

Zwischen Digitalisierung und Romantisierung

Produktionsprozesse in Hollywood-Filmmusikproduktionen der 2010er-Jahre¹

Gernot Preusser

Der vorliegende Aufsatz beleuchtet die kreativen, kollaborativen und technischen Abläufe der Filmmusikproduktion² in Hollywood-Produktionen der 2010er-Jahre. Besonders im Fokus steht hierbei das nicht reibungsfreie Zusammenspiel von romantisierenden Selbstbildern von Filmkomponist*innen und arbeitsteiligen, digitalisierten und computergestützten Arbeitsprozessen. Die Rolle der Filmmusik als Produkt und Ergebnis des Produktionsprozesses wird dabei ebenfalls betrachtet.

Im Entstehungsprozess von Filmmusik prallen stark digitalisierte und arbeitsteilige Arbeitsprozesse, in deren Zentrum die Handhabung von technischen Geräten steht, auf ästhetische Konzepte, künstlerische Wertvorstellungen und menschliche Formen der Zusammenarbeit. Neuere Hollywood-Filmproduktionen zwischen 2010 und 2019 sind dabei besonders geeignet, die Spannungsfelder aufzuzeigen, die etwa durch den Kontrollverlust über technologische Vorgänge, die immer intensivere Nutzung von Technik als Mittlerin und Gedächtnis ästhetischer Erfahrungen und die daraus resultierenden Gegenreaktionen und Ritualisierungen entstehen.

Hierbei wird zentralen medienkritischen Thesen Bernard Stieglers gefolgt: Aus medienphilosophischer Perspektive beschreibt er audiovisuelle Medien als industrielle Zeitobjekte, die Wahrnehmung und Aufmerksamkeit massenhaft synchronisieren und damit nicht nur Rezeptionsweisen, sondern auch die Produktionsbedingungen audiovisueller Kultur prägen – und somit mittelbar auch die Weitergabe und Transformation tradiert

¹ Teile dieses Beitrags basieren auf der Dissertation des Verfassers (Preusser 2026). Während der vorliegende Aufsatz Produktionsprozesse in Hollywood-Filmmusikproduktionen der 2010er-Jahre untersucht, diskutiert ein weiterer, für die *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* entstandener Aufsatz (im Erscheinen) das zugrunde liegende filmmusikalische Romantik-Modell aus ästhetisch-systematischer Perspektive anhand einer exemplarischen Filmanalyse.

² Der Begriff ›Filmmusik‹ meint im Folgenden primär den musikalischen Teil des klassischen Kinofilms, bezieht aber auch die Musik von Serienformaten mit ein.

ästhetischer Muster, etwa romantischer Klang- und Ausdrucksformen, beeinflussen (vgl. Crogan 2013; Trottein 2013). Vor diesem Hintergrund wird untersucht, wie sich unter anderem in der Romantik³ fußende Ideen, Wertvorstellungen und Selbstbilder von Filmmusikschaffenden unter technischen Bedingungen transformieren (vgl. etwa Coleman/Tillman 2017; Jaszoltowski/Riethmüller 2019; Fuhrmann 2021).

Zentraler Anschauungsgegenstand dieses Beitrags ist die Filmmusikproduktion selbst: ein komplexes Amalgam aus technischer Infrastruktur, ökonomischen Rahmenbedingungen, kollaborativer Praxis und individueller Kreativität. Daher werden nach einer kurzen Übersicht über den Forschungsstand die Ergebnisse einer qualitativen Inhaltsanalyse nach Kuckartz (2018) präsentiert, die auf der Basis von 14 Interviews mit renommierten Hollywood-Komponist*innen aus dem Band *Score. A Film Music Documentary. The Interviews* (Schrader 2017) durchgeführt wurde.

Die hermeneutisch-empirische Vorgehensweise der Inhaltsanalyse erlaubt es, die Aussagen der Akteur*innen hinsichtlich ihrer Selbstbilder, ästhetischen Werte und produktionspraktischen Routinen zu ordnen und zu gruppieren. Ziel ist es, daraus anhand wiederkehrender Muster eine Typologie von Komponist*innen zu entwickeln, die sich durch unterschiedliche Konzepte von Prozessorganisation, Rollen- und Funktionsbildern auszeichnen. Daraus sollen auch Rückschlüsse auf verschiedene Arten der Adaption und Neuverhandlung romantischer Ideen und Idiome gezogen werden, die mögliche Strategien von Komponist*innen aufzeigen, wie Filmmusik und Technologie gemeinsam gedacht und umgesetzt werden können.

Kommerzielle Produktionsbedingungen

Im frühen 21. Jahrhundert ist Hollywood prägend für die Film- und Serienproduktion des globalen Nordens. Seine über Jahrzehnte aufgebaute Dominanz in wirtschaftlicher wie medienkultureller Hinsicht ist auch in den 2010er-Jahren deutlich und schlägt sich in zwei wesentlichen Strömungen nieder: der Hans-Zimmer-Ära sowie der Franchise-Ära (vgl.

³ Unter ›Romantik‹ wird in diesem Aufsatz nicht die literatur- oder musikhistorische Epoche gemeint, sondern primär eine Geisteshaltung, die ihren Ursprung in den Ideen des ausgehenden 18. Jahrhunderts hat und deren Konzepte bis in die Gegenwart fortwirken; vgl. Reinfandt 2003; Kompridis 2009; Kerschbaumer 2018.

Kloppenburg 2012/2015; Audissino 2017a; Coleman/Tillman 2017; Lehman 2021, Preusser 2026).

Der Terminus ›Franchise-Ära‹ steht für die prägendste Strömung in kommerzieller Hinsicht (Coleman/Tillman 2017, 1):

»The twenty-first century is a strange time for films. Franchises upon franchises, a dwindling art house, piracy, one-off gimmick films propagating film series which last eons, and nostalgia, nostalgia, nostalgia.«

Wesentlich für diese Begriffsprägung ist der große kommerzielle Erfolg von filmisch-medialen Franchises, die sich in filmischen Reihen und Serialisierungen wie STAR WARS, HARRY POTTER/FANTASTIC BEASTS, FAST & FURIOUS oder dem *Marvel Cinematic Universe* niederschlagen (vgl. McSweeney 2018, 1; Marvel Entertainment, LLC 2025). Die Folgen dieser immer neu aufgelegten Sequels, Prequels, Spin-Offs und Weiterführungen medialer Welten sind starke Kontinuitätstendenzen mit nostalgischen Zügen: »the era we are in fosters thematic and compositional conservatism« (Coleman/Tillman 2017, 8).

