

Williams' Zusammenarbeit mit Spielberg

Musikalischer Werdegang

John Towner Williams wurde am 8. Februar 1932 in Floral Park (Long Island), New York geboren.²⁰ Er ist das älteste der vier Kinder von Esther und John Williams, Sr., der in den 1930er-Jahren Schlagzeuger im CBS Radio Orchestra sowie bei NBC's *Your Hit Parade* war und als Mitglied des „Raymond Scott Quintett“ Berühmtheit erlangte. Im Alter von acht Jahren erhielt Williams erstmals Klavierunterricht und spielte zudem Cello, Posaune, Trompete und Klarinette. 1948 zog die Familie nach Los Angeles, wo sein Vater freiberuflich für Filmorchester arbeitete. John Towner Williams begann eine klassische Musikausbildung an der University of California bei dem Klavier-Arrangeur Bobby Van Epps. Während dieser Zeit besuchte er die North Hollywood High School. Dort spielte er in der Schulband, für die er ebenfalls arrangierte und komponierte. Bereits zu dieser Zeit hegte er den Wunsch, professioneller Pianist zu werden. Während seines dreijährigen Militärdienstes (1951-54) bei der US Air Force war er als Dirigent und Arrangeur für deren Musikkorps tätig. Wahrscheinlich entwickelte Williams in dieser Zeit seine Vorliebe für Märsche, die in seinen späteren Scores prominente Verwendung finden. Ab 1954 studierte er in seiner Geburtsstadt an der Juilliard School Klavier bei Rosina Lhevinne und war nebenbei als Jazz-Pianist in diversen Clubs sowie als Studiomusiker aktiv. Ein Jahr später kehrte Williams nach Kalifornien zurück, wo er u.a. privaten Kompositionsunterricht bei Arthur Olaf Andersen und Mario Castelnuovo-Tedesco erhielt; Letzterer arbeitete auch für den Film und schrieb beispielsweise die Musik zu Lew Landers' Horrorfilm *The Return of the Vampire* (1945).²¹ Zum Kreis seiner Schüler zählten neben Williams auch André Previn und Jerry Goldsmith. Damit ist Castelnuovo-Tedescos Einfluss auf die Filmmusik Hollywoods nicht zu unterschätzen.

Im Alter von 24 Jahren gelang Williams der Schritt in die Filmbranche. Der damalige Musikdirektor von Columbia, Morris Stoloff, nahm ihn als Studiopianist unter Vertrag, ehe er zu 20th Century Fox wechselte, wo er im Studio-Orchester für

20 Angaben zur Biografie und kompositorischen Arbeit von John Williams sind den Artikeln von Elley 1978b, S. 31; Thomas 1991b, S. 3f.; Palmer/Marks 2001, S. 409f.; Timpo 2004; Falke 2007, Sp. 977ff.; Anderson 2009, S. 463ff. sowie der Internet Movie Data Base (www.imdb.com) und dem Internetauftritt des John Williams Fan Network (www.jwfan.com) entnommen. Beim Vergleich der biografischen Angaben kam es zu einigen Widersprüchlichkeiten, die letztlich nicht geklärt werden konnten. In strittigen Fällen wurde die plausiblere Information favorisiert. Obwohl in zahlreichen Biografien New York als Geburtsort genannt wird (zuletzt bei Anderson 2009, S. 463), ist den Angaben von Timpo (2004) der Vorzug gegeben worden. Da dieser Text im Rahmen der Verleihung der Ehrendoktorwürde an John Williams durch die Juilliard School entstand, ist anzunehmen, dass hier verlässliche biografische Daten recherchiert worden sind.

21 Vgl. Larson 1985, S. 347.

etablierte Komponisten wie Alfred und Lionel Newman (*Carousel*, *South Pacific*, beide 1956) arbeitete. Praktische Erfahrungen im Bereich der Filmmusik sammelte er als Pianist bei Einspielungen von Elmer Bernstein (*Sweet Smell of Success*, 1957; *Johnny Staccato*, 1959; *The Magnificent Seven*, 1960 und *To Kill a Mockingbird*, 1962), Adolph Deutsch (*Funny Face*, 1957; *Some Like It Hot*, 1959), Henry Mancini (*Peter Gunn*, 1958; *Mr. Lucky*, 1959; *Breakfast at Tiffany's*, 1961 und *The Pink Panther*, 1963), Jerome Moross (*The Big Country*, 1958),²² André Previn (*Porgy and Bess*, 1959), Jerry Goldsmith (*City of Fear*, 1959 und *Studs Lonigan*, 1960), Bernard Herrmann (*Twilight Zone*, 1959), Johnny Green (*West Side Story*, 1961) und Franz Waxman (*Hemingway's Adventures of a Young Man*, 1962).²³

