

## **Musikalische Sequels. Multiple Referenzebenen ›non-diegetischer‹ Orchestermusik in den Filmreihen DIE HARD und ALIEN**

Julian Caskel

»How can the same shit happen to the same guy twice?«  
(John McClane)

### *1. Hintergrundmusik und hintergründige Musik (DIE HARD)*

Schon das musikalische 19. Jahrhundert (vgl. dazu Lockhart 2012, 48) beklagte mit dem Begriff der ›Klavierseuche‹ die Tatsache, dass anspruchsvolle Neukompositionen einen schweren Stand gegenüber einer nicht abreißenden Flut von Arrangements populärer Melodien besitzen (darauf bezieht sich auch Richard Wagners Forderung an seine Zeitgenossen: »Kinder, macht Neues«). Für das kommerzielle Kino des 21. Jahrhunderts wäre analog eine ›Sequel-Seuche‹ zu diagnostizieren, insofern ein immer höherer Anteil der Produktion als Fortsetzung von vorhandenen Erzählstoffen umgesetzt wird (Schleich 2016, 26f.). So wurde für die Filmreihe DIE HARD über eine Weiterführung im Serienformat spekuliert, welche die Vorgeschichte des Protagonisten John McClane mit einem jüngeren Schauspieler erzählen soll (wie es mit der Filmreihe LETHAL WEAPON bereits geschehen ist), während im Fall der ALIEN-Reihe die filmische Weitererzählung bereits an ihre Vermarktungsgrenzen gestoßen scheint. In all diesen Fällen wechselt die Sequelbildung von einer Serialisierung innerhalb eines einzelnen erzählerischen Universums (erkennbar in der gleichbleibenden Besetzung der Hauptfigur und der Verpflichtung auf einen spezifischen chronologischen Erzählstrang) zu einer Serialisierung eben dieses erzählerischen Universums (Denson/Meyer 2012, 191). Allerdings sollen die filmmusikalischen Wirkungsweisen von narrativen Sequels hier

nur anhand der jeweils ersten Teile der genannten Filmreihen versuchsweise nachgezeichnet werden. Dabei stehen diese Franchises stilbildend für den Trend, dass die exzessive Sequelbildung nicht mehr die ›B-Pictures‹ – von EIS AM STIEL (ISR/BRD 1978, Boaz Davidson) bis zu NIGHTMARE ON ELM STREET (USA 1984, Wes Craven) – sondern das mit großem Aufwand produzierte Blockbuster-Kino betrifft (Budra 1998, 190). Die fünf Teilkapitel dieses Aufsatzes richten sich zunächst an den ersten drei Teilen der DIE HARD-Filmreihe, dann an den ersten zwei Teilen der ALIEN-Filmreihe aus, wobei im zweiten Teilkapitel ein Exkurs zur Theorie der diegetischen Musik und im dritten Teilkapitel ein kurzer Blick auch auf die LETHAL WEAPON-Filmreihe integriert werden; die beiden letzten Teilkapitel verlegen den Blickwinkel zudem stärker auf eine allgemeine Theoriebildung der filmmusikalischen Intermedialität.

Im Blick auf die Filmmusik lässt sich eine ästhetische Geringschätzung und akademische Missachtung von Sequels nicht rechtfertigen. Die Begründung dieser Annahme ergibt sich aus zwei komplementären Teilhypothesen. Die erste Teilhypothese lautet: Auch originale Filmmusik verhält sich häufig wie ein Sequel. Filmmusik basiert in ihrer Wirkung auf einem begrenzten Arsenal wiedererkennbarer Stereotype, die in ihrer psychologischen Wirkung davon abhängig sind, dass der evozierte emotionale oder funktionale Gehalt nicht erst im einzelnen Film erlernt wird, sondern bereits aus früheren, ähnlichen Einsätzen als bekannt vorausgesetzt werden darf (Bullerjahn 2001, 245f.). Die zweite Teilhypothese bezieht sich weniger auf intertextuelle Vorgaben für die kommerzielle Blockbuster-Filmmusik insgesamt, sondern noch stärker konkret auf das narrative Sequel und lautet umgekehrt: Filmmusikalische Sequels ermöglichen durch ihr beständiges Spiel mit Neukombinationen und ›Inside Jokes‹ auf verschiedenen Referenzebenen eine eigenständige Originalität.

Dieser immanente Gegensatz zwischen der hohen Quantität an kulturellen Verweisen und der reduzierten Qualität im kontemplativen Verweilen ist zentral auch in die Filmmusiktheorie eingeschrieben: So hat Claudia Gorbman die »unheard melodies« der Filmmusik einerseits auf ihre Strukturanalogie zur Muzak-Beschallung reduziert (Gorbman 1987, 59), aber diese These selbst angesichts der »melomanen« Musikeinsätze bei einer Reihe von Regisseuren relativiert (Gorbman 2007, 151). Musikalische Sequels bezeugen jedoch die Möglichkeit einer Synthese zwischen diesen beiden Extremen einer syntaktischen Hintergrundfunktion und semantischen Kommentierungsfunktion von Filmmusik. Zwar ist über das narrative Sequel gesagt worden, dass es notwendigerweise »immer enttäuschend« ausfallen muss (Castle 1987, 133). Diesem Effekt der Abnutzung kann aber womöglich gerade die hohe ästhetische Repetitionstoleranz der Musik entgegenwirken (vgl. allgemein dazu Margulis 2014, 78). Auch aus diesem Grund wird in den folgenden Einzelfallstudien eine musikanalytische Vorgehensweise gewählt, die in der genrekonformen ›Hintergrundmusik‹ die eher ›hintergründigen‹ Referenzfunktionen von narrativen Sequels nachweisen möchte.

Tatsächlich hat für den ersten Teil DIE HARD (USA 1988, John McTiernan) in einem grundlegenden Aufsatz Robynn J. Stilwell (1997) sowohl die Bedenken ausformuliert, aber auch die virtuose Bravour aufgezeigt, die beim Umgang mit Beethovens neunter Sinfonie in der Filmmusik von Michael Kamen entdeckt werden können. Deswegen gehorcht die folgende Darstellung zunächst einer akademisch relevanten Spielart der Sequelbildung, wobei die an anderer Stelle eingebrachten Forschungsergebnisse lediglich erneut mit leicht veränderter Perspektivierung zusammengefasst werden sollen. Andererseits zeigt sich jedoch auch hier, dass die Eigenständigkeit von Sequels wissenschaftlich zum blinden Fleck werden kann: Stilwell erwähnt zwar verschiedene popkulturelle Rezeptionen

des ersten Teils, doch auf die Existenz mehrerer weiterer Teile der Filmreihe wird an keiner Stelle eingegangen.

Die Verwendung von Beethovens neunter Sinfonie wird in *DIE HARD* auf zwei narrative Sektionen begrenzt: das Auftreten der Antagonisten in den ersten zwanzig Minuten des Films sowie eine einzelne Szene, wenn das Öffnen der Safes mit unfreiwilliger Hilfe des FBI gelingt. In den Anfangssequenzen bleibt die Hintergrundfunktion von Filmmusik bestimmend, während in der späteren Szene die Kommentarfunktion eines bewusst hervortretenden Musikeinsatzes erkennbar wird. Dabei verhält sich das Original bereits wie ein Sequel, denn die Verwendung der neunten Sinfonie verweist auf das Vorbild von Stanley Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE* (UK 1971). Insbesondere scheint die Idee eines ›Missbrauchs‹ von erhabener Musik diese Übernahme zu motivieren, wobei das Pfeifen der Melodien am ehesten wie ein direktes Zitat wirken könnte (zumal dieser Effekt auch »Singin' in the Rain« mit einbezieht).

Beethovens Sinfonie wird in zwei isolierten Sequenzen akustisch eingeführt, die den Anfang der ›Freudenmelodie‹ (also der Melodie zu »Freude schöner Götterfunken« aus dem Finalsatz) und das erste Instrumentalrezitativ mit Bildern des heranrollenden Lastwagens der Gangster verbinden: Eine bewusste Wahrnehmung der zitierten Quelle kann hier kaum intendiert sein (die Szenen sind zu kurz und der Sound zu diffus), aber die Filmmusik wird anschließend mit immer neuen Fragmenten vor allem der ›Freudenmelodie‹ weiter infiltriert (ähnlich wie die Gangster in das Gebäude eindringen). Dabei erklingt die Vorlage von Beethoven nie in ihrer Originalversion, sondern stets angepasst an die Bedürfnisse der neukomponierten Filmmusik, die vor allem mit einer zunehmenden Reduktion der Motive auf ihre Anfangsintervalle arbeitet (was der Gestaltung eine ironisch-bedrohliche Grundstimmung verleiht, aber als motivische ›Liquidation‹ in sich durchaus eine für Beethovens Musik typische Technik darstellt).

**Abbildung 1: Das erste Instrumentalrezitativ aus Beethovens neunter Sinfonie (1a) und Abwandlungen dieses Rezitativs im ersten Teil (1b) und zweiten Teil (1c) der Filmreihe DIE HARD.**

Diese Abwandlungen sollen am Beispiel der Übernahme des Instrumentalrezitativs erläutert werden (Abbildung 1a und 1b): Erstens fallen Verlängerungen einzelner Töne auf, die einen für Filmmusik wohl insgesamt privilegierten Bereich gegenüber der Vorlage verstärken, nämlich die unfokussierten unteren wie oberen ›Ränder‹ der Wahrnehmung (vgl. bezogen auf den Horrorfilm Donnelly 2005, 105). Diese Einzeltonverlängerungen werden durch Kürzungen an anderer Stelle quasi ausgeglichen: Der viertletzte Takt des Rezitativs wird gestrichen und im Takt zuvor wird die ursprüngliche Motivgestaltung durch zwei Aufwärtsnoten ersetzt, die als Übergang zum Oktavsprungmotiv der letzten Rezitativpassage fungieren. Die drei letzten Takte sind durch die Instrumentation mit einem Solohorn, die rhythmische Vereinfachung und die dissonante Schlussbildung ebenfalls abgewandelt. Es tritt also einerseits ein eher respektloses Verhackstücken der Vorlage zutage, die an Genrekonventionen angepasst wird. Jedoch kann man in den Abänderungen auch eine eigene kompositorische Rationalität anerkennen; dies wäre in dem Notenbeispiel daran zu sehen, dass die Tonfolge des ergänzten Hornmotivs exakt aus den drei tiefen Tönen abgeleitet wird, die vorher im Rezitativ künstlich verlängert wurden.