Diese Bedingungen befördern tendenziell einen musikalischen Score, der in etablierten, vom Publikum erwarteten Genre-Konventionen verläuft: Wiedererkennbarkeit ist im Zweifel bedeutender als kreative musikalische Experimente mit ungewisser Rezeption (vgl. Karlin/Wright 2004; Scheurer 2008; Halfyard 2012; Coleman/Tillman 2017). Die Filmkomponist*innen haben – bis auf wenige Ausnahmen – nur begrenzten Einfluss auf solche konzeptuell-strategischen Überlegungen (vgl. Buhler 2014; Hill 2017). Der zeitökonomische Druck verstärkt die Tendenz, Altbewährtes immer wieder neu aufzulegen: Das übliche Zeitfenster für die Musikproduktion von der Auftragsvergabe bis zur finalen Abnahme liegt beim klassischen Kinofilm bei drei bis acht Wochen (vgl. Cooper 2016; Kohli 2018).

Dennoch sind gegenläufige Tendenzen zu beobachten. Ausgehend von Hans Zimmers einflussreicher Produktionsfirma *Remote Control Productions* setzt seit den 1990er-Jahren eine Professionalisierung der filmmusikalischen Produktion ein, die ein gesteigertes Selbstbewusstsein der Komponist*innen mit sich bringt (vgl. Audissino 2017a; Coleman/Tillman 2017). Bekannte Vertreter*innen der Branche wie Hans Zimmer, John Williams oder Howard Shore erfahren einen »Popularisierungsschub« (Jaszoltowski/

Riethmüller 2019, 110) und führen zu einem neu definierten Selbstverständnis, das sich auch außerhalb des Bewegtbildmediums etwa an erfolgreichen Konzerttourneen, einer breiten medialen Rezeption und an dem Eindringen in den sogenannten Klassik-Kanon zeigt (vgl. Wünschel 2018; Jaszoltowski/Riethmüller 2019; Fuhrmann 2021).

Technische und prozessuale Produktionsbedingungen

Seit Ende des 20. Jahrhunderts ist die technische Ausgangsbasis für fast alle Aspekte und Teilprozesse der Film- und Serienmusikkomposition der Computer. Zentrale Software für Komposition, Aufnahmen, Mixing, Mastering, Editing und auch die Synchronisation ist die Digital Audio Workstation (DAW). Hans Zimmers Ansicht nach wird sie zur zentralen Infrastruktur sowie zum Instrument: »I play the computer. I'm very good at playing the computer because I realized early on that all instruments are technology. They're just technology of a different era.« (Hans Zimmer, zit. nach Schrader 2017, 113; vgl. Hill 2017; Kohli 2018; Casanelles 2024)

Die filmmusikalische Produktion findet in der Regel in der Postproduktionsphase eines Films statt, wenn ein erster Filmschnitt bereits vorliegt (vgl. Cooper 2016, 47). Daneben ist auch das Drehbuch signifikant für die filmkompositorischen Überlegungen, auf deren Grundlage – meist in Zusammenarbeit mit der*dem Regisseur*in – ein grundlegendes filmmusikalisches Konzept realisiert wird. Potenziell beeinflusst wird dieses durch das Anlegen von Temp-Tracks (vgl. Karlin/Wright 2004; Kohli 2018; Schneller 2018).

Die digitalisierte Filmmusik-Produktion mittels DAW, maßgeblich vorangetrieben seit den 1990er-Jahren von Hans Zimmers Produktionsfirma *Remote Control Productions* und ihrer Vorgängerin *Media Ventures*, ermöglicht eine schnellere und arbeitsteiligere Realisierung als mit analogen Mitteln. So ermöglichen es digitale Plug-Ins, schon vor eventuellen Musiker*innen- oder Orchesteraufnahmen eine hochwertige Demoversion des angedachten musikalischen Cues zu erstellen, damit Regisseur*innen und Editor*innen früher in den filmmusikalischen Produktionsprozess integriert sind (vgl. Cooper 2016; Audissino 2017a; Schneller 2018; Casanelles 2024).

Die Verwendung von Klangsamples, Instrumenten-Plug-Ins, Synthesizern, Sounddesign und weiterer Bearbeitungs-Software hat analoge Instrumente teils verdrängt. Auch ermöglicht dies durch weitgehend originalgetreue Klangimitationen eine nicht nur schnellere, sondern auch kostengünstigere klangliche Realisation im Vergleich etwa zu Orchesteraufnahmen (vgl. Cooper 2016; Kohli 2018; Schneller 2018):

»Film music is now more about designing soundscapes rather than composing music in the traditional meaning of the term. Much of today's film music is not even notated in the traditional sense but directly rendered through computer technology.« (Audissino 2017a, 223)

Obwohl die enge Verzahnung von Musik und Sounddesign bereits seit den 1970er-Jahren eine wichtige Rolle im Hollywoodkino spielt, wird sie in den 2010er-Jahren durch digitale Produktionsumgebungen weiter intensiviert. Musik, Klanggestaltung und Bearbeitung finden nun häufig innerhalb derselben Software statt und lassen sich dadurch leichter miteinander verschränken. Das »hyperorchestra« (Casanelles 2024) erweitert die klanglichen Möglichkeiten des Sinfonieorchesters um elektronische Sounds wie Synthesizer, verstärkte Drumsounds sowie um die Möglichkeiten digitaler Klangbearbeitung. Auch werden Soundeffekte verstärkt narrativ eingesetzt: Musik und Sound nähern sich konzeptuell aneinander an (ohne deshalb vollständig zu verschmelzen; vgl. Lensing 2009; Kloppenburg 2012/2015; Audissino 2017a; Hill 2017; Casanelles 2024).

Der filmmusikalische Produktionsprozess besteht aus mehreren Teilschritten, die teils von Spezialist*innen übernommen werden: Dazu gehören die Spotting Session, das Recording, das Mixing und Mastering, die Orchestrierung, das Dirigat und das Soundediting ebenso wie das Dubbing und die Synchronisation. Insgesamt ergibt sich so eine stark arbeitsteilige Filmmusik-Produktion, wobei die*der Filmkomponist*in der Anker- und Fixpunkt für die Gesamtproduktion ist (vgl. Kloppenburg 2012/2015; Cooper 2016; Audissino 2017a; Kohli 2018; Schneller 2018). Das sogenannte Music Department arbeitet dabei nicht nur eng mit Regie und (Film-)Editing zusammen, sondern auch – und in zunehmendem Maße – mit dem Sound Department (vgl. Audissino 2017a, 223).

Angesichts der Spezialisierung und des arbeitsteiligen Charakters der Filmmusikproduktion zweifeln einige Forschende an, dass noch von Filmkomponist*innen als Auteur*innen ihrer Werke gesprochen werden kann. Vielmehr müsse bei der Realisie-

rung des Filmscores von einem Teamwork ausgegangen werden – ein klarer Gegenentwurf zum romantisch vorgeprägten Geniegedanken des 19. Jahrhunderts (vgl. Brandstetter/Neumann 2011, 9; Winters 2016, 65; Luyken 2023, 45). Trotz der technologischen Entwicklungen sind grundlegende Prinzipien des filmmusikalischen Produktionsprozesses seit dem Beginn der Tonfilm-Ära weitgehend gleichgeblieben, auch die Abfolge der Produktionsprozesse hat sich seitdem nicht grundlegend geändert (vgl. Cooper 2016; Kohli 2018; Schneller 2018).

