

# Die Musik in John Boormans Film „Zardoz“

Eine Hausarbeit im Rahmen des Seminars „Schöne neue Welt“ – Soziologische und musikalische Analysen von Science-Fiction-Filmen“

Wintersemester 2000/2001

Dozenten: Prof. Dr. Fred Ritzel (Musikwissenschaft)  
Dr. Rainer Fabian (Soziologie)

Vorgelegt von:

Arne Wellinghorst  
Wilhelmshavener Heerstraße 59  
26125 Oldenburg  
Tel.: 0441/302411

# 1. Inhaltsverzeichnis

1. Inhaltsverzeichnis.....	S. 2
2. Einleitung.....	S. 3
3. Kurze Inhaltsangabe des Films.....	S. 3
3.1 Zur Thematik des Films.....	S. 4
4. Der grobe Ablauf des Films, die Handlung und die Musik.....	S. 5
5. Eingehende Analyse ausgewählter Musikszenen.....	S. 8
6. Funktionen von Filmmusik und deren Umsetzung im Film „Zardoz“.....	S. 10
7. Abschließende Betrachtung.....	S. 14
8. Literaturliste.....	S. 15

## 2. Einleitung

Die vorliegende Hausarbeit beschäftigt sich mit der Musik in John Boormans Science-Fiction-Film „Zardoz“ aus dem Jahr 1973. Diese wurde komponiert von David Munrow. Außerdem verwendete der Regisseur für die musikalische Gestaltung des Filmes eine Passage aus der siebten Sinfonie von Ludwig van Beethoven, hier in einer Einspielung des Concertgebouw Orchesters Amsterdam unter dem Dirigenten Eugen Jochum.

Im folgenden soll versucht werden, anhand exemplarischer Beispiele aus verschiedenen Einzelszenen sowie durch deren Einbettung in den Gesamtkontext des Films die Wirkung und Funktionsweise der Filmmusik zu veranschaulichen.

## 3. Kurze Inhaltsangabe des Films

Um den folgenden Ausführungen zu David Munrows Filmmusik folgen zu können, ist zunächst eine kurze Inhaltsangabe<sup>1</sup> des Films vonnöten:

„2293, irgendwo auf der Erde. Die wenigen Menschen, die unseren Planeten noch bevölkern, leben in zwei getrennten Gruppen: Da gibt es die unsterbliche Elite, die in einem von der Außenwelt abgeschnittenen Utopia namens Vortex existiert, und die Barbaren, Jägerstämme in einer lebensfeindlichen Umwelt, die den Unsterblichen Nahrung beschaffen und von diesen mit Waffen versorgt werden. Der Kontakt zwischen den beiden Gruppen wird durch die Gottheit Zardoz, einen fliegenden, steinernen Kopf, aufrechterhalten. In diesen Kopf steigt eines Tages der Barbar Zed ein und entdeckt den Piloten, den er in einem Kampf tötet. Der fliegende Kopf bringt Zed nach Vortex, wo er eine Gesellschaft vorfindet, in der die Männer impotent und die Frauen lesbisch geworden sind. Die Unsterblichen verfügen zwar über gewisse Kräfte, sind aber degeneriert und zeugungsunfähig. Die Frauen haben die Macht übernommen und kämpfen gegen eine Gruppe von Renegaten – Menschen, die mit der Unsterblichkeit nicht fertig werden. Ein Großteil der Bevölkerung vegetiert zudem [...] dahin und ist kaum ansprechbar. Die Genetikerin May nimmt sich Zeds an, untersucht ihn eingehend und stellt fest, daß er den Bewohnern von Vortex sowohl körperlich als auch geistig überlegen ist. Consuella, die Chef-Ideologin von Vortex, begegnet dem Barbaren zunächst mit Haß, aber wie das Mädchen Avalow, das Zed unterstützt, verfällt auch sie bald

---

<sup>1</sup> Vgl. Lexikon des Science Fiction Films (1000 Filme von 1902 bis 1987), München, Wilhelm Heyne Verlag, 1987 (S. 952)

seinem rauhbeinigen Charme. May, die in dem Eindringling in erster Linie ein Testobjekt sieht, kann sich seiner Männlichkeit nicht widersetzen. Zed, der weiß, daß er Vortex nicht lebend verlassen wird (seine Entdeckung, daß der Gott Zardoz eine Errungenschaft der Unsterblichen ist, würde die Machtposition der Vortex-Bewohner schwächen), faßt den Plan, die Barbaren von ihrem Sklavendasein zu befreien. Mit der Hilfe Mays zerstört er den Energieschirm, der Vortex von der Außenwelt abschneidet, und läßt seine Barbarenfreunde herein, die die Unsterblichen in einem Massaker vernichten. Consuella ist die einzige, die überlebt. Sie gründet zusammen mit Zed eine Familie.“