Die in die non-diegetische Filmmusik eingemischten Versatzstücke aus Beethovens Sinfonie werden zusätzlich mit einer diegetischen Version der ›Freudenmelodie‹ konfrontiert, die ein Streichquartett auf der Weihnachtsfeier bis zum Moment der beginnenden Geiselnahme spielt. Es entsteht so die absurde Situation, dass die Gangster mithilfe einer non-diegetischen Adaption von Beethovens neunter Sinfonie charakterisiert werden, die auf ›tiefer gelegten‹ Registern und Motivliquidationen beruht, aber in eine diegetische Adaption desselben Werks hineinplatzen, die umgekehrt auf ein hohes Register reduziert wird und stärker den Wiedererkennungswert der ›Freudenmelodie‹ in sich bewahrt. Die beiden Versionen repräsentieren als popularisierendes Arrangement im Stil des 19. Jahrhunderts und als collagierende Neufassung konkurrierende Formen der musikalischen Bearbeitungspraxis. Eine Interaktion zwischen diesen narrativ strikt getrennten Räumen ereignet sich konsequenterweise jedoch nur in Form einer Intervention, wenn die non-diegetische Version zusammen mit den Gangstern den Raum der diegetischen Version für sich okkupiert. Dieser Vorgang wird verdeutlicht, wenn die Figur des Hans Gruber (des von Alan Rickman gespielten Antagonisten) bildungsbürgerliche Kennerschaft für sich beansprucht und die ›Freudenmelodie‹ in mehreren Szenen vor sich hin summt. Dabei könnten die beiden diegetischen Varianten durchaus voneinander abgeleitet sein, da Gruber die Melodie vom Fahrstuhl aus als Bestandteil der Feier gehört hat; entscheidend ist jedoch, dass die zweite diegetische Version weiterhin von der ersten non-diegetischen Version begleitet wird.

Alle diese Abwandlungen setzen also einen gemeinsamen narrativen Ort voraus, der wiederum eine diffuse Hintergrundfunktion der Filmmusik voraussetzen scheint: Erst in der internen Sequelbildung eines wiederholten, bewusst auf die Musik gerichteten Hörens tritt hervor, dass die Tonspur gleichsam ihre eigene anarchische Version der Geschichte erzählt

(die im Grunde nahtlos die Methoden von Kamens stärker avantgardistischen Crossover-Projekten fortsetzt; vgl. dazu Custodis 2009, 146f.). Dies ergibt aus Sicht der filmischen Narration am ehesten Sinn, wenn man davon ausgeht, dass beide Milieus, dasjenige der ›von oben‹ auf die Welt herabblickenden Wirtschaftseliten wie dasjenige der ›von unten‹ in diese Welt eindringenden Gangster, vom Protagonisten John McClane akustisch abgetrennt bleiben sollen. Im weiteren Verlauf des Films wird Beethovens neunte Symphonie jedoch einmal auch aus der beständigen Verschmelzung mit der neukomponierten Filmmusik befreit und als humoristische Chiffre einer vorweihnachtlichen Bescherung eingesetzt: Es ist aufgrund der Bekanntheit der nun in voller Orchesterstärke, aber weiterhin rein instrumental präsentierten ›Freudenmelodie‹ davon auszugehen, dass an dieser Stelle die Bezugsvorlage bewusster in die Rezeption einbezogen werden soll (Abbildung 2).

|           |                                       |                     |   |   |
|-----------|---------------------------------------|---------------------|---|---|
| 0.00-0.21 | Cellorezitativ                        | IV,1<br>T.92-T.99   | Melodie an Vokalversion angepasst<br><i>Nachhalfeffekte</i>   | Indoor / Outdoor                                |
| 0.21-0.24 |                                       |                     | Scharnier:<br><i>Halte-ton auf Tonika in tiefem Register</i><br><i>Zwei perkussive Beats</i>  | Protagonisten                                   |
| 0.24-0.48 | Freudenmelodie<br>(1. Hälfte)         | IV,2<br>T.5-T.16    | „Sakralisierung“<br>(Orgelklang, Bläsermelodisierung, Ritardandi)<br><i>Abbruch vor Schluss-ton der Melodie auf Dominante</i><br>(Mode streng ge-teilt)                             | Indoor<br>Antagonisten<br><br>„Merry Christmas“ |
| 0.49-0.55 | Freudenmelodie<br>(Anfang / Fragment) | IV,1<br>T.77-T.80   | <i>Bas-ton Rezitativ wird umgedeutet zum Auftakt</i><br><i>des Türkischen Marschs</i>   | Outdoor<br>Protagonisten                        |
| 0.55-1.01 | Türkischer Marsch                     | IV,3<br>T.37-T.44   | Flötenmelodie / „Schellen-Rhythmus“<br><i>Lead-In der Streicher in T.44 wird als Rückleitung zur</i><br><i>Freudenmelodie genutzt</i>   | Indoor<br>Antagonisten                          |
| 1.02-1.16 | Freudenmelodie<br>(2. Hälfte)         | IV,3<br>T.229-T.244 | Chorvokalise / Flattening-Out-der Melodie<br><i>Ritardando und Fade-Out auf Tonika-Kadenz,</i><br><i>Direktanschluss neukomponierter Filmmusik</i><br>(dein sanfter Flügel weit...) | Outdoor<br>Protagonisten                        |

**Abbildung 2: Einzelszene mit der Adaption von Beethovens neunter Sinfonie in DIE HARD.**

Die Szene beruht auf dem maximierten Spannungsverhältnis zwischen respektlosen Eingriffen in die Vorlage und hintergründig-rationalen

Vermittlungen dieser Eingriffe. Einerseits wird die solistische Celloversion der ›Freudenmelodie‹ vor dem Orchestereinsatz erstmals vollständig in einer hallig-vibratoreichen Intonation vorgetragen, sodass schemenhaft der Gesamtverlauf des Finalsatzes nachgezeichnet wird. Andererseits kippt diese Sakralisierung des Klangbilds ins Humoristische, wenn die Orchesterversion zur ›Weihnachtsmusik‹ mit ergänzten fröhlichen Schellenrhythmen mutiert. Die Modifikation der Vorlage macht nicht nur mehrere Sprünge zwischen verschiedenen Sektionen des Finalsatzes nötig, wobei der ›Türkische Marsch‹ als Mittelteil einer ABA-Miniaturform fungiert, sondern wird im manipulativen Umgang mit einzelnen Details ganz bewusst herausgestellt: So wird vom Dialogeinwurf »Merry Christmas« die Musikspur direkt beeinflusst, indem der nächste Akkord erst nach einer kurzen Verzögerung erklingt (was komisch wirken muss, wenn man die Weiterführung der ›Freudenmelodie‹ kennt und somit das Unglaubliche dieser künstlichen Spannungspause erkennt). Für den ›melomanen‹ Musikeinsatz werden genau dieselben Techniken weiter eingesetzt, die zuvor die präexistente Vorlage an das Filmmusikprinzip der ›unheard melodies‹ angepasst haben, wodurch jedoch auch die Möglichkeit einer Strukturüberführung des einen in den anderen Zustand angedeutet wird. Für alle weiteren Teile der Filmreihe ist damit ein Standard in der Musikverwendung gesetzt, der aufgrund seiner Abhängigkeit von der gewählten musikalischen Vorlage aber nur schwerlich in die Sequels direkt übernommen werden kann.

## 2. *Non-diegetische Musik als metadiegetischer Kommentar* (DIE HARDER)

Sequels funktionieren, indem einzelne Elemente als Muster beibehalten werden, aber für andere Elemente ein Austausch durch einen analog wirksamen Ersatz erfolgt. Genau diese Strategie kann man in der Filmmusik



von Michael Kamen zur Fortsetzung DIE HARD 2 (USA 1990, Renny Harlin) erkennen. In die neukomponierte Filmmusik wird wiederum ein einzelnes präexistentes sinfonisches Werk einbezogen: anstelle von Beethovens neunter Sinfonie wird nun jedoch auf die Tondichtung *Finlandia* von Jean Sibelius zurückgegriffen. Zunächst wird ausschließlich die zentrale Akkordfolge des Stücks innerhalb der neukomponierten Filmmusik herangezogen. Eine Parallele zum ersten Teil ergibt sich jedoch darin, dass der letzte und längste Musikeinsatz die präexistente Vorlage etwas stärker zur Aufmerksamkeit bringt. Dies entspricht zwanglos der Logik eines Sequels, wonach im Wesentlichen dasselbe noch einmal gemacht wird, nur womöglich etwas grobschlächtiger als im ersten Teil.

Dem äußerlichen Automatismus des Verfahrens steht jedoch die analytische Beobachtung entgegen, dass in nahezu jeder relevanten handwerklichen Kategorie der Einsatz von *Finlandia* komplementär zum ersten Teil konzipiert erscheint: Die Übernahmen erfolgen nur innerhalb einer einzelnen non-diegetischen Ablaufschicht der Filmmusik, und dabei sind die Motive zwar der Tendenz nach, aber nicht mehr eindeutig den Antagonisten zugeordnet (dies verschiebt sich zudem endgültig in der finalen Kulmination). Weiterhin kann die Wahl des Musikstücks nicht mehr wie im Fall von Beethoven narrativ intern aus dem elitären Habitus der Terroristen und ihrer westdeutschen Herkunft abgeleitet werden, sondern muss extern begründet werden (die finnische Herkunft des Regisseurs und die Bedeutung von *Finlandia* als Weihnachtsmusik in den USA sind hierbei die wahrscheinlichsten Hinweise; eine Assoziation des Stücks mit der eingefrorenen Winterszenarie überzeugt hingegen nicht, da der finale Musikeinsatz mit Bildern von Feuer und gleißendem Licht kombiniert wird). Es gibt auch keine intertextuelle Referenz auf ein mögliches filmisches Vorbild, sondern es scheint lediglich eine Produktionskomponente des ersten Teils übernommen zu sein: Wird dort jedoch die präexistente Musikvorlage

relativ früh mit der Etablierung der Bedrohung eingesetzt und verschwindet nach der Mitte des Films, so erfolgt nun diese Etablierung eher arbiträr und erst etwas später, aber andererseits bleibt die präexistente Musik bis fast zum Ende des Films präsent. Dies spiegelt sich in den verwendeten Segmenten der beiden Stücke: Im Fall von Beethovens Finalsatz wird auf das erste Auftreten jeweils neuen motivischen Materials zurückgegriffen; im Fall von *Finlandia* wird hingegen die Streicherfassung des Mittelteils und nicht die Bläserfassung des Anfangs herangezogen. Von diesem Startpunkt aus wird das Stück jedoch bis zu seiner finalen Tonikakadenz weitergeführt. Die beiden finalen längeren Musikeinsätze sind zudem darin unterschieden, dass im Fall von Beethoven der Umgang mit der Vorlage sich große Freiheiten nimmt, obgleich die Musik hier in den auditiven Vordergrund tritt, während im Fall von Sibelius die Originalversion verwendet wird, aber die Musik stärker im auditiven Hintergrund verbleibt. Der Rückgriff wirkt dadurch beinahe wie ein Temp Track, mit dessen Hilfe sich der Komponist aus der Verantwortung zur Vertonung der entsprechenden Szene befreit (Abbildung 3).

