

# Inhaltsverzeichnis

**Vorwort und Dank — V**

**Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen — XIII**

**Verzeichnis der Noten-, Klang- und Videobeispiele — XV**

## **1 Einleitung — 1**

- 1.1 Romantik-Modelle — 1
- 1.2 Hypothesen — 5
- 1.3 Forschungsgegenstand — 7
- 1.4 Vorgehensweise — 8

## **2 Theorie I: Romantik — 11**

- 2.1 Termini: Romantik und Romantizismus — 11
- 2.2 Mythos — 18
  - 2.2.1 Neue Mythologie — 19
  - 2.2.2 Richard Wagners Mythoskonzeption — 22
  - 2.2.3 Mythisches Weltbild — 28
- 2.3 Utopie — 35
  - 2.3.1 Utopie und Romantik — 35
  - 2.3.2 Utopie und Zeitlichkeit — 38
  - 2.3.3 Utopie und Dystopie — 41
  - 2.3.4 Utopie und Musik — 43
- 2.4 Exotismus — 45
- 2.5 Ästhetik — 50
  - 2.5.1 Ästhetik des Erhabenen — 51
  - 2.5.2 Universalpoesie — 52
  - 2.5.3 Realitätsflucht und Kunstreligion — 55
  - 2.5.4 Virtuosität und Geniekult — 58
  - 2.5.5 Antimodernismus und Historismus — 63
- 2.6 Stilistik — 65
  - 2.6.1 Inhalt über Form — 65
  - 2.6.2 Programmmusik und Sinfonismus — 67
  - 2.6.3 Volkslied — 71
  - 2.6.4 Musikdrama und Leitmotivik — 74
  - 2.6.5 Harmonik — 86
- 2.7 Kritik und Zwischenfazit — 91

- 3 Theorie II: Film Music Studies — 94**
- 3.1 Termini: Score, Source Music und Soundtrack — **95**
- 3.2 Historischer Überblick — **98**
- 3.2.1 Stummfilm-Ära und Hollywood-Sound — **99**
- 3.2.2 Renaissance des Orchestralismus und spätes 20. Jahrhundert — **104**
- 3.2.3 Besonderheiten in Deutschland und Europa — **109**
- 3.2.4 Entwicklungen im 21. Jahrhundert — **112**
- 3.3 Filmische Genres — **118**
- 3.3.1 Genres und mythische Räume — **119**
- 3.3.2 Fiktive Welten: Science-Fiction, Superhelden und Fantasy — **124**
- 3.4 Stilistische Bedingungen — **137**
- 3.4.1 Termini: Stil und Genre in der Musik — **137**
- 3.4.2 Stilistische Vielfalt — **138**
- 3.4.3 Stilistische Romantizismen — **141**
- 3.4.4 Filmmusikalische Eigenheiten — **148**
- 3.4.5 Filmmusik und Neue Musik — **153**
- 3.4.6 Filmmusik und Sounddesign — **154**
- 3.5 Musik in fiktiven Welten — **158**
- 3.5.1 Musik in filmischen Fantasy-Medien — **161**
- 3.5.2 Musik in filmischen Science-Fiction- und Superhelden-Medien — **173**
- 3.5.3 Gemeinsamkeiten und Unterschiede fiktiver Welten — **194**
- 3.6 Musik in Serialisierungen — **196**
- 3.6.1 Musik in Serien — **197**
- 3.6.2 Musik in filmischen Reihen der Franchise-Ära — **202**
- 3.7 Funktionale Bedingungen — **203**
- 3.7.1 Funktionale und Programmmusik — **205**
- 3.7.2 Funktionen und Genre-Theorie — **207**
- 3.7.3 Unterstützende Funktion — **209**
- 3.7.4 Erweiternde Funktion — **209**
- 3.7.5 Vermittelnde Funktion — **210**
- 3.7.6 Kommentierende Funktion — **211**
- 3.7.7 Kontrastierende Funktion — **213**
- 3.7.8 Mythenbildende Funktion — **213**
- 3.8 Kompositionstechniken — **217**
- 3.8.1 Underscoring — **218**
- 3.8.2 Mood-Technik — **219**
- 3.8.3 Leitmotiv-Technik — **223**
- 3.8.4 Baukasten-Technik — **227**
- 3.8.5 Kompilation und präexistente Musik — **229**

- 3.9 Produktionsbedingungen — **232**
- 3.9.1 Hollywoods Dominanz — **232**
- 3.9.2 Kommerzielle Musik-Film-Beziehungen — **234**
- 3.9.3 Selbstverständnisse von Filmkomponist\*innen — **236**
- 3.9.4 Digitale Filmmusik-Produktion — **237**
- 3.9.5 Teamarbeit — **240**
- 3.9.6 Integration von Musik und Sound — **242**
- 3.10 Rezeption und Kritik — **244**
- 3.10.1 Rezeption und Wirkungspsychologie — **245**
- 3.10.2 Filmmusik und Popkultur — **247**
- 3.10.3 Filmmusik und Hochkultur — **250**
- 3.10.4 Exotismen und interkulturelle Bedingungen — **255**
- 3.10.5 Kritische Diskurse — **259**
- 3.11 Zwischenfazit — **266**

