

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin

**Band:** 22 (1980)

**Heft:** 114

**Artikel:** Eine biographische Skizze zu Bernard Herrmann : fundamentale Erweiterung ihrer Wirkungsmöglichkeiten

**Autor:** Prox, Lothar

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867548>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.01.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

LOTHAR PROX

EINE BIOGRAFISCHE SKIZZE ZU BERNARD HERRMANN

## FUNDAMENTALE ERWEITERUNG IHRER WIRKUNGSMÖGLICHKEITEN

"Zu den Filmkomponisten, die ich am meisten bewundere, zählt Bernard Herrmann" (David Raksin) - "Ich habe immer Bernard Herrmann bewundert" (Gail Kubik) - "Ich bin ein grosser Bewunderer von Bernard Herrmann" (Elmer Bernstein) - "Herrmann bewundere ich; ich glaube, wir alle tun es" (John Williams). \*1)

Die Bewunderung der Kollegen blieb einseitig: für Komponisten aus Hollywood - Alfred Newman ausgenommen - fand Herrmann kaum ein gutes Wort. Fragte man ihn nach seinen Vorlieben oder Vorbildern, nannte er gewöhnlich zwei Europäer, Karol Rathaus und Sergej Prokofieff. Ihre Partituren für die Terra-Produktion DER MÖRDER DIMITRI KARAMASOW (1931) bzw. für Eisensteins IWAN GROSNY (1944/46) zählte er zu den Gipfelleistungen der Filmmusik. In diesem Urteil offenbart sich sein eigenes Selbstverständnis als Filmkomponist. Wie Prokofieff sah er sich nicht als Movie-Spezialisten, sondern als versierten Künstler, der beim Film lediglich eine Möglichkeit zu musikalisch-dramatischem Ausdruck erprobt und ausschöpft. Und wie Karol Rathaus \*2) empfand er sich als Aussenseiter im amerikanischen Filmschaffen, das in der Regel nicht die glänzenden Gaben eigenwilliger Komponisten, sondern das kreative Mittelmaß fügsamer Studiomusiker honorierte. Erfolge in den klassischen "Medien" der Symphonik, Oper und Kammermusik mochten ihm darum stets mehr bedeuten als eine Oskar-Trophäe der Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Es gehört aber zur Ironie seiner künstlerischen Existenz, dass ihn eher die Filmgeschichte als die Musikgeschichte als Meister vermerken wird.

Bernard Herrmann entstammt einer jüdischen Familie. Sein Vater Abraham war russischer Abkunft und übte in New York - wie später Bernards älterer Bruder Louis - den Beruf eines Optikers (optometrist) aus. Bernard geboren am 29.6.1911, zeigte schon als Kind musikalische Begabung und erhielt frühzeitig Violinunterricht. Sein schöpferisches Talent bewies er bereits mit 12 Jahren, als er einen Preis für Liedkomposition gewann.

Nach Abschluss der De Witt Clinton High School studierte er Komposition bei Philip James (New York University) und - als Stipendiat der Julliard School of Music - bei Bernard Wagenaar. Orchesterdirektion erlernte er bei Albert Stoessel.

Schon mit 18 Jahren konnte er seinen Lebensunterhalt bestreiten, da er als

Geiger vom Jüdischen Theater an der Second Avenue engagiert wurde. Zu jener Zeit auch komponierte er seine erste Ballettmusik für eine Broadway-Show.

Mit 20 Jahren gründete er das New Chamber Orchestra of New York, womit er bevorzugt amerikanische und europäische Avantgardemusik aufführte. 1933 begann seine langjährige Tätigkeit am Radiosender Columbia Broadcasting System. Zunächst schrieb er Musik für diverse Hörfunkprogramme und dirigierte bei Schulfunksendungen. Bereits ein Jahr später erhielt er eine feste Anstellung als Kapellmeister und 1940 avancierte er zum Chefdirigenten des CBS Symphony Orchestra - eine Funktion, die er 15 Jahre beibehielt.

Zu jener Zeit hatte er sich bereits einen Namen als engagierter Interpret selten aufgeführter Stücke gemacht. In Radiofolgen wie "Exploring Music" und "Invitation to Music" stellte er regelmässig neuere und zugleich unbekanntere ältere Kompositionen vor. Eine seiner Pioniertaten in den dreissiger Jahren war die Propagierung der Werke von Charles Ives. Der amerikanische Neutöner war damals noch "unentdeckt" und Herrmann gebührt das Verdienst, als erster nachdrücklich - unter anderem mit einem sechswöchigen Konzertzyklus - für ihn eingetreten zu sein.

