

Mr. Magnificent Seven

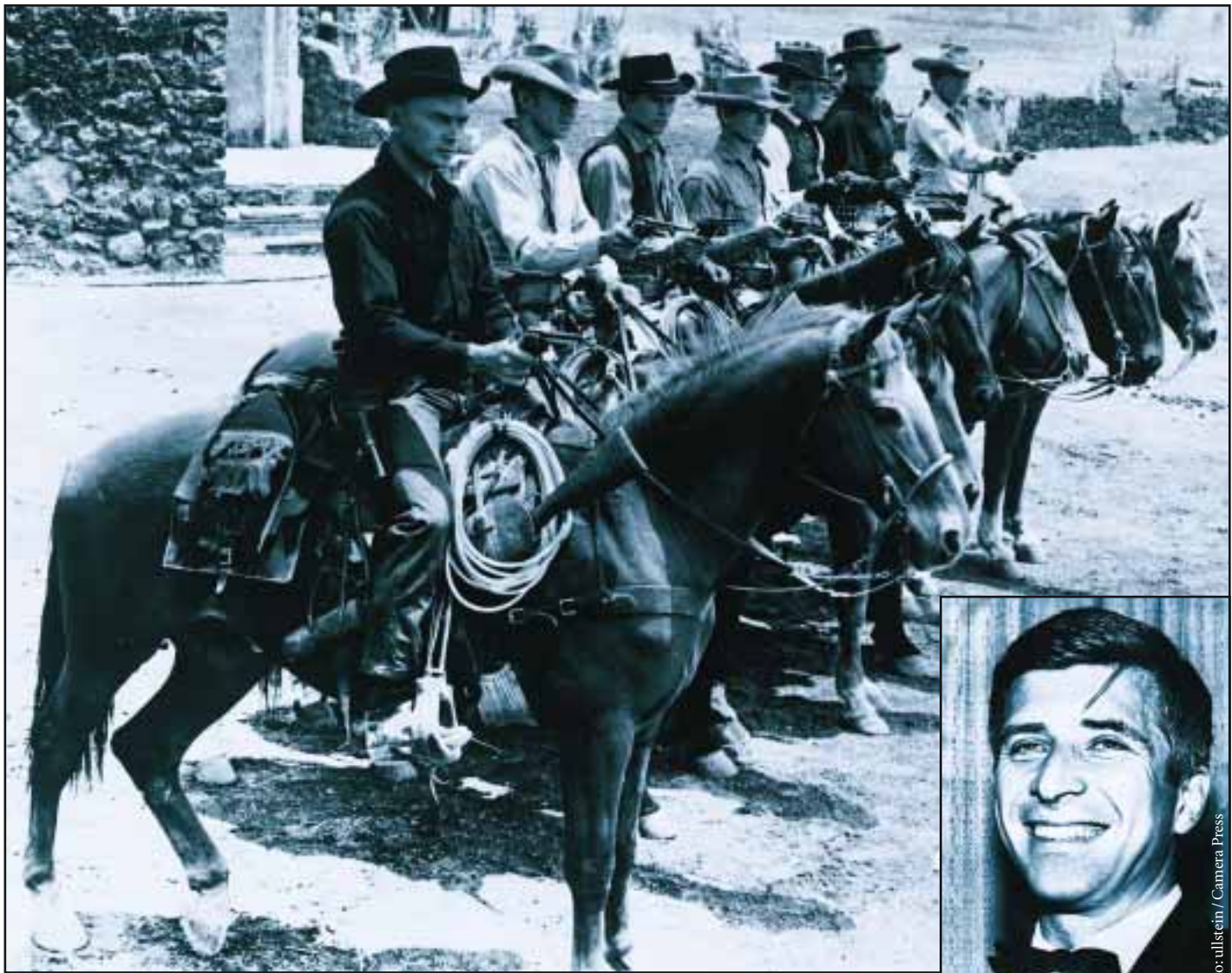


Foto: AKG

Foto: ullstein / Camera Press

Mit Leonard ist er nicht verwandt. Beide arbeiteten zwar fürs Film-metier, doch Leonard nur nebenbei.

Elmer Bernstein indes ist Filmkomponist im Hauptberuf. Noch dazu einer der international erfolgreichsten. Am zurückliegenden 4. April feierte er seinen 80. Geburtstag. Matthias Keller traf ihn zuvor in Santa Monica zu einem Gespräch.