Qualitative Inhaltsanalyse des Interviewbandes Score

In Forschungsbeiträgen zu filmmusikalischen Produktionsprozessen fehlt zumeist die Perspektive der zentralen Akteur*innen, also der Filmkomponist*innen (vgl. etwa Elias 2017; Hill 2017; Kohli 2018). Die folgende empirische Untersuchung⁴ versucht deshalb, diese und ihre Innensicht stärker in den Fokus zu rücken. Zu diesem Zweck wurde eine qualitative Inhaltsanalyse des 2017 erschienenen Interviewbandes *Score. A Film Music Documentary. The Interviews* (Schrader 2017) durchgeführt. In den zwischen 2014 und 2016 entstandenen Interviews kommen 23 Komponist*innen ausführlich zu Wort und äußern sich zu Themen der Filmmusikproduktion (vgl. Schrader 2017). Die Interviews sind frei und individuell gehalten, wodurch den befragten Komponist*innen viel Raum für eigene Fokussierungen und Darstellungen gegeben wird. Im Vordergrund steht der klassische Hollywood-Kinofilm, jedoch werden auch (im geringeren Maße) Serienproduktionen behandelt. Mit Ausnahme von Rachel Portman sind die interviewten Komponist*innen Männer. Zudem ist der Autor des Bandes und Fragesteller Matt Schrader primär Journalist, der durch seine Fragen eine wertende Themenauswahl vornimmt sowie eine ausgeprägte Verehrung für die Filmkomponist*innen zum Ausdruck bringt (vgl. Schrader 2017, 9). Diese Einschränkungen sind bei der Inhaltsanalyse berücksichtigt worden, insbesondere durch eine Sensibilisierung für die Richtung der Themen, auf die Schrader mit seinen (in der Regel offen gestalteten) Fragen hinwirkt.

⁴ Die Studie wurde im Rahmen der Dissertation des Verfassers durchgeführt und wird dort in aller Ausführlichkeit methodisch begründet und ausgewertet (vgl. Preusser 2026). Die vorliegende Fassung beschränkt sich auf eine kürzere Darstellungsform, geht aber durch den Fokus auf die Produktionsprozesse in ihren Auswertungen teils über die Dissertationsversion hinaus.

Die zentrale Fragestellung war es dabei, erstens den filmmusikalischen Produktionsprozess zu verstehen, einzuordnen und in Teilprozesse zu strukturieren. Zweitens wurden wichtige Erkenntnisse zu Selbstverständnissen der Komponist*innen und auch zu musikalischen Funktionen und Wirkungen kategorisiert, um ein näheres Verständnis für die Rolle nicht nur der zentralen Akteur*innen, sondern auch der Filmmusik selbst zu gewinnen. Im letzten Schritt war es das erklärte Ziel, die untersuchten Fälle zu gruppieren, um daraus verschiedene Komponist*innen-Typen ableiten zu können, die für unterschiedliche Konzepte der Realisierung von Filmmusik stehen.

Der Interviewband wurde nach der inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse (vgl. Kuckartz 2018) ausgewertet. Für die Analyse wurden 14 Interviews des Bandes zur Auswertung ausgewählt. Die Auswahlkriterien hierfür waren eine hohe Geschlechts- und Altersdiversität und möglichst vielfältige kulturelle Hintergründe. Dadurch fiel die Auswahl auf die Interviews mit Quincy Jones, Rachel Portman, Howard Shore, Hans Zimmer, Bear McCreary, das Duo Trent Reznor & Atticus Ross (gemeinsames Interview), Brian Tyler, Tom Holkenborg, Trevor Rabin, John Powell, Alexandre Desplat, Elliot Goldenthal, Henry Jackman und Mark Mothersbaugh. Als Software für die Datenanalyse, Kategorien, Subcodes, Visualisierungen und weitere Auswertungen kam MAXQDA (Versionen 2022 bis 2024) zur Anwendung. Nach dieser Methode wurden in einem hermeneutischen Kreislauf a priori aufgestellte Kategorien durch die Analyse immer weiter modifiziert und verfeinert, wodurch sukzessive das finale Codesystem entstand. Dies umfasst die Hauptkategorien ›Produktionsprozesse‹, ›musikalische Funktionen‹ und ›Selbstverständnisse von Komponist*innen‹.⁵

Kategorisierung der Produktionsprozesse

Die Komponist*innen nennen in den Interviews eine Vielzahl unterschiedlicher Teilprozesse im filmmusikalischen Produktionsprozess. Tabelle 1 zeigt eine Übersicht aller vergebenen Subcodes, die jeweils Teilprozesse von der Auftragsvergabe bis hin zur

⁵ Die weiteren aufgestellten Hauptkategorien ›Beziehungen/Vergleiche‹, ›Begriffe‹ sowie ›Personen‹ sollen hier mangels Relevanz nicht weiter vorgestellt werden; es sei auf Preusser 2026 verwiesen.

Erstellung des Soundtrack-Albums anzeigen. Die Ziffern in der rechten Spalte geben die Anzahl der jeweils vergebenen Codes wieder.

Produktionsprozesse, geordnet nach theoretischer Reihenfolge	2
Pitch / Auftragsvergabe	16
Kommunikation / Abstimmung	31
Vorbereitung / Recherche	25
Spotting Sessions	13
Ideen / Entwürfe / Skizzen	53
Themenentwicklung / Auskomponieren	42
Organisation / Projektmanagement	5
Orchestrierung	15
Dirigieren / Orchester-Recording	14
Recording / Musiker*innen-Session	12
Sound und Instrumentierung	32
Synchronisierung / Dub Stage	21
Editing / Mixing / Mastering	8
Überarbeitung	17
Listening Sessions / Publikumsfeedback	5
Erstellung Soundtrack-Album	3

Tabelle 1: Kategorie ›Produktionsprozesse‹ und Subcodes mit jeweils der Anzahl verbogener Codestellen (Quelle: eigene Darstellung/MAXQDA)

Die Anzahl der vergebenen Codes deutet bereits darauf hin, dass einige Teilprozesse für die interviewten Komponist*innen essenzieller als andere sind. Auch lassen sich einige Prozesse zu einem semantischen Großraum zusammenfassen. Daher wurden die Teilprozesse vier Prozessdimensionen zugeordnet (Tabelle 2). Diese Großräume sind keine technisch voneinander getrennten Prozessabschnitte, sondern vier semantische Dimensionen des filmmusikalischen Produktionsaktes. Die erste Findung, Formung oder Gestaltwerdung des Scores findet in der Dimension ›Idee und Ausgestaltung‹ statt. Die