Der junge Dirigent erhielt verschiedene Auszeichnungen und Ehrungen für seine Bemühungen um die amerikanische Avantgarde. In späteren Jahren zeigte er sich verbittert, dass diese Leistungen vergessen wurden \*3) und er als Interpret nicht mehr gefragt war.

Herrmanns Schaffenskraft in der Zeit seines CBS-Engagements war bemerkenswert. Nach seinen eigenen Aussagen schrieb er ca. zweitausend Radiomusiken für Dokumentarprogramme und Hörspiele (darunter die berühmten Dramen von Norman Corwin und die nicht minder berühmten radio shows von Orson Wells). Manche seiner Ballett- und Konzertkompositionen brachte er in der Radio City Music Hall selbst zu Uraufführung.

Als Orson Welles seine Mitarbeit an der RKO-Produktion CITIZEN KANE (1940) erbat, war er bereits ein "gestandener" Musiker und geradezu prädestiniert für die Filmkunst: "Die Arbeit beim Radio hat meinen dramatischen Sinn geschult", behauptete Herrmann. Sein Filmdebüt, das ihm prompt eine Nominierung für den Oskar einbrachte, war spektakulär und schuf ihm viele Neider. Leitende Personen in den Musikabteilungen der Studios erklärten ihm, dass er in Hollywood fehl am Platze sei. Denn seine Kunst bedeutete - ähnlich wie der Arbeitsstil und die Leistung von Orson Welles - eine Herausforderung an die Produktionsmaschinerie der Filmgesellschaften. So konnte er von Anfang an die Dreharbeiten von CITIZEN KANE verfolgen (für Hollywoodkomponisten ein ungewöhnlicher Luxus) und in Absprache mit dem Regisseur die Grundkonzeption der Musik entwerfen. Anschliessend verfügte er noch über zwölf Wochen Zeit, um die Partitur auszuarbeiten (zum Vergleich: Max Steiners Musik zu GONE WITH THE WIND - viermal so lang wie Herrmanns Beitrag für CITIZEN KANE - musste ein Jahr zuvor in der gleichen Frist fertiggestellt sein).

Aus Zeitmangel sahen sich die amerikanischen Filmkomponisten gezwungen, die Instrumentierung ihrer Stücke assistierenden Orchestratoren zu überlassen. Aus dieser Praxis resultierte der typische, standardisierte Klang der

Hollywoodorchester. Herrmann kritisierte die künstliche Trennung von Komposition und Instrumentation und hat sich lebenslang geweigert, nach den Methoden der music departments zu arbeiten. Allein aus diesem Grund blieb er eine Ausnahmegestalt in Hollywood.

Es scheint, als habe er zur Zeit seines Hollywood-Debuts - auch darin Orson Welles nicht unähnlich - bereits den Gipfel seiner Karriere erreicht, für seine zweite Filmmusik zu W. Dieterles THE DEVIL AND DANIEL WEBSTER (ALL THAT MONEY CAN BUY) erhielt er 1941 die höchste Akademie-Auszeichnung, seinen einzigen Oskar.

Es gibt nicht wenige Kenner, die gerade diese Komposition besonders hoch einschätzen, da sie in optimaler Weise alle Qualitäten seiner Kunst auf-



**THE REAL REASON FOR  
MUSIC IS THAT A PIECE OF  
FILM, BY ITS NATURE,  
LACKS A CERTAIN ABILITY  
TO CONVEY EMOTIONAL  
OVERTONES.**      BERNARD HERRMANN

(Der wahre Grund für Musik ist, dass einem Stück Film grundsätzlich die Fähigkeit mangelt, leise emotionale Schwingungen zu übermitteln.)

weist: dramatischen Sinn, Intellektualität, Sensualität, musikalische Erfindungsgabe und die Fähigkeit, sich durch kluge Instrumentierung den Leinwandgestalten chamäleonartig anzuverwandeln und ihre Erfahrungen durch suggestiven Klang aufs Kinopublikum zu übertragen.