### 3.1 Zur Thematik des Films

„Zardoz nimmt sich nicht nur des Themas der Unsterblichkeit (und der Frage, wie man mit ihren Konsequenzen fertig wird) an, sondern behandelt am Rande auch den Komplex zunehmender Umweltverschmutzung und einer daran sterbenden Welt: Die Vortex-Bewohner, die über das fünfundzwanzigste Lebensjahr hinaus nicht altern, sind Menschen, deren Intelligenz, wissenschaftliche Ausbildung und Wohlhabenheit es ihnen erlaubt haben, inmitten einer immer unbewohnbarer werdenden Welt zu überleben: Vortex ist eine künstliche Insel – ein paradiesisches Utopia -, und die, die sich hierher zurückgezogen haben, haben bewußt in Kauf genommen, daß jene, die es ihnen nicht gleichtun können, elendig vor der Energiebarriere verrecken. Die, die draußen umgekommen sind, mußten sterben, damit jene, die für das Unbewohnbarwerden der Erde verantwortlich sind, überleben können. Was die Unsterblichen nicht bedacht haben, ist (laut Regisseur und Drehbuchautor Boorman), daß die selbstgewählte Isolation in Apathie und Dekadenz, Impotenz und lesbischer Liebe enden muß: Die Vortex-Renegaten sind demzufolge großbürgerliche Anarchisten, die, von starker Todessehnsucht befallen, in dem Barbaren Zed die strafende Hand und den Befreier erblicken, der mit Tatkraft das System, das sie selbst erbaut haben, hinwegfegen wird.“<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Vgl. Lexikon des Science Fiction Films, S.952 u. 954

## 4. Der grobe Ablauf des Films, die Handlung und die Musik

Nachdem in den vorangegangenen Kapiteln der Inhalt des Films „Zardoz“ bereits zusammengefaßt und kommentiert wurde, möchte ich vor einer eingehenden Analyse ausgewählter „Musikszenen“ den groben Ablauf des Films (Handlung und Musik) noch einmal tabellarisch aufführen. Durch diese Vorgehensweise lassen sich die (im folgenden Kapitel besprochenen) „Musikszenen“ wesentlich leichter in den Gesamtkontext des Films einordnen.

Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß es sich bei der folgenden Tabelle um kein Sequenzprotokoll im herkömmlichen Sinn handelt, sondern lediglich um ein persönliches Hilfsmittel für die Filmanalyse.

(Hinweis: Die Kleinbuchstaben hinter den musikalischen Angaben bezeichnen die Szenen, die in Kapitel 5 näher besprochen werden.)

<u>Zeit</u>	<u>Inhalt</u>	<u>Musik</u>	
0:00:00	Fanfare/Vorrede von Arthur Frayn		
0:01:33	Vorspann (Titel „Zardoz“ erscheint) Zardoz spricht: „Geht hin und tötet!“ „Die Waffe ist gut, der Penis ist schlecht!“	„Orgelakkord“	a)
0:05:07	Schuß von Zed/Ende des Vorspanns	„Requiem“ mit Gesang/ Orgel	b)
0:06:40	Zed in Zardoz (darin lauter in Folie verpackte Menschen)		
0:08:40	Begegnung mit Arthur Frayn, der aus dem Zardoz-Kopf springt bzw, fällt („Ich hätte dich so vieles lehren können!“)	„Orgelmusik“	c)
0:10:30	Zed verläßt Zardoz und erreicht Vortex		
0:16:15	Zed: „Was ist das?“ Antwort: „Blumen – zur Dekoration!“)	lyrische Flötenmusik	d)
0:17:40	Zeds erste Begegnung mit May, danach auch mit Consuella Textpassage: „Wer Zardoz dient, darf nach dem Tod in Vortex leben.“		e)
0:22:00	Textpassage: „Arthur Frayn ist gestorben, die Rekonstruktion hat begonnen.“		