|           |                        |             |  |                         |
|-----------|------------------------|-------------|--|-------------------------|
| 0.00-0.15 | Hauptmotiv (Streicher) | T.82-T.89   | <i>Zwei tiefe Vorbereitungsklänge</i><br>CUT: Bläserstimme (T.85; Dialogeinsatz)   | Flugzeug (Cockpit)      |
| 0.16-0.35 | Steigerungsfeld        | T.90-T.94   |  |                         |
| 0.36-1.11 | Allegro-Marcia         | T.99-T.120  |  |                         |
| 1.12-1.26 | Steigerungsfeld        | T.121-T.128 | CUT: Teilwiederholung (T.99-T.124)   | Flughafen (Landebahnen) |
| 1.27-1.59 | Allegro-Marcia         | T.183-T.202 | CUT: Liegeakkord (T.129ff.)<br>CUT: Choralteil (T.132-T.178)<br>CUT: Allegro-Marcia (T.179-T.182)  | Flughafen (Tower)       |
| 2.00-2.13 | Choral-Klimax (Blech)  | T.203-T.209 | CUT: Tonikabestätigung (T.210-T.214)<br><br><i>Direktanschluss: Liegeklang (tiefe Streicher)</i><br><i>Viertonmotiv (hohe Streicher)</i> |                         |

**Abbildung 3: Einzelszene mit der Adaption von *Finlandia* in *DIE HARD 2*.**

Für diesen Eindruck sind vor allem die folgenden Faktoren maßgeblich: Erstens wird zwar die musikalische Vorlage zurechtgeschnitten, aber dabei bleibt der Eindruck eines kontinuierlichen Durchlaufs bewahrt, der die Formteilabfolge des Originals für sich übernimmt. Auch ein mit dem Stück

vertrauter Hörer wird die unauffälligen Eingriffe vermutlich kaum bemerken. Zweitens ist dieser zweiminütige Durchlauf zwar partiell, aber nicht mehr konsequent mit der Schnittfolge koordiniert. Drittens enthält die Szene auch einzelne Dialoge, in denen die Musik jedoch weiterläuft, sodass vor allem aufgrund des relativ geringen Lautstärkevolumens die enthusiastische Musik nur wie abgedämpft in der Tonspur erklingt.

Die Gegensätzlichkeit der Vorgehensweise kann also den Verdacht einer grobschlächtigen Vereinfachung von übernommenen Verfahren für sich genommen kaum ganz von sich weisen. Die Akkordfolge und deren fallender Halbtonschritt wird dort eingeführt, wo die Identität der Antagonisten scheinbar mysteriös unklar wird und verbindet sich auch danach am ehesten mit einem Funktionskomplex, der sich als Bedrohung durch Täuschung und Irreführung skizzieren ließe. Die erneute Verwendung präexistenter Musik könnte demnach narrativ ebenfalls eine Täuschungsstrategie unterstützen; die Erwartung, dass die Abläufe des ersten Teils sich einfach wiederholen, wäre in diesem Fall eine bewusst ausgelegte falsche Fährte. Dem entspricht, dass die Antagonisten eine Bedrohung aus dem Inneren repräsentieren (die Figur des Colonel Stuart verweist auf die Iran-Contra-Affäre und Colonel Oliver North, wobei von diesem Nachnamen aber kaum eine Spur zur nordischen Musik von Sibelius führt). Es würde also der Plot Twist, bei dem das herbeigerufene Antiterrorkommando in Wahrheit mit den Terroristen unter einer Decke steckt, in den Musikeinsätzen von *Finlandia* indirekt gespiegelt, in denen sich umgekehrt ein unerwarteter Rollentausch hin zur Perspektive des Protagonisten vollzieht.

Der zweite Aspekt, der sich dem Urteil einer grobschlächtigen Repetition entgegenstellen lässt, betrifft den rein musikalischen Umgang mit der präexistente Quelle: Die Verschmelzung des Akkordpaars aus *Finlandia* mit der neukomponierten Actionfilmmusik erfolgt derartig sublim, dass in einigen Fällen die eindeutige Verifikation einer Übernahme aus der Vorlage nicht

mehr möglich ist. Der fallende Halbtonschritt wird zudem manchmal trugschlüssig durch ein anderes Intervall ersetzt, sodass die weniger stark dissonierende Variante dennoch wie ein unerwarteter Ausnahmefall wirkt (dies entspricht psychologisch der Differenz zwischen »veridikalen«, rein lokal im Einzelstück erlernten, und »schematischen«, global für einen bestimmten Epochenstil gültigen Syntaxkonventionen; vgl. dazu allgemein Huron 2006, 240).

Durch die Reduktion nur auf das isolierte Akkordpaar wird die kompositorische Substanz der Vorlage jedoch erneut bewusst respektlos behandelt, da in *Finlandia* der Halbtonschritt die erste Hälfte eines Viertonmotivs darstellt, das den verschiedenen Formteilen der sinfonischen Dichtung vereinheitlichend unterlegt wird. Dieses zentrale Viertonmotiv verliert beim Transfer in die Filmmusik seine formkonstituierende Bedeutung, sodass es tatsächlich erst am Ende des finalen Musikeinsatzes, und damit im krönenden Abschluss der Komposition, erstmals auch prominent innerhalb der Tonspur erklingt. Umso auffälliger muss es sein, dass Kamen dieses Viertonmotiv direkt anschließend in die neukomponierte Filmmusik übernimmt, um damit den Moment der Wiederbegegnung von John McClane und seiner Ehefrau Holly zu unterlegen. Die Adaption der Vorlage erfolgt dabei musikalisch durch die einfachste Form der melodischen Fortsetzung, eine immer weiter geführte Aufwärtsbewegung, die ihren eigenen Tonika-Gipfel erreicht (Abbildung 4).



**Abbildung 4: Vertonung des emotionalen Höhepunkts des Wiedersehens in DIE HARD 2.**

Die Filmmusik erzeugt damit aber in dieser einzelnen Sequenz gleichsam ihr eigenes Sequel: Die Musik geht an einer Stelle noch weiter, wo dies nicht erwartet wird, und zwar erneut sowohl »schematisch« über das Ende des gerade gehörten Stücks hinaus, wie auch »veridikal« über das Ende des einzelnen Motivs hinaus. Die kompositorische Rationalität dieses Moments aber wird auffällig herausgestellt, indem das Motiv aus *Finlandia* direkt mit einem weiteren Viertonmotiv verknüpft wird, das in *DIE HARD 2* beinahe leitmotivisch für die Sehnsucht von John McClane nach seiner Ehefrau einsteht, aber Bestandteil der Filmmusik auch schon des ersten Teils ist. Musikalisch bildet dieses Motiv eine Umkehrung der Melodiekontur des Motivs aus *Finlandia* (auf ein großes aufsteigendes folgen mehrere absteigende Intervalle), wie es dem Allegro-Teil der Tondichtung entspricht, wo ebenfalls mit einer Umkehrung des Zentralmotivs gearbeitet wird. Ein technisches Ablaufprinzip wird also einerseits von der Vorlage abgetrennt und bleibt andererseits dennoch für die eigenständige filmmusikalische Variante verpflichtend. Es finden in der Sequenz auch zwei voneinander getrennte musikalische Instanzen zueinander, die jedoch beide erst als Produkte der Sequelbildung entstehen, nämlich die leitmotivische Aufladung des ersten Viertonmotivs, das der Filmmusik des ersten Teils entstammt, und zum anderen die Weiterführung über den eigentlichen Zielpunkt hinaus des zweiten Viertonmotivs, das der präexistenten Vorlage entstammt.

Das einzelne Beispiel lässt sich dahingehend verallgemeinern, dass die Filmmusik innerhalb eines eng an der Vorlage verbleibenden Sequels eine jener Instanzen darstellt, die weder wie die Location oder der Antagonist zumeist ausgetauscht werden, noch aber wie der Protagonist und die Genrekonventionen übernommen werden müssen. Filmmusik kann also zwischen der eigenständigen Fortführung und der vorgegebenen Repetition des Sequels vermitteln. Insofern Sequels durch die narrative Redundanz innerhalb der erzählten Handlung immer die Frage nach der

Unwahrscheinlichkeit und der Lebensferne einer direkten Wiederholung von Ereignissen aufwerfen, können sie zudem die ›postmoderne‹ Strategie für sich nutzen, die Abkehr vom Paradigma eines künstlerischen Materialfortschritts durch die direkte Thematisierung dieser Unwahrscheinlichkeiten zu kompensieren. Dazu dienen Ironisierungen, bewusst überzeichnete Redundanzen und andere Wege zur Potenzierung von Referenz- und Rezeptionsebenen (vgl. Hayward 1997, 185ff.). Der hierfür suggestivste Moment in *DIE HARD 2* ist jene Dialogzeile, in der John McClane mithilfe der rhetorischen Frage, wie derselbe Mann zweimal mit derselben Situation konfrontiert werden kann, die Schwierigkeiten der narrativen Sequelbildung benennt, und mit diesem Hinweis zugleich die selbstreflexive Potenzierung von Unwahrscheinlichkeiten stilbildend in die *DIE HARD*-Filme einbringt. Direkt nach dieser Dialogzeile erklingt jedoch ein musikalisches Segment, das wie ein Echo der vorherigen verbalen Aussage wirken muss, aber gänzlich im unauffälligen Bereich der »unheard melodies« verbleibt. Dabei greift Kamen erneut auf das von ihm offenkundig bevorzugte Design eines Viertonmotivs zurück (Abbildung 1c): In dem Motiv können der hochfahrende Auftakt und die danach abfallende Melodiebewegung, verstärkt durch das tiefe Streicherregister, als Rückgriff auf die Beethoven-Adaption des ersten Teils wahrgenommen werden. Andererseits liegt aufgrund der abweichenden Intervallstrukturen offenkundig auch kein direktes Zitat der neunten Sinfonie vor.

Das Viertonmotiv besitzt also je nach Deutung zwei gänzlich verschiedene Orte in der Diegese: Entweder ist es ein bedeutungsfreier Lückenfüller der non-diegetischen Filmmusik, oder aber es ist Bestandteil der selbstironischen Absicherungsstrategien von narrativen Sequels. Dabei ist relevant, dass in diesem kurzen musikalischen Moment tatsächlich eher die Abwandlung der Vorlage in der Form eines Selbstzitats von Michael Kamen herbeigerufen wird, und nicht die Vorlage selbst. Vor allem mit dem fallenden kleinen

Terzintervall wird ein Element verwendet, das auch schon im ersten Teil mehrmals dort eingesetzt wird, wo aus Beethovens Sinfonie in die eigene Filmmusik ›zurückmoduliert‹ werden soll (zum Beispiel in dem neukomponierten Hornruf des Rezitativs, oder auch in dem Moment, wenn Hans Gruber seinen Monolog mit dem vieldeutig schillernden Hinweis auf die »benefits of a classical education« beendet). Die tonal geschlossene Rückkehr zum Anfangston verleiht jedoch der Viertonfolge den Charakter einer vollständigen Aussage, die nicht zur Funktion des Lückenfüllers, aber umso besser zu einem versteckten Zitat passen würde. Akzeptiert man diese selbstreferenzielle Decodierung (auch da der Rückbezug im dritten Teil der Reihe eindeutig mit dem Beethoven-Stück und in diesem tiefen Register erfolgt), dann kann diese Form von musikalischen Sequels womöglich sogar zur Verfeinerung der komplexen Diegesetheorien der Filmmusikforschung herangezogen werden.