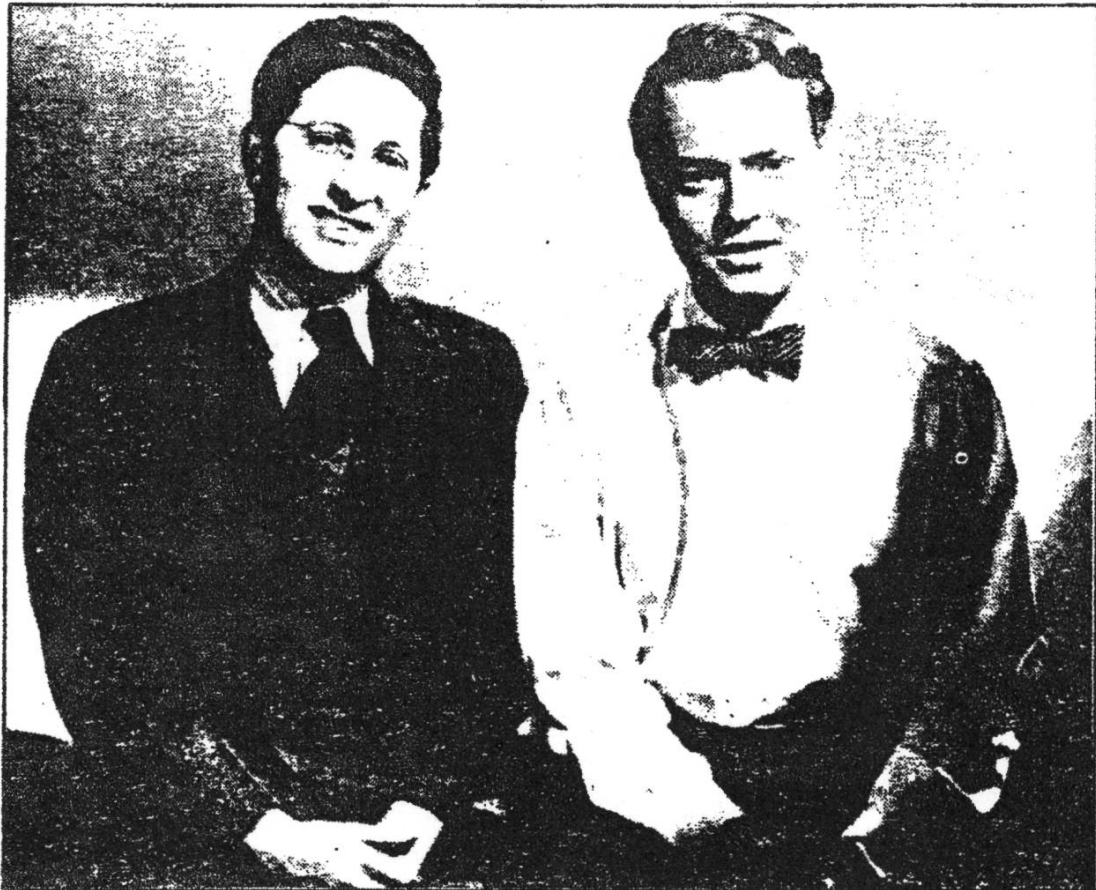
Anfang der vierziger Jahre erzielte er auch als Konzertkomponist beachtliche Erfolge. 1940 entstand die erste Symphonie und im gleichen Jahr brachte Sir John Barbirolli seine "Moby Dick"-Kantate (1938), die Charles Ives gewidmet war, mit den New Yorker Philharmonikern zu Uraufführung. Aus CITIZEN KANE und THE DEVIL AND DANIEL WEBSTER waren zwei Suiten entstanden, die bei den Radio-Hörern und in den Konzertsälen schnell beliebt wurden.

Herrmann kooperierte ein zweites Mal mit Orson Welles für THE MAGNIFICENT AMBERSONS (1942). Der Film litt unter den selbtherrlichen Eingriffen der Produzenten. Der Komponist sah sich in seinem Argwohn gegen die unkünstlerischen Praktiken der Filmgesellschaften bestätigt. Er entschloss sich, seine Karriere als Dirigent fortzusetzen. In den nächsten acht Jahren kehrte er nur viermal nach Hollywood zurück, um für die Firma 20th Century Fox, deren Musikchef der befreundete Alfred Newman war, zu komponieren.