Neben seiner Arbeit als Studiomusiker und ersten Arrangements für den Film wirkte Williams seit den 1950er-Jahren auch als Komponist für das immer beliebter werdende Fernsehen.²⁴ Hier konnte er kreatives Arbeiten unter enormem Zeitdruck üben. Er ist ein gutes Beispiel für zahlreiche Komponisten dieser Zeit, die sowohl für den Film als auch für das Fernsehen tätig waren. Williams weist in einem Interview aus dem Jahr 1978 auf einen Vertrag zwischen der American Federation of Musicians und Fernsehproduzenten hin, der vorsah, dass zum ersten Mal in der amerikanischen Fernsehgeschichte alle neu produzierten TV-Filme eine eigens dafür komponierte Musik erhalten sollten. Bis dahin war es laut Williams gängige Praxis, auf bereits bestehendes Musikmaterial zurückzugreifen. Dies führte zu einem hohen Bedarf an Titelmusiken, der neue Beschäftigungsmöglichkeiten für noch junge Filmkomponisten wie Jerry Goldsmith, Morton Stevens und John Williams bot.²⁵ Bereits für den Film entwickelte Kompositionsprinzipien wurden dabei vielfach auf das Fernsehen übertragen.²⁶ Zwischen 1956 und 1960 schrieb Williams Themen und Begleitmusik zu den Komödienserien *Playhouse 90* und *Bachelor Father*, zu den Westernserien *Wagon Train* und *Tales of Wells Fargo* sowie zu der Kriminalserie *M Squad* – neben Mancinis Musik für *Peter Gunn* eine der ersten jazzbasierten Kompositionen für das Fernsehen. Die Serien wurden für Revue Studios, der Fernseh Abteilung von Universal produziert, dessen Musikdirektor Stanley Wilson maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung der Musik für das Fernsehen hatte und Williams förderte. Laut Vertrag mit Revue hatte er pro Jahr an die 40 Scores abzuliefern – etwa 20 bis 25 Minuten Musik pro Woche.²⁷ Mit der Jazz- und Swing-Musik für die Kriminalserie *Checkmate* gelang ihm 1960 ein erster großer Erfolg. Der Soundtrack wurde als Schallplatte veröffentlicht und erhielt 1961 einen Grammy.

22 Vgl. Timm 2003, S. 171.

23 Vgl. Darby/Du Bois 1990, S. 521f.

24 Zur Tätigkeit von Williams als Fernsehkomponist vgl. Burlingame 1991, S. 16ff.

25 Vgl. Elley 1978b, S. 32.

26 Vgl. Kalinak 1992, S. 189f.

27 Vgl. Timpo 2004.

Neben seiner Tätigkeit als Arrangeur und Dirigent für mehrere Alben André Previns (1963-66) sowie der Musik zu Robert Altman's TV-Kriminalfilm *Nightmare in Chicago* (1964) und dessen Kurzfilm *The Kathrine Reed Story* (1965) folgten bis Anfang der 1970er-Jahre weitere Kompositionen für die TV-Serien *Alcoa Premiere Theater* (1961-63), *The Wide Country* (1962), *Flashing Spikes* (1962), *Big G* (1962), *Kraft Mystery Theater* (1963), *Kraft Suspence Theatre* (1963-65), *Gilligan's Island* (1964-67), *Bob Hope Presents the Chrysler Theatre* (1965-66), *The Kraft Summer Music Hall* (1966), *The Ghostbreaker* (1967) und *The Virginian* (1970-71). Seit Mitte der 1960er-Jahre arbeitete Williams verstärkt mit dem Produzenten und Regisseur Irwin Allen zusammen, für dessen Science-Fiction-Serien *Lost in Space* (1965-67), *The Time Tunnel* (1966), *Land of the Giants* (1968-70) er die Musik schrieb. Bemerkenswert ist der prominente Einsatz des Theremins bei dem Hauptthema zu *Lost in Space*.²⁸