Wenn einer 80 wird im Film-metier, dann muss er wohl ein „Oldie“ sein. Doch Elmer Bernstein, geboren am 4. April 1922 in New York City, ist alles andere als das. Äußerst vital, mischt er in der Filmszene immer noch mit (z. B. in Streifen wie „Wild Wild West“) und ist auch sonst das geblieben, was er schon immer war: eine Frohnatur. So zumindest begegnet er einem, wenn man ihn einmal besucht in seinem Office im kalifornischen Santa Monica. Im Hintergrund, überlebensgroß, John Waynes Konterfei aus Pappe. Und schon stellen sich die entsprechen-

den Assoziationen ein: „The Commanderos“, „True Grit“, „Big Jake“, „The Shootist“ – Bernstein ist ihr filmmusikalisches Alter Ego. Er schuf jenes klangliche Wildwest-Idiom, das bis heute nicht nur als akustisches Synonym des altgedienten Raubeins John Wayne steht, sondern für eine ganze Hollywood-Ära schlechthin. Denn noch bevor Bernstein 1961 erstmals mit Wayne zusammen arbeitete, schrieb er bereits die Musik, mit der er Weltruhm erlangte: „The Magnificent Seven“ („Die glorreichen Sieben“).

Die Geschichte von Elmer Bernstein beginnt mit Malerei, Tanz und Literatur:

Lange Zeit wusste Bernstein nicht, welches seiner musischen Talente wohl am meisten zu fördern wäre. Erst mit zwölf erhielt er Klavierunterricht, nachdem er zuvor bereits in verschiedenen anderen Kunstgattungen Preise und kleinere Auszeichnungen erhalten hatte. Auch mit Tanz hatte er sich beschäftigt. Da aber sein musikalisches Talent alle anderen übertrug, fasste er den Entschluss, Pianist zu werden. Henriette Michelsen von der Juilliard School vermittelte ihn an Aaron Copland, von dort führte der Weg zu Lehrern wie Israel Sitowitz, Roger Sessions und Stefan Wolpe. Doch dann kam alles anders: Mit 21 Jahren trat Bernstein ins Army Air Corps ein, wo er alsbald für die musikalische Betreuung von Radiosendungen zuständig war. Er komponierte Begleitmusik und verfasste Arrangements für verschiedene Klangkörper, darunter auch Glenn Millers neu gegründete „Army Air Corps Band“. Seinen ersten eigenständigen Kompositionsauftrag erhielt er von den Vereinten Nationen anlässlich des Waffenstillstandsabkommens im Nahen Osten 1949. Die betreffende Radiosendung wiederum fand auch an der Westküste in Los Angeles Gehör, sodass Bernstein wenig später eine Einladung zu seiner ersten Filmmusik erhielt. Das war 1950, und Bernstein erinnert sich: „Damals kam ich nach Hollywood, um ‚Saturday’s Hero‘ zu vertonen, einen Film über Football. Ich bekam den Job, weil die Buchvorlage hierzu ein Freund von mir geschrieben hatte, Millard Lampell. Er brachte mich mit dem Produzenten Sidney Buchman zusammen. Danach schrieb ich die Musik für einen Streifen namens ‚Boots Malone‘, und so kam eins zum anderen.“

Da Bernstein schon immer alles andere war als ein Lieferant abgegriffener Ausstattungsmusik, ließen bereits seine ersten Filmmusiken aufhören. Etwa diejenigen zu „Sudden Fear“ („Maskierte Herzen“, 1952), mit Joan Crawford und Jack Palance in der Rolle eines Ehepaares, das sich gegenseitig aus dem Weg zu schaffen versucht. Schon hier wird klar, dass es nie Bernsteins Absicht war, das großsinfonische Hollywood-Idiom eines Max Steiner, Franz Waxman oder Erich Wolfgang Korngold zu übernehmen. Seine nächste, für den Start der Karriere vielleicht wichtigste Musik, frönt unverhohlen dem Jazz – jenem Stil, dem sich Bernstein insgeheim verschrieben hat („als Ausdruck ei-

