaut, der durch eine Berührung Amirs bemerkt, dass er etwas für diesen empfindet.²²⁵ In der Subjektive verhalten die gleichzeitig dumpfer

²²⁰ Vgl. Teppichladen in „Die Farben des Paradieses“, 5.1.2

²²¹ Thomas Görne, Sound Design, //Klang //Wahrnehmung // Emotion, S. 141

²²² Vgl. den Klang der Nacht in „Die Farben des Paradieses“, 5.1.2

²²³ Vgl. Musik als Element der Charakterdarstellung in „Sharayet“, 5.1.4

²²⁴ Vgl. Gestaltung des Autos bei Badii's Grab in „Der Geschmack der Kirsche“, 5.1.1

²²⁵ Vgl. Subjektivierung in „Die Farben des Paradieses“, 5.1.2; „Der Kreis“, 5.1.3; „Der Medicus“, 5.2.4

werdenden Stimmen beinahe bis zur Unkenntlichkeit. Die On the Air-Musik entwickelt sich zur nicht-diegetischen Musik und bringt den Gesang einer Frau zum Vorschein, die eine klar orientalisches anmutende Melodie singt.²²⁶ Die Atmung Navids, sowie Teile der Atmo (Uhrenticken, Grillenzirpen) treten in den Vordergrund, werden durch das Ansprechen seiner Mutter jedoch schnell unterbrochen, wodurch die normale Atmo wieder entsteht.²²⁷

Wenig später erfährt der Zuschauer erneut die Subjektive Navids. Auch hier verschwimmen die Stimmen und die Musik erfährt eine Steigerung vom Diegetischen ins Nicht-Diegetische, während allerlei Aktionen, die Navid beobachtet, sehr überspitzt zu hören sind. Die Musik, die hier erneut durch den Gesang der Frau definiert wird, symbolisiert die Wallungen, die Navid aufgrund seines männlichen Gegenübers verspürt. Mit dem knallenden Geräusch einer Pistazienschale, die Sarah auf den Tisch stellt, wird die vorherige Atmo erneut ruckartig wiederhergestellt.²²⁸

Die bereits bekannte Score-Musik tritt in den Vordergrund und leitet in eine Szene ein, in der Navid auf der Straße an einem unbekanntem Ort mit einem unbekanntem jungen Mann steht. Zu hören ist das Heulen einer Sirene und dumpfes Geschrei einer Menschengruppe, die von einem sich nähernden Hubschrauber²²⁹ übertönt wird. Aus einem Auto ruft ein Mann „Komm, steig ein!“. Mit dem Weglaufen des jungen Mannes endet die Szene.

Die folgende Szene findet erneut in Navids Schuppen statt, wo er nervös auf und ab läuft und zu schnitzen beginnt. Zu hören ist anfangs nur ein kontinuierlich ansteigender „Shepard Tone“²³⁰, bestehend aus dem Klang eines Kamanchehs, sowie leichter Wind, der sich, wie schon am Anfang des Films eingeführt, zu einem tosenden Sturm entwickelt und die metallenen Wände des Schuppens zum Vibrieren und Wackeln bringt. Aufgebrachte Menschenstimmen in Farsi werden hörbar und breiten sich im Raum aus. Panische Schreie kristallisieren sich heraus und zeugen von Schmerz. Das vorerst normal klingende Schnitzen

²²⁶ Vgl. „Sharayet“, 5.1.4; „Der Medicus“, 5.2.4

²²⁷ Vgl. „Komm, wir gehen wieder“ des Vaters in „Die Farben des Paradieses“, 5.1.2

²²⁸ Vgl. Stempel bringt Atmo hervor am Ende von „Argo“

²²⁹ Vgl. Hubschrauber in „Der Geschmack der Kirsche“, 5.1.1; „Der Kreis“, 5.1.3; „Argo“, 5.2.3

²³⁰ „Während sich eine auf einem gewöhnlichen Musikinstrument gespielte Tonleiter auf der Spiralbahn der tonalen Helix auf- oder abwärts bewegen muss, ist es mit den Shepard-Tönen möglich, sich im Kreis des Chromas zu bewegen ohne dabei die Ebene konstanter Tonhelligkeit (bzw. die Oktavlage) zu verlassen. [...] es stellt sich [...] eine metaphorische Bewegungsillusion ein. Auf Grund dieser Scheinbewegung lassen sich mit Shepard-Tönen endlos auf- oder absteigende Tonfolgen spielen [...]“. Thomas Görne, Sound Design, //Klang //Wahrnehmung //Emotion, S. 64