Einen wichtigen Schritt auf seinem Weg zum gefragten Filmkomponisten stellen die Orchestrierungen für Adolph Deutschs Filmmusik *The Apartment* (1960) und Dimitri Tiomkins Score zu *The Guns of Navarone* (1961) dar. Die Zusammenarbeit mit jenen Filmkomponisten der frühen Generation dürfte prägend für seinen späteren Stil und sein Verständnis von Filmmusik gewesen sein, obwohl seine Kompositionen der 1960er-Jahre eher von populärmusikalischen Strömungen beeinflusst wurden. Zu seinen ersten Filmkompositionen zählen die Dramen *Daddy-O* (1958), *I Passed for White* (1960), *Because They're Young* (1960) und *Diamond Head* (1963), der Abenteuerfilm *The Secret Ways* (1961), der Kriminalfilm *The Killers* (1964), der Kriegsfilm *None But the Brave* (1965), die Western *Rancho River* (1966) und *The Plainsman* (1966) sowie der Thriller *Daddy's Going A-Hunting* (1969). Vornehmlich komponierte er in den 1960er-Jahren jedoch Musik für Komödien wie *Bachelor Flat* (1962), *Gidget Goes to Rome* (1963), *John Goldfarb, Please come Home!* (1965), *How to Steal a Million* (1966), *Not with My Wife, You Don't!* (1966), *Penelope* (1966) und *A Guide for the Married Man* (1967). Schon in dieser frühen Phase zeigt sich die Vielfalt der Genres, die er als „Johnny“ Williams bedient, wobei er weniger auf ein großes symphonisches Orchester zurückgreift. Eher bevorzugt er kleinere Besetzungen, in die er Instrumente aus dem Bereich des Jazz und der Popmusik – wie Schlagzeug, E-Gitarre und Saxophon – integriert. Zwischen 1967 und 1970 arbeitete Williams häufig mit dem Regisseur Delbert Mann zusammen. Neben der Musik zur Komödie *Fitzwilly* (1967) gehören hierzu zwei mit dem Emmy prämierte Kompositionen für die europäischen Fernsehfilme *Heidi* (1968) und *Jane Eyre* (1970), für deren Umsetzung er auf Blechbläser verzichtete, das Orchester allerdings um eine Orgel und jeweils zwei Klaviere, Cembali und Harfen erweiterte, um einen getrage-

28 Nähere Angaben zu einzelnen Themen und zur Instrumentation finden sich bei Burlingame 1991, S. 17.

nen romantischen „englischen“ Stil zu kreieren.²⁹ Ebenfalls aus dieser Zeit stammt seine Komposition für das in Italien produzierte Drama *Storia di una donna* (1970) sowie die Musik zu Mark Rydells *The Reivers* (1969) und *The Cowboys* (1972). Außerdem steuerte Williams die Musikadaptionen zu den verfilmten Musicals *Goodbye, Mr Chips* (1969) und *Fiddler on the Roof* (1971) bei. Für letzteres Arrangement erhielt er im selben Jahr seinen ersten Oscar.³⁰

Abgesehen von seiner Musik für Martin Ritts *Pete'n'Tillie* (1972) ist bei Williams Anfang der 1970er-Jahre eine deutliche Abkehr vom Genre der Komödie zu beobachten. Für den Psychothriller *Images* (1972) komponierte er eine partiell betont dissonante, neutönende Musik.³¹ Ein Jahr später arbeitete er erneut mit dem Regisseur Robert Altman für den Kriminalfilm *The Long Goodbye* (1973) zusammen. Im gleichen Jahr folgten Scores zum Western *The Man Who Loved Cat Dancing* (1973) sowie zu den Dramen *The Paper Chase* (1973) und *Cinderella Liberty* (1973).

Bereits ein Jahr zuvor hatte sich Williams dem neu entstandenen Genre des Katastrophenfilms zugewandt und für den von Irwin Allen produzierten Film *The Poseidon Adventure* (1972) den Score komponiert, der mit einer Oscarnominierung bedacht wurde. Spätestens zu diesem Zeitpunkt galt er als Spezialist für dramatische Musikeinsätze mit opulentem Orchestereinsatz, sodass er in der Folge auch die Kompositionen zu zwei weiteren Allen-Produktionen übernahm: *Earthquake* (1974) und *The Towering Inferno* (1974). Diese drei Scores erinnern wiederum an die Musikgestaltung der Science Fiction-Serie *Lost in Space*.³² Erst zwei Jahre später wandte sich Williams erneut der Komödie zu, als Alfred Hitchcock ihn mit der musikalischen Umsetzung seines letzten Films *Family Plot* (1976) betraute.³³

Neben seiner Musik für diverse Katastrophenfilme und den Scores für Steven Spielbergs *Jaws* (1975) und *Close Encounters of the Third Kind* (1977) stellt insbesondere seine mit dem Oscar prämierte Komposition für George Lucas' *Star Wars* (1977) einen wichtigen Beitrag zur Renaissance der „klassischen“ Filmmusik Hollywoods mit großem sinfonischen Orchester und spätromantischer Klangsprache dar,³⁴ die bereits in den 1930er- und 1940er-Jahre durch Komponisten wie

29 Vgl. Burlingame 1991, S. 18; Thomas 1991a, S. 327.

30 Vgl. Crawley 1983, S. 38; bereits 1967 erhielt Williams für die Adaption der Musik zu *Valley of the Dolls* eine Oscar-Nominierung.