nes zeitgenössischen Amerika“). Der betreffende Film ist im deutschsprachigen Raum hinlänglich bekannt: „Der Mann mit dem goldenen Arm“, das Sozialdrama mit Frank Sinatra in der Rolle eines drogensüchtigen Jazzmusikers – und mit einer Filmmusik, die weithin als erste Jazz-Partitur in diesem Genre gilt (sieht man einmal von Alex Norths Musik zu „Endstation Sehnsucht“ ab). Heroin, Hysterie, Verzweiflung – für solche Extreme findet Bernstein in diesem Film eine eigene Sprache. Regisseur Otto Preminger, gerade im Umgang mit Komponisten als schwierig verrufen, akzeptiert Bernsteins musikalische Assoziationen hierzu. Der Film wird zum Erfolg, nicht zuletzt durch die Verklammerung der Musik mit ihrem Hauptdarsteller Sinatra.

Noch bevor Elmer Bernstein diese Partitur fertigstellt, erhält er einen Auftrag ganz anderer Dimension. Regisseur Cecil B. DeMille (der ihn später auch vor dem McCarthy-Ausschuss für unamerikanische Umtriebe in Schutz nimmt) bittet ihn, die Musik zu „The Ten Commandments“ („Die Zehn Gebote“) zu schreiben, einer Bibelverfilmung der Kategorie Monumentalfilm. Bernstein, von Haus aus eher kammermusikalisch disponiert, nimmt an. Der betreffende Soundtrack erscheint sogar auf Schallplatte – ein absolutes Novum in der noch jungen Geschichte der sogenannten LP. Damit tritt Bernstein die Nachfolge des kurz zuvor verstorbenen Victor Young an, orientiert sich stilistisch zugleich an Vorläufern wie Miklós Rózsa und vor allem an Alfred Newman, einem seiner wichtigsten Förderer. Newman, damals bereits Musikchef

Jazz für den „Mann mit dem goldenen Arm“

der 20th Century Fox, wird auf Bernstein aufmerksam durch eine Empfehlung von Bernard Herrmann. „The View from Pompey’s Head“ („Unvollendete Liebe“) heißt das betreffende Projekt, für das Bernstein filmmusikalisch engagiert wird. „Als Newman erkannte, dass ich nie zuvor einen Liebesfilm gemacht hatte, sagte er: ‚Warum schauen wir uns nicht gemeinsam einen Streifen an, den ich kürzlich vertont habe? Das wäre doch ein gutes Modell.‘ Also nahm er mich mit in einen



Fotos: AKG Berlin

Sozial-Drama aus der Perspektive eines Kindes: Gregory Peck und Mary Badham in „Wer die Nachtigall stört“ („To kill a Mockingbird“, USA 1962). Linke Seite: Szene aus „Die glorreichen Sieben“ („The Magnificent Seven“, USA 1960).

Vorführraum und zeigte mir ‚Love is a Many Splendored Thing‘. Einen Film mit einer großartigen Musik, basierend auf einem reizenden Song. Und ironischerweise sollte es im nächsten Jahr genau diese Musik sein, die meine eigene zu ‚Der Mann mit dem Goldenen Arm‘ ausstach.“

Wenn er ehrlich ist, trauert Bernstein diesen Zeiten heute nach. „Als ich damals nach Hollywood kam, war das so genannte Studio-System noch in Kraft. Das hieß, dass man als Komponist meist mit dem Chef des Music Department kommunizierte – der selbst ein erfahrener Musiker war. Ob nun Alfred Newman, John Green, Ray Heindorf oder Moris Stolof – sie waren diejenigen, mit denen man zu reden hatte. Wenn man zum Beispiel eine Auseinandersetzung mit dem Produzenten hatte, der wichtigsten Person, konnte man zu seinem Chef gehen, der dann entsprechende Entscheidungen traf. Heute dagegen gibt es nurmehr den Regisseur selbst und keine Music

Departments. Das bedeutet: Man wird angeheuert vom Regisseur, arbeitet für ihn, er ist der Boss für alles und man ist sozusagen die gesamte Musikabteilung. Ich denke, das ist kein so gutes System.“