Navids entwickelt sich zu knallenden Peitschenhieben. Diese erneut subjektive und surreale Klangcollage findet ein abruptes Ende durch das Schlagen des Schnitzmessers in ein Stück Holz²³¹. Das beschriebene Sound Design ist dasselbe, das bereits in den zwei schnellen Einwüfen in der einleitenden Sequenz des Films zu hören sind. Es stellt überspitzt eine öffentliche Auspeitschung dar und soll den Zuschauern auf diese Weise die Strafen bewusst machen, die viele Menschen auf der Welt aufgrund ihrer Homosexualität am eigenen Leib erfahren.

Die Szene endet mit einem Dialog zwischen Mutter und Sohn, die ihn bittet die Heimat zu verlassen. Untermalt ist diese Szenerie lediglich von leisem Grillenzirpen, das die Nacht in der bergigen Umgebung erfüllt. Aufgrund des an dieser Stelle sehr reduzierten Soundscapes liegt der Fokus hier klar auf dem Dialog und dem Weinen der Mutter.²³²

In der darauffolgenden Szene befindet sich Navid in einem Bus, der vorerst sehr dumpf klingt. Durch einen an die Scheibe knallenden Ast, der wiederum nach einem Peitschenhieb klingt, tritt der ungefilterte Sound des Busses in den Vordergrund – erneut hat der Zuschauer die Subjektive Navids erfahren. Der Bus klingt etwas heruntergekommen und scheint teilweise nur mit Mühe das Tempo aufrechterhalten zu können. Die Armaturen und Fenster klappern und quietschen, verursacht durch den unebenen Boden.²³³

Die Stimmen einer Gruppe junger Männer und Frauen (Deutsch) treten in den Vordergrund und werden von Navids musikalischem Leitmotiv begleitet. Der Fokus der Kamera und des Dialogs liegt dabei auf Sahin. Durch den Einsatz der Score-Musik erhält die Szene eine gewisse träumerische Atmosphäre und suggeriert eine Verbindung zwischen dem jungen Mann und Navid.

Auf einer Undergroundparty kommen sich die beiden näher. Die Musik, die zuvor diegetisch ist und etwas ‚schmutzig‘ aus den Lautsprechern ertönt, entwickelt während des Kusses der zwei Männer zu einer nicht-diegetischen Musik und legt den Fokus auf die beiden Hauptfiguren. Die atmosphärischen Töne, das Jubeln, Schnipsen, Klatschen und Pfeifen der Partybesucher,²³⁴ die sowohl Deutsch als auch Farsi sprechen, durch die laute Musik jedoch nur als verbales Dunkel

²³¹ Vgl. Surreales Soundscape auf der Baustelle in „Der Geschmack der Kirsche“, 5.1.1

²³² Vgl. „Die Frau die singt – Incendies“, 5.2.2

²³³ Vgl. Busfahrt in „Die Farben des Paradieses“, 5.1.2; „Die Frau die singt – Incendies“, 5.2.2

²³⁴ Vgl. Hochzeitsfeier in „Der Kreis“, 5.1.3

wahrnehmbar sind, fahren weg und lassen Navid und Sahin in ihre eigene Welt eintauchen. Abrupt erfolgt daraufhin das Stürmen der Party durch die Moralpolizei. Die Musik endet abrupt und suggeriert, gemeinsam mit einem lauten Knall und dem Ausgehen der Lichter, dass der Strom abgeschaltet wurde. Panische Schreie der Besucher, sowie einzelne Rufe der Sittenwächter, kombiniert mit Trillerpfeifen füllen den Raum.²³⁵ Zersplitternde Glasflaschen und dumpfe Impacts erzählen die Kämpfe, die nun zwischen der Moralpolizei und den Besuchern der Party stattfinden.

Sahin und Navid können fliehen und befinden sich nun auf der Straße, die bereits nach der Wohnzimmer-Szenerie eingeführt wurde. Zu hören sind erneut das Aufheulen einer Sirene und das Näherkommen eines Polizeiwagens²³⁶, sowie ein Hubschrauber und die Schreie und trillernden Pfiffe aus dem Bunker. Anders als zuvor, wird hier jedoch keine Score-Musik verwendet, sodass dem Zuschauer bewusst gemacht wird, dass sich diese Szene nun in der Realität befindet und man zuvor einen Blick in die Zukunft erlebt hat.