Die Strategie der ironischen Potenzierung von Unwahrscheinlichkeiten durchsetzt eine narrativ innerdiegetische Situation mit extradiegetischen Referenzen. Zwar ist es einleuchtend, dass die Akteure eines Sequels die Handlung des vorhergehenden Teils als implizites Wissen besitzen (und damit die Unwahrscheinlichkeit einer einfachen Wiederholung dieser Handlung erkennen können), aber die ironisierenden Kommentare richten sich eher darauf, dass dieses Wissen von den Akteuren mit dem Publikum geteilt wird: Es entzieht sich partiell der erzählten Zeit der Diegese und bezieht sich stattdessen auf die erzählende Zeit der Narration. Dies führt aber dazu, dass ein an sich non-diegetischer Musikeinsatz, wenn er denselben narrativen Verweis auf die diegetische Rahmung durch den Originalteil in sich aufnimmt, umgekehrt stärker auch mit einer quasi-diegetischen Zuschreibung aufgeladen wird.

Sehr knapp kann man das Problem des gegenwärtigen Diegesebegriffs der Filmmusikforschung darin zusammenfassen, dass die Grenze zwischen den

Einsatzarten der diegetischen und non-diegetischen Musik einerseits sehr einfach erkennbar und transparent erscheint (und daher diese Differenz als in sich bedeutungstragendes Theorieelement nicht aufgegeben werden kann), aber andererseits diese Grenze auch beständig und beinahe beliebig überschritten und neu justiert werden kann (Stilwell 2007, 184f.). Daher erscheinen ›Ortstheorien‹ der Diegese fragwürdig, die davon ausgehen, dass diegetische Musik durch ihre »unmittelbare« Präsenz (Mücke 2012, 123) eine womöglich privilegierte Zugehörigkeit zur filmischen Narration besitzt, und ebenso erscheinen Theorieerweiterungen fragwürdig, die diese eindeutige durch eine uneindeutige Grenze ersetzen, um einen höheren Anteil der Filmmusik mit der normativen Zuschreibung in die Diegese auszeichnen zu können (paradigmatisch Winters 2010, 230 sowie die Kritik daran bei Heldt 2013, 61). Plädiert wird vielmehr für eine rezeptionsästhetische ›Richtungstheorie‹ der Diegese: Diegetische und non-diegetische Musik können durchaus denselben Ort innerhalb der filmischen Narration besetzen (daher bleibt ihre Unterscheidung auch teilweise subjektiv; Görne 2017, 231). Diegetische und non-diegetische Musik werden jedoch unterschiedlich in die Narration eingeführt: Einmal erfolgt die Einordnung sozusagen von der innerdiegetischen Welt als Ausgangspunkt weg, und einmal stärker in dieselbe innerdiegetische Welt als Zielpunkt hinein. Diese Richtungsdifferenz aber ist einer Theorie ästhetischer Zeichenprozesse wohl bekannt; sie entspricht einer (in sich metaphorischen) Umschreibung des Unterschieds zwischen den Referenzarten der Denotation und Exemplifikation (Mahrenholz 1998, 50).

Eine ›Richtungstheorie‹ der Rezeption von Filmmusik erhält aus dieser vektoriellen Differenz ein einfaches Kriterium zur Abgrenzung der beiden Auffassungsoptionen: Diegetische Musik denotiert, aber non-diegetische Musik exemplifiziert den von ihr repräsentierten ästhetischen Gegenstand. Den üblichen Definitionen diegetischer Musik, die potenziell für die Akteure



einer Szene wahrnehmbar sein muss (Atkin 1983, 13) und kausal aus dieser Szene abgeleitet werden kann (z. B. Sperl 2006, 22), wird damit gar nicht widersprochen, aber es entsteht eine andere Erklärung, welchen Zuschreibungswegen die beiden Zustandsformen entspringen.

Dieses Schema lässt sich auch auf das kurze Viertonmotiv nach dem Selbstgespräch übertragen: Die Bezugnahme auf den rezitativischen Gestus aus Beethovens neunter Sinfonie bleibt diffus, sodass man nicht mehr sinnvoll davon sprechen kann, hier würde durch die non-diegetische Musik dieses Bezugsobjekt exemplifiziert. Überträgt man jedoch die Referenz der Dialogzeile versuchsweise auf den anschließenden Musikeinsatz, wird auch dort womöglich eine subtile Denotation auf die diegetische Welt des ersten Teils wahrnehmbar. Dabei ist es fraglich, ob hierfür der etablierte (und in seiner Bedeutung unscharfe Begriff) einer »metadiegetischen Musik« (Gorbman 1987, 22f.) eingesetzt werden sollte. Denn anders als der narrative Vorgang der Metadiegeese zeigt dieser Begriff im filmmusikalischen Kontext nicht einen Wechsel der Erzählebene, sondern nur einen Wechsel der Erzählperspektive an (vgl. Heldt 2018, 125); gemeint ist eine Musik, die zwar nicht äußerlich in der sichtbaren diegetischen Welt, aber innerlich im Kopf des Protagonisten verortet werden kann. Jedoch geht es in der Sequenz offenkundig nicht darum, als »internal sound« (Chion 1994, 76) oder »psychodiegetic music« (Citron 2010, 5) einen diegetischen, äußerlichen Musikeinsatz in die innere Vorstellungswelt der Figuren zu übertragen. Die zusätzliche Bedeutung erwächst hier vielmehr genau umgekehrt dadurch, dass tatsächlich eine metadiegetische Funktion im narrativen Sinn vorliegt, die von der internen Begründung des erzählten Handlungszusammenhangs abgekoppelt werden muss. Für diesen Effekt einer kurz aufblitzenden metadiegetischen Referenz aber wird die für sich diegetische Dialogzeile mit zusätzlichen non-diegetischen Konnotationen aufgeladen, während bei der Übertragung dieses Effekts auf das für sich non-diegetische Musiksegment

umgekehrt eine stärker diegetische Bedeutung erkennbar wird. Diesen komplexen und sicherlich partiell spekulativen Deutungsvorgang aber kann man auch in eine einfachere Formel übersetzen: Nur wenn man dem musikalischen Moment die Logik eines Sequels zuschreibt, erhält dieser eine originäre Bedeutung.

### *3. Lineares und non-lineares Erzählen (DIE HARD WITH A VENGEANCE)*

Ein einfacher Baustein jeder Sequeltheorie ist die längst auch im populären Diskurs verankerte Differenz zwischen linearem (also in der Handlung fortlaufendem) und non-linearem (also in jeder Episode neu ansetzendem) Erzählen: Dies ist letztlich eine medieninduzierte Kategorie, wenn das eigentlich non-lineare Medium der Fernsehserie durch neue Streamingformate sich immer stärker einem dezidiert linearen Erzählen über weite Zeit- und Figurenentwicklungen hinweg öffnet, während die ›Sequel-Seuche‹ das Kinoformat zunehmend auch an non-lineare Erzählgerüste bindet. Ein non-lineares Sequel ist demnach eine Wiederholung der Rezeptur primär auf der Ebene des Diskurses (die Ereignisstationen der Erzählzeit bleiben konstant, wenn also, um ein einfaches Beispiel zu nennen, John McClane die Terroristen stets nach ihrem aufsteigenden Hierarchiegrad zu töten hat); ein lineares Sequel dagegen ist eine Weiterführung der Resultate primär auf der Ebene der Story (wenn also die Ehe von John McClane im zweiten Teil durch die Ereignisse des ersten Teils wieder gekittet wird, aber zu Beginn des dritten Teils eine neuerliche Entfremdung vorausgesetzt wird).

Offenkundig ist klar, dass es sich dabei um keine sauber trennbaren Kategorien handelt, sondern lineare und non-lineare Elemente immer in Mischverhältnissen angetroffen werden. Diesem Tatbestand entsprechen auch Perspektivenwechsel innerhalb der vorliegenden Definitionen für filmische (wie auch literarische) Sequels. In einer ideologiekritischen

Perspektive werden in der Definition primär die Abgeschlossenheit der Vorlage, die Abhängigkeit der Rezeption von diesem Originalteil und die non-lineare Logik der Fortsetzungsteile betont:

Ein Sequel entsteht aus dem Interesse, den Profit aus einem gegebenen Stoff möglichst groß zu machen. »Darum ist ein Sequel ein Film, der die in sich abgeschlossene Geschichte des ersten Films der Reihe fortsetzt, ohne schon geplant gewesen zu sein, als der erste Film produziert wurde«. <sup>1</sup>

Aus einer stärker narratologisch-literarischen Perspektive kann aber auch die Endlosigkeit des Erzählens zum Ausgangspunkt einer Definition gemacht werden; relevant sind dann eher die linearen Aspekte der Fortsetzungsteile, die einem Grundbedürfnis entsprechen, das Erzählen immer weiter zu führen, um die Enttäuschung darüber zu überwinden, dass eine Geschichte an ihr Ende gekommen ist (vgl. Garber 2003, 73 und Hutcheon 2013, 9).

Das filmische Sequel verstärkt den Zwang zur Durchmischung linearer und non-linearer Elemente, insofern im Extremfall das grundsätzlich non-lineare Modell der »Status-Quo-Serie« (Schleich 2016, 117), bei der ein Erzählmuster ohne Konsequenzen über die einzelne Episode hinaus möglichst oft repetiert werden soll, mit den linearen Ablaufvorgaben eines vollständigen Kinofilms kombiniert wird. Dies führt dazu, dass doch zumeist eine relativ klare Dominanz entweder der non-linearen oder der linearen Erzählbausteine in einzelnen Sequels beobachtet werden kann. So treten im Fall von *DIE HARD* im zweiten Teil eher die non-linearen Aspekte hervor, während der dritte Teil durch ein erweitertes Figurenarsenal und durch die verstärkten Rückbezüge auf den ersten Teil stärker lineare Komponenten mit einbringt. Diese Reihenfolge könnte man sinnvoll auf ihren gesetzmäßigen Status überprüfen, da ein dritter Teil anders als ein zweiter Teil in seinem

---

1 Hans Jürgen Wulff, »Sequel«, in: Lexikon der Filmbegriffe (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=330>; 18.10.2018).