31 Vgl. Bazelon 1975, S. 93ff.

32 Hierzu bemerkt Burlingame (1991, S. 17): "[T]he *Lost in Space* scores [...] presaged Williams' 1970s disaster-film scores in the various environmental dangers that the Robinsons faced, to Williams' orchestral accompaniment: the heat of the planet's blazing sun (*The Towering Inferno*), the constant seismic activity (*Earthquake*), the raging torrents of water as the Robinsons crossed the planet's inland sea (*The Poseidon Adventure*)."

33 Vgl. Darby/Du Bois 1990, S. 523; Sullivan 2006, S. 308ff.

34 Kompositionen aus dieser Zeit für großes Orchester stammen ebenfalls von Jerry Goldsmith (*Chinatown*, 1974; *The Cassandra Crossing*, *The Omen*, beide 1976), Maurice Jarre (*The Man Who Would Be King*, 1975; *Shout at the Devil*, 1976) und John Barry (*Robin and Marian*, *King Kong*, beide 1976); vgl. Wierzbicki 2009, S. 205.

Max Steiner und Erich Wolfgang Korngold geprägt worden ist.³⁵ Charakteristisch für die einzelnen *Star Wars*-Episoden (1977–2005), aber auch für *Superman* (1978), die *Indiana Jones*-Filme (1981–2008) oder *E.T.: The Extraterrestrial* (1982) ist der Einsatz von Leitmotiven, die den Hauptcharakteren zugeordnet sind. Bei den *Star Wars*-Filmen werden zusätzlich unterschiedliche Themen miteinander verschränkt, um die jeweiligen Personen-Konstellationen zu verdeutlichen.³⁶ In einem Interview aus dem Jahr 1999 betont Williams, wie wichtig ihm dieser „klassische“ Kompositionsstil ist: „I’m a very lucky man [...]. If it weren’t for the movies, no one would be able to write this kind of music anymore.“³⁷ Allerdings beharrt Williams bei diesen Scores nicht ausschließlich auf spätromantischen Kompositionsprinzipien und Klangidealen, sondern erweitert diese um verschiedene populäre wie avantgardistische Strömungen des 20. Jahrhunderts; elektronische Klänge finden sich hier ebenso wie atonale Chöre.

Seit Mitte der 1970-Jahre hat Williams sämtliche Scores für die Regisseure Steven Spielberg³⁸ und George Lucas beige-steuert. Zusätzlich arbeitete er bei sechs Produktionen mit dem Spielberg-Schüler Chris Columbus zusammen (*Home Alone*, 1990; *Home Alone 2: Lost in New York*, 1992; *Stepmom*, 1998; *Harry Potter and the Sorcerer’s Stone*, 2001; *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, 2003; *Harry Potter and the Prison of Azkaban*, 2004). Insgesamt drei Kompositionen legte er für Filme von Oliver Stone vor (*Born on the Fourth of July*, 1989; *JFK*, 1991; *Nixon*, 1995). Zudem komponierte er Filmmusik für Regisseure wie Clint Eastwood (*The Eiger Sanction*, 1975), Arthur Penn (*The Missouri Breaks*, 1976), Brian De Palma (*The Fury*, 1978), Mark Rydell (*The River*, 1984), George Miller (*The Witches of Eastwick*, 1987), Lawrence Kasdan (*The Accidental Tourist*, 1988), Martin Ritt (*Stanley & Iris*, 1990), Alan J. Pakula (*Presumed Innocent*, 1990), Ron Howard (*Far and Away*, 1992), Sydney Pollack (*Sabrina*, 1995), Barry Levinson (*Sleepers*, 1996), Jean-Jacques Annaud (*Seven Years in Tibet*, 1997), Alan Parker (*Angela’s Ashes*, 1999), Roland Emmerich (*The Patriot*, 2000) und Rob Marshall (*The Geisha*, 2005). Diese Auflistung verdeutlicht die Vielfalt der Genres, die Williams bedient. Für weit mehr als 100 Filme schrieb Williams die Musik, die unter seinem Dirigat namhafte Orchester wie das London Symphony Orchestra oder das Boston Symphony Orchestra einspielten. Zudem war er von 1980 bis 1993 Chefdirigent des Boston Pops Orchestra. In dieser Zeit entstanden zahlreiche CD-Produktionen mit Filmmusik. Im Jahr 2004 erhielt er die Ehrendoktorwürde der Juilliard School, New York.

35 Ein Überblick zur Geschichte der Filmmusik findet sich bei Moormann 2009, S. 9ff.

36 Vgl. Kreuzer 2003, S. 106ff.

37 Zitiert nach Dyer 1999, S. 21.

38 Hierzu gehören auch Spielbergs Arbeiten für das Fernsehen. Er produzierte die Mysteryserie *Amazing Stories* (1985) und führte bei zwei Episoden (*The Mission* und *Ghost Train*) selbst Regie. John Williams steuerte das Hauptthema zur Serie und die Musik zu den beiden genannten Folgen bei. Vgl. hierzu Burlingame 1991, S. 19.