Im Kontrast dazu steht das in der Nähe befindliche Taxi, in das nur minimale Umgebungsgeräusche eindringen und das durch ein fröhliches Lied, welches aus dem Radio erklingt, charakterisiert wird.²³⁷ Es soll als sicherer Zufluchtsort für Navid dargestellt werden, der daraufhin in das Taxi steigt und von dem Taxifahrer weggefahren wird. Es folgen die Bilder der Autofahrt, die bereits nach der Küchen-Szene eingeführt wurden. Auch hier erklingt allerdings keine Score-Musik, sodass die aktuelle Szene als Realität definiert wird.

Auf der Fahrt ist der Motor zu hören, der im Laufe der Szene brummiger und schleifender wird. Die Musik hat rauschige Aussetzer, die einen verzerrten Klang aufweisen und die Situation insgesamt unangenehmer und beinahe mystischer darstellen. Durch die rauschiger werdende Musik soll suggeriert werden, dass sich das Taxi immer weiter von der Zivilisation entfernt, sodass kaum noch ein Radiosignal empfangen werden kann. Dies wird außerdem durch ein stärker werdendes Rattern und Vibrieren dargestellt, welches durch den unebener werdenden Untergrund erzeugt wird.

²³⁵ Vgl. den Auftritt der Moralpolizei mit Trillerpfeifen und panischen Rufen in „Sharayet“, 5.1.4

²³⁶ Vgl. die Sirenen in „Der Kreis“, 5.1.3; „Argo“, 5.2.3

²³⁷ Vgl. Taxifahrt mit der ‚schönen‘ und ‚entspannenden‘ Musik in „Sharayet“, 5.1.4

Die Umgebung desakusmatisiert sich im Folgenden und der Zuschauer erkennt, dass sich das Taxi mittlerweile in der absoluten Dunkelheit der Wüstenlandschaft befindet. Dort ist lediglich leichter Wind zu hören, der den umliegenden Sand umherweht. Grillenzirpen erzeugen eine angenehme und harmonische abendliche Atmosphäre²³⁸ und bilden einen anempathischen Effekt, der im weiteren Verlauf verdeutlicht wird. In einer Totale erklingen aus dem mittlerweile stehenden Auto nur dumpfe Geräusche, die sich bei dem darauffolgenden Sprung ins Fahrzeug als Geräusche der Vergewaltigung Navids desakusmatisieren.

Die Vergewaltigung endet damit, dass Navid sein Schnitzmesser in den Bauch des Taxifahrers rammt. Dessen Schmerzensschrei verhallt in dem anschließenden Schwarzbild und entwickelt sich zu dem Drone der Titelmusik. Diese begleitet Navids Lauf durch die Wüste und begräbt das schwere Atmen und die sandigen Schritte unter sich, während sich erneut der Wind zu einem pfeifenden Sturm entwickelt. Der Lauf endet ebenso abrupt wie die Vergewaltigung, wobei an dieser Stelle das erleichterte Ausatmen Navids auf schwarzem Bild verhallt und sich zum feinen Wind entwickelt. Darüber eröffnet sich das Bild der Landschaft, mit der der Film begonnen hat. Erneut sitzt Navid vor der aufwachenden Stadt und lauscht den Amseln und Tauben. Um die Realität darzustellen, ist, anders als zu Beginn, keine Score-Musik zu hören. Mit dem Bild von einzelnen Schwalben im Himmel erklingt ein startendes Flugzeug, welches sich laut in den Vordergrund schiebt und über dem Abspann von dem musikalischen Hauptthema abgelöst wird.²³⁹ Mit dem Bild der Schwalben und dem Sound des Flugzeugs wird zum Schluss die Hoffnung Navids ausgedrückt.

²³⁸ Vgl. die Oase in der Nacht in „Der Medicus“, 5.2.4

²³⁹ Vgl. das Symbol des Flugzeugs am Ende von „Sharayet“ 5.1.4

6. Fazit

Es gibt verschiedene Ansätze den Klang des Orients im Film zu definieren, die je nach Produktionsland und Genre variieren.