- Feststellung: May und Consuella sind lesbisch

0:26:00 May möchte Zed in die Gemeinschaft aufnehmen

<u>Zeit</u>	<u>Handlung</u>	<u>Musik</u>	
0:28:00	„Landschaftsbilder“	„Streichermotiv“	f)
0:29:00	Auf Vortex können Blicke töten!		
0:31:20	Zed in gläserner Pyramide		
0:33:25	Zed in Bäckerei von Vortex	„Knirschen, knacken“, flächige Klänge, hohe Töne	
0:35:20	Wer die Gesetze von Vortex bricht, der wird zur Strafe älter gemacht.		
0:35:45	„Freund“ zeigt Zed den Ort, an dem die Renegaten leben		
0:38:20	Zed trifft auf eine Apathische		
0:38:40	„Zed flippt aus“	„wilde“ Musik	
0:40:00	Consuellas Vortrag über Sexualität (Versuch, Zed zu erregen) Consuella wirkt stimulierender als jedes Bild	Gitarrenklänge(?)	g)
0:44:10	Mays Entdeckung, daß Zed physisch und psychisch stärker ist als die Bewohner von Vortex		
0:46:30	Abstimmung über Zeds Tod oder Leben Beschluß: In einer Woche wird Zed ver- nichtet	„Pfeifton“	
0:48:00	„Freund“ wird aus der Gemeinschaft ausgestoßen und durch Hypnose zum Renegaten gemacht	„Klangfläche“/ „Krach“	
0:50:30	Zed sucht „Freund“, die Renegaten tanzen („Freund“ ist gealtert)	„Kaffeehausmusik“	
0:54:40	Zed geht zu May		
0:57:10	Zed sucht nach dem „Gesicht im Spiegel“	leise Musik (Streicher)	
0:58:50	Unbewußt hat Zed seinen Gott getötet		
1:00:00	Zed erinnert sich: Nach jeder Ernte kam		

Zardoz, um sie (die Ernte) abzuholen/  
 Erinnerung an das Buch „Der Zauberer von Oz“/  
 Zardoz hat Zed und seine Leute zu Mördern gemacht,  
 Zed wollte Rache

<b>Zeit</b>	<b>Handlung</b>	<b>Musik</b>
1:01:51	May verliebt sich in Zed/Consuella will sie dafür altern lassen Zed kämpft mit Consuella, die ihn erblinden läßt	„Flötenmusik“
1:04:00	May erkennt Zed als Befreier	
1:05:00	May erzählt Zed die Geschichte der Bewohner von Vortex („Wir sind die Bewahrer der Vergangenheit!“)	
1:08:00	Die Apathischen holen sich von Zed ihr Leben zurück	
1:11:00	Zed fällt in die Hände der Renegaten	
1:13:50	Angriff durch die (Zed verfolgenden) Vortex-Bewohner/Übernahme des Wissens der Vortex-Bewohner durch Zed	lyrische Musik (Flöte/Gesang)
1:15:00		Klavier/Violinen dazu
1:19:00	Zed soll in den Kristall blicken	hohes „Klingeln“, darunter schwebende Klänge
1:22:00	Wieder zurück zum Angriff der Vortex-Bewohner	
1:23:00	Consuella liebt Zed!	
1:25:00	Zed spricht mit dem Kristall-Gott	„Klingeln“
1:26:50	Zed wird in den Mittelpunkt des Kristalls gezogen	künstliche, elektr. Klänge (Echo)
1:29:00	Zed entdeckt den Riß im Kristall	
1:33:00	Zed erreicht den Tod des alten Wissen-	

	schafblers/Zardoz kommt		
1:35:00	Die Vortex-Bewohner sind sterblich geworden	Gesang	
1:38:48	Zed und Consuella sind ein Paar/ Sie bekommen ein Kind, werden alt und sterben	Beethovens Siebte	h)

## 5. Eingehende Analyse ausgewählter Musikszenen

Die erste Szene, bei der einem die sie begleitende Filmmusik sofort auffällt, ist der Moment des Vorspanns, an dem der Titel „Zardoz“ erscheint (Szene a). Nachdem dem Zuschauer die laut lärmenden Barbaren auf ihren Pferden gezeigt wurden, erscheint nun der Titel des Films (und damit der Name des Gottes) als stilisierter Schriftzug. Gleich darauf erfolgt ein Schnitt auf den fliegenden, steinernen Kopf Zardoz, der von Anfang an furchteinflößend wirkt und somit nichts Gutes verheißt. Musikalisch untermalt wird das Ganze von einem wilden, dissonanten Orgelakkord, der die unheimliche Stimmung noch verstärkt und gleichzeitig auch auf musikalischer Ebene für Assoziationen wie „Kirche“, „Gott“, „Übernatürliches“ u.ä. sorgt.