Über seine Arbeiten für Film und Fernsehen³⁹ hinaus umfasst sein Œuvre das Musical *Thomas and the King* (1975), die Fanfaren und Themen für vier Olympische Spiele (1984, 1987, 1996 und 2002) und mehr als 40 Konzertstücke, zu denen zahlreiche Auftragskompositionen für unterschiedliche Anlässe gehören. Hierzu zählen Solostücke für Cello (*Three Pieces for Solo Cello*, 2000) und Klavier (*Piano Sonata*, 1951), Kammermusik (*Wind Quintet*, 1960; *Sinfonietta for Wood Ensemble*, 1968; *A Nostalgic Jazz Odyssey*, 1971; *Sound the Bells!*, 1993; *Elegy for Cello and Piano*, 1997) und Vokalmusik (*American, The Dream goes on*, 1983; *Seven for Luck*, 1998). Vornehmlich hat Williams jedoch Kompositionen für größere Besetzungen vorgelegt. Hierzu zählen Solistenkonzerte (*Concerto for Flute and Orchestra*, 1969; *Concerto for Violin and Orchestra*, 1976; *Concerto for Tuba and Orchestra*, 1985; *Concerto for Clarinet and Orchestra*, 1991; *Concerto for Bassoon and Orchestra* "The Five Sacred Trees", 1993; *Concerto for Cello and Orchestra*, 1994; *Concerto for Trumpet and Orchestra*, 1996; *Concerto for Violin and Orchestra* "TreeSong", 2000; *Elegy for Cello and Orchestra*, 2002; *Heartwood: Lyric Sketches for Cello and Orchestra*, 2002; *Concerto for Horn and Orchestra*, 2003; *Duo Concertante for Violin and Viola*, 2007; *Concerto for Viola and Orchestra*, 2009; *Concerto for Harp and Orchestra* "On Willows and Birches", 2009) und Orchesterwerke (*Prelude und Fugue*, 1965; *Essay for Strings*, 1965; *Symphony No. 1*, 1966; *Jubilee 350 Fanfare*, 1980; *Fanfare for a Festive Occasion*, 1980; *Pops on the March*, 1981; *Esplanade Overture*, 1982; *Liberty Fanfare*, 1986; *Celebration Fanfare*, 1986; *A Hymn to New England*, 1987; *Fanfare for Michael Dukakis*, 1988; *Fanfare for Ten-Years-Old*, 1988; *For New York*, 1988; *Celebrate Discovery*, 1990; *Fanfare for Prince Philip*, 1992; *Song for World Peace*, 1994; *Variations on Happy Birthday*, 1995; *For Seiji!*, 1999; *American Journey*, 1999; *Soundings*, 2003; *Air and Simple Gifts*, 2009).

Zur Kooperation mit Steven Spielberg

"The only person I've had a perfect association with is John Williams. John notwithstanding, I find it healthy to change." (Steven Spielberg)⁴⁰

Die bis heute mehr als drei Jahrzehnte andauernde Zusammenarbeit des Komponisten John Williams mit Steven Spielberg begann 1974 mit *The Sugarland Express*, dem zweiten Film des Regisseurs. Drei Jahre zuvor hatte dieser mit dem Fernsehfilm *Duel* (1971) bei Universal debütiert. Spielberg, selbst begeisterter Musiker, der

³⁹ Zu erwähnen sind ebenfalls seine Kompositionen für die Nachrichtensendung *NBC Nightly News*. Vgl. dazu Burlingame 1991, S. 19f.

⁴⁰ Zitiert nach Yule 1996, S. 94.

von seiner Mutter – einer Berufspianistin – Unterricht in Klavier und Klarinette erhielt, steuerte eigene Musiken zu seinen frühen Kurzfilmen bei, bis Billy Goldenberg die Komposition für *Duel* übernahm.⁴¹ Doch schon zu diesem Zeitpunkt dürfte John Williams einer von Spielbergs Wunschkomponisten gewesen sein. Der Regisseur verfügte bereits damals über ein Archiv von mehr als 300 Stunden Filmmusik und kannte dessen Arbeiten sehr genau.⁴² Insbesondere durch die Musik für die Filme *The Cowboys* und *The Reivers* scheint Spielberg auf Williams aufmerksam geworden zu sein:⁴³ “It’s a fantastic score. It took flight [and] had wings. It was American, a kind of cross between, I guess, Aaron Copland and Debussy. A very American score!”⁴⁴ 1973 machte MCA-Vizepräsident Jennings Lang Spielberg mit Williams bekannt,⁴⁵ der zu diesem Zeitpunkt mit rund 40 Filmscores und an die 30 Fernsehmusiken bereits alle Genres bedient und darüber hinaus einige klassische Kompositionen vorgelegt hatte.