Bei den vier analysierten iranischen Filmen, die allesamt Dramen sind, fällt auf, dass diese von realistischen Soundscapes zeugen, welche speziell durch natürliche Klänge aus der Tierwelt, sowie durch technische Klänge, in dem Fall der motorisierten Vehikel, gestaltet werden. Je nach Handlungsort ergeben sich dabei Verschiebungen der Intensität dieser Klänge.

Die Tierwelt definiert besonders die Landschaft (*Die Farben des Paradieses*) und das Dorf (*Die Farben des Paradieses*, *Die Frau die singt*) und besteht dabei hauptsächlich aus der dramaturgisch sinnvollen Nutzung von Grillenzirpen, dem Gesang von Vögeln, den Rufen von Krähen und dem Bellen von Hunden. Diese Elemente werden jedoch in vielen Filmsounddesigns auf symbolische oder nicht symbolische Art und Weise verwendet²⁴⁰, weshalb weitere tierische ETS verwendet werden, je nach Umgebung bestehend aus Tauben, Hühnern, Eseln, Kamelen, Katzen, Kühen, Ziegen und/oder Schafen. Durch diese Extension erwacht das ländliche Soundscapes des Irans im Film auf realistische und authentische Weise zum Leben.

Für die nötige Authentizität, die hilft die Filme in den Iran zu verorten, sorgt der Einsatz von Walla, die in den synchronisierten Filmfassungen sowohl auf deutsch, als auch auf Farsi zu hören sind. Dabei sind vor allem die Sätze und hintergründigen Dialoge übersetzt, die die Handlung des Films näher erläutern oder dem Zuschauer hintergründig wichtige Informationen vermitteln. Die unwichtigere, oftmals als verbales Dunkel wahrzunehmende „Masse-Mensch“, ist in Farsi, um die Authentizität des Soundscapes zu bewahren.

Ausgenommen von dem Film *Sharayet*, spielt Musik in den analysierten Filmen eine untergeordnete Rolle und dient ebenfalls hauptsächlich dem Zweck der realistischen Darstellung des Soundscapes. So erklingt Musik oftmals als On the Air Information aus Radios in Läden, Wohnungen und Autos und erzeugt durch typisch orientalische Melodien von persischen Instrumenten und nahöstlichen Sängern und Sängerinnen eine weitere authentisierende Ebene.

²⁴⁰ Vgl. Thomas Görne, Sound Design, //Klang //Wahrnehmung //Emotion, S.137

Nicht-diegetische Musik findet nur im Film *Die Farben des Paradieses* punktuell Verwendung und weist in der Instrumentierung und Melodik oftmals westliche Elemente auf. In *Sharayet* jedoch erhält der Einsatz von Musik eine übergeordnete dramaturgische Rolle und ist vielfach sowohl in diegetischer, als auch nicht-diegetischer Form zu hören. Die unterschiedlichen Musikstile spiegeln in diesem Fall die Charakterdarstellung der einzelnen Figuren wieder und sind je nach Charakterentwicklung sowohl persischer, als auch westlicher Natur.

Eine Gemeinsamkeit der vier analysierten iranischen Filme findet sich in der Darstellung der Großstadt. Auch diese ist sehr realistisch dargestellt und zeugt in allen Fällen von Tiefe. Dabei sind es die motorisierten Vehikel in Form von hauptsächlich Diesel-betriebenen Autos, Motorrädern und Motorrollern, die das Grundgeräusch der Großstadt definieren. Quietschende Bremsen und eine Vielzahl an Hupen bilden eine Extension und verstärken den Charakter der Großstadt. Durch Sirenen und Hubschrauber wird sich nähernde Gefahr symbolisiert. Die Großstadt, die insgesamt sehr laut und chaotisch gestaltet ist, verschlingt oftmals Stimmen, weshalb die Walla und auch die Dialoge nur als verbales Helldunkel wahrnehmbar sind.

Auffällig ist, dass der Adhān in nur einem der vier Filme als stilistisches Mittel vorkommt, obwohl dieser zum bekannten Klangbild des Orients gehört und zu erwarten gewesen wäre, dass er auch in den heimischen Filmen Verwendung findet.

Eine weitere Auffälligkeit, die drei der vier Filme (*Der Geschmack der Kirsche*, *Die Farben des Paradieses*, *Der Kreis*) gemeinsam haben, ist der Einsatz von Donnergrollen²⁴¹ und Gewitter jeweils am Ende der Filme. Dies hat vor allem symbolischen Charakter, da die Filme jeweils mit einem negativen Erlebnis enden, dem Tod beziehungsweise der Gefangenschaft.