Gegen Ende des Vorspanns erfolgt ein Schuß von Zed, und wieder erfolgt ein Schnitt auf den Zardoz-Kopf, der durch eine grau benebelte Umgebung fliegt (Szene b). Die Musik entwickelt sich an dieser Stelle zu einer Art „Requiem“ aus klagendem Frauengesang und Orgelbegleitung. Der Zuschauer wird weiterhin in jener „mystischen“ Stimmung gehalten, die der Film von Beginn an aufbaut. Weiterhin wirkt die Musik assoziativ. Begriffe wie „Todessehnsucht“, die im weiteren Verlauf des Films eine wichtige Rolle spielen, werden vorweggenommen.

In dieser thematischen und musikalischen „Umgebung“ (Zed im Zardoz-Kopf, Orgelmusik) bleibt der Film noch einige Minuten, u.a. auch während der entscheidenden Szene, in der Arthur Frayn aus dem Zardoz-Kopf springt (Szene c).

Ein neues musikalisches Motiv taucht erst auf, als Zed auf Vortex angekommen ist und dort der jungen Frau Avalow begegnet, die auf einem Pferd vorbeireitet (Szene d). Es ertönt nun eine sehr lyrische Flötenmusik, die jedoch durch die Klangflächen, die ihr unterlegt sind, gebrochen wird. Der Zuschauer spürt die Anziehung zwischen den beiden Protagonisten, gleichzeitig aber auch eine unterschwellige Gefahr. Diese wird (auch durch das

„Anschwellen“ der Musik) noch deutlicher bei Zeds erster Begegnung mit May direkt danach (Szene e).

In Szene f gleitet die Kamera über die wolkenverhangene, grau-grüne und gebirgige Landschaft auf Vortex. Dazu ertönt ein schwermütiges Streichermotiv, das ganz eindeutig auf die Lebensgefahr aufmerksam macht, die diese Umgebung für Zed bedeutet.

Consuellas Vortrag über die Sexualität und ihr damit verbundener Versuch, Zed durch erotische Filmeinspielungen zu erregen (und diese Erregung zu messen), wird musikalisch begleitet durch einen monoton pulsierenden Gitarren(?) -Klang, der mit der Meßkurve synchronisiert ist. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird dadurch total auf das gelenkt, was er eigentlich nicht sehen kann, nämlich Zeds Erregung durch Consuella, nicht durch die Filme.

Im folgenden tauchen die bisher von mir beschriebenen musikalischen Motive in unterschiedlichen Variationen immer wieder auf. So wird z.B. Avalows Auftreten immer von dem lyrischen Flötenmotiv begleitet.

Da es aus Zeitgründen jedoch nicht möglich ist, den ganzen Film im Rahmen meines Referates (diese Hausarbeit ist die Verschriftlichung dieses Referates) noch einmal zu zeigen, werde ich nur noch auf die Schlußszenen eingehen. (Einen Überblick über die weiteren interessanten Musikszenen wird auch im Seminar die Tabelle aus Kapitel 4 liefern.)

In den Schlußszenen des Films (Szene h) wird (sehr gerafft) erzählt, wie Zed und Consuella ein Paar werden, heiraten und schließlich sterben. Dazu läuft als musikalischer Kommentar eine Passage aus der Siebten Sinfonie von Ludwig van Beethoven. Natürlich stellt sich sofort die Frage, worin hier die Verbindung zum Filmkontext besteht. Im Lexikon „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ (MGG) habe ich dazu folgenden Text gefunden:<sup>3</sup>

„Die enge Verbindung zwischen Werk und Künstler bei Beethoven, der in seiner ethischen Grundhaltung Leben und Werk bewußt als Einheit erstrebte, gibt ganz natürlich der Deutung ein Übergewicht nach der Seite der Inhaltsästhetik. Je nachdem, ob man dabei mehr das geistige Werk meint oder mehr den Menschen, lassen sich zwei verschiedene Richtungen erkennen; sie laufen vielfach nebeneinander, vermischen sich nicht selten sogar in den Anschauungen eines und desselben Schriftstellers. Die Frage nach dem Inhalt des Beethovenschen Werkes, das Aufsuchen bestimmter Bilder, die seinen Tonschöpfungen zugrunde liegen sollten, konnte sich anscheinend auf Beethoven selbst berufen – einige Mitteilungen Schindlers, der sich gelegentlich auch auf die Konversationshefte stützt,