Bernsteins nächster großer Kinofilm ist „The Buccaneer“ („König der Freibeuter“, 1958). Diesmal zieht er großsinfonische Register – zu einer Story, die sich, trotz Darstellern wie Yul Brynner, Charlton Heston und Charles Boyer, eher mühsam über die Leinwand schleppt. Gefeierte wird

der Sieg über die Engländer im Jahr 1814, angeführt durch den König der Freibeuter (Brynnner). Es ist zugleich die letzte Filmarbeit von Cecille B. DeMille. Bernstein dagegen, gerade 36, strebt seiner nächsten Oscar-Nominierung entgegen. Er arbeitet vergleichsweise frei für alle möglichen Studios, lässt sich auch immer wieder vertraglich zusichern, dass er selbst seine Musik orchestrieren darf. Eine keineswegs übliche Methode im arbeitsteiligen Hollywood-Betrieb mit seinen Arrangeuren, Orchestratoren und Kopisten.

1960 trifft Bernstein wieder mit Yul Brynnner zusammen; er ist einer der Stars in John Sturges' neuem Projekt, einem Remake des japanischen Klassikers „Die sieben Samurai“ (1953). Diesmal tragen die sieben heldenhaften Befreier Cowboyhüte und amerikanische Colts und gehen – sicher nicht zuletzt dank Bernsteins signifikantem musikalischen Beitrag – in die Filmgeschichte ein als „Die glorreichen Sieben“. Wie hätte Bernstein damals ahnen können, dass diese Musik eines Tages mutieren würde vom klingenden Synonym für rauchende Colts zu jenem für qualmende Zigaretten der Marke Freiheit und Abenteuer?!

Was diese Musik auszeichnet, ist vor al-

lem ihr interkulturelles Idiom, ihre Instrumentierung, die für das mexikanische Ambiente den passenden atmosphärischen Hintergrund liefert – gepaart mit leitmotivischer Konsequenz und handwerklich delikater Verarbeitung, die wiederum auch auf Einflüsse Aaron Coplands zurückverweist. So triumphal für

„Die Filmbudgets in den USA sind lächerlich hoch“

Bernstein das Echo auf diese sinfonische Filmpartitur ausfällt: Im Hollywood der anbrechenden 60er Jahre beginnt ein anderer Wind zu wehen; einer, der den Ruf nach songträchtigen, hitverdächtigen Filmmusiken immer mehr in die Runde trägt. Bernstein jedoch widersteht und kontert 1962 mit einer Filmmusik, die ihn zum dritten Mal auf die Oscar-Nominierungsliste bringt. Übrigens unterliegt seine Musik zu „The Magnificent Seven“ knapp derjenigen zu „Exodus“ von Ernest Gold. Bei „Wer die Nachtigall stört“ handelt es wiederum um eine Literaturverfilmung, diesmal um Harper Lees „To Kill a Mockingbird“. Ein sozialkritisches Drama um Rassismus und Diskriminierung in den USA der frühen 30er Jahre. Und die Register, die Bernstein hier zieht, sind überwiegend kammermusikalischer Natur. Denn geschildert wird die Handlung aus der Perspektive eines Kindes. Daher konzentriert sich Bernsteins Instrumentierung auf Klavier, Harfe, hohe Flötenregister und luzide Satztechnik. Auch diesmal geht Bernstein bei der Oscar-Verleihung leer aus, da die Trophäe in jenem Jahr an Maurice Jarre für dessen Musik zu „Lawrence von Arabien“ geht. Doch zählt „To Kill a Mockingbird“ bis heute zu den besten und sensibelsten amerikanischen Filmpartituren. Und immerhin kann sich Bernstein einige Jahre später trösten mit einem Oscar für die Originalmusik zu „Modern Millie“, einem Musicalstoff, der eher im typisch amerikanischen Showbizz angesiedelt ist, mit Julie Andrews in der gesangsträchtigen Titelrolle – und Andrew Previn als Ko-Arrangeur.

Jazz, Pop, Kammermusik, glamouröser Hollywood-Sound: Bis heute ist Bernstein zweifellos einer der stilistisch wendigsten Filmkomponisten, der sich auch immer

wieder um die Imagepflege seiner Zukunft bemüht. In den 70er gründet er sein eigenes Label, die „Elmer Bernstein's Film Music Collection“, auf dem er vor allem als Dirigent eigener und fremder Filmscores auftritt. Auch ist er eine zeitlang Präsident der „Society for the Preservation of Film Music“, die es sich zum Ziel gesetzt hat, Filmmusik zu archivieren, zu dokumentieren und so dem Wegwerf-Pragmatismus der Filmindustrie zu entreißen.