Im Vergleich mit den persönlichen Erfahrungen bezüglich des realen Soundscapes des Irans, stelle ich fest, dass die iranischen Filme auf realistische und authentische Weise vertont worden sind.

Im Gegensatz dazu stehen die vier Filme westlicher Filmproduktionen, die unterschiedlichen Produktionsländern und Genres zuzuordnen sind und somit

²⁴¹ „Der Klang des Donners galt als göttliche Stimme, die ‚als Ausdruck von Wut, von Zustimmung oder schlicht von Anwesenheit‘ verstanden wurde. Donner ist ein sehr kraftvolles und wirkungsstarkes Symbol.“, Thomas Görne, Sound Design, //Klang //Wahrnehmung //Emotion, S. 118

unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten für den Klang des Orients im Film eröffnen. Besonders die beiden Abenteuerfilme *Lawrence von Arabien* und *Der Medicus* weisen im Vergleich mit den iranischen Filmen, sowie mit *Die Frau die singt* und *Argo* stark differenzierte Klanggestaltungen auf.

Besonders der Einsatz nicht-diegetischer Musik sticht in den beiden Abenteuerfilmen klar heraus, da sie mit pompösen Orchesterstücken einen Großteil der Klanggestaltung einnehmen. Die Melodien, die sowohl von westlichen, als auch von persischen, respektive arabischen Instrumenten gespielt sind, stellen für das westliche Publikum nahöstliche Melodien dar, die aufgrund der Größe des Orchesters jedoch sehr klischeehaft klingen. Im Gegensatz dazu steht der Film *Die Frau die singt*, der mit nur wenig, aber punktuell eingesetzten Musik auskommt. In diesem Fall stellt die Musik eine Verbindung zwischen den Figuren dar und beschreibt den Handlungsort (Westen oder Naher Osten) und die Zeit der Handlung (Vergangenheit oder Gegenwart). In *Argo* dient die Musik speziell dazu den Spannungsbogen des Films zu unterstreichen, ohne dem Sound Design jedoch zu viel vorwegzunehmen bzw. Platz zu rauben.

Authentisierend ist im Sound Design auch bei den westlichen Filmen die Tierwelt, die, wie auch bei den iranischen Filmen herausgefunden, speziell durch Grillenzirpen, Singvögel und Krähen, aber auch durch Pferde, Kamele, Esel, Hühner, Schafe und Ziegen definiert wird. Diese charakterisieren vor allem die ländliche Umgebung (*Die Farben des Paradieses*), aber auch die historischen Handlungsorte (*Der Medicus*). Weiterhin wird die Landschaft nicht nur durch die Tierwelt, sondern auch durch den Einsatz von Wind²⁴² definiert. Wind in allen möglichen Intensitäten nimmt in der Klanggestaltung von *Lawrence von Arabien* und *Die Frau die singt* einen Großteil ein und symbolisiert damit nicht nur die Leere der Wüste oder die Weite der bergigen Umgebungen, sondern auch die Charakterentwicklung der Hauptfiguren.

Die Großstadt hingegen, die in *Argo* und *Die Frau die singt* in unterschiedlichen Varianten als Handlungsorte dienen, sind, ebenso wie in den iranischen Filmen, auf sehr authentische Weise gestaltet. Auch hier dienen Aufnahmen dicht

²⁴² „Der Wind ist Symbol für das körperlos Lebendige, für eine göttliche Präsenz, den Geist. Wind ist der Atem des Unsichtbaren, Wind belebt die tote Materie.“, Thomas Görne, Sound Design, //Klang //Wahrnehmung //Emotion, S. 128

befahrener Straßen, komplettiert durch Hupen, quietschenden Bremsen und Hubschraubern. Die zu hörende Walla ist zum großen Teil auf Farsi beziehungsweise einer exotischen Sprache gehalten, um die nötige Authentizität zu gewährleisten und die Charaktere in eine fremde Umgebung eintauchen zu lassen.

Mit Hilfe dieser Klanggestaltungsmittel habe ich schließlich das Soundscape für den Film *Nach Schwarz kommt keine Farbe* mehr gestaltet und mit den beschriebenen Mitteln, den Klängen aus der Tierwelt, der Stadt, den Landschaften, sowie durch den Einsatz diegetischer und nicht-diegetischer Musik und dem Einsatz iranischer Walla den Klang des Orients gestaltet.