---

<sup>3</sup> Vgl. Lexikon „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ (Band 1), gemeinsame Taschenbuchausgabe des Deutschen Taschenbuch Verlags GmbH & Co. KG, München, und des Bärenreiter-Verlags Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel/Basel/London, 1989 (S. 1546)

scheinen hierauf hinzuweisen. Doch sei gleich gesagt, daß die sehr spärlichen Unterhaltungen über solche Gegenstände nach den Gesprächsheften zu ganz anderen Schlüssen zwingen: Beethovens ablehnende Haltung ist hier ebenso unmißverständlich aus einer Entschuldigung Schindlers zu entnehmen, wie der Meister andererseits sich etwa gegen das Verfahren eines Dr. Iken wandte, der dem frühzeitigen Bremer Beethovenkult durch poetisierende Ausdeutungen etwa der 7. Sinfonie als eines Volksaufstandes usw. erhöhte Nahrung zu geben suchte.“

Man kann also offensichtlich davon ausgehen, daß Beethovens 7. Sinfonie durchaus als Vertonung eines Volksaufstandes gedeutet wurde. Geht man nun weiter davon aus, daß „Zardoz“-Regisseur John Boorman um diese Deutungsmöglichkeit wußte, so ist die Verbindung zum Filmkontext schnell hergestellt: Das „Barbarenavolk“ mit seinem Vorkämpfer Zed steht auf und fegt das selbsterbaute System der Vortex-Bewohner hinweg (vgl. Kapitel 3.1).

## 6. Funktionen von Filmmusik und deren Umsetzung im Film „Zardoz“

Unverzichtbar für das Verständnis des bisher Beschriebenen ist eine theoretische Unterfütterung des Themas „Filmmusik“. Das soll in diesem Kapitel geschehen, in dem ich verschiedene Konzeptionen vorstellen und diese auf die bereits beschriebenen Szenen des Films „Zardoz“ anwenden möchte.

Voranstellen möchte ich meinen Ausführungen die Zitate zweier berühmter Filmmusik-Komponisten, die meiner Meinung nach sehr schön deutlich machen, in welchem Spannungsfeld man sich bei diesem Thema bewegt.

Zunächst ein Zitat von Aaron Copland:<sup>4</sup>

„Der Tonfilm benötigt Musik, und er benötigt sie dringend. Auf sich allein gestellt, ist die Filmleinwand eine recht kalte Angelegenheit. Ich sah in Hollywood lange Streifen von Filmen, noch ehe die Musik hinzugefügt worden war. Und ich gewann den Eindruck, daß die Musik gleich einer kleinen Flamme ist, die man unter die Bildfläche setzt, um sie erwärmen zu helfen.“

Als zweites ein Zitat von John Williams:<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> zitiert nach: Maas, Georg/Achim Schudack: Musik und Film – Filmmusik (Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis), Mainz, B. Schott's Söhne, 1994 (S. 30)

„Ich bin der Ansicht, daß es beim Schreiben von Filmmusik besonders darauf ankommt, eine musikalische Atmosphäre zu schaffen, die sich mit dem Film verbindet, und bis zu dem Grad, wie man einen persönlichen Stil oder eine eigene Sprache ausbilden kann, sollte man seine Vielfältigkeit treiben, um in seiner Laufbahn über eine bestimmte Manier hinauszugelangen.“

Diese Beispiele zeigen auf sehr eindrückliche Weise, was die Filmmusik eigentlich zu leisten hat: Sie soll Emotionen erzeugen, Atmosphäre schaffen und gleichzeitig dem Komponisten noch ausreichend Freiheit lassen, einen eigenen Stil zu finden.