Rückbezug auf den ersten Teil zusätzlich den zweiten Teil ignorieren oder integrieren muss. Die rein äußerlich im Blick auf die chronometrische Zeit natürlich immer lineare Abfolge der intern jedoch non-linear erzählten Einzelteile erzeugt auf diese Weise ein spezifisches Repetitionsprinzip: Es erfolgt eine stetige »Akkumulation« (Calabrese 1992, 30) von erzählerischer Unwahrscheinlichkeit, die beinahe zwingend dazu führt, dass die innere Geschlossenheit der Einzelteile irgendwann durchbrochen werden muss:

Je länger eine Serie das tut, was sie ihrem Wesen nach tut – nämlich: wiederkehren, desto stärker limitiert sie die eigenen Fortsetzungsmöglichkeiten. Eine Erzählung auszuweiten oder zu verlängern, heißt immer auch, das Risiko narrativer Selbstabnutzung zu erhöhen. (Jahn-Sudmann / Kelleter 2012, 206)

Das Paradox des Sequels besteht also darin, dass es in seiner notwendigen Übertretung der Geschlossenheit der Vorlage zugleich konservativ-reaktionär sein muss und progressiv werden kann: Es ist konservativ darin, dass diese Übertretung sich weiterhin auf das Modell der Vorlage zurückbezieht (und diese dupliziert), aber es wird in sich fortschrittlich, wenn die fehlende Geschlossenheit des Gesamtkorpus aller Teile vor allem durch die skizzierte Überbietungslogik in die einzelnen Fortsetzungsteile eindringt (vgl. dazu auch Garber 2003, 75f.).

Anhand der letztmalig von Michael Kamen verantworteten Musik für den dritten Teil *DIE HARD WITH A VENGEANCE* (USA 1995, John McTiernan) kann die spezifische Rolle der Filmmusik bei der Vermittlung zwischen linearen und non-linearen Erzählanteilen überprüft werden.

Eine erste wichtige Beobachtung ist dabei, dass diese narrative Differenz entscheidend auch durch die Filmmusik kommuniziert wird: Der zweite Teil der *DIE HARD*-Reihe wird zu Beginn als non-lineares Sequel auch durch jene Potenzierung der Unwahrscheinlichkeit etabliert, dass die Handlung erneut an Weihnachten stattfindet und daher teilweise exakt dieselbe dudelnde

Weihnachtsmusik erneut eingesetzt wird (wobei diese nun aber auf eine Rahmungsfunktion als diegetische Hintergrundmusik reduziert wird, die einzig am Anfang und am Ende des Films erklingt, während der erste Teil hier deutlich variantenreicher vorgeht). Im dritten Teil hingegen wird das für Reihenbildungen ebenfalls wesentliche Prinzip eines ›Resets‹ der Handlung als erstes rein musikalisch vermittelt, indem der Song »Summer in the City« (ursprünglich von The Lovin' Spoonful, 1966, aber vor allem durch eigene ›Sequels‹, also Cover-Versionen bekannt geworden) eingesetzt wird, der im Wechsel der Jahreszeit und der Location die Abgrenzung von den ersten beiden Teilen herausstellt (weshalb unerwartet in den Song eine spektakuläre Explosion hinein bricht, damit niemand glaubt, er hätte sich vielleicht im Kinosaal geirrt). Eine zweite logische Beobachtung ist, dass lineares Erzählen oftmals einen non-linearen, nämlich übernommenen Soundtrack verlangt, während non-lineares Erzählen im Austausch des Soundtracks dennoch musikalisch lineare Komponenten beinhalten kann. Im dritten Teil wird zum Beispiel die Tatsache, dass es sich beim Antagonisten um den Bruder von Hans Gruber aus dem ersten Teil handelt, von der bedrohlichen Variante der ›Freudenmelodie‹ aus Beethovens neunter Sinfonie angekündigt (und somit motiviert ein linearer Handlungsmoment einen non-linearen Musikeinsatz).

Der dritte Teil lässt sich insgesamt als Strategie der narrativen Verdoppelung beschreiben: Am augenfälligsten ist die Ergänzung eines Sidekicks für den von Bruce Willis gespielten John McClane durch einen afro-amerikanischen Mitkämpfer, gespielt von Samuel L. Jackson (damit wird das Sequel-Prinzip der expliziten Thematisierung der eigenen Voraussetzungen auch auf die Kritik an reaktionären Rollenverteilungen ausgedehnt, also auf Aspekte der Rezeption des Originalteils, die nun in die Diegese einwandern, zumal im Blick auf den vorherigen Sidekick des übergewichtigen farbigen Polizisten; vgl. dazu auch McLarty 1998, 200). Dies verlangt eine Verdoppelung auch der musikalischen Stilistik, da ›groovige‹ Perkussionsklänge, durch ihre

rhythmisch flexible, quasi-improvisatorische Ausführung, die rhythmisch eher starre Actionfilmmusik ergänzen. Recht unmotiviert erfolgt zudem eine Verdoppelung der Antagonisten, insofern Simon Gruber eine Gangster-Geliebte zugeordnet wird: Schlüssiger ist hier die musikalische Verdoppelung, wenn neben Beethovens neunter Sinfonie nun auch der Song »When Jonny comes marching home« in einer instrumentalen Variante den Antagonisten zugeordnet wird, wobei der Song von unbegleiteten Trommelrhythmen vorbereitet wird. Dies erscheint musikalisch als Inbegriff einer non-linearen Erzählkomponente: Mit dieser spezifischen Präsentation wird gegenüber dem ersten Teil einfach der Kubrick-Film gewechselt, der für eigene Zwecke adaptiert wird; die Referenz auf DR. STRANGELOVE (USA 1964) wird bereits durch die Trommelrhythmen ausgelöst und durch das Hinzutreten der Songmelodie nur noch bestätigt. Die Verdoppelung der Musik verbindet sich aber subtiler auch mit einer Verdoppelung des Plots, insofern Simon Gruber zunächst einen Rachefeldzug gegen John McClane zu starten scheint, der aber nur als Täuschungskulisse für einen Raubzug erhält. Da in DR. STRANGELOVE der spezifische Song mit dem Bild einer finalen Explosion verbunden ist, hält dessen Herbeizitieren womöglich auch den Handlungsstrang des irrationalen Rachefeldzugs weiter im Spiel, gerade weil zur Handlung des Films gehört, dass die erwartete große Explosion eines Schulgebäudes am Ende eben nicht stattfinden wird. Auch hier also werden vorhandene Erwartungen an ein rein mechanisches, non-lineares Sequel musikalisch dazu genutzt, bewusst falsche Fährten zu legen.

Die kompositorische Verknüpfung der präexistenten Elemente erfolgt durch Michael Kamen in diesem Teil insgesamt in deutlich zurückgenommener Weise: Auffällig ist lediglich, dass die »Freudenmelodie« in Abweichung auch zur Tonspur des ersten Teils durch eine zusätzliche rhythmische Punktierung im zweiten Thementakt abgewandelt wird. Dies wirkt für Kenner der Originalversion durch die beständige Wiederholung irritierend, da der Zweck

dieser isolierten Maßnahme lange unklar verbleibt. Eine musikalische Motivation wird erst in der neuerlichen Kulmination deutlich, wenn die feiernden Gangster von Melodiefragmenten sowohl der Beethoven-Sinfonie wie der Jonny-Musik begleitet werden, die mithilfe der marschmäßigen Punktierungen stärker miteinander kombinierbar sind.

Dennoch lässt sich der dritte Teil gegenüber dem zweiten musikalisch darin kritisieren, dass die Möglichkeit eines kompositorischen Lerneffekts hier kaum erkennbar wird, es also keine eigenständig linearen Komponenten der Filmmusik in den übernommenen Elementen aus den vorherigen Teilen gibt. Solche Lerneffekte findet man hingegen in der Actionreihe *LETHAL WEAPON*, für die ebenfalls Michael Kamen die Filmmusik komponiert hat. Die Differenz der beiden Filmreihen besteht darin, dass schon der erste Teil *LETHAL WEAPON* (USA 1987, Richard Donner) als Buddy-Movie zwischen einem weißen und einem afroamerikanischen Polizisten angelegt ist (man erkennt nicht nur hier den Ideenaustausch der beiden Reihen), was einen weit höheren Dialoganteil impliziert als in den *DIE HARD*-Filmen. Die Filmmusik muss dadurch einerseits als Orchesterscore auf die Actionszenen konzentriert bleiben, aber andererseits kann für das Underscoring der Protagonisten nicht nur diese Action-Orchestermusik eingesetzt werden. Es kommen Jazz-Instrumente mit hinzu (Saxophon und E-Gitarre), die in ihren improvisatorischen, isolierten Riffs (man beachte den Namen Martin Riggs der Hauptfigur) den unberechenbaren ›Borderline‹-Charakter der weißen Hauptfigur mit dem afroamerikanischen Milieu der zweiten Hauptfigur verbinden. Ein musikalisch linearer Lerneffekt ist nun aber darin zu erkennen, dass diese jazzbezogene Musik im ersten Teil noch beständig von der orchestralen Actionmusik abgelöst werden muss (am auffälligsten ist dies, wenn Riggs zur Befreiung seines Partners und von dessen entführter Tochter einen Raum betritt und in diesem Moment ein einzelner jazziger Klang dem Orchestersound vorangestellt wird). In den Folgeteilen lernt Kamen jedoch

gleichsam hinzu, wie die improvisatorischen Riffs auch in den Actionszenen eingesetzt werden können. Zugleich ist mit diesen Klängen anders als in den DIE HARD-Filmen auch die zentrale non-lineare Funktion einer leitmotivischen Erkennungsmusik verbunden, die relativ früh in allen drei Folgeteilen strategisch eingesetzt wird, um die für sich austauschbaren Actionszenen mit der spezifischen Welt gerade dieser beiden Protagonisten zu verbinden.

Der kurze Abgleich zeigt vor allem auch, dass die Filmmusik der ersten drei Teile von DIE HARD in ihrer Einschmelzung präexistenter Vorlagen in die kontinuierliche Action-Orchestermusik eben doch eine bemerkenswerte Ausnahme für dieses Genre darstellt. Ähnliche Strategien finden sich hingegen in der ALIEN-Filmreihe, sodass die Erkundung filmmusikalischer Sequels dort ihre eigene logische Fortsetzung finden kann.

#### *4. Temp Tracks als einkomponierte Musik (ALIEN)*

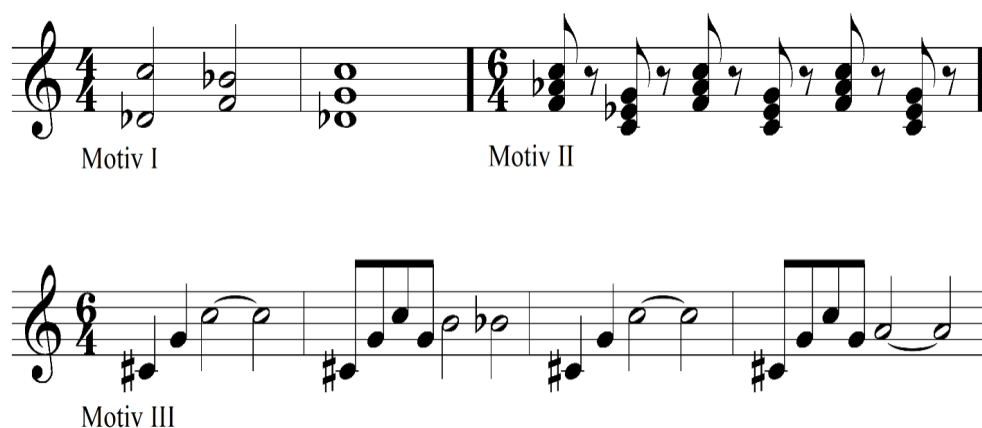
Die Parallelen der ALIEN-Filme zu DIE HARD kann man bewusst überzeichnen: In beiden Filmreihen geht es darum, dass ein Einzelkämpfer in einem Labyrinth aus Schächten und Gängen eine Gruppe von Menschen erfolgreich immer weiter dezimiert. Insofern das Alien aber in dieser computerspielartigen Erzählsituation die Rolle des Antagonisten einnimmt, muss die Musik stärker mit Andeutungen und Elementen des Horrorfilms arbeiten. Jerry Goldsmiths Filmmusik für ALIEN (UK 1979, Ridley Scott) ist aufgrund ihrer dissonanten und klangfarblich experimentellen Grundhaltung hochgeschätzt<sup>2</sup>, während das Beibehalten verschiedener Temp Tracks als Fallbeispiel für die kommerziellen Einschränkungen der kompositorischen Arbeit im Medium des Films gelten darf (vgl. u.a. Donnelly 2005, 103).