Produktionsprozesse, geordnet nach vier Dimensionen
Idee und Ausgestaltung
Vorbereitung / Recherche
Ideen / Entwürfe / Skizzen
Themenentwicklung / Auskomponieren
(Sound und Instrumentierung)
Zusammenarbeit
Pitch / Auftragsvergabe
Kommunikation / Abstimmung
Spotting Sessions
(Überarbeitung)
Produktion
Organisation / Projektmanagement
Orchestrierung
Dirigieren / Orchester-Recording
Recording / Musiker*innen-Session
Editing / Mixing / Mastering
(Sound und Instrumentierung)
Realisation
Synchronisierung / Dub Stage
Erstellung Soundtrack-Album
Listening Sessions / Publikumsfeedback
(Überarbeitung)

Tabelle 2: Produktionsprozesse nach Dimensionen geordnet (Quelle: eigene Darstellung/MAXQDA)

Dimension der ›Zusammenarbeit‹ enthält alle Formen von kommunikativen und kollaborativen Akten, aber auch Formen der Überarbeitung. In der weiteren ›Produktion‹ wird die Filmmusik in auditiver Hinsicht hergestellt und weiter ausgeformt, um sie dem finalen Klang anzunähern. Die ›Realisation‹ schließlich umfasst Prozesse, die die Musik in ihre finale Form bringen: als Teil einer synchronisierten Audiospur des filmischen Ge-

samtmediums oder als Bestandteil eines Soundtrack-Albums. Die vier Dimensionen unterscheiden sich den Aussagen der interviewten Filmkomponist*innen zufolge in ihrer Wichtigkeit, auch gibt es teils Überlagerungen und Vermischungen.

Die Dimension ›Idee und Ausgestaltung‹

Diese Dimension wurde durch die Interview-Aussagen als Herzstück des filmmusikalischen Produktionsprozesses aus Sicht der Filmkomponist*innen ausgemacht: Im Zentrum steht der eigentliche kreative Schaffensprozess von der Recherche und ersten Idee bis zur Komposition zentraler Themen (oder der Findung der geeigneten Sounds), der sich in den Subcodes ›Vorbereitung / Recherche‹, ›Ideen / Entwürfe / Skizzen‹, ›Themenentwicklung / Auskomponieren‹ sowie teils auch ›Sound und Instrumentierung‹ niederschlägt (Tabelle 2). Dabei überschneiden sich viele Aussagen darin, dass diese zentrale Aufgabenstellung einer inneren Reise gleicht; sie ist ein intimer oder reiner Akt innerlicher Kreativität, der fragil und anfällig für Selbstzweifel, kreative Blockaden und emotionale Belastungen ist (Bear McCreary, zit. nach Schrader 2017, 164):

»[...] then I come here to my studio, and this is where I kind of take the phone off the hook and I just try to keep myself as creative as possible, as undisturbed as possible, and just try to find that childlike place where I'm imagining things.«

Auch wird dieser Prozess in einigen Interviewstellen mit Konnotationen von Traum und Realitätsflucht in Verbindung gebracht (Howard Shore, zit. nach Schrader 2017, 87f.):

»[...] You go into a room. It gets dark. You close your eyes and images start appearing. You're in a dream state.
I like to capture that feeling, and I think I've tried that on certain films. And, yes, of course you get ideas when you're asleep.«

Die Interviewten beschreiben diese Phase zudem dezidiert als künstlerische Ausdrucksform – nicht als Produktionsakt, technische Aufgabe oder Handwerk. Interessanterweise findet der in der Forschung als einflussreich betonte Temp-Track in den Interviews kaum Erwähnung – und wenn, wird er als schädlich für eigene kreative Ideen abgetan.

Dennoch gibt es Unterschiede in der Beschreibung dessen, was in der musikalischen Ideenfindung und Ausgestaltung passiert. In der Phase der musikalischen Kreation können vier grundsätzliche Varianten unterschieden werden (Abbildung 1):

1. das stille Komponieren von musikalischen Ideen, Themen oder (Leit-)Motiven mit Notenpapier, Bleistift und einem Musikinstrument (zumeist das Klavier) (Variante 1);
2. die alleinige Komposition von Cues oder Themen am Computer mittels DAW (Variante 2);
3. die Komposition oder Cue-Erstellung direkt am Filmbild, etwa mit einem Rohschnitt des Films oder einzelnen Szenen (mittels geeigneter Software wie Nuendo) (Variante 3);
4. die kollaborative Kreation von Cues, Sounds oder Motiven entweder durch geregelte Aufteilung oder in gemeinsamen Jam Sessions (Varianten 4a und 4b).

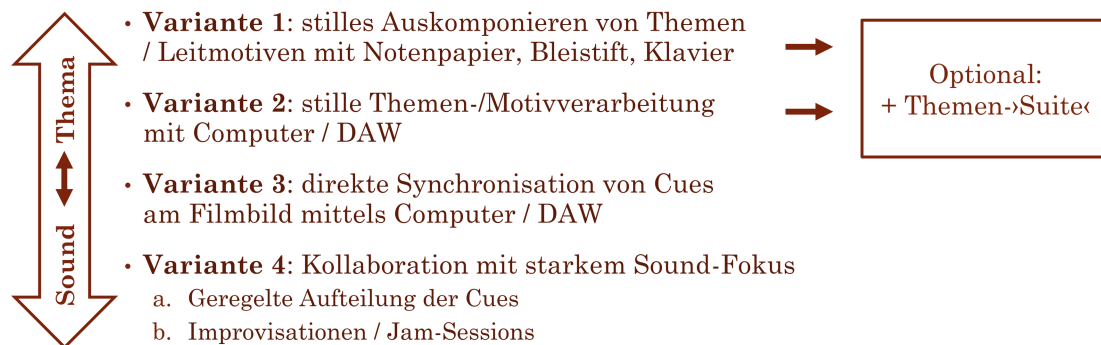


Abbildung 1: Vier Varianten der musikalischen Kreation (Quelle: eigene Darstellung)

Bei der Kreation in Variante 1 und 2 produzieren die Komponist*innen optional eine Themen->Suite< mit zentralen Leitmotiven, um sie der*dem Regisseur*in zur Verfügung zu stellen. Außerdem verlagern sich zwei wichtige Aspekte von Variante 1 zu 4: Spielt in den ersten beiden Varianten vor allem eine thematische Komposition eine entscheidende Rolle, nimmt in den Varianten 3 und 4 die Rolle des Sounds eine größere Dominanz ein. Der Teilprozess ›Sound und Instrumentierung‹ ist daher teilweise auch dieser Dimension zuzuordnen: Für manche Komponist*innen (mit Kreativevarianten 1 oder 2) ist die Klangfindung, Instrumentierung und das Experimentieren mit Sounds ein nachgelagerter Prozess, der erst in der weiteren Produktionsphase stattfindet (wenn etwa orchestriert wird). Für andere Interviewte dagegen (namentlich jene, die die Varianten 3 oder 4 musikalischer Kreation beschrieben) steht der Sound im Zentrum der Kreation.