Bei Maas und Schudack heißt es:<sup>6</sup>

„Filmmusik ist funktionale Musik; ihren Sinn bezieht sie nicht aus musikimmanenten Beziehungen, sondern aus ihrem Beitrag zur Gestaltung eines Films. [...] Die Frage nach Funktionen der Filmmusik muß drei Aspekte berücksichtigen, die leider nicht immer in dieser Deutlichkeit angesprochen werden:

1. Musik ist e i n Gestaltungsbereich des Films und muß in ihrer Funktionalität in Relation zu den verschiedenen filmischen Gestaltungsebenen (Dramaturgie, Kameraarbeit, Farbgebung usw.) betrachtet werden.
2. Die Bestimmung von Funktionen der Filmmusik muß den E i n z e l f a l l als Bezugs- und Ausgangspunkt aller Überlegungen wahren; jede Systematik filmmusikalischer Funktionen, jede Klassifikation hat nur den Sinn, für den einzelnen Film Hinweise darauf zu liefern, warum hier gerade in d e r Szene d i e bestimmte Musik eingesetzt ist. Und jeder Film könnte potentiell neue Funktionen der Filmmusik ‚erfinden‘.
3. Die Frage nach der Funktion einer bestimmten Filmmusik für eine bestimmte Filmszene bedeutet einen hypothetischen Interpretationsprozeß. Es kann nur v e r m u t e t werden, welchen Zweck Regisseur und Komponist durch die verwendete Musik erreichen wollten. Gewißheit kann es hier kaum geben.“ (Vgl. dazu auch den historischen Exkurs zu Beethoven in Kapitel 5.)

Diese Bemerkungen scheinen mir sehr wichtig zu sein und auch in der einschlägigen Literatur gerne vernachlässigt zu werden – vor allem dann, wenn ein Autor sich seiner Sache (sprich: Interpretation) sehr sicher ist.

---

<sup>5</sup> zitiert nach: Thomas, Tony: Filmmusik (Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik), München, Wilhelm Heyne Verlag, 1995 (S. 363)

<sup>6</sup> Maas, Georg/Achim Schudack: Musik und Film – Filmmusik, S. 30/31

Pauli<sup>7</sup> „versteht unter Funktion das, was die Musik je in Verbindung mit einem bestimmten Film konkret leistet, für diesen Film und für den Zuschauer, der diesen Film mit der Musik zusammen konsumiert; während unter die Metafunktionen die Aufgaben fielen, die die Musik losgelöst vom einzelnen Film, über ihn hinaus erfüllt.“ Damit bringt er eine ganz neue Ebene, nämlich die der Metafunktionen von Filmmusik, in die Diskussion. „Evident wird diese Metafunktion beispielsweise, wenn in jüngerer Zeit Spielfilme mit Songs aktuell erfolgreicher Popkünstler unterlegt werden, um durch die Zugkraft der Musikstars jugendliches Publikum in die Kinos zu locken.“<sup>8</sup>

Pauli bündelte das Verhältnis von Musik und Bild zu drei Kategorien:<sup>9</sup>

1. **Paraphrasierung**: Musik verdoppelt die bildliche (bzw. inhaltliche) Ebene, indem sie diese in Stimmungsgehalt, Dynamik etc. bestätigt.
2. **Kontrapunktierung**: Musik steht quer zum Bild (zur dramatisch-visuellen Ebene), bricht damit die Identifikation des Publikums mit dem Filmgeschehen auf, verstört.
3. **Polarisierung**: Einer neutralen oder ambivalenten Bildschicht wird durch die Musik ein eindeutiger Charakter zugewiesen.

Schaut man sich diese Kategorien einmal genau an, stellt man fest, daß vor allem die erste und die dritte sehr stark auf den Film „Zardoz“ zutreffen. So wird bereits in den Anfangsszenen des Films sowohl paraphrasiert als auch polarisiert: Durch die Orgelmusik wird das Bild vom fliegenden Zardoz-Kopf inhaltlich verdoppelt, da der Stimmungsgehalt der Bilder (düster, geheimnisvoll, unheimlich) bestätigt wird. Gleichzeitig wird den Bildern durch die Musik aber auch ein eindeutiger Charakter, nämlich ein mystischer, übersinnlicher, zugewiesen.

Ähnliches gilt auch für die lyrische Flötenmusik, die man auch als „Avalow-Motiv“ bezeichnen könnte: Zed sieht die Blumen, und er sieht Avalow auf ihrem Pferd. Die lyrische Musik paraphrasiert eindeutig die Bildebene. Ein eindeutiger Charakter wird ihr allerdings in diesem Fall nicht zugewiesen, da die lyrische Stimmung durch die untergelegten Klangflächen (wie bereits in Kapitel 5 erwähnt) gebrochen wird. Eine unterschwellige Gefahr scheint nicht zu leugnen. Vielleicht könnte man in diesem Fall sogar von einer leichten Kontrapunktierung sprechen.