---

2 Vgl. auch die populäre wie elitäre Online-Rezeption mit detailgesättigten Partituranalysen, z. B. bei <https://www.youtube.com/watch?v=XtJr-HLxRjY> (28.02.21)



Zugleich kann man in der Originalmusik auf einer etwas verschobenen Ebene erneut die Logik eines Sequels erkennen: Der Bildinhalt einer Reise im Hyperschlaf zu fernen Planeten etabliert Kubricks 2001 – A SPACE ODYSSEY (UK 1968) als ein verpflichtendes, kaum zu vermeidendes Vorbild, dessen Akzeptanz oder Abwehr in jede Filmmusik zumal für die Weltraumepen der späten 1970er-Jahre einfließen muss. Somit hat neu komponierte Filmmusik sich indirekt mit den ikonisch gewordenen Temp Tracks auseinanderzusetzen, die bekanntlich in 2001 anstelle der Musik von Alex North im fertigen Film belassen wurden. Die Tatsache, dass die Musik von Jerry Goldsmith womöglich auf genau diesen Umstand hinweist, macht es endgültig zu einer Ironie der Geschichte von Filmmusik, dass seinem Score teilweise dasselbe Schicksal widerfahren ist. In die Vertonung der Anfangsszenen scheint nämlich eine Auseinandersetzung mit der »Zarathustra«-Fanfare von Richard Strauss eingeflossen zu sein: Die neu komponierte Filmmusik präsentiert sich dabei nicht als mechanisches Sequel, sondern als eine Art materialästhetisches Update, bei dem die Vorlage nur schemenhaft erkennbar bleiben soll und durch dezidiert rationalistische Abänderungen modifiziert wird; als »nightmare version« der Zarathustra-Eröffnung wird Goldsmiths Musik im Booklet der Soundtrack-CD umschrieben, das wohl die umfangreichste Quelle zur Aufarbeitung des komplizierten Produktionsprozesses darstellt.



**Abbildung 5: Zentralmotive in den Anfangssequenzen von ALIEN.**

In den äußerlich nahezu handlungslosen ersten Minuten werden drei prägnante musikalische Motive etabliert (Abbildung 5): Eine statische harmonische Akkordfolge, ein rhythmisches Ostinato und eine melodische Fanfare (die offenkundig als allmähliche Übergangsstufen vom Hyperschlaf in den Wachzustand angelegt sind; vgl. auch Kreuzer 2009, 218). Die Fanfare aber ist in ihren drei ersten Tönen dem »Zarathustra«-Anfang sehr ähnlich, zumal die nachfolgend eingeführten Melodietöne eine Mollwendung in einem anfänglichen Durkontext nahelegen. Für eine bewusste Allusion sprechen zudem die häufige Wiederholung dieser drei Anfangstöne, die Konfrontation mit einem rhythmischen Ostinato, das auf dem Wechsel exakt zweier Akkorde beruht, sowie auch die harmonische Einbettung der Fanfare, die auf C-Dur als Rahmentonart verweist und in bitonale Kontexte eingegliedert wird, wie sie für die symphonische Dichtung von Strauss bedeutsam sind.

Doch handelt es sich hierbei um eine Bezugnahme, die erneut »hintergründig« angelegt scheint und die Möglichkeit des Überhörens und Nicht-Wahrnehmens (auch als Schicksal sozusagen aller avantgardistischen Musik?) bewusst mit einkalkuliert: Der Komponist weist in der Art und Weise, in der die mögliche Vorlage abgeändert wird, seine Kenntnisse in den Techniken der zeitgenössischen Kunstmusik nach, um mit nur minimalen Varianten dennoch eine dissonante Version der ursprünglich rein diatonischen Fanfare herzustellen: So wird die Chromatisierung nach oben des unteren Ausgangstons konsequent durch Chromatisierungen nach unten des oberen Zieltons fortgeführt. Dabei entsteht als ebenso rational-modernistisches Verfahren in dem Dreitonmotiv anstelle eines Durdreiklangs das für die atonale Musik prototypische »Pitch-Class-Set« aus einem reinen Intervall und einem Tritonus, das als ein in sich beweiskräftiges Wasserzeichen dieser Kompositionsweise zudem dem ersten der drei Motive in vertikalierter Form ebenfalls zugrunde liegt. Gegenüber dem Temp Track

mit der präexistenten Vorlage in 2001 ist dies ein Plädoyer für originale Filmmusik, die im Aufgreifen von zeitgenössischen Kompositionsströmungen jene Aktualisierung ermöglicht, die bei der Verwendung nur von historisch kanonisierten Werken notwendig verloren gehen muss. Zugleich geht es sicherlich nicht nur um einen Rückgriff auf Richard Strauss, sondern um eine Einbettung in die populäre Rezeption der isolierten Fanfare, die über den Kubrick-Film als ›Zwischenwirt‹ unter anderem in die Live-Konzerte von Elvis Presley als Eröffnungsmusik einwandert (Detering 2012, 79f.).

Die Variantenbildungen innerhalb der vielen ähnlichen filmmusikalischen Fanfaren lassen sich aus musiktheoretischer Perspektive mithilfe der üblichen psychologischen Melodietheorien gewinnbringend umschreiben: Die Grundidee lautet, dass ein hohes aufsteigendes Intervall die Erwartung eines Ausgleichs durch mehrere kleine fallende Intervalle auslösen wird (vgl. Schellenberg 1997, 309ff.). Das chromatische Zusammenfallen der Fanfare in ALIEN erzeugt also im Grunde eine Wiederherstellung dieses Normalfalls (der für Fanfaren als naturtönige Dreiklangsbrechungen üblicherweise jedoch nicht gilt). Das genaue Gegenmodell hierzu sind die Leitmotive von John Williams für STAR WARS (USA 1977, George Lucas) und RAIDERS OF THE LOST ARK (USA 1981, Steven Spielberg): Insbesondere im ikonischen Hauptthema von STAR WARS wird durch die eingeschobene absteigende Triolengruppe nach dem anfänglichen Quintsprung suggeriert, die gewöhnlichen Melodiegesetze seien auch hier gültig, um danach durch die höhere statt erwartete tiefere Oktave eben diese Gesetze zu durchbrechen und zugleich (lässt man die Triolenachtel weg) die ikonischen Intervalle der »Zarathustra«-Fanfare zu vollenden. Dabei wird der nur sehr indirekte Bezug auf das Vorbild dadurch glaubhafter, dass eine Quint-Oktav-Brechung in C-Dur von John Williams ganz explizit als Bestandteil des Hauptmotivs für SUPERMAN: THE MOVIE (USA 1978, Richard Donner) eingesetzt worden ist; auch dort erfolgt die Adaption in der Art einer selbst gestellten

Kompositionsaufgabe, insofern die Intervalle in absteigender Melodierichtung eingeführt werden und zudem als unauffälliges Mittelsegment von zwei anderen Fanfarenmotiven umrahmt sind, die erst in der Summe den typischen heroischen Aufwärtsgestus herstellen (vgl. auch Schneller 2018, 11). Die Adaption enthält aber auch eingebaute Hinweise auf ihre unselbständige Abhängigkeit von Vorbildern, wenn die Musik für die Eröffnungsszene des Films mit dem Trompetensolo und dem Bassgerüst die äußeren Rahmungen von dem vorherigen melodischen Zitat aus »Also sprach Zarathustra« abtrennt; weiterhin entsteht das für die Liebesgeschichte des Films benötigte gegensätzliche Leitmotiv aus einer Anknüpfung an die entsprechende Apotheose in der Tondichtung *Tod und Verklärung* von Richard Strauss. Das Original verhält sich wie ein Sequel, das zwei getrennte Vorlagen desselben Autors und zugleich musikalisch die Archetypen von Dreiklangsbrechung und Sekundfall miteinander verschmelzen lässt. Die multiple Auseinandersetzung mit einem ganz spezifischen Fanfarentopos macht also die Annahme einer dissonanten Umdeutung dieses Modells auch in ALIEN nochmals wahrscheinlicher.

Innerhalb dieser sehr spezifisch gestalteten Filmmusik muss somit der willkürliche Einsatz eines Temp Tracks in der finalen Konfrontation zwischen der Protagonistin und dem Alien problematisch wirken: Eine Legitimation wird zumeist aus der passenderen Atmosphäre der spätromantisch-tonalen Musik der zweiten Sinfonie von Howard Hanson abgeleitet, doch ist auch ein Effekt der Banalisierung kaum abzuweisen. Die vollständige Abtrennung von allen vorher mit dem Alien (auch musikalisch) gleichsam kontaminierten narrativen Ebenen ist notwendig, um eine glaubhafte Befreiung von der Angst zu garantieren. Zugleich liegt in dieser Abtrennung ein Moment der Ernüchterung, dass es sich bei dem Alien eben doch um ein in seinen Konturen begrenztes, besiegbares Wesen handelt. Es ist aus Sicht des Publikums nicht mehr eine mythische Kreatur mit

übernatürlichen Kräften, sondern ein Balletttänzer in einem Gummianzug (vgl. zur Bedeutung der unscharfen Konturen der Kreatur Calabrese 1992, 98). Erst dadurch wird der eigentlich zutiefst irritierende Moment legitim, dass in exakt derjenigen Sekunde, in der das Alien visuell aus dem Bild verschwindet, ein akustisches Alien in die Tonspur eindringt. Auch dieser Temp Track erzeugt eine Art der ästhetischen Tabuisierung: Claudia Gorbman (2011) diskutiert zwar die Szene direkt zuvor, in der Ripley schemenhaft ein einfaches Kinderlied summt, um sich für den Kampf gegen das Alien selbst Mut zuzusprechen, doch bricht ihre Diskussion dort ab, wo der Temp Track in das ästhetische Erleben eindringt. Gorbmans Deutung der akustisch-musikalischen Konfrontation als verstecktes Liebesduett (bzw. als versuchte Penetrationsszene) wird jedoch durch den Fremdkörper des Temp Tracks auf eine andere naheliegende Analogie umgeleitet: Der Vorgang impliziert nun eher eine stilisierte Geburt, in der Ripley das Alien aus der eizellenförmigen Rettungskapsel herauspresst. Für diese Deutung aber muss die ästhetische Sinnhaftigkeit des Temp Tracks akzeptiert werden, der die Idee einer Neugeburt der Protagonistin sozusagen durch den Tod der vorherigen Filmmusik ausdrückt. Erst die musikalische Sequelbildung aber kann das Potenzial dieses kompositorisch ungeplanten Moments voll ausschöpfen: Im zweiten Teil der Filmreihe verfestigt sich die akustische Assoziation des tödlichen außerirdischen Wesens mit dem filmmusikalischen Produktionsmittel des Temp Tracks.