Die Soundfindung hat die Themenfindung als wichtigste Aufgabe abgelöst, wie etwa Trent Reznor betont (zit. nach Schrader 2017, 174f.):

»I don't sit and strum it on a guitar and get a song together, I kind of start with the setting, and the soundscape that it sits in [...]. And in that way when Atticus and I crossed paths many years ago, we both were coming from a kind of sound design perspective where the sound, the place, the setting, the dressing of the set sonically was of great importance [...].«

Die Dimension ›Zusammenarbeit‹

Die zweite Dimension filmmusikalischer Produktionsprozesse ist die Zusammenarbeit. Hier wurden alle Formen von Kommunikation, Teamwork, Abstimmungsprozessen, Feedback oder hierarchischen Arbeitsanweisungen zusammengefasst. Die beschriebenen Teamarbeit-Prozesse nehmen eine Vielzahl von möglichen Formen an, von hierarchie-losen, improvisatorischen Jam Sessions über klar hierarchisch geordnete Produktionsprozesse bis hin zu Feedbackprozessen und Recording Sessions mit Instrumentalist*innen.

Zwei Hauptrichtungen:

1. Komponist*in – Filmschaffende*r: Kommunikation, Verständnis, filmisches Feingefühl
2. Komponist*in – Musiker*in/Techniker*in: Arrangement, Orchestrierung, Aufnahme



Abbildung 2: Richtungen und Sphären der Kommunikation im Produktionsprozess
(Quelle: eigene Darstellung)

Auffällig ist, dass die Interviewaussagen zwei grundsätzlich verschiedene Arten der Kommunikation beschreiben: einerseits die musikalische Kommunikation zwischen Komponist*innen und anderen musikalisch Beteiligten, etwa Tontechniker*innen, Orchestermitgliedern oder Arrangeur*innen. Diese Art der Kommunikation wird als vertraute, enge Zusammenarbeit beschrieben (unabhängig von der Ausprägung einer Hierarchie). Die andere Kommunikationsform ist diejenige zwischen Musikschaffenden und Filmschaffenden, zumeist zwischen Komponist*in und Regisseur*in, Produzent*in oder

Filmeditor*in. Hier wird in mehreren Interviewstellen von notwendigen Übersetzungsleistungen, möglichen Missverständnissen und sogar von verschiedenen Sprachen gesprochen (Abbildung 2).

Die Dimensionen ›Produktion‹ und ›Realisation‹

Die beiden weiteren Dimensionen der Produktion sowie der Realisation werden von den interviewten Komponist*innen als nicht mehr essenziell, sondern als optional, also auslagerungsfähig beschrieben, was sich auch in einer signifikant niedrigeren Anzahl verbogener Codestellen äußert (Tabelle 1). Das betrifft die beschriebenen Teilprozesse der weiteren Produktion, die an weitere Akteur*innen ausgelagert werden, so etwa das Mixing und Mastering, das Projektmanagement und Recording Sessions. Auch die Orchestrierung und das Dirigat werden oft aus Zeitgründen abgegeben, wobei viele Aussagen deutlich machen, dass gerade diese beiden Teilprozesse nur unter großem Bedauern ausgelagert werden, da sie als bedeutsame musikalische Tradition verehrt werden.

Auch die Dimension der Realisation ist nicht mehr Herzstück der Aufgabe der Filmkomponist*innen. Die Interviewten beschreiben etwa den Arbeitsschritt der Synchronisation mitunter als ein Aufwachen aus einem Traumzustand. Die künstlerisch geschaffenen musikalischen Cues werden nun mit der filmischen Realität verknüpft, was auch mit einem Kontrollverlust einhergeht: Wenn Regisseur*innen spezifische Cues ablehnen, Themen für ganz andere filmische Szenen benutzt werden als ursprünglich angedacht, Soundeffekte musikalische Details übertönen oder Editor*innen die Form und Dramaturgie eines Cues deutlich verändern. Anders sieht dies hingegen bei der alternativen Form der Realisation aus: Die Erstellung eines Soundtrack-Albums gibt den Komponist*innen die Möglichkeit, den Score in seiner ursprünglich gedachten Form zu präsentieren (und von vermeintlich störenden Sounds der filmischen Tonspur zu befreien).

In den Interviews werden die Produktionsprozesse insgesamt selten als technische Vorgänge geschildert. Zumeist stehen künstlerische Fragestellungen, kreative Sujets oder Akte menschlicher Teamarbeit im Vordergrund. Eher technisch dominierte Teilprozesse wie Tontechnik, Mixing, Recording werden deutlich spärlicher beschrieben – auch bürokratische Vorgänge, kommerzielle und finanzielle Aspekte sowie organisatorische

Fragen werden von den Interviewten teils direkt verdrängt, wie etwa der folgende Dialog verdeutlicht (Bear McCreary, zit. nach Schrader 2017, 151):

»[Schrader] How much of your line of work is creative, and how much is purely business?
[McCreary] The film scoring business, I think, is a misnomer, because it is primarily art.«

Weitere Kategorien und Auswertungen

Die Kategorie ›Musikalische Funktionen‹ enthält alle Aussagen, die gewünschte oder intendierte Wirkungen von Filmmusik thematisieren. Dabei ergaben sich sechs unterschiedliche Subcodes: Fünf beschreiben Funktionen innerhalb des filmischen Mediums, und ein Subcode fasst intendierte Wirkungen außerhalb filmischer Zusammenhänge zusammen (Tabelle 3).

Musikalische Funktionen	0
Musikalische Funktion im filmischen Medium	0
Kontinuität gewährleisten	7
Dienen / Unterstützen	14
Vermitteln / Erklären	9
Verstärken / Verbessern / Erweitern	21
Musikalisch-ästhetische Substanz haben	14
Musikalische Funktion außerhalb des filmischen Mediums	15

Tabelle 3: Kategorie ›Musikalische Funktionen‹ und Subcodes mit jeweils der Anzahl vergebener Codestellen (Quelle: eigene Darstellung/MAXQDA)

Auffällig ist, dass die Subkategorie ›Kontinuität gewährleisten‹, im Folgenden Kontinuitätsfunktion genannt, in der Forschung bisher kaum beschrieben wird (vgl. Bullerjahn 2001; Scheurer 2008; Kloppenburg 2012/2015; Fuhrmann 2021; Lederer 2022). Gemeint ist damit jedoch nicht die bekannte Continuity-Funktion der Filmmusik, also das Überbrücken von Schnitten oder das Verbinden einzelner Szenen (vgl. Copland 1949), sondern die Wahrung ästhetischer und kultureller Erwartungshorizonte. Den Interviewausagen zufolge soll die Filmmusik demnach die Konventionen des filmischen Genres oder Subgenres bewahren: Ein Fantasy-Score könne beispielsweise nicht klingen wie der für

eine romantische Komödie; auch seien Publikumserwartungen zu beachten: »It's really about whom it's for.« (John Powell, zit. nach Schrader 2017, 300)

Ebenfalls kommt in vielen Textstellen eine ästhetische Substanzfunktion zum Ausdruck, die in klassischen Funktionsmodellen (vgl. Bullerjahn 2001) nur geringe Beachtung findet. Gemeint ist damit die Maxime, dass Filmmusik über ihre unmittelbare dramaturgische Funktion hinaus auch als eigenständige musikalische Substanz überzeugen muss: »I don't care what music it is, but if I make a track, it has to give me goosebumps myself.« (Tom Holkenborg, zit. nach Schrader 2017, 226) Die ästhetische Substanzfunktion verweist auf einen Anspruch musikalischer Eigenwertigkeit auch unabhängig vom filmisch-medialen Kontext: Der filmische Score dürfe kein Mittelmaß sein, selbst wenn er seine funktionalen Aufgaben im jeweiligen szenischen Zusammenhang erfüllt. Als Qualitätskriterien werden etwa Authentizität, Originalität, gelungene Motivbildung und Themenverarbeitung, große Ausdruckskraft mit Überwältigungspotenzial oder die Vertonung einer höheren poetischen Idee genannt.