Eines der wichtigsten Kapitel schließlich beginnt für den arrivierten Elmer Bernstein durch die Zusammenarbeit mit Martin Scorsese („Cape Fear“; „Bringing out the Dead“). Denn Scorsese zählt für ihn zu den wenigen Regisseuren mit musikalischem Horizont und Einfühlungsvermögen. Und hier kommt Bernsteins unverwechselbarer Humor ins Spiel: „Die zwei wirklich gefährlichen Typen von Regisseuren sind entweder diejenigen, die denken, sie wüssten alles über Musik, und die deshalb zu Diktatoren werden. Oder aber diejenigen, die sagen, sie wüssten gar nichts über Musik – solange, bis du eine bestimmte Meinung äusserst; dann plötzlich wissen sie alles.“

„Ghostbusters“, „Grifters“ oder „Wild Wild West“ – solche Streifen sind sozusagen die andere Seite des „Klassikers“ Elmer Bernstein. Sie zeigen vor allem, dass einer auch im hohen Alter noch durchaus Schritt halten kann mit der Zeitströmung. Bauchweh allerdings bekommt Bernstein, wenn er an die mehr und mehr um sich greifenden Kompilationen irgendwelcher Popsongs denkt und an die hieraus ablesbare Oberflächlichkeit vieler Produzenten im Umgang mit Filmmusik. Da meldet sich dann augenblicklich der musikalische Querdenker von einst zurück, der Weggefährte vieler sozialkritischer Sujets.

„Die Filmbudgets in den USA sind inzwischen lächerlich hoch. Mehr und mehr Filme, die für hundert Millionen Dollar gedreht werden, was ich absolut lachhaft finde. Vielleicht sollte man besser zehn Filme für je zehn Millionen machen anstatt einen einzigen für hundert Millionen.“

CD-Hinweise



• **John Wayne, Vol. 1**
(The Comancheros; True Grit)
Varese Sarabande CD 47236



• **John Wayne, Vol. 2**
(The Shootist; Big Jake; Cahill; United States Marshall)
Varese Sarabande CD 47264



• **The Magnificent Seven**
Koch CD 3-7222-2H1
• **To Kill a Mockingbird**
Varese Sarabande VSD-5754

• **The Ten Commandments**
MCA CD 42320

• **Birdman of Alcatraz**
Tsunami CD 0126

• **The Age of Innocence**
Epic CD ESCA 5894

• **Cape Fear** (Remake und Neuarrangement von Bernard Herrmanns Original-Score)
MCA CD 10463

• **Great Composers: Elmer Bernstein**
Varese Sarabande CD 6077

Claudio Abbado Berliner Philharmoniker Bilanz einer wunderbaren Partnerschaft

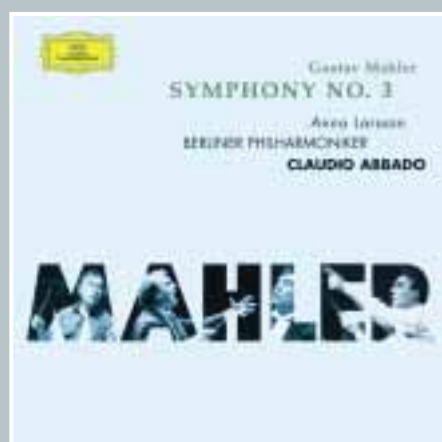


Die Berlin-Ära

Sternstunden einer
12-jährigen Zusammenarbeit

Bizet · Beethoven · Dvořák · Brahms · Tschaikowsky · Wagner
2 CD 471 627-2

Der neue Mahler



Gustav Mahler
Symphonie Nr. 3
Anna Larsson
London Symphony Chorus
City of Birmingham
Symphony Youth Chorus
Berliner Philharmoniker
Claudio Abbado
CD 471 502-2



Gustav Mahler
Symphonie Nr. 7
Berliner Philharmoniker
Claudio Abbado
CD 471 623-2
Erhältlich ab 7. 5.



Gustav Mahler
Symphonie Nr. 9
Berliner Philharmoniker
Claudio Abbado
CD 471 624-2
Erhältlich ab 11. 5.