#### **4 Hauptstudie I: Inhaltsanalyse von Komponist\*innen-Interviews — 269**

- 4.1 Vorgehensweise und Methodik — **271**
- 4.2 Auswahl der Interviews — **272**
- 4.3 Kategorienbildung — **273**
- 4.4 Kategorien-Zusammenfassungen — **274**
- 4.4.1 Produktionsprozesse — **274**
- 4.4.2 Musikalische Funktionen — **290**
- 4.4.3 Selbstverständnisse von Komponist\*innen — **296**
- 4.4.4 Beziehungen und Vergleiche — **311**
- 4.4.5 Begriffe — **317**
- 4.4.6 Personen — **318**
- 4.5 Fallzusammenfassungen — **318**
- 4.5.1 Quincy Jones — **319**
- 4.5.2 Rachel Portman — **319**
- 4.5.3 Howard Shore — **320**
- 4.5.4 Hans Zimmer — **321**
- 4.5.5 Bear McCreary — **322**
- 4.5.6 Trent Reznor & Atticus Ross — **324**
- 4.5.7 Brian Tyler — **325**
- 4.5.8 Tom Holkenborg — **325**
- 4.5.9 Trevor Rabin — **327**
- 4.5.10 John Powell — **327**

- 4.5.11 Alexandre Desplat — **329**
- 4.5.12 Elliot Goldenthal — **329**
- 4.5.13 Henry Jackman — **330**
- 4.5.14 Mark Mothersbaugh — **331**
- 4.6 Reduktion und Typisierung — **332**
- 4.6.1 Typ A: Traditionelle Einzelgänger\*innen — **336**
- 4.6.2 Typ B: Digitalisierte Künstler\*innen — **337**
- 4.6.3 Typ C: Technisierte Sound-Producer — **339**
- 4.6.4 Typ D: Innovative Teamplayer — **341**
- 4.6.5 Bewertung und Einordnung — **342**
- 4.7 Zusammenhänge zwischen den Kategorien — **347**
- 4.8 Mixed Methods und weitere Erkenntnisse — **351**
- 4.9 Rückbezüge zur Forschungsfrage — **360**
- 4.9.1 Romantizismen — **360**
- 4.9.2 Filmmusikalische Bedingungen — **375**
- 4.10 Vorläufiges Romantik-Modell — **395**
- 4.11 Zwischenfazit — **399**
  
- 5 Hauptstudie II: Filmmusikanalyse — 402**
- 5.1 Vorgehensweise und Methodik — **403**
- 5.1.1 Filmmusik-Analysen in der Forschungsliteratur — **403**
- 5.1.2 Hermeneutischer Ansatz — **405**
- 5.1.3 Klang-, Video- und Notenanalysen — **406**
- 5.1.4 Pragmatische Reduktion — **408**
- 5.1.5 Parameter und Analyse-Ebenen — **409**
- 5.2 Rückbezüge: Komponist\*innen-Typen, Genre-Theorie und Romantik-Modell — **413**
- 5.3 Legitimation des ausgewählten Korpus — **414**
- 5.4 Analysebeispiel 1: *The Hobbit: An Unexpected Journey* — **417**
- 5.4.1 Vorab-Informationen — **417**
- 5.4.2 Synopse des Films — **421**
- 5.4.3 Score-Analyse — **421**
- 5.4.4 Rückbezüge und Auswertung — **442**
- 5.5 Analysebeispiel 2: *Thor: The Dark World* — **445**
- 5.5.1 Vorab-Informationen — **445**
- 5.5.2 Synopse des Films — **452**
- 5.5.3 Score-Analyse — **453**
- 5.5.4 Rückbezüge und Auswertung — **473**
- 5.6 Analysebeispiel 3: *Interstellar* — **477**
- 5.6.1 Vorab-Informationen — **477**

- 5.6.2 Synopse des Films — **483**
- 5.6.3 Score-Analyse — **484**
- 5.6.4 Rückbezüge und Auswertung — **507**
- 5.7 Analysebeispiel 4: *Solo: A Star Wars Story* — **512**
- 5.7.1 Vorab-Informationen — **512**
- 5.7.2 Synopse des Films — **521**
- 5.7.3 Score-Analyse — **522**
- 5.7.4 Rückbezüge und Auswertung — **541**
- 5.8 Ergebnisse und Vergleiche — **545**
- 5.8.1 Vergleichende Auswertung der Filmmusikanalysen — **545**
- 5.8.2 Rückbezüge: Komponist\*innen-Typen und Romantik-Modell — **562**
- 5.9 Überarbeitetes Romantik-Modell — **570**

## **6 Ergebnisse und Fazit — 575**

- 6.1 Romantizismen und Romantik-Modell — **575**
- 6.2 Komponist\*innen-Typen — **578**
- 6.3 Stilistische Einordnung: Gibt es einen Filmmusik-Sound? — **581**
- 6.4 Genre-Diskussion und mythischer Raum — **583**
- 6.5 Filmmusikalische Funktionen — **584**
- 6.6 Rezeption und interkulturelle Bedingungen — **585**
- 6.7 Beantwortung der Forschungsfragen — **586**
- 6.8 Einordnung in den Forschungsstand — **589**
- 6.9 Kritische Reflexion — **592**
- 6.10 Ausblick — **593**

## **Quellenverzeichnis — 597**

## **Anhang — 621**

## **Register — 623**