Auch Selbstverständnisse von Komponist*innen werden in den Interviews in einer Vielzahl von Textstellen geäußert, wobei hier der Interpretationsspielraum größer ist als in den anderen Hauptkategorien: Eigene Rollenauffassungen, angedeutete Zuordnungen oder Selbststilisierungen sind weniger eindeutig zuzuordnen als etwa klar formulierte Produktionsprozesse.

Die geäußerten Selbstverständnisse zeigen eine Vielzahl an unterschiedlichen Auffassungen und Rollenbildern (Tabelle 4). So hebt beispielsweise Hans Zimmer die Verantwortung hervor, die seiner Auffassung nach den Filmkomponist*innen zukommt (zit. nach Schrader 2017, 114):

»I think one of the responsibilities we have as film composers in Hollywood, or anywhere, is we're the last people on earth who on a daily basis commission orchestral music. And the responsibility basically is, without us [...] orchestras might just disappear. [...]. I think it will be such a loss to humanity.«

Dabei ergeben sich einige wesentliche Spannungsfelder. Zum einen das kulturell-transformative Spannungsfeld zwischen Tradition und Fortschritt: Klar wird in den Äußerungen, dass im ersten Extrem Positionen in der Nachfolge etablierter Komponist*innen und innerhalb einer formal-klassischen musikalischen (Aus-)Bildung eingenommen, auf der

Selbstverständnisse von Komponist*innen	0
Gender-Verständnis	2
Ausbildungs- / Expertise-Verständnis	24
Team-Verständnis	9
Traditionsverständnis	23
Dienstleister*in-Verständnis	17
Arbeitsethos, Fleiß-Verständnis	19
Kreativitäts- / Innovationsverständnis	39
Künstler*in-Verständnis	44
Genie-Verständnis	29

Tabelle 4: Kategorie ›Selbstverständnisse von Komponist*innen‹ und Subcodes mit jeweils der Anzahl vergebener Codestellen (Quelle: eigene Darstellung/MAXQDA)

anderen Seite aber auch Rollen als Innovator*in und Experimentator*in mit visionärem Antrieb vertreten werden, die bewusst Stilbrüche und kreative Ideen vorantreiben. Auf der Traditionsseite werden etwa historische und analoge Produktionsmittel (Bleistift und Papier, Klavier) bevorzugt, aber auch Abneigungen gegen die Digitalisierung oder die Arbeitsteilung in Produktionsprozessen deutlich. Auf der Seite des Fortschritts sind diese Ansichten gegenteilig, aber übergreifend lassen sich Genie-Tendenzen und ein Fokus auf künstlerische Topoi ausmachen. Ein zweites wichtiges Spannungsfeld ist die Gegenüberstellung von Ansichten, die Filmmusik als Teilkunst für das filmische Gesamtmedium beschreiben, und Aussagen, die den universellen (Kunst-)Charakter von Filmmusik als Musik – auch unabhängig vom Film – betonen.

*Typisierung von Komponist*innen*

Durch die Clusterisierung und Gruppierung ähnlicher semantischer Bezüge wurden mittels MAXQDA vier verschiedene Komponist*innen-Typen gebildet, indem in MAXQDA Dokumentlandkarten und eine Ähnlichkeitsmatrix ausgewertet wurden (vgl. auch Kuckartz 2018). Dabei wurde die Ähnlichkeit aufgrund einfacher Übereinstimmung von vergebenen Codes gebildet: Nicht die Inhalte und Aussagen selbst waren für diese Typi-

sierung also entscheidend, sondern die Zuordnung zu Codes und damit verbundenen semantischen Feldern und Verbindungen.

Die vier Typen bilden unterschiedliche Konzeptionen und Verhandlungen nicht nur von Produktionsprozessen und Fragen der Kompositions- oder Teamarbeit. Auch eigene Rollenbilder, ästhetische und historische Bezüge, technologische oder Klangpräferenzen ließen sich den Komponist*innen-Typen zuordnen. Die Auswertung ergab folgende Typen, die in Abbildung 3 mit ihren wesentlichen Merkmalen dargestellt sind:

- traditionelle Einzelgänger*innen (Typ A): Rachel Portman, Howard Shore, Trevor Rabin;
- digitalisierte Künstler*innen (Typ B): Alexandre Desplat, Henry Jackman, Elliot Goldenthal, Brian Tyler, Quincy Jones;
- technisierte Sound-Producer*innen (Typ C): Tom Holkenborg, Hans Zimmer, Bear McCreary;
- innovative Teamplayer*innen (Typ D): John Powell, Mark Mothersbaugh, Trent Reznor & Atticus Ross.

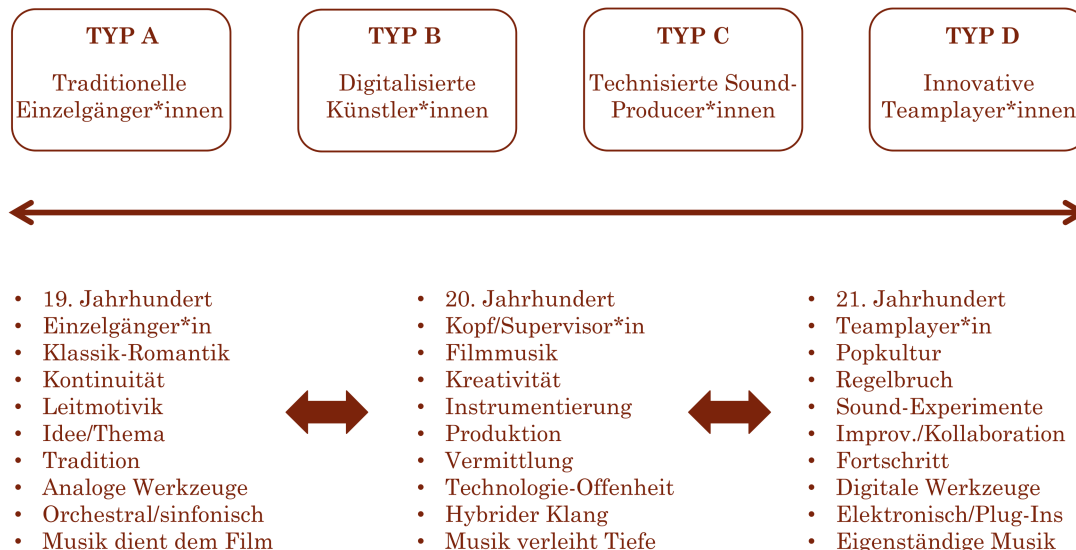


Abbildung 3: Komponist*innen-Typen und wesentliche Merkmale (Quelle: eigene Darstellung)