7. Anhänge

7.1 Literaturverzeichnis

Bernstein Matthew, Studlar Gaylyn, Visions of the East. Orientalism in Film (1997)

Dort zitiert:

Shohat Ella, *Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema*

Chion Michel, Audio-Vision. Ton und Bild im Kino (1. Auflage, Fachverlag Schiele und Schön, 2012)

Farzanefer Amin, Kino des Orients. Stimmen aus einer Region (1. Auflage, Schüren Verlag, 2004)

Frishkopf Michael, Spinetti Federico, Music, Sound and Architecture in Islam (University of Texas Press, 2018, Google Books)

Dort zitiert:

Fairchild Ruggles Dede, *Listening to Islamic Gardens and Landscapes*

Welch Anthony, *Listening to Pictures in Iran*

Goldron Romain, Die Musik der Antike und des Orients (Editions Recontre, 1965)

Görne Thomas, Sound Design, //Klang //Wahrnehmung //Emotion (Carl Hanser Verlag, 2017)

Hirschkind Charles, The ethical Soundscape – Cassette Sermons and Islamic Counterpublic (Columbia University Press, 2006)

Kleiner Felicitas, Scheherazade im Kino. „1001 Nacht“ aus Hollywood (Schüren Verlag, 2006)

Kramer Thomas, Der Orient-Komplex. Das Nahost-Bild in Geschichte und Gegenwart (Jan Thorbecke Verlag der Schwabenverlag AG, 2009)

Dort zitiert:

Nissel Heinz, vom Kulturteil Orient zur Islamischen Welt. In: Ilja Steffelbauer; Khaled Hakami (Hg.), *Vom Alten Orient zum Nahen Osten. Eine geographische Spurensuche*. Essen 2006

Lensing Jörg U., Sound-Design. Sound-Montage. Soundtrack-Komposition. Über die Gestaltung von Filmtönen (2. Auflage, Fachverlag Schiele und Schön, 2009)

Dort zitiert:

Flückiger Barbara, *Sound Design: Die virtuelle Klangwelt des Films*

Mattes Stephanie, Orient im Film. Die Geschichte des Bauchtanzes von seinen Anfängen bis zur Gegenwart (2002)

Dort zitiert:

Cohen Selma Jeanne (Hsg.), *International Encyclopedia of Dance. Volume V.*

Orth Stefan, Staiger Michael, Valentin Joachim (HG.), Filmbilder des Islam

Dort zitiert:

Ammann Ludwig, *Islamklischees im Kino. Intellektuelle Kinogänger des Westens und ihr Islambild*

Farzanefer Amin, *Das Rätsel und die Frage. (Kino-)Aspekte der islamischen Welt*

Müller Matthias, *Zur Erkennbarkeit des Islam im Film. Zwischen Religion, Kultur und Fundamentalismus*

Pezzoli-Olgiati Daria, *Frauenfiguren zwischen Tradition und Moderne. Filmische Repräsentation im Umfeld des Islam*

Valentin Joachim, *Salami Aleikum?! Vom aktuellen Trend, im Kino über den Islam zu lachen*

Schafer R. Murray, Anstiftung zum Hören. Hundert Übungen zum Hören und Klänge Machen (Deutsche Ausgabe, HBSNepomuk, 2002)

Said Edward W., Orientalismus, aus dem Englischen von Hans Günter Holl (5. Auflage, Fischer Wissenschaft, 2009)

Dort zitiert:

Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*

Schnelle Frank, Thiemann Andreas, Die 100 besten Filme aller Zeiten (2. Auflage, Bertz + Fischer GbR, 2014)

7.2 Internetquellen

Alexandre Desplat Wins Satellite Award for ‚Argo‘

(<http://filmmusicreporter.com/2012/12/16/alexandre-desplat-wins-satellite-award-for-argo/>)

ARD, Die Frau die singt – Incendies (<http://www.daserste.de/unterhaltung/film/filme-im-ersten/sendung/die-frau-die-singt-incendies-110.html>)

Bell Melanie, Learning to listen: histories of women’s soundwork in the British film industry (<https://academic.oup.com/screen/article/58/4/437/4772797>)

Boldhaus Michael, Lawrence of Arabia (Tadlow-Neueinspielung) (<https://cinemusic.de/2011-4600-lawrence-of-arabia-tadlow-neueinspielung/>)

Broxton Jonathan, ARGO – Alexandre Desplat (<https://moviemusicuk.us/2012/10/19/argo-alexandre-desplat/>)

CBC Arts, `Try to see the world with your ears instead of your eyes`: Tips from Arrival's Oscar-winning sound designer, (<http://www.cbc.ca/player/play/1024438339607>)

Cieschinger Almut, Was ist eigentlich ein Harem?