Schenkt man den Ausführungen des Spielberg-Biografen Andrew Yule Glauben, so konnten die Vorstellungen über die musikalische Gestaltung bei der ersten Zusammenarbeit von Spielberg und Williams für *The Sugarland Express* kaum unterschiedlicher sein – und das, obwohl oder gerade weil sich Spielberg bereits intensiv mit Filmmusik auseinandergesetzt hatte. Während der Regisseur zunächst eine groß angelegte symphonische Komposition mit einer 80 Musiker starken Orchesterbesetzung vorsah, plädierte Williams dafür, nur wenige Instrumente einzusetzen.⁴⁶ Laut Spielberg soll er diesem geantwortet haben: “You’re going to hurt the movie if you want me to do *The Red Pony* or *Appalachian Spring*. It’s a very simple story. The music should be soft. Just a few violins. A small orchestra. Maybe ... a harmonica.”⁴⁷ Bemerkenswert ist, dass der Regisseur nicht auf seinem musikalischen Konzept beharrte, sondern Williams gewähren ließ, der wiederum den Mundharmonikavirtuosen Toots Thielemans verpflichten ließ.⁴⁸

Nach Angaben von Yule herrschte auch beim folgenden Projekt, *Jaws*, zunächst Uneinigkeit über die musikalische Konzeption. Als Williams erstmals sein Leitmotiv präsentierte – lediglich aus zwei Tönen bestehend –, soll Spielberg dieses zunächst belächelt haben und auch nach wiederholtem Hören keineswegs von der Wirkungskraft des Motivs überzeugt gewesen sein.⁴⁹ Seinen Vorstellungen nach sollte die Komposition melodischer klingen, die romantische Rauheit des

41 Vgl. Crawley 1983, S. 38.

42 Vgl. ebd.

43 Vgl. Deutsch 1995, S. 2; McBride 1997, S. 222.

44 Zitiert nach Crawley 1983, S. 38.

45 Vgl. Merluzeau 1993, S. 8; Yule 1996, S. 40.

46 Vgl. Crawley 1983, S. 38.

47 Zitiert nach Crawley 1983, S. 38.

48 Vgl. Crawley 1983, S. 38.

49 Vgl. McBride 1997, S. 253.

Meeres und den Zauber der unergründlichen Tiefe einfangen.⁵⁰ Aber auch in diesem Fall soll Williams widersprochen haben: “You don’t have *The L-Shaped Room*. Steven, you’ve made yourself a popcorn movie.”⁵¹

Dass Spielberg von Beginn an nicht nur klangliche Fragen mit seinem Komponisten diskutierte, sondern vor allem auch den strukturellen Aufbau der Filmmusik, betont Williams selbst: “[*Jaws* was] strictly spotted by Spielberg, indicating exactly where the music should come; directors such as De Palma and Hitchcock, however, gave [me] loose instructions on such matters.”⁵² Als weitere Besonderheit des Regisseurs hebt Williams das Vertrauen in die Musik hervor:

“Truffaut took it as a sign of great strength that a director could work without music in his films and a lot of people are very suspicious of the need to use music in their films. So there is this wide range of people, like Martin Ritt, who think that ten minutes of music in a film is a lost, to those like Steven Spielberg who could have ninety minutes and it wouldn’t be enough. He’d want more. He loves music and trusts it and is not uncomfortable with it.”⁵³

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Williams nicht alleine für die Musik verantwortlich zeichnet. Aufgrund des eng bemessenen kompositorischen Zeitraums hat dieser in den meisten Fällen lediglich die Klavierpartitur vorgelegt. Abgesehen von Alexander Courage, der *The Cowboys* orchestrierte⁵⁴, und Al Woodbury, den Williams für *Earthquake*, *The Towering Inferno* und Teile von *Jaws* heranzog⁵⁵ sowie Bob Franklyn, André Previn und Conrad Salinger,⁵⁶ ist es vor allem Herbert Spencer (1905-1992), mit dem er über mehrere Jahrzehnte hinweg bis 1990⁵⁷ intensiv zusammenarbeitete.⁵⁸ Über Spencer berichtete Williams 1978:

“We know each other very well, so I suppose we do. He knows my idiosyncrasies. In doubling, for instance, you may want to lean on something, to be ‘à 2’ or ‘à 3’ or whatever, and sometimes Herb will be in the next room and pound on the piano and say, ‘How much do you want that

50 Vgl. Yule 1996, S. 60.

51 Zitiert nach Yule 1997, S. 60.

52 Zitiert nach Karlin 1994, S. 11.

53 Zitiert nach Thomas 1991a, S. 338.

54 Vgl. Elley 1978a, S. 24.

55 Vgl. ebd.

56 Vgl. Elley 1978b, S. 32.

57 *Home Alone* (1990) stellt Spencers letzte Orchestrierung für Williams dar.