So zeigen sich die Typen A und B als traditionsbewusst und mehrheitlich analogen Hilfsmitteln, der romantischen und filmmusikalischen Tradition des 19. und 20. Jahrhunderts sowie der leitmotivischen Themenkomposition zugetan. Prestigeträchtige Pro-

duktionsprozesse wie Orchestrierung und Dirigat werden nach Möglichkeit selbst übernommen, und Filmmusik wird als primär orchestrale Kunst in der Tradition von Komponisten wie Franz Schubert, Gabriel Fauré, Richard Wagner oder Igor Stravinsky angesehen. Sie arbeiten bevorzugt allein oder als Kopf von hierarchisch ausgeprägten Teams und sehen sich als Nachfolger*innen großer klassischer oder romantischer Komponist*innen mit Genie-Bezügen.

Die Typen C und D dagegen betonen die technologischen Möglichkeiten der digitalen Filmmusik-Produktion. Auch wissen sie um die Wichtigkeit von Kommunikation und Teamwork; ihre Teams sind weniger hierarchisch, von hoher Arbeitsteilung geprägt und beziehen improvisatorische Elemente mit ein. Sounddesign hat in der musikalischen Kreation einen hohen Stellenwert und ist ebenso wichtig wie thematische Komposition. Diese Typen beziehen sich primär auf film- und popmusikalische Vorbilder und betreiben bevorzugt stilistische und Klangexperimente. Sie sehen sich selbst als experimentierfreudige Innovator*innen mit genialischen Zügen, die dennoch nicht mit filmmusikalischen Traditionen brechen.

Insgesamt lassen sich durch diese Typen Verschiebungen und Neuverhandlungen von wichtigen Dimensionen darstellen, etwa die ästhetischen Bezüge (Klassik und Romantik / Filmmusik / Popkultur), der Umgang mit Vorgaben (Kontinuität / Kreativität / Regelbruch), die Art der Zusammenarbeit (Einzelgänger*in / Leiter*in oder Supervisor*in / Teamplayer*in) und auch die Art, wie Filmmusik hergestellt wird (Themen und Leitmotive / technische Produktion / Improvisation).

Dennoch können auch typenübergreifende Aspekte ausgemacht werden, die keinem der Typen dezidiert zugeordnet werden können. Hier ist die weit verbreitete Auffassung von Musik als Kunst – und nicht als Handwerk, Dienstleistung oder technischem Vorgang – zu nennen. Auch finden sich bei allen Typen Hinweise auf eine Selbststilisierung als filmmusikalisches oder künstlerisches Genie, dessen schöpferische Werke in Isolation entstehen und teils auch den Trends und Erfordernissen ihrer Gegenwart entzogen sind. Damit einhergehend werden halbgare, durchschnittliche und mittelmäßige filmmusikalische Erzeugnisse einhellig abgelehnt und musikalisch-ästhetische Substanz angestrebt, zudem zeigen sich diverse Schwierigkeiten der Filmkomponist*innen im Umgang mit

dem Kontrollverlust durch Technisierung und Arbeitsteilung. Zuletzt wird deutlich, dass die musikalische Idee und ihre Ausgestaltung trotz aller Varianten der Kern filmmusikalischer Produktion ist – zumindest aus Sicht der Filmkomponist*innen. Dagegen haben Prozesse wie die Synchronisation oder die Organisation des Produktionsteams geringere Bedeutung.

Fazit

In den 2010er-Jahren wird die traditionell verstandene Rolle der Filmkomponist*innen zunehmend durch äußere Rahmenbedingungen in Frage gestellt. Dies zeigt sich in einer Gewichtung und teilweisen Auslagerung der einzelnen Arbeitsschritte des filmmusikalischen Produktionsprozesses. Insbesondere die Delegierung vermeintlich nachgeordneter Teilprozesse führt zu einer Neuverhandlung des künstlerischen Selbstbildes: weg vom Ideal des solitären schöpferischen Subjekts hin zu hybriden, kooperativen Arbeitsformen. Damit zeichnet sich insgesamt ein dynamischer Balanceakt zwischen technologischer Innovation und romantisch inspirierter Traditionspflege ab (vgl. Audissino 2017a; Hill 2017; Casanelles 2024).

Trotz weitreichender Digitalisierung, fortschreitender Partikularisierung und ökonomischer Zwänge erweisen sich romantische Ideen wie das Genie-Ideal, die Verklärung des Orchesters, die Betonung artifizieller Bezüge – sowohl in Selbststilisierungen als auch in musikalischen Praktiken – sowie die Suche nach Authentizität als bemerkenswert persistent und wirkmächtig. Diese Leitfiguren erscheinen weniger als bloßes ästhetisches Relikt, sondern zeigen sich in Produktionsprozessen, Rollenbildern, Selbstverständnissen und musikalischen Funktionen gleichermaßen als prägende – aber dynamische – Paradigmen (vgl. Kloppenburg 2012/2015; Cooper 2016; Coleman/Tillman 2017).

Im Selbstverständnis der Komponist*innen steht der kreative Prozess im Zentrum. Technische und organisatorische Aspekte werden dagegen tendenziell als nachrangig wahrgenommen. Die Inhaltsanalyse erlaubt dabei die Unterscheidung von vier Typen zeitgenössischer Filmkomponist*innen: Typ A betont klassische und romantische Produktionsmittel und Orchestrierung; Typ B verbindet Traditionsbewusstsein mit digitalen Arbeitsweisen; Typ C konzentriert sich auf technologische Möglichkeiten und Sound-

design; Typ D schließlich verfolgt experimentelle, kollaborative und teils improvisatorische Produktionsprozesse.

Musikalische Substanz (im Sinne der Filmmusik als eigenständiger Kunstform) und künstlerische Qualität behalten dabei in allen Typen einen hohen Stellenwert und werden romantisch beeinflusst aufgefasst: etwa durch die Abwertung sogenannter mittlerer Musik, die Betonung des Genie-Ideals und die Hervorhebung des Kunstwerks als Ausdruck individuellen Schaffens. Neben der dramaturgischen Funktion innerhalb des Films und der organisatorischen Funktion im Produktionsprozess tritt damit eine dritte Ebene hervor: die Vorstellung eines ästhetischen Eigenwerts der Filmmusik.