(<http://www.spiegel.de/politik/ausland/emine-erdogans-aeusserung-was-ist-eigentlich-ein-harem-a-1081705.html>)

Delkesh – Bordi Az Yadam, englische Übersetzung (<https://lyricstranslate.com/en/bordi-az-yadam-you-forgot-me.html>)

Der Medicus („The physician“, Ingo Ludwig Frenzel) – Filmmusik-Betrachtung

(<http://filmmusik-analyse.blogspot.com/2013/12/der-medicus-physician-filmmusik-und.html>)

Deutsches Filmorchester Babelsberg, Film-Produktionen

(<https://filmorchester.de/de/Scoring-Stage/Credits/Film-Produktionen/index.php>)

Die Farben des Paradieses, Auszeichnungen (<http://www.cinemajidi.com/color/>)

Die Frau die singt (<https://www.schoene-nachrichten.de/die-frau-de-singt-brandopfer/>)

Dua – das freie Gebet der Muslime (<https://www.religionen-entdecken.de/lexikon/d/dua>)

Eine Analyse zur Musik im Islam (<http://www.al-shia.de/eine-analyse-zur-musik-im-islam/>)

Farinaz – Be name zan, englische Übersetzung (<https://lyricstranslate.com/en/be-name-zan-name-woman.html>)

Focus Online, Islam (<https://www.focus.de/thema/islam/>)

IGFM, Homosexualität im iranischen Strafrecht

(<https://www.igfm.de/iran/homophobie/homosexualitaet-im-iranischen-strafrecht/>)

IGFM, Verfolgung von Homosexuellen im Iran (<https://www.igfm.de/iran/homophobie/>)

IMDB, Die Frau die singt – Incendies Awards

(https://www.imdb.com/title/tt1255953/awards?ref_=tt_ql_op_1)

Keim Stefan, Die Altistin und der Medicus
(<https://www.welt.de/regionales/koeln/article123168354/Die-Altistin-und-der-Medicus.html>)

Knupfer Pablo, Die Frau die singt – Incendies, Komposition und Film
(<https://docplayer.org/22175076-Die-frau-die-singt-incendies.html>)

Kreindler Sarv, True Story, True Sound Design: Creating the Documentary-Style Audio for `Argo` (<https://www.creativeplanetnetwork.com/news-features/true-story-true-sound-design-creating-documentary-style-audio-argo-423120>)

Landschaft und Klima Iran (http://www.iraneconomy.de/Iran/landschaft_und_klima.htm)

Lau Jörg, Wirkungsmächtig und umstritten. Zum Tod von Edward Said, Die Zeit Nr. 40/2003
(https://www.zeit.de/2003/40/Edward_Said_Tod)

Lawrence von Arabien – britisches Drama, Abenteuerfilm, Biografie aus dem Jahr 1962
(<https://filmwahrebegebenheiten.wordpress.com/tag/die-sieben-saulen-der-weisheit/>)

Liebscher Robert, Die Entstehung des „Islamischen Staates“
(<https://daserste.ndr.de/beckmann/sendungen/Die-Entstehung-des-Islamischen-Staates.is134.html>)

Mandel Eric, Sharayet – Eine Liebe in Teheran (<http://kunstundfilm.de/2012/05/sharayet-eine-liebe-in-teheran/>)

Miller Julie, Argo Composer Alexandre Desplat on Preventing Ben Affleck's Film from Sounding „Cheesy“ and Creating Zero Dark Thirty's „Middle Age“ Score
(<https://www.vanityfair.com/hollywood/2013/02/alexandre-desplat-argo-oscar-nominee-george-clooney>)

Montoya Rubio Alba, Montoya Rubio Bernat, Colonial Romanticism and Postmodern Relativism in the Soundtrack of Lawrence of Arabia (<https://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB12/KB12-MontoyaRubio.pdf>)