58 Vgl. Karlin/Wright 2004, S. 74; Booklet-Text zur CD: Johnny Williams. A Guide for the Married Man. Film Score Monthly FSM, S. 6.

in B flat? Three or four horns, or six?’ And I may remember there’s a great sword whack on the soundtrack, so I say ‘Six!’ That sort of thing. We have a great relationship.”⁵⁹

Bei den neueren Produktionen hat John Neufeld die Orchestrierung übernommen.⁶⁰ In einem Interview aus dem Jahr 1978 betonte Williams, wie sorgfältig er – trotz seines Vertrauens in die Orchestratoren – die Instrumentierung der Partitur vorbereitet:

“I don’t want to minimise the contribution of orchestrators but, on the other hand, I try to be *very* careful about my sketches so that I get just what I want: winds on two or three staves, horns, brass, low brass, piano, percussion, etc, in the middle, and then three or four staves for strings, so that on eight or ten staves you can get almost a note-perfect accurate score. But the sheer labour of laying it out in full score for symphony orchestra would greatly slow me up, so here orchestrators help.”⁶¹

Dieses Arbeiten im Team entspricht der Tradition der frühen Filmkomponisten, die mit Williams wieder auflebte und bis heute andauert. Ebenso wie der Komponist lange Zeit mit Spencer und Neufeld zusammenarbeitete, pflegte bereits Erich Wolfgang Korngold eine langjährige Kooperation mit seinem Orchestrator Hugo Friedhofer, sodass ein ganz spezifischer Stil bezüglich Instrumentation und Kompositionsstruktur der Musik von Korngold entwickelt und gepflegt werden konnte.⁶²

Trotz der Hilfe seiner Orchestratoren ist es bemerkenswert, in welcher kurzen Zeitspanne Williams komplexe, großflächig angelegte Kompositionen für symphonisches Orchester entstehen lässt. Nach Angaben von Spielberg benötigte sein Komponist lediglich acht Wochen, um die knapp anderthalbstündige Partitur für *Indiana Jones and the Last Crusade* fertigzustellen.⁶³ Damit Williams innerhalb kürzester Zeit die verschiedensten Filmstoffe kompositorisch umzusetzen vermag, wird er bereits sechs Monate und manchmal sogar ein oder zwei Jahre im Voraus⁶⁴ von Spielberg über das bevorstehende Projekt in Kenntnis gesetzt. Somit können bereits in einem frühen Stadium der Produktion das thematische Material und der

59 Zitiert nach Elley 1978a, S. 24.

60 Im Zuge einer Erkrankung von Herbert Spencer arbeitete Williams erstmals 1987 mit John Neufeld an der Filmmusik zu *The Witches of Eastwick* zusammen, bei der Neufeld die Orchestrierung zu einer Sequenz beisteuerte. Zwei Jahre später übernahm Neufeld die Orchestrierung des Scores für *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989). Williams hatte den gelernten Klarinettenisten und Sohn Erno Neufelds, der 40 Jahre als Konzertmeister im Universal Orchester tätig war, als Orchestrator bereits in den 1960er-Jahren kennengelernt. Vgl. hierzu Merluzeau 1993, S. 6; Timm 2003, S. 285; Karlin/Wright 2004, S. 142.

61 Zitiert nach Elley 1978a, S. 24.

62 Vgl. Kalinak 1992, S. 191.

63 Vgl. Spielberg 1990.

64 Vgl. ebd.

musikalische Aufbau diskutiert und entwickelt werden.⁶⁵ Wie Komponist und Regisseur beim Erstellen der Filmmusik vorgehen, schildert Williams folgendermaßen:

“The simplest answer about my relationship with Steven Spielberg is that we talk a lot and we talk about tempo not so much in a harmonic or melodic context, but how fast or how slow the music should be. Tempo is the first thing that a composer has to get right. The next thing has to do with how loud or how soft the music should be. Then, we determine the harmonic ambiance and talk about emotions, textures.”⁶⁶

“[H]e’s very helpful, particularly in areas of rhythm. When I’m looking at a film on a moviola I’ll be plotting out tempos and rhythmic approaches and he’s very sensitive to whether this is faster than that... or that is slower than this.”⁶⁷