Es erwies sich, dass er in der Auswahl seiner Projekte sehr wählerisch war und manches Angebot der Studios ablehnte. Bezeichnenderweise engagierte er sich für die Filme JANE EYRE (1944) und THE GHOST AND MRS MUIR (1947), deren Drehbücher auf englischen Vorlagen, den Roman von Charlotte Brontë bzw. R.A. Dick, beruhten. Der anglophile Komponist konzipierte damals sein Hauptwerk, die Oper "Wuthering Heights" (nach Emily Brontë), die er 1950 vollendete und in die er thematisches Material der Filmmusik von 1944 und 1947 verarbeitete. Dieses grosse dramatische Werk, von deren Qualitäten eine Schallplattenaufnahme nachhaltigen Eindruck vermittelt, blieb bis heute unaufgeführt.

In den fünfziger Jahren verlor Herrmann zunehmend den Kontakt zur komponierenden Avantgarde und zum internationalen Konzertleben. Er verstärkte nunmehr seine Aktivitäten als Filmkomponist, ohne sich aber für längere Frist an ein Studio zu binden wie es Korngold, Newman, Steiner, Young u.a. getan hatten. Die Gesamtzahl seiner Filmbeiträge überstieg nicht die Zahl 50 (Vertragskomponisten wie Steiner und Young haben mehr als 300 Filmmusiken geschrieben). Aber die künstlerische Leistung und das handwerkliche Niveau stehen im umgekehrten Verhältnis zur "kleinen" Produktion. Im Fließbandbetrieb von Hollywood hatte Herrmann neue Massstäbe gesetzt.

Was Hollywood ihm verdankt und das ganze Metier von ihm lernte, war eine fundamentale Erweiterung der Wirkungsmöglichkeiten der Filmmusik. Herrmann entdeckte nicht nur die pure Sensualität des Klanges, sondern überhaupt die affektive Macht elementarer tonlicher Ausdrucksmittel (Rhythmen, Klangspektren, Tonhöhen- bzw. -tiefen, Orchesterfarben, Lautstärken), die er möglichst unmittelbar, gleichsam prämusikalisch (d.h. nicht unter dem Diktat melodischer oder kontrapunktischer Bindungen) ausspielte. Seine Konzeption der Filmmusik könnte man in Abgrenzung zu den herkömmlichen illustrierenden und stimmungsbezogenen Verfahren sensorisch nennen. Sie zielt



**BERNARD HERRMANN und ORSON WELLES**

**BERNARD HERRMANN und ALFRED HITCHCOCK**





Janet Leigh in  
PSYCHO:

"von dem, was  
man sieht,  
könnte sie  
ebensogut  
zum Super-  
markt fahren  
- es ist die  
Musik, die  
anzeigt, dass  
sie sich auf  
ein gefährli-  
ches Abenteu-  
er eingelassen  
hat."

B. Herrmann

nicht primär auf unser Assoziationsvermögen oder auf unsere Emotionen, sondern auf unsere Physiologie und auf unsere Nerven: in PSYCHO agiert die Musik wie das Messer des Mörders, d.h. sie trifft den Zuschauer ebenso wie das Leinwandopfer, indem sie ihm unter die Haut fährt. Die Wirkung der Filmmusik ist eine unmittelbare und nicht mehr von den Bildern abgeleitete. (Die schneidende Gewalt der Klänge erreichte der Komponist mit Hilfe eines einfachen Streichorchesters. In der Jules Verne-Verfilmung JOURNEY TO THE CENTER OF THE EARTH suggeriert Herrmanns Kunst die mythische Ferne der Stadt Atlantis und zugleich die Verzauberung ihrer Entdecker. Seine Musik reiht statische Klänge ohne Entwicklungsimpuls in übergängig konzipierten Phasen zu einer Art Kreislauf, der auch den Zuschauer in seinen Bann zieht. (Die trance-artige Wirkung wird mit Hilfe einer grossen Kirchenorgel und vier elektronischen Orgeln erzielt). THE THREE WORLDS OF GULLIVER: aus der Perspektive des Riesen erscheinen Liliputaner ungewöhnlich winzig. Hermann wählte für die possierlichen Gestalten charakteristische Instrumente wie Piccolo-Flöte, Schlittenglöckchen, Triangel, Glockenspiel und Harfe. Seine musikalische Miniatur suggeriert Gullivers Blickhöhe. Dagegen gebraucht er die tiefen Streicher, um den Wechsel der Perspektive, den Blick der Zwerge auf den Riesen, erfahrbar zu machen. In LA MARIEE ETAIT EN NOIR wirkt der Komponist zum Zwecke einer Konfusion auf unser Bewusstsein ein, wenn er die alptraumartige Erinnerung der Braut an den Mord ihres frisch angetrauten Mannes musikalisch beschwört und auf uns selbst überträgt: Melodiefetzen von Mendelssohns Hochzeitsmarsch vergegenwärtigen in greller Verfremdung die Tat vor dem Kirchenportal. Die dunklen, scheinbar ungeordneten Bläserklänge wirken danach wie die schreckhafte Leere nach dem Schock oder wie ein black out der Braut (und des Zuschauers), die sich auf die Umstände der Tat nicht zu besinnen weiss.

Die Modernität der ästhetischen Konzeption Bernard Herrmanns wird erst heute voll erkannt. Hollywoods Nachwuchs laboriert in seiner Nachfolge bevorzugt mit prämusikalischem Material: Klänge von physischem und psychischem Penetrationsvermögen, betäubende Lautstärke, Rhythmen und Geräuscheffekte. Vom Standpunkt Herrmanns könnte die neue Richtung, die bevorzugt unser Sensorium manipuliert dennoch als kritikwürdig erscheinen, da sie im Unterschied zu seiner Kunst allzu oft des spirituellen Effekts entbehrt.

Offensichtlich entspricht sein ästhetisches Modell einem gewachsenen Realismusbedürfnis in den Kinos und einer nachweislich vorhandenen Bereitschaft des Publikums, sich Schockwirkungen (risikolos wie sie im Filmtheater sind) auszusetzen. Ebenso offensichtlich sind damit aber auch die Manipulationsmöglichkeiten des Massenmediums Film gewachsen. Konsequenterweise stellt sich Herrmann nur in den Dienst von Produktionen, von deren Qualität er überzeugt war.

Zu den renommierten Regisseuren, mit denen er zusammenarbeitete, zählen Welles, Dieterle, Mankiewicz, Wise, Ray, King, Hathaway, Curtiz, Hitchcock, Zinneman, Walsh, Truffaut, De Palma u.a. Herrmann zufolge hat keiner dieser Filmemacher - Orson Welles ausgenommen - etwas von Musik



verstanden. Dennoch resultierten aus seiner elfjährigen Kooperation mit Alfred Hitchcock (1955-1966) Sternstunden des Hollywoodkinos. Der "master of suspense" wusste jedenfalls, dass manche seiner Sequenzen ihre stärkste Wirkung durch die ausschliessliche Kombination von Bild und Musik erreichten. Und er vermass sich nie, dem Komponisten ins Handwerk zu pfuschen.

Herrmanns letzter Beitrag für einen Hitchcock-Film, TORN CURTAIN (1966), wurde neuerdings auf Schallplatten eingespielt. Diese Musik gelangte nie auf den Filmstreifen, da der Regisseur gezwungen wurde, den englischen Musiker John Addison, der 1963 durch TOM JONES bekannt geworden war, gegen den "Altmeister" einzutauschen. Herrmann scheiterte wie viele seiner Kollegen an den veränderten Geschmacksbedürfnissen der Popära. Da er weder als Filmkomponist noch als Dirigent gefragt war, schrieb er wieder Hornspielmusiken für CBS (darunter die Serien "Crime Class" von 1963 und "Brave New World", 1966/67).

Das Eindringen der Songs und populären "Nummern" in die Filmproduktion signalisierte das Ende der "klassischen" Epoche der Filmmusik. Herrmann beklagte den Verfall der handwerklichen Tradition und erklärte mit Protest seinen Austritt aus der Academy of Motion Picture Arts and Sciences. In diesen Jahren wuchs seine Verbitterung über das amerikanische Musikleben. Seine schroffe Natur, die schon immer Prominente, Mitarbeiter und Freunde irritieren konnte (man sagt, es gäbe niemanden, den er in seinem Leben nicht einmal beleidigt hätte), steigerte sich zu Idiosynkrasien gegen die Vertreter der amerikanischen Kultur. Konsequenterweise verlegte er seinen Hauptwohnsitz Ende der sechziger Jahre nach England. Und hier fand er die Anerkennung, die ihm sein Land versagte.

Herrmanns letzte Jahre waren ausgefüllt mit Konzerten und Platteneinspielungen seiner eigenen und seltener fremder Kompositionen (etwa der Symphonie von Joachim Raff; zahlreicher Genrestücke von Satie, Delius, Warlock, Ravel, Debussy; Filmmusik-Suiten englischer Komponisten). Und noch stets reizte ihn die Welt der movies. Die Inspiration hatte nachgelassen. Aber im häuslichen Umgang mit dem musikalischen Material, im dramaturgischen Kalkül und in der Beherrschung des instrumentalen Kolorits erwies er sich noch stets als Meister seines Metiers. Seine letzten Kompositionen für Brian De Palmas OBSESSION und Martin Scorsese's TAXI DRIVER (beide 1975) sind "Alterswerke", denen niemand seine Bewunderung versagen kann.

Bernard Herrmann starb am 24.12.1975.

Lothar Prox

#### Anmerkungen

\*1) Interviews with Composers, in: I. Bazelon, Knowing The Score. Notes on Film Music. New York 1975, S. 161 ff.

\*2) Karol Rathaus (1895-1955) wurde in Tarnopol/Polen geboren, studierte in Wien und Berlin Musik bei Franz Schreker, unterrichtete ab 1921 an der Berliner Musikhochschule Komposition und Theorie, emigrierte 1933 nach Paris, 1934-1938 nach London, darauf nach New York, wo er sich als College-Professor für Komposition sein Brot verdiente. Rathaus schrieb Musik für ca. 10 Filme aus deutscher, französischer, englischer und amerikanischer Produktion.

\*3) Bezeichnenderweise erwähnt Gilbert Chase in seinem mehr als 800 Seiten zählenden Standardwerk über "Die Musik Amerikas" (dt 1958) B. Herrmanns Meriten um die amerikanische Musik mit keinem Wort. Auch der Komponist Herrmann blieb unerwähnt.

KLEINE DOKUMENTATION: BERNHARD HERRMANN. Aus Anlass des 4. Filmmarathons, mit Filmen, zu denen Herrmann die Musik komponierte, hat die FILMBULLETIN-Redaktion seinerzeit eine kleine Dokumentation zusammengestellt, die neben der FILMOGRAPHIE, biografischen Hinweisen und einem Schallplattenverzeichnis auch sechs Seiten Interview mit Herrmann und andere Beiträge enthält.

Solange vorrätig zum Unkostenpreis von sFr. 2.-- zu beziehen bei FILMBULLETIN (Filmkreis Zürich), Postfach 2394, 8023 Zürich.

gelesen

"NEUERSCHEINUNG ZUM THEMA"

**STUMMFILM**

**MUSIK GESTERN UND HEUTE**

Das im Verlag Volker Spiess, Berlin, erschienene Buch kam anlässlich eines Symposiums zu Thema im Kino Arsenal, Berlin, zu stande und enthält, ausser Vorwort und Anhang, folgende Beiträge: "Perspektiven einer Wiederaufbereitung von Stummfilmmusik" (Lothar Prox), "Stummfilmvertonungen deutscher Fernseh-Redaktionen" (L. Prox), "Ein Kinoorchester-Direktor erinnert sich" (Gero Gandert im Gespräch mit Werner Schmidt-Boelcke), "Der wirtschaftliche Faktor 'Musik' im Theaterbetrieb der Ufa in den Jahren 1927 bis 1930" (Friedrich P. Kahlenberg), "Aus der Praxis junger Stummfilmpianisten" (Gerhard R. Koch im Gespräch mit Joachim Bärenz, Berut Heller im Gespräch mit Albert Lévy).

Der Titel des Buches und die Liste der Beiträge umreissen die Thematik eigentlich schon sehr genau. Dennoch ist es kein Buch, das nur dem eingeweihten Spezialisten zu dienen vermag - auch der einigermaßen Interessierte liest es mit Gewinn. "Stummfilm Musik gestern" ist natürlich eindeutig ein Kapitel der Filmgeschichte. Gespräche aber mit Leuten die etwas von der Sache verstehen und die Zeit erlebt haben, sind - meiner Meinung nach - immer spannend. "In meinem Büro stand ein Projektor. Der Vorführer führte mir die erste Szene vor, ich suchte eine passende Musik raus, inzwischen drehte er den Film zurück, dann wurde diese Musik am Klavier zu der Szene ausprobiert; wenn sie nicht passte, wieder zurück, eine andere Musik, und so wurde Stück für Stück der ganze Film illustriert. Uebrigens ohne Stoppuhr." - "Ich habe sehr oft Ueberleitungen komponiert. Es sollte ja ineinander gehen, man sollte den Eindruck haben, dass das eine Musik aus einem Guss ist. Ich machte eine Klavierskizze, neben mir sass der Arran-