Romantische Ideen fungieren somit nicht nur als ästhetisches Erbe, sondern als aktive und dynamische Paradigmen innerhalb der Produktionsprozesse selbst: von der Ideenfindung über die Teamgestaltung bis hin zur technologischen Umsetzung und Auslagerung einzelner Herstellungsschritte. In all diesen Bereichen lassen sich deutliche Adaptions- und Transformationsprozesse romantischer Idiome nachweisen (vgl. Scheuer 2008; Preusser 2026).

Literaturverzeichnis

- Audissino, Emilio (2017a): John Williams and Contemporary Film Music. In: Coleman, Lindsay/Tillman, Joakim (Hrsg.): *Contemporary Film Music. Investigating Cinema Narratives and Composition*. London: Palgrave Macmillan, S. 221–236.
- Audissino, Emilio (2017b): *Film/Music Analysis. A Film Studies Approach*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Brandstetter, Gabriele/Neumann, Gerhard (Hrsg.) (2011): *Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Stiftung für Romantikforschung, Bd. 53).
- Buhler, James (2014): Ontological, Formal, and Critical Theories of Film Music and Sound. In: Neumeyer, David (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford: Oxford University Press, S. 188–226.
- Bullerjahn, Claudia (2001): *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner.
- Casanelles, Sergi (2024): *The Hyperorchestra. Screen Music and Virtual Musical Ensembles*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Coleman, Lindsay/Tillman, Joakim (Hrsg.) (2017): *Contemporary Film Music. Investigating Cinema Narratives and Composition*. London: Palgrave Macmillan.

- Cooper, David (2016): »Pictures That Talk and Sing«. Sound History and Technology. In: Cooke, Mervyn/Ford, Fiona (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 29–50.
- Copland, Aaron (1949): Tip to Moviegoers: Take Off Those Ear-Muffs. There's Music on the Screen. In: *The New York Times*, 6. November 1949, www.nytimes.com/1949/11/06/archives/tip-to-moviegoers-take-off-those-earmuffs-theres-music-on-the.html (16.03.2026).
- Croghan, Patrick (2013): 6. Experience of the Industrial Temporal Object. In: Howells, Christina/Moore, Gerald (Hrsg.): *Stiegler and Technics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 102–118.
- Elias, Karim S. (2017): Filmmusik heute. In: Rötter, Günther (Hrsg.): *Handbuch Funktionale Musik. Psychologie – Technik – Anwendungsgebiete*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 457–486.
- Fuhrmann, Wolfgang (2021): The Flight to Neverland – Filmmusik ohne Scham hören: Eine Gebrauchsanweisung. In: Schwarz, Marina (Hrsg.): *Das verdächtig Populäre in der Musik. Warum wir mögen, wofür wir uns schämen*. Wiesbaden: Springer, S. 89–109.
- Halfyard, Janet K. (Hrsg.) (2012): *The Music of Fantasy Cinema*. Sheffield and Bristol: Equinox.
- Hill, Andy (2017): *Scoring the Screen. The Secret Language of Film Music*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Jaszoltowski, Saskia/Riethmüller, Albrecht (2019): Musik im Film. In: Schramm, Holger (Hrsg.): *Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik*. Wiesbaden: Springer, S. 95–122.
- Karlin, Fred/Wright, Rayburn (2004): *On the Track. A Guide to Contemporary Film Scoring*. 2. Auflage. New York: Routledge.
- Kerschbaumer, Sandra (2018): *Immer wieder Romantik. Modelltheoretische Beschreibungen ihrer Wirkungsgeschichte*. Heidelberg: Winter (Jenaer Germanistische Forschungen. Neue Folge, Bd. 43).
- Kloppenburger, Josef (Hrsg.) (2012/2015): *Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität*. Laaber: Laaber.
- Kohli, Hansjörg (2018): Akteure und Einflussfaktoren bei der Realisierung von Filmmusik. Beobachtungen zur aktuellen Arbeitspraxis. In: Hentschel, Frank/Moormann, Peter (Hrsg.): *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Wiesbaden: Springer, S. 15–32.
- Kompridis, Nikolas (2009): Romanticism. In: Eldridge, Richard (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press, S. 247–270.
- Kuckartz, Udo (2018): *Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung*. 4. Auflage. Weinheim: Beltz Juventa.
- Lederer, Alexander (2022): *Die Narrativität der Musik im Film. Audiovisuelles Erzählen als performatives Ereignis*. Bielefeld: transcript.
- Lehman, Frank (2021): John Williams's Action Music in the Twenty-First Century. In: Buhler, James/Durrant, Mark (Hrsg.): *Music in Action Film. Sounds Like Action!*. New York: Routledge, S. 116–148.
- Lensing, Jörg U. (2009): *Sound-Design. Sound-Montage. Soundtrack-Komposition. Über die Gestaltung von Filmtönen*. 2. Auflage. Berlin: Schiele & Schön.

- Luyken, Lorenz (2023): *Musikgeschichte »Romantik«*. Kassel: Bärenreiter (Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 22).
- Marvel Entertainment, LLC (2025): *Movies. Journey into the Cosmic Depths of the Mighty Marvel Cinematic Universe*. Marvel Movies, www.marvel.com/movies (28.10.2025).
- McSweeney, Terence (2018): *Avengers Assemble! Critical Perspectives on the Marvel Cinematic Universe*. London und New York: Wallflower Press.
- Preusser, Gernot (2026): *Romantik in der Filmmusik zwischen 2010 und 2019. Fiktive Welten im Spannungsfeld von Mythos, Utopie und Leitmotivik*. Berlin und Boston: De Gruyter (acoustic studies düsseldorf, Bd. 9).
- Reinfandt, Christoph (2003): *Romantische Kommunikation. Zur Kontinuität der Romantik in der Kultur der Moderne*. Heidelberg: Winter.
- Scheurer, Timothy E. (2008): *Music and Mythmaking in Film. Genre and the Role of the Composer*. Jefferson: McFarland & Company.
- Schneller, Tom (2018): Technische Verfahren in der Filmmusik. In: Hentschel, Frank/Moormann, Peter (Hrsg.): *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Wiesbaden: Springer, S. 1–14.
- Schrader, Matt (2017): *Score. A Film Music Documentary. The Interviews. Educational Edition*. Los Angeles: Epicleff Media.
- Trottein, Serge (2013): 5. Technics, or the Fading Away of Aesthetics: The Sensible and the Question of Kant. In: Howells, Christina/Moore, Gerald (Hrsg.): *Stiegler and Technics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 87–101.
- Winters, Ben (2016): The Composer and the Studio. Korngold and Warner Bros. In: Cooke, Mervyn/Ford, Fiona (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 51–66.
- Wünschel, Ulrich (2018): Filmmusik jenseits des Films. Konzerte, Tonträger, musikalische Sozialisation. In: Hentschel, Frank/Moormann, Peter (Hrsg.): *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Wiesbaden: Springer, S. 319–331.

Empfohlene Zitierweise

Preusser, Gernot: Zwischen Digitalisierung und Romantisierung: Produktionsprozesse in Hollywood-Filmmusikproduktionen der 2010er-Jahre. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 20 (2026), S. 40–61, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2026.20.p40-61>.

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.