Bedingt durch die Nähe der Wohnsitze von Komponist und Regisseur kann dieser Austausch intensiv und persönlich gestaltet werden. Hat Williams verschiedene musikalische Ideen entwickelt, besucht ihn Spielberg zu Hause, um das neue Material zu hören und zu beurteilen.⁶⁸ Für das Projekt *Close Encounters of the Third Kind* trafen sich beide sogar zweimal pro Woche, um über musikalische Ideen zu diskutieren.⁶⁹ Diese intensive Vorbereitungszeit erscheint umso wichtiger, wenn man bedenkt, wie aufwendig sich für Williams die Komposition von Hauptthemen beziehungsweise Leitmotiven gestalten kann. Über die Entstehung des „Raiders March“ für *Raiders of the Lost Ark* berichtet er:

“A piece like that is deceptively simple to try to find the few right notes that will make a right leitmotivic identification for a character like Indiana Jones. I remember working on that thing for days and days, changing notes, changing this, inverting that, trying to get something that seemed to me to be just right. I can’t speak for my colleagues but for me things which appear to be very simple are not at all, they’re only simple after the fact. The manufacture of these things which seem inevitable is a process that can be laborious and difficult.”⁷⁰

65 Vgl. Williams 2002b, S. 3.

66 Williams 2002b, S. 3.

67 Williams 1995a.

68 Vgl. Williams 2002b, S. 4.

69 Vgl. Spielberg 1990.

70 Williams 1995b.

Auffällig ist, dass Williams seine Scores in vielen Fällen schon während der Fertigstellung des Films ausarbeitet⁷¹ und damit einen durchaus bedeutenden Einfluss auf die Bildgestaltung nimmt. So lag beispielsweise für *Close Encounters of the Third Kind* die Musik zu bestimmten Szenen – insbesondere solcher mit Spezialeffekten – bereits vor, obwohl die Bilder hierzu noch nicht fertig gestellt worden waren.⁷² Spielberg ließ sich daraufhin von der vorgelegten Musik inspirieren. Er passte die jeweiligen Bilder der endgültigen Musikkfassung an,⁷³ da seiner Ansicht nach die Musik die rhythmische Vorlage für den Schnitt der einzelnen Szenen liefern sollte.⁷⁴ Für die ausgedehnte Verfolgungssequenz gegen Ende von *E.T.: The Extraterrestrial* wurde sogar der Schnittrhythmus geändert, um die einzelnen Einstellungen präzise auf die jeweiligen deskriptiven musikalischen Zellen abzustimmen, nachdem es Williams Probleme bereitet hatte, seine Komposition schnittgenau anzulegen.⁷⁵

Die Beispiele zeigen, welche Bedeutung Spielberg der Musik beimisst und welchen Freiraum er ihr – und damit dem Komponisten – einräumt. Diese Art der Zusammenarbeit, in der Bild und Musik gleichberechtigt sind, erinnert an die Kooperation von Sergej Eisenstein und Sergej Prokofjew für *Alexander Newski* (1938). Auch Eisenstein erklärte sich bereit, seine Bilder der Musik – insbesondere während der Schlachtsequenz – anzugleichen.⁷⁶ Bei der Musik zu *Indiana Jones and the Last Crusade* geht Spielberg sogar so weit, ihr einen eigenen Charakter zuzusprechen. Dieser besitze den gleichen Stellenwert wie die Figuren selbst, so Spielberg.⁷⁷

Mehrfach betont Spielberg die Fähigkeit von Williams, in immer neue musikalische Rollen zu schlüpfen und die Musik dem jeweiligen Inhalt des Films anzupassen:

“Early favorite composers of mine, like Bernard Herrmann, Alex North and Dimitri Tiomkin were so defined by their musical habits that you could clearly imagine the films they wrote for. [...] The outstanding virtue of John Williams’ gifts has always been John’s selfless ability to create unprecedented sounds. Like the great character actors John Barrymore, Paul Muni and Dustin Hoffman, who would never impose a single personality on multiple roles, John Williams has the gift to become any character necessary to retell with music the story of the film he is working on.”⁷⁸

71 Vgl. hierzu Williams 2002b, S. 3; Spielberg 1991, S. 3.

72 Vgl. Spielberg 1990.

73 Vgl. ebd.

74 Vgl. ebd.

75 Vgl. Williams 2002b, S. 4.

76 Vgl. Jegorowa 1990, S. 307.

77 Vgl. Spielberg 1989.

78 Spielberg 1997.

Insbesondere bei der Komposition für *Schindler's List* hebt der Regisseur diesen Aspekt hervor: "Most of our films together have required an almost operatic accompaniment, which is fitting for INDIANA JONES, CLOSE ENCOUNTERS, or JAWS. Each of us had to depart from our characteristic styles and begin again."⁷⁹ Ob Williams tatsächlich für jeden Spielberg-Film eigene Kompositionsstrategien entwickelt und sich stets neu definiert hat, wird nachfolgend untersucht und abschließend kritisch hinterfragt.

⁷⁹ Spielberg 1993.