##### *5. Temp Tracks als neukomponierte Musik (ALIENS)*

Die Filmmusik von James Horner zu ALIENS (USA 1986, James Cameron) bezieht noch während der Opening Credits einen unerwarteten Rückgriff auf präexistente Musik mit ein: Das Adagio aus »Gayane« von Aram Khachaturian lässt sich als nunmehr explizites statt implizites Zitat aus

Kubricks 2001 deuten. Erst durch die Vorgeschichte des ersten Teils der Filmreihe, in dem die identische Ausgangs- und Endsituation der Handlung musikalisch einerseits mit dem ›romantisierenden‹ Temp Track und andererseits mit der ›rationalistischen‹ Originalmusik von Jerry Goldsmith verknüpft sind, erhält das Khachaturian-Zitat womöglich jedoch eine weitere Bedeutungsschicht. Auffällig ist zumal die filmmusikalische Ironie, die durch den Verweis auf eine semantische Denotationsebene in ganz einfacher Weise ermöglicht wird: Direkt nach dem Insert »Music Composed by James Horner« erklingt eine Musik, die eben nicht von James Horner komponiert wurde. Insofern das musikalische Fremdzitat die erste gestalthafte Faktur innerhalb der Filmmusik darstellt, kann man darin auch eine Selbstreferenz auf die Problematik erkennen, unter erheblichem Produktionsdruck in kurzer Zeit eine Musik als Sequel zu einem Score eines anderen renommierten Kollegen zu verfassen. Tatsächlich erklingt direkt nach dem Adagio aus »Gayane« das rhythmische Ostinato aus der Filmmusik des ersten Teils, also ein nicht mehr zitiertes, sondern direkt übernommenes Fremdelement. Spuren genau dieses Motivs finden sich schon in Horners Musik zu STAR TREK II: THE WRATH OF KHAN (USA 1982, Nicholas Meyer), und zwar genau dort, wo ein Handlungsmoment dies äußerlich motiviert (nämlich eine parasitäre Spezies, die in menschliche Körper eindringt).

Auf einer zweiten Referenzebene ist diese Musik aber nicht ironisch, sondern entspricht den aufgerufenen Handlungstopoi, da in die Opening Credits eines Films mit dem übergreifenden Titel »Aliens« sozusagen das erste akustische Alien eindringt, lange bevor diese auch visuell wieder auftreten werden. Mithilfe des Zitats würde nun also eine Gegenfolie (oder sogar eine Solidaritätsadresse) zu jenem umgekehrten Vorgang am Ende des ersten Teils gebildet, bei dem das akustische Alien auftritt, wenn das sichtbare Alien verschwindet. Es gibt jedoch eine noch verstecktere dritte Referenzebene: Vergleicht man die Passage aus ALIENS mit der Notenvorlage von

Khachaturian, dann erkennt man, dass das Material sich zwar ausnahmslos auf diese Quelle beziehen lässt (und darum umstandslos als Zitat rezipiert wird), aber in Wahrheit nahezu kein einziger Takt diesem Original wirklich entspricht. Die nun wiederum ironische Volte lautet: Der Komponist des Musikstücks von Aram Khachaturian in ALIENS heißt ganz eindeutig James Horner. Dabei ist interessant, welche Abänderungen sich im Einzelnen nachvollziehen lassen: Der Beginn erfolgt abgerissen und undefinierbar irgendwo in der Mitte des Stücks von Khachaturian, und zwar mit dem zweiten Grundmotiv (das ›absteigendes Pendelmotiv‹ genannt werden könnte), nicht dem ersten Grundmotiv des Stücks (das ›aufsteigendes Sehnsuchtsmotiv‹ genannt werden könnte). Das Pendelmotiv vertauscht weiterhin gegenüber der Vorlage – dies ist die klarste Änderung, die dort niemals eingesetzt wird – die Position des längeren Haltetons, der nun nicht mehr auf dem oberen stabilen Ton des melodischen Pendels platziert wird, sondern auf dem unteren, instabil wechselnden Ton. Schließlich wird auch die formale Balance der Vorlage aus einem Soloteil und einem Streicherduo zugunsten eines rascheren Duoeinsatzes aufgelöst, wobei in den imitatorischen Passagen die Funktion von Dux und Comes, also die Führungsrolle innerhalb des Duetts, vom einen auf das andere Instrument verschoben scheint. Es wird gleichsam von vornherein und ganz bewusst ein musikalisches Sequel komponiert, dessen motivischer Inhalt jedoch die Ablösung eines Solos durch ein Duett ist. Die Akzeptanz auch von anderen Autorenpersönlichkeiten, wie sie ein Sequel voraussetzt, wird in einen geheimen Triumph desjenigen Autors umgewandelt, der scheinbar nur vorhandene Vorlagen adaptiert, frei nach dem Motto: ›Wer zuletzt komponiert, komponiert am besten‹.

Eine klingende Gleichsetzung des Temp Tracks mit den Aliens aber dürfte sich relativ leicht als Metapher aufdrängen: Die Verwendung von Temp Tracks bleibt in der psychologischen wie kommerziellen Konditionierung

umstritten, durch die originale Filmmusik mit unerwünschten Fremdeinflüssen konfrontiert oder sogar kontaminiert wird (Schneller 2018, 4f.). Der Temp Track ist ein musikalischer »Facehugger« und der Filmmusikkomponist wird dessen Opfer. Allerdings kann der ästhetische Parasit in der filmischen Verwendung sozusagen einen neuen Wirt und dadurch innovative Wertzuschreibungen erhalten; je unbekannter die musikalische Vorlage ist, desto leichter wird dies als Positivum vermerkt, während bei bekannten Stücken deren eigene Rezeptionsvorgaben sich einer Neukontextualisierung auch in den Weg stellen (Lowe 2002, 104; Donnelly 2005, 103). Der zentrale Vorteil des Temp Track ist aber natürlich, dass er irgendwann wieder verschwinden soll, doch wird damit auch dessen zentraler Nachteil aufgerufen, dass trotz dieses Verschwindens sich im Körper des Filmmusik-Komponisten etwas eingenistet haben könnte (vgl. dazu pointiert Lensing 2009, 157 sowie Prendergast 1992, 272).

Filmmusikalische Sequels zeigen demgegenüber zwei andere Wirkungsweisen einer expliziten ›Temp-Track-Ästhetik‹: Erstens ist es möglich, einen Temp Track zu simulieren (oder sogar zu fälschen), sodass in die eingeschleppte Fremdreferenz ein Verweis auch auf die verbleibende Kontrolle des Filmusikkomponisten eingebaut wird. In diesem Sinne lässt sich die zunächst merkwürdig unmotivierte, aber kurz darauf besonders subtile Umgangsweise mit Finlandia in DIE HARD 2 deuten, aber natürlich auch die Referenzebenen in der Anfangsmusik von ALIENS: Mit dem simulierten Temp Track werden die Abhängigkeit und die Autonomie dieses zweiten Teils gleichermaßen zum Ausdruck gebracht. Es ist jedoch auch möglich, einen ursprünglichen Temp Track in sich zu ›serialisieren‹, sodass also bei der Sequelbildung wiederum in originale Filmmusik umgewandelt wird, was ursprünglich als Temp Track zur Geltung gekommen ist. Für diese Serialisierung gibt es wohl kein klareres Beispiel als die beständigen Referenzen auf die »Zarathustra«-Fanfare bei der ›Rückeroberung‹



orchestraler Filmmusiktechniken am Ende der 1970er-Jahre. Auch in ALIENS muss zum Beispiel auffallen, dass der als »Ripley's Rescue« bezeichnete Musikeinsatz (noch eindeutiger in der publizierten Version des Klavierauszugs) mit überdeutlichen Referenzen auf den Dur-Moll-Wechsel dieser Fanfare beginnt.

Für ein »Recycling« von Temp Tracks sind die allerletzten Momente der Filmmusik von ALIENS nochmals von besonderem Interesse. Die Protagonistin und das gerettete Kind versetzen sich zurück in den Anfangszustand des Hyperschlafs, weshalb während der End Credits wieder das Adagio von Khachaturian erklingt, weiterhin nicht exakt in, aber immerhin deutlich näher an der Originalversion. Was den Übergang vom Wachsein in den Schlaf aber konkret musikalisch begleitet, ist eine leise Trompetenmelodie in höchstem Register, die nach einer Ausweichung in der Zieltonika endet (Abbildung 6). Durch die Instrumentalfarbe, die beginnende ansteigende Quinte und das gravitatische Tempo wird jedoch die Behauptung möglich, dass hier ein ganz konkretes musikalisches Objekt, nämlich die »Zarathustra«-Allusionen des ersten Teils, und damit auch die Duett-Situation des filmmusikalischen Komponierens, zu Schlaf getragen wird: Das Motiv erscheint dann wie eine diatonische Fortführung der bei Goldsmith begonnenen chromatischen Abwärtsführung. Für die Möglichkeit dieser Assoziation ist dabei das vor der Trompetenmelodie hörbare Tremolo in der darüber liegenden Oktave mitentscheidend, weil es ein musikalisches Wissen um den erwarteten Zielton der Fanfare impliziert.



Abbildung 6: Musikalische Untermalung der Schlusszene aus ALIENS.

Diese Rekonstruktion soll keinesfalls den Status eines für die Rezeption des Films wirksamen musikalischen Zitats, sondern lediglich den Status eines möglichen intertextuellen Einflusses innerhalb des Kompositionsprozesses nachweisen. Narrative Sequels können aufgrund ihrer partiellen Abhängigkeit von Textvorlagen eine nochmals erhöhte Verweisdichte generieren. Gegen eine ästhetische Aufwertung von Sequelbildungen mithilfe eines Verweises sozusagen auf diese vorhandenen latenten Verweisstrukturen aber lassen sich vor allem zwei naheliegende Argumente anführen: Erstens eine Tradition der psychologischen Filmmusikforschung, in der die rezeptive Wirkung derartig versteckter Referenzebenen skeptisch bezweifelt werden muss, und zweitens eine normative Position der Filmästhetik, in der die kommerziellen Zwänge von Sequels eine naiv wertpositive Beurteilung dieser Referenzebenen kritisch in Frage stellen.