Dort zitiert:

Film Score Monthly 59/60, Juli/August 1995

Musik ist nicht verboten (<https://www.alrahman.de/musik-ist-nicht-verboden/>)

Natur und Tierwelt Iran (<http://iranhaus.de/29-0-Natur+und+Tierwelt.html>)

Nunberg Geoffrey, Bin Laden's Low-Tech Weapon
(<https://www.nytimes.com/2004/04/18/weekinreview/bin-laden-s-low-tech-weapon.html>)

Quinn Michael, Maurice Jarre Lawrence of Arabia Review
(<http://www.bbc.co.uk/music/reviews/pcd3/>)

Russian Ballet History (<http://www.russianballethistory.com/>)

Sander Daniel, An der Wurzel menschlichen Elends
(<http://www.spiegel.de/kultur/kino/familiendrama-die-frau-die-singt-an-der-wurzel-menschlichen-elends-a-769865.html>)

Shankar Gingger, Sharayet Soundtrack (<https://www.allmusic.com/album/circumstance-original-motion-picture-soundtrack-mw0002361953>)

Sharayet – Eine Liebe in Teheran, Kritiken (<http://www.filmstarts.de/kritiken/190011.html>)

Smith Sylvia, Cairo dilemma over prayer calls
(http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/4485521.stm)

SoundWorks Collection, Interview mit Erik Aadahl
(<http://soundworkscollection.com/videos/argo>)

Stello Benjamin, Lawrence von Arabien Kritik
(<http://www.filmzentrale.com/rezis/lawrencevonarabienbs.htm>)

Suleiman Samir Dr., Der islamische Gebetsruf „Al-Adhan“h
(http://qalam.de/docs_pdfs/adhan.pdf)

WDR, 1979 – Der Afghanistan-Krieg verändert die Welt (<https://www1.wdr.de/fernsehen/wdr-dok/sendungen/der-afghanistan-krieg-100.html>)

Wikipedia, Abendland (<https://de.wikipedia.org/wiki/Abendland>)
Dort zitiert:
Meyers Hand-Lexikon, Vierte Auflage 1888, Bd. 1, S. 3

Wikipedia, Orient (<https://de.wikipedia.org/wiki/Orient>)

Wikipedia, Taste of Cherry (https://en.wikipedia.org/wiki/Taste_of_Cherry)

Wolf-Bavaria, Grundlagen zur Schalldämmung (<https://www.wolf-bavaria.com/produktübersicht-1/grundlagen-zur-schalldämmung/>)

Zahir Ahmad – Khuda Bowad Yaaret, Englische Übersetzung
(<https://lyricstranslate.com/en/khuda-bowad-yaaret-god-may-help-you.html>)

7.3 Filmographie

Argo, Amazon Prime Video (https://www.amazon.de/Argo-Ben-Affleck/dp/B00FYUO5WK/ref=sr_1_2?s=instant-video&ie=UTF8&qid=1534594804&sr=1-2&keywords=argo)

Der Kreis, DVD (Alamode Film, 2007)

Der Medicus, Amazon Prime Video (https://www.amazon.de/Medicus-Tom-Payne/dp/B00KII85R4/ref=sr_1_1?s=instant-video&ie=UTF8&qid=1534594950&sr=1-1&keywords=der+medicus)

Die Farben des Paradieses – Rang-e Khoda, DVD (Filme aus dem Kinder und Jugendprogramm, Berlinale Edition, absolut MEDIEN und MATTHIAS-FILM)

Die Frau die singt: Incendies, Amazon Prime Video (https://www.amazon.de/Die-Frau-die-singt-Incendies/dp/B00I8AVMFQ/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1534594439&sr=8-1&keywords=die+frau+die+singt)

Lawrence von Arabien, Amazon Prime Video (https://www.amazon.de/Lawrence-Von-Arabien-dt-OV/dp/B00FZISURM/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1534497975&sr=8-1&keywords=lawrence+von+arabien)

Sharayet – Eine Liebe in Teheran, DVD (Salzgeber & Co. Medien GmbH, 2012)

Taste of Cherry. Ten on Ten. 2 films by Abbas Kiarostami DVD 2 Disc Set, (Artificial Eye, 2009)

7.4 Bildquellen

Abbildung 1 – 6: Leonie Scheufler, Studiengang Fotografie, FH Dortmund