Das Streichermotiv, das die Kamerafahrt über die Landschaft von Vortex begleitet, wirkt dann wieder eindeutig sowohl paraphrasierend als auch polarisierend (dunkle Wolken –

<sup>7</sup> zitiert nach: Maas/Schudack, S. 31/32

<sup>8</sup> Maas/Schudack, S. 32

<sup>9</sup> Kategorien zitiert nach: Maas/Schudack, S. 32/33

dunkle, getragene Streicherfiguren). Der Stimmungsgehalt der Bilder wird erneut gedoppelt, und er wird eindeutig negativ konnotiert (Gefahr für Zed).

Dies sind nur einige wenige Beispiele für diese Einsatzweise der Filmmusik im Film „Zardoz“.

Aaron Copland formulierte die möglichen Leistungen von Filmmusik sehr anschaulich, indem er sagte:<sup>10</sup>

1. Musik kann eine überzeugendere Atmosphäre von Zeit und Ort (der Handlung) schaffen.
2. Musik kann benutzt werden, um psychologische Feinheiten zu begründen oder zu verdeutlichen – unausgesprochene Gedanken einer Person oder die nicht sichtbare Tragweite einer Situation.
3. Musik kann als eine Art neutraler Hintergrundfüller dienen.
4. Musik kann helfen, ein Gefühl von Kontinuität im Film aufzubauen.
5. Musik kann das Fundament liefern für den dramaturgischen Aufbau einer Szene und sie dann durch eine musikalische Schlußwirkung abrunden.

Viele dieser Funktionen finden sich auch im Film „Zardoz“ wieder. Sie sollen anhand der ausgewählten Szenen zumindest in Ansätzen vom Seminar erarbeitet werden.

Sollte danach noch Zeit bleiben, ließe sich die „Funktionsliste“ anhand der differenzierteren Angaben von Norbert Jürgen Schneider noch weiter verfeinern.

Schneider stellt folgende Liste auf:<sup>11</sup>

Musik kann...

1. Atmosphären herstellen
2. Ausrufezeichen setzen
3. Bewegungen illustrieren
4. Bilder integrieren
5. Emotionen abbilden
6. Epische Bezüge herstellen
7. Formbildend wirken
8. Geräusche stilisieren
9. Gesellschaftlichen Kontext vermitteln
10. Gruppengefühl vermitteln

<sup>10</sup> New York Times 6.11.1949; vergleichbar die Äußerungen in Copland: Unsere neue Musik, München 1947, S. 177 ff, Liste zitiert nach Prendergast 1977, S. 201 ff, hier wiederum zitiert nach Maas/Schudack, S. 33

<sup>11</sup> N.J. Schneider 1986, S. 90 f, zitiert nach Maas/Schudack, S. 34/35

11. Historische Zeit evozieren
12. Irreal machen
13. Karikieren und Parodieren
14. Kommentieren
15. Nebensächlichkeiten hervorheben
16. Personen dimensionieren
17. Physiologisch konditionieren
18. Rezeption kollektivieren
19. Raumgefühl herstellen
20. Zeitempfindungen relativieren

## 7. Abschließende Betrachtung

Die Arbeit an dieser Hausarbeit (bzw. Verschriftlichung eines Referats) hat mir sehr viel Spaß gemacht und mir ein weiteres Mal vor Augen geführt, welch spannendes Thema die Filmmusik darstellt.

Natürlich ist mir klar, daß ich lediglich einige Aspekte kurz anreißen konnte. Ich hoffe aber trotzdem, den Seminarteilnehmer/-innen durch meine Arbeit einen kleinen Einblick in die Formen und Wirkungsweisen von Filmmusik, speziell im Film „Zardoz“ gegeben zu haben.

## 8. Literaturliste

Lexikon des Science Fiction Films (1000 Filme von 1902 bis 1987), München, Wilhelm Heyne Verlag, 1987

Lexikon „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ (Band 1), Gemeinsame Taschenbuchausgabe des Deutschen Taschenbuch Verlags GmbH & Co. KG, München, und des Bärenreiter-Verlags Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel/Basel/London, 1989

Maas, Georg/Achim Schudack: Musik und Film – Filmmusik (Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis), Mainz, B. Schott's Söhne, 1994

Thomas, Tony: Filmmusik (Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik), München, Wilhelm Heyne Verlag, 1995