Jede abstrahierende Form der Musikanalyse erzeugt jedoch in sich ein System potenziert Unwahrscheinlichkeiten, das eine Emanzipation vom oberflächengebundenen Hörvorgang als Gründungsvoraussetzung besitzt. Insofern ist es nur konsequent, wenn Filmmusikkomponisten, die in ihrer Ausbildung mit diesem Anspruch von musikalischer Analyse konfrontiert wurden, deren strukturbildende Möglichkeiten dann auch tatsächlich für sich nutzen. In empirischen Experimenten wiederum konnte sehr stabil nachgewiesen werden, dass eine psychologische Wahrnehmung von anspruchsvollen musikalischen Formstrukturen sich kaum verifizieren lässt: Es zeigt sich hier immer wieder, dass die Probanden zwischen der originalen Formvorlage und neu zusammen geschnittenen, rückwärts gereihten und anderen sinnwidrigen Varianten keinen Gefallensunterschied erkennen lassen (vgl. als Forschungsüberblick Tillmann/Bigand 1996). Wenn aber autonome Musik psychologisch quasi nach den Gesetzen des Filmschnitts funktioniert, dann dürfen umgekehrt die Wertprämissen der musikalischen Analyse auch für die Filmmusik ihre Gültigkeit behalten: Die Ergebnisse der Analyse

müssen in beiden Fällen entweder eine nachträgliche Rationalisierung oder eine gänzlich unbewusste und letztlich unklare Verarbeitungsform für sich voraussetzen (in anderen Worten, auch für autonome Musik besteht ein Konflikt zwischen »unheard melodies« und »melomanen« Reminiszenzenjägern). Die Möglichkeit einer relativen wirkungspsychologischen Irrelevanz macht jedoch die Frage nach einer apriorischen produktionstechnischen Ideologieabhängigkeit nochmals dringlicher: Eine kommerzielle Standardisierung und Stereotypisierung wäre demnach jene Voraussetzung von filmischen Sequelbildungen, die erst die plakativen wie auch die versteckten Referenzen auf die eigenen Erzählstrukturen ermöglicht. Diesem Verdachtsmoment entspricht folgerichtig ein Reflex der wissenschaftlichen Forschung, gerade bei der Ausweitung ihrer Gegenstände einen Vorbehalt politischer Solidarität möglichst direkt auszusprechen:

In the face of media products that offer smooth, hermetically intact audiovisual environments (typically those most easily assimilated into broader capitalist narratives), our authors call for works that remain open to the outside, that stutter and generate noise, that move in unpredictable ways. This is not merely a question of aesthetics, but of political and historical positioning (Vernallis/Herzog 2013, 10)

Die Problematik ist aber natürlich, dass sich dieser Anspruch einfach nicht durchhalten lässt (was schon die nachfolgenden Kapitel des *Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* mit ihrer Diskussion zum Beispiel der filmmusikalischen Varianten innerhalb der ersten BOURNE-Trilogie vielfach belegen): Theorien des ästhetischen Fortschritts müssen akzeptieren, dass selbstreferenzielle Problemlösungen von der kommerziellen Kunstproduktion okkupiert werden (Böhme 2006, 482). Theorien einer ästhetischen Multiplizierung hingegen müssen akzeptieren, dass strukturelle Ähnlichkeiten auch dort auftreten, wo innerhalb eines Sequels eher das Stereotyp und nicht die Selbstreferenz hervortreten wird.



**Abbildung 7: Variante eines melodisch-gestischen Stereotyps in LETHAL WEAPON 4.**

Diese Situation soll abschließend das Stereotyp einer engräumig in sich kreisenden Melodie in einem bedrohlich tiefen Streicherregister verdeutlichen: Es ist die vereinheitlichende Grundlage für die Verwendung sowohl von Beethovens neunter Sinfonie im ersten Teil wie von *Finlandia* im zweiten Teil der DIE HARD-Filmreihe. Das bewährte Charakterisierungsmodell übernimmt Michael Kamen jedoch zur Abbildung der Antagonisten auch für den vierten Teil der Filmreihe LETHAL WEAPON: Die spezifische Ausprägung mit dem beginnenden kleinen Sekundintervall sowie die Rückwendung zum Anfangston verweisen darauf, dass die ›Freudenmelodie‹ aus Beethovens neunter Sinfonie sozusagen als Schnittvorlage auch hier noch schemenhaft eine Rolle spielen könnte, obgleich nun die chinesischen Triaden anstelle von deutschen Terroristen mit denselben orchestralen Stilmitteln charakterisiert werden (Abbildung 7). Diese Parallelen werden zudem in einer möglichst notengetreuen Transkription eher verdeckt, da sie vor allem die sekundären Parameter der instrumentalen Klangfarben und Register, des gewählten Tempos und der gestischen Aspekte des Vortrags betreffen. Der einigermaßen klischeehafte Wechsel genau dieser Parameter in eine ›asiatische‹ Instrumentation macht daher endgültig deutlich, dass in diesem Fall keinerlei Denotation auf ein mögliches Vorbild mehr intendiert ist, sondern lediglich pragmatisch ein vorhandenes Modell an eine veränderte geographische Musikreferenz angepasst wird (diesem Zweck dient vermutlich auch die ergänzte Durterz als unerwarteter Spitzenton in einem Mollkontext). Die entsprechenden Szenen bleiben filmmusikalisch effektiv auskomponiert, aber es ist eben auch zu

akzeptieren, dass sich manchmal ein Sequel tatsächlich einfach wie ein Sequel verhält, und ein Original demgegenüber das Original verbleibt.

## Literatur

- Atkins, Irene Kahn (1983) *Source music in motion pictures*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Böhme, Hartmut (2006) *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Budra, Paul (1998) Recurrent Monster: Why Freddy, Michael, and Jason Keep Coming Back. In: *Part Two: Reflections on the Sequel*. Ed. by Paul Budra / Betty A. Schellenberg. Toronto: Toronto University Press, S. 189–199.
- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner.
- Calabrese, Omar (1992) *Neo-Baroque. A Sign of the Times*. Übs von Charles Lambert. Princeton: Princeton University Press.
- Castle, Terry (1987) *Masquerade and civilization: the carnivalesque in eighteenth-century English culture and fiction*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Chion, Michel (1994) *Audio-Vision. Sound on Screen*. Übs. von Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Citron, Marcia J. (2010) *When Opera Meets Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Custodis, Michael (2009) *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik*. Bielefeld: Transcript.
- Denson, Shane/Mayer, Ruth (2012) Grenzgänger. Serielle Figuren im Medienwechsel. In: *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Hrsg. v. Frank Kelleter. Bielefeld: Transcript, S. 185–204.
- Detering, Heinrich (2012) Der Schamane in Las Vegas. Elvis als Serienheld (1969–1977). In: *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Hrsg. v. Frank Kelleter. Bielefeld: Transcript, S. 75–96.
- Donnelly, K. J. (2005) *The Spectre of Sound. Music in Film and Television*. London: BFIProductions.
- Garber, Marjorie B. (2003) *Quotation Marks*, New York: Routledge.

- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gorbman, Claudia (2007) Auteur Music. In: *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*. Ed. by Daniel Goldmark / Lawrence Kramer / Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, S. 149–162.
- Gorbmann, Claudia (2011) Artless Singing. In: *Music, Sound, and the Moving Image* 5,2, S. 157–171.
- Görne, Thomas (2017) *Sounddesign. Klang, Wahrnehmung, Emotion*. München: Hanser.
- Hayward, Jennifer (1997) *Consuming Pleasures. Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Heldt, Guido (2013) *Music and Levels of Narration in Film. Steps Across the Border*. Bristol: Intellect.
- Heldt, Guido (2018) Was uns die Töne erzählen: Narratologie und Filmmusik. In: *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Hrsg. v. Frank Hentschel / Peter Moormann. Wiesbaden: Springer, S. 123–146.
- Huron, David (2006) *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge Mass.: MIT Press.
- Hutcheon, Linda (2013) *A Theory of Adaptation*. With Siobhan O’Flynn, 2<sup>nd</sup> Edition. London: Routledge.
- Jahn-Sudmann, Andreas / Kelleter, Frank (2012) Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV. In: *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Hrsg. v. Frank Kelleter. Bielefeld: Transcript, S. 205–224.
- Kreuzer, Anselm C. (2009) Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt. In: *Klassiker der Filmmusik*. Hrsg. v. Peter Moormann. Stuttgart: Reclam, S. 216–219.
- Lensing, Jörg U. (2009) *Sound-Design, Sound-Montage, Soundtrack-Komposition. Über die Gestaltung von Filmtönen*. Berlin: Schiele & Schön.
- Lockhart, William (2012) *Listening to the Domestic Music Machine. Keyboard Arrangement in the Nineteenth Century*. Berlin: Humboldt Universität: Diss.
- Lowe, Melanie (2002) Claiming Amadeus: Classical Feedback in American Media. In: *American Music* 20/1, S. 102–119.
- Mahrenholz, Simone (1998) *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*. Stuttgart: Metzler.
- Margulis, Elizabeth Hellmuth (2014) *On Repeat. How Music plays the Mind*. Oxford: Oxford University Press.

- Mücke, Panja (2012) Diegetic Music. In: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*. Hrsg. v. Manuel Gervink / Matthias Bückle. Laaber: Laaber, S. 123f.
- Prendergast, Roy M. (1992) *Film Music: a neglected art. A critical study of music in films*. 2<sup>nd</sup> Edition. New York: Norton.
- Schellenberg, E. Glenn (1997) Simplifying the Implication-Realization Model of Melodic Expectancy. In: *Music Perception* 14, 3, S. 295–318.
- Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016) *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*, Tübingen: A. Francke Verlag.
- Schneller, Tom (2018) Technische Verfahren der Filmmusik. In: *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Hrsg. v. Frank Hentschel / Peter Moormann. Wiesbaden: Springer, S. 1–14.
- Sperl, Stephan (2006) Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Stilwell, Robynn J. (1997) ›I just put a drone under him...‹. Collage and Subversion in the Score of ›Die Hard‹. In: *Music & Letters* 78,4, S. 551–580.
- Stilwell, Robynn J. (2007) The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic. In: *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*. Ed. by Daniel Goldmark / Lawrence Kramer / Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, S. 184–203.
- Tillmann, Barbara/Bigand, Emmanuel (1996) Does Formal Structure Affect the Perception of Musical Expressiveness? In: *Psychology of Music* 24, S. 3–17.
- Vernallis, Carol/Herzog, Amy (2013) Introduction. In: *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. Ed. by Carol Vernallis / Amy Herzog / John Richardson. Oxford: Oxford University Press, S. 1–10.
- Winters, Ben (2010) The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. In: *Music & Letters* 91, 2, S. 224–244.

### Empfohlene Zitierweise

Caskel, Julian: Musikalische Sequels: Referenzebenen ›non-diegetischer‹ Orchestermusik in den Filmreihen DIE HARD und ALIEN. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 16 (2023), S. 81–120, DOI: 10.59056/kbzf.2023.16.p81-120.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.