

Benedikt Leßmann (Wien)

Die Werkstatt der „petite phrase“: Henze, Schlöndorff und Prousts *Un amour de Swann*

Hans Werner Henzes Affinität zum Film ist selten beachtet worden. Dabei ging diese so weit, dass Henze, wie er einmal in einem Interview bekannte, selbst gerne einen Film gemacht hätte, in der Art der literarischen Werke Gabriel García Márquez' oder der Filme Luis Buñuels. Doch anders als man erwarten könnte, wäre diese erträumte Tätigkeit nicht mit kompositorischer Arbeit verbunden gewesen, da Henze angeblich auf Filmmusik verzichtet hätte: „Und ohne Musik würden meine Filme sein!“,¹ sagte er in dem Zusammenhang. Das scheint auf den ersten Blick überraschend, denn Henze hat selbst eine Reihe von Filmmusiken geschrieben, unter anderem zu Filmen von Alain Resnais und von Volker Schlöndorff.²

Eine der Arbeiten für Schlöndorff betrifft *Un amour de Swann* (*Eine Liebe von Swann*, 1984), die Verfilmung des gleichnamigen Teils aus Marcel Prousts Roman *À la recherche du temps perdu*. Die Filmmusik hierzu schrieb Henze mit seinen Kölner Kompositionsstudenten David Graham, Gerd Kühn und Marcel Wengler nach Art eines Variationszyklus; ergänzt wird der Score durch präexistente Musik von Claude Debussy, Franz Liszt und Joseph Dieudonné Tagliafico. Der neukomponierte Anteil der Filmmusik verfolgt ein einzigartiges Konzept, das unmittelbar aus der Romanvorlage abgeleitet ist und dessen Eigenheiten sich nicht zuletzt aus der kollaborativen Entstehung erklären: der Zusammenarbeit der vier Komponisten und des Regisseurs, der intensiv an diesem Konzept mitwirkte. Ziel war es, ein Pendant zur Musik des fiktiven Komponisten Vinteuil zu schaffen, die im Roman beschrieben wird.

- 1 Hans Werner Henze, „...ohne Musik würden meine Filme sein!“, in: *Kameradschaft – Querelle. Kino zwischen Deutschland und Frankreich*, hrsg. von Heike Hurst und Heiner Gassen, München 1991, S. 239–244, hier S. 241. Henze interessierte sich besonders in seinen jüngeren Jahren für den Film, v. a. für den italienischen. Hier ist an erster Stelle Luchino Visconti zu nennen, dem er einen enthusiastischen Essay widmete („Versuch über Luchino Visconti“ [1958], in: Hans Werner Henze, *Essays*, Mainz u. a. 1964, S. 71–83) und mit dem er 1956 das Ballett *Maratona* erarbeitete.
- 2 Zu Henzes Filmmusik siehe bisher Hans Christian Schmidt-Banse, „Gegen die Bilder mit den Bildern. Zur Filmmusik von Hans Werner Henze“, in: *Hans Werner Henze. Politisch-humanitäres Engagement als künstlerische Perspektive. Festschrift zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Osnabrück an den Komponisten*, hrsg. von Sabine Giesbrecht, Osnabrück 1998, S. 125–138; Marie-Luise Bolte, „Hans Werner Henzes Beitrag zur Filmmusik“, in: *Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. 28. bis 30. Juni 2001*, hrsg. von Peter Petersen (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 20), Frankfurt am Main u. a. 2003, S. 65–72; Thomas Nytsch, „Auf fast vergessenen Wegen. Hans Werner Henzes Filmmusik“, in: *NZfM* 167/3 (2006), S. 68f.; Janosch Korell, „Hans Werner Henze und Volker Schlöndorff. Porträt einer Zusammenarbeit“, in: *NZfM* 176/3 (2015), S. 46–49; Annette Davison, „Hans Werner Henze and *The Lost Honour of Katharina Blum*“, in: *The Cambridge Companion to Film Music*, hrsg. von Mervyn Cooke und Fiona Ford, Cambridge u. a. 2016, S. 308–323; Jürg Stenzl, „Alain Resnais und Hans Werner Henze“, in: *Überblendungen. Neue Musik mit Film/Video*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 56), Mainz 2016, S. 166–184; sowie ders., *Musik/Film. Konstellationen zwischen Claude Debussy / Dudley Murphy und Hans Werner Henze / Alain Resnais*, München 2016, S. 292–342.

Der vorliegende Beitrag verfolgt ein doppeltes Interesse: Er widmet sich sowohl der Entstehungsgeschichte dieser Musik als auch ihrer strukturellen und semantischen Rolle innerhalb des Films. Beides hängt miteinander zusammen, da sich die besondere Konzeption dieser Filmmusik und ihre Entstehung aus einer pluralen Autorschaft heraus wechselseitig bedingen. Es soll die Frage beantwortet werden, aus welchen Faktoren der Genese und aus welchen inhaltlichen Voraussetzungen (von Romanvorlage, Drehbuch und filmischer Umsetzung) sich die besondere Faktur der Musik erklärt, die im Film – so meine These – zum Sinnbild von Begehren und Erinnerung wird.

Kollaborative Entstehung von Filmmusik ist grundsätzlich nichts Ungewöhnliches. Besonders bekannt ist jene Form der Arbeitsteilung, die in den Music Departments des „klassischen“ Hollywood-Films gepflegt wurde.³ Es bestand typischerweise eine Unterteilung in die Bereiche Komposition – die häufig in der Hand eines Einzelnen lag – und Instrumentation.⁴ Ben Winters hat gezeigt, dass es auch in Hollywood vorkam, dass mehrere Komponisten eine Filmmusik schrieben. Er plädiert für eine Erweiterung unseres Bildes von Autorschaft in der Filmmusik und postuliert in dem Zusammenhang, „that the score can be seen as the product of collaboration between film makers, musicians, technicians and the technical characteristics of the medium itself“⁵. Ohnehin ist der Film und auch seine Musik aufgrund der großen Zahl von an der Entstehung beteiligten Personen ein Idealbeispiel für Sichtweisen der letzten Jahrzehnte, die anstelle eines solitären Autorbegriffs die Arbeitsteiligkeit bei der Entstehung von Kunstwerken in den Blick gerückt haben. Der Soziologe und Jazzpianist Howard S. Becker beispielsweise hat die gemeinschaftliche Urheberschaft von Kunst innerhalb von sogenannten „art worlds“ beschrieben und etwa anhand eines Symphoniekonzerts auf die Beteiligung vielfältigster Prozesse von Instrumentenbau über Notenverlagswesen bis hin zu Vertrieb und Werbung hingewiesen, die neben die traditionell (auch in Gestalt der Akteur*innen) in den Fokus genommenen Bereiche des Musiklebens, nämlich Komposition und Interpretation, zu stellen sind.⁶

Im vorliegenden Fall, beim Film *Un amour de Swann*, wäre in diesem Sinne über die Rolle nachzudenken, die nicht nur der Regisseur und die Komponisten, sondern auch weitere an der Konzeption des Films beteiligte Personen bei der Aufstellung von filmmusikalischen Vorgaben sowie bei der Erarbeitung des finalen Tonschnitts gespielt haben könnten. Diese Überlegungen sollen hier jedoch weitgehend ausgeklammert bleiben. Die *Swann*-Filmmusik ist ein Fall, bei dem bereits die Autorschaft im engeren Sinne – in komponierter Musik zu verstehen als das Ersinnen und Niederschreiben von Musik – in geteilten Händen lag: Vier Komponisten haben die Musik geschaffen, und an ihrer allgemeinen Konzeption war nachweislich zumindest noch der Regisseur beteiligt.

Die Forschung hat sich bisher nur gelegentlich Fällen von kollaborativer Komposition in der europäischen Musikgeschichte gewidmet. Katja Bethe etwa weist in ihrer Untersu-

3 Das „Golden Age“ des „klassischen“ Hollywood-Films wird in der Forschung unterschiedlich eingegrenzt. Man kann von einem Zeitraum ausgehen, der von ungefähr 1930 bis 1960 reicht, vgl. z. B. David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York u. a. 1985.

4 Viele weitere Arbeitsschritte (und damit Akteur*innen) kamen innerhalb der üblicherweise in drei Haupt- und weiteren Unterabteilungen strukturierten Music Departments hinzu, vgl. Roy M. Prendergast, *Film Music. A Neglected Art*, New York u. a. 1992, S. 37.

5 Ben Winters, „The Composer and the Studio: Korngold and Warner Bros.“, in: Cooke und Ford (Hrsg.), S. 51–66, hier S. 65.

6 Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley u. a. 1982, S. 2.

chung französischer Gemeinschaftskompositionen aus der Zeit des *Front populaire* (1936–1938) auf die politischen Beweggründe und Rahmenbedingungen hin, die gemeinschaftliches Komponieren motivieren können,⁷ erscheint dieses doch vordergründig gegenüber dem Schaffen eines Einzelnen als besonders egalitär. Der politische Aspekt ist sicherlich auch bei Henze mitzubedenken: Es gab vor allem in den 1970er Jahren mehrere Projekte, bei denen der Komponist vor dem Hintergrund „linker“ politischer Ideale Kollektive in die musikalische Arbeit einbezog. Beispiele sind die gemeinsam mit Studenten und Dozenten der Musikhochschule Hamburg erstellte, 1973 in der DDR uraufgeführte Kantate *Streik bei Mannesmann*,⁸ die „Anti-Smog-Oper“⁹ *Der heiße Ofen* (1975) oder ferner auch seine Leitung des *Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano* (1976–1980), wo er die Beteiligung der lokalen Bevölkerung in diversen Bereichen anstrebte.¹⁰

Übliche Termini der Forschung zur Beschreibung solcher Kompositionen wie „kollaborativ“, „kollektiv“ oder „gemeinschaftlich“ suggerieren, dass deren Autor*innen in etwa gleichrangig sind.¹¹ Damit erscheinen sie zur Beschreibung der *Swann*-Filmmusik wenig angemessen, da von einer Arbeit auf Augenhöhe kaum die Rede sein kann. Vielmehr war das Komponieren, wie ich zeigen werde, durch detaillierte Vorgaben Henzes an seine Schüler in hohem Maße vorbestimmt. Daher möchte ich für den vorliegenden Fall den Begriff der Werkstatt vorschlagen, wie er in der Kunstgeschichte verwendet wird. Natürlich handelt es sich dabei um einen doppelten terminologischen Transfer, da der Begriff zugleich aus einer anderen Kunstform und aus anderen Epochen (besonders vom Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit) stammt.¹²

Mehrere Faktoren sprechen dafür: Diese Filmmusik entstand in einer hierarchisierten, auf einer Lehrer-Schüler-Beziehung basierenden Weise, wie sie auch für Werkstattmalerei typisch ist – aus einer „Werkstatt Henze“. Im Ergebnis lassen sich eine relativ „einheitli-

7 Katja Bethé, *Gemeinschaftliches Komponieren in Frankreich während des Front populaire (1936–1938). Voraussetzungen, Bedingungen und Arbeitsweisen* (= Musikwissenschaftliche Publikationen 45), Hildesheim u. a. 2016. Eher Überblickscharakter haben folgende Beiträge: Malcolm Boyd, Art. „Collaborative compositions“ (2001), in: *GroveO*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06109>>, 3.9.2022; Thomas M. Maier, „Komponieren als ‚konzertierte Aktion‘. Kollektivkompositionen im 20. Jahrhundert“, in: *NZfM* 169/3 (2008), S. 50–53. Die Beziehungen zwischen Komposition und Interpretation sowie zwischen Komposition und Improvisation werden mit Bezug auf zeitgenössische Musik untersucht im Sammelband *Distributed Creativity. Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, hrsg. von Eric F. Clarke und Mark Doffman (= *Studies in Musical Performance as Creative Practice* 2), Oxford u. a. 2017.

8 Vgl. Hans-Jürgen Keller, „Streik bei Mannesmann. Hans Werner Henze als künstlerischer Projektleiter einer Kollektivkomposition“, in: Giesbrecht (Hrsg.), S. 73–91.

9 Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995*, Frankfurt am Main 1996, S. 419.

10 Vgl. Johannes Bultmann, *Die kulturpädagogische Arbeit Hans Werner Henzes am Beispiel des „Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano“* (= *Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft* 16), Regensburg 1982. Henze schreibt rückblickend, sein Ziel eines „Modellfall[s] für moderne, demokratische Kunsterziehung und -übung“ habe er nie vollständig erreicht. Henze, *Reiselieder*, S. 431f.

11 Siehe zu solchen Phänomenen beispielsweise auch R. Keith Sawyer, *Group Creativity. Music, Theater, Collaboration*, Mahwah u. a. 2003.

12 Eine Theorie der Werkstatt in der Kunstgeschichte scheint auszustehen. Ein klassischer Beitrag zum Thema ist Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg 1925, Reprint Darmstadt 1967. Eine Reihe von Fallstudien bietet der Band *Künstlerwerkstätten der Renaissance*, hrsg. von Roberto Casanelli (= *Geschichte der europäischen Kunst* 5), Zürich u. a. 1998.

che Sprache“ und ein „Fundus von Motiven und immer wieder exerzierten technischen Bausteinen“ konstatieren – Kriterien, die Nicole Schwindt bei ihrer Reflexion über den Werkstattbegriff in der Musik am Beispiel einer Musikkappelle um 1500 angeführt hat.¹³ Diese technischen Kennzeichen von Werkstattarbeit sind hier nicht nur durch die Zusammenarbeit im Rahmen des Kompositionsstudiums gegeben (bei der eine stilistische Nähe zwischen Lehrern und Schülern möglich, aber nicht zwangsläufig ist), sondern durch relativ feste Rahmenbedingungen und Vorgaben zur Orientierung an einem musikalischen Material nach Art eines Variationszyklus. Schwindts allgemeingültige Beschreibung trifft daher auch auf die *Swann*-Filmmusik zu: „Für externe Beobachter, damalige wie heutige, wirkt das Ergebnis einer gelungenen Werkstatt-Arbeit homogen. Es entstehen vielschichtige Kunstobjekte, deren Anteile einzelner Urheber noch heute schwer bis gar nicht bestimmbar sind.“¹⁴

Auf der Grundlage von bislang kaum bekannten Quellen sowie von Interviews¹⁵ möchte ich mich dieser Werkstattkomposition in vier Schritten nähern: Vor dem Hintergrund der Filmmusik-Ästhetik Henzes, der für ein jeweils individuell auf den Film abgestimmtes Musikkonzept eintritt (I.), möchte ich die Herausforderungen erläutern, die eine Verfilmung von Prousts Roman für die Filmmusik bedeutet (II.). Als Kernstück des Aufsatzes wird die komplexe Genese der Variationsfolge erhellet, die Henze und seine Schüler Graham, Kühn und Wengler für diesen Film komponierten (III.). All das liefert die Basis für eine Interpretation der Bedeutung der Musik in *Un amour de Swann* vor dem Hintergrund von Begehren und Erinnerung (IV.).

I. Filmmusik und Filmmusikästhetik bei Hans Werner Henze

Angesichts der eigenen Produktivität im Bereich der Filmmusik – Tabelle 1 gibt einen Überblick – darf man Henzes eingangs zitierte Fantasie von einem Film ohne Musik nicht als Distanzierung von Filmmusik schlechthin begreifen, allenfalls als eine Distanzierung von deren Konventionen. In seiner Filmmusikästhetik schließt Henze an das berühmte Buch *Komposition für den Film* von Hanns Eisler und Theodor W. Adorno an, das er im zitierten Interview denn auch nennt: „Ich habe sehr früh in meinem Leben das faszinierende Buch von Eisler und Adorno gelesen, *Komposition für den Film*. Da habe ich begriffen, was für ein interessantes Gebiet der Film für den Komponisten darstellt.“¹⁶ Auch in seinen Memoiren

13 Nicole Schwindt, „Komponisten am Hof Maximilians. Eine Werkstatt?“, in: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*, hrsg. von Christoph Wagner und Oliver Jehle (= Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 17), Regensburg 2012, S. 379–391, hier S. 380 und 388.

14 Ebd., S. 380. Der Hauptunterschied zur kunsthistorischen Werkstatt bleibt freilich, wie auch Schwindt ausführt (S. 379), in der unterschiedlichen Materialität der Kunstformen begründet: Werkstätten im physischen Sinne benötigen das Komponieren in aller Regel nicht.

15 Volker Schlöndorff gab mir freundlicherweise telefonisch Auskunft. Auch David Graham, Gerd Kühn und Marcel Wengler berichteten in ausführlichen Telefonaten über ihre Beiträge zu dieser Filmmusik und gewährten mir Einsicht in Materialien. Die Paul-Sacher-Stiftung in Basel (Simon Obert, Tina Kilvio Tüscher) und das Archiv- und Studienzentrum des Deutschen Filminstituts / Filmmuseums in Frankfurt am Main (Isabelle Bastian) gaben mir die Möglichkeit, wichtige Quellen zu konsultieren. Michele Calella las einen Entwurf des vorliegenden Aufsatzes und gab mir wertvolle Hinweise. Den genannten Personen und Institutionen möchte ich sehr herzlich für ihre Unterstützung danken.

16 Henze, „...ohne Musik“, S. 241.

Reiseliieder mit böhmischen Quinten erwähnt Henze diese offenbar wichtige Lektüre, die bereits um 1950 stattfand.¹⁷

Komposition für den Film ist nun aber eine beißende Kritik am Verfahren der „klassischen“ Hollywood-Filmmusik, wie sie Eisler und Adorno in den 1940er Jahren im US-amerikanischen Exil erleben konnten.¹⁸ Diese Kritik wurde später vielfach und unter wechselnden, positiven wie negativen Vorzeichen rezipiert und zu einem ästhetischen Paradigma „Hollywood“ kodifiziert, für das unter anderem die Verwendung von Leitmotiven und die Idee der „Unhörbarkeit“ der Musik im Film kennzeichnend sind.¹⁹ Diese Praktiken, die man teilweise bis heute beobachten kann, insbesondere in großen Mainstream-Produktionen,²⁰ wurden von Adorno und Eisler – und in deren Folge wohl auch von Henze – abgelehnt.²¹ Dem wird das Ideal einer jeweils individuell auf den Film abgestimmten Musik entgegengestellt. Man vergleiche die Forderung Adornos und Eislers, „Filmmusik sollte spezifisch sein“,²² mit der Idealvorstellung, die Henze im Interview skizziert:

„Wie viele verschiedene Möglichkeiten es gibt, sich über das Klischee zu erheben, von Film zu Film, von Opus zu Opus eine andere Aufgabe zu lösen. Man kann sich Musik vorstellen, die in jedem Film eine völlig anders geartete technische, ästhetische oder dramaturgische Funktion erfüllt. Man kann an

17 Henze, *Reiseliieder*, S. 110. Das Buch ist chronologisch strukturiert, allerdings nur hie und da datiert. Henze erwähnt eine Lektüre kurz nach Erscheinen der deutschen Erstausgabe im Berliner Henschel-Verlag (1949).

18 Für eine instruktive Kurzeinführung siehe Felix Diergarten, „Filmmusik“, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein u. a., Berlin 2019, S. 202–205. Genese und ästhetische Prämissen des Buchs erläutert Johannes C. Gall, *Hanns Eisler Goes Hollywood. Das Buch „Komposition für den Film“ und die Filmmusik zu „Hangnen Also Die“* (= Eisler-Studien 5), Wiesbaden 2015.

19 Vgl. insbesondere Claudia Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington/Indiana 1987. Wenn ich im Folgenden mit diesem idealtypischen Paradigma argumentiere, soll damit die Vielfältigkeit von Filmmusik aus Hollywood keineswegs negiert werden. Die Argumentation beschreibt hier in erster Linie Diskurse über Filmmusik, weniger diese Musik selbst. Ferner ist mit der Beschreibung von Kategorien wie (Hollywood-)Filmmusik oder Neue Musik kein Werturteil welcher Art auch immer verbunden.

20 Auch wenn man diese allgemeine Tendenz natürlich, gerade was den historischen Verlauf betrifft, weiter differenzieren muss, scheint mir unstrittig, dass viele Elemente der Hollywood-Filmmusik des sogenannten „Golden Age“ bei aller Pluralisierung sehr langlebig sind. In den 1980er Jahren, der Zeit des *Swann*-Films, gab es bei Komponisten wie John Williams eine Renaissance des symphonischen Stils der klassischen Hollywood-Filmmusik, die im Grunde bis heute andauert und insbesondere bestimmte Marktsegmente (Blockbuster) und („pathetische“) Genres wie etwa Fantasy, Historienfilm usw. betrifft. Siehe dazu auch Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge u. a. 2008, S. 454–510.

21 Henzes Distanz zum populären Kino wird möglicherweise auch dadurch belegt, dass er die Verwendung seiner Musik im Film *The Exorcist* (1973) ablehnte: „Wo meine Musik auch erscheint, glücklicherweise nur kurz, ist dieser grausige Film, grauenhafte Film, auch qualitativ: *The Exorcist!*“ Sven Ahnert, „Hans Werner Henze und seine Filmmusik. Kino als Passion“, Sendung des Deutschlandfunks vom 25.8.2016, zitiert nach: <https://www.deutschlandfunk.de/hans-werner-henze-und-seine-filmmusik-kino-als-passion.1991.de.html?dram:article_id=361429>, 3.9.2022. Das Zitat stammt aus einem Interview vom Ende der 1990er Jahre; für diese Auskunft danke ich Sven Ahnert. Die im Abspann von *The Exorcist* verwendete Musik geht ironischerweise auf Filmmusik von Henze zurück: Es ist ein Satz der *Fantasia für Streicher*, der Konzertfassung der Musik zum Film *Der junge Törless*.

22 Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film* [1947, engl.], in: Theodor W. Adorno, *Komposition für den Film, Der getreue Korrepetitor*, hrsg. von Rolf Tiedemann (= Gesammelte Schriften 15), Frankfurt am Main 2003, S. 135.

Jahr	Titel	Regisseur	Bemerkung
1963	<i>Muriel ou le temps d'un retour</i>	Alain Resnais	
1966	<i>Der junge Törless</i>	Volker Schlöndorff	
1971	<i>Ein unheimlicher Moment</i>	Volker Schlöndorff	Episode des Films <i>Der Paukenspieler</i>
1975	<i>Die verlorene Ehre der Katharina Blum</i>	Volker Schlöndorff	
1976	<i>Greed</i>	Erich von Stroheim	Stummfilmimprovisation zum Film <i>Gier</i> (1924)
1977	<i>Abelard – die Entmannung</i>	Franz Seitz	mit Rolf Alexander Wilhelm
1978	<i>Taugenichts</i>	Bernhard Sinkel	
1982	<i>Concierto barroco (Montezuma)</i>	José Montes-Baquer	Fernsehfilm
1983	<i>Un amour de Swann</i>	Volker Schlöndorff	mit David Graham, Gerd Kühn, Marcel Wengler
1983	<i>L'amour à mort</i>	Alain Resnais	
1984	<i>Ninguém Das Vezes (Nach Lissabon)</i>	Jorge Silva Melo	
1986	<i>Architecture at the crossroads</i>	Peter Adam	TV-Dokumentarserie
1986	<i>Comrades</i>	Bill Douglas	mit David Graham

Tabelle 1: Filmmusiken von Hans Werner Henze²³

einen Film nicht mit einem fertigen System herangehen; man muß sich von Fall zu Fall an einen Stil, eine Ästhetik anpassen. Wenn man für den Film schreibt, dann weil man fasziniert ist von der Idee, in die Gefühls- und Vorstellungswelt eines anderen, des Filmregisseurs, einzusteigen und zu versuchen, ihn so gut wie möglich zu verstehen und seine Vorstellungen Wirklichkeit werden zu lassen.“²⁴

Mag Hollywood für Henze wie für andere europäische Komponisten von Filmmusik auch das Gegenbild gewesen sein – inwieweit sich ihre realen Produkte von der Hollywood-Filmmusik tatsächlich unterscheiden, bleibt eine offene Frage. Dass aber der Filmmusikdiskurs vor allem im Deutschland der Nachkriegszeit von einer Anti-Hollywood-Haltung geprägt war, ist kaum zu bezweifeln. Sichtbar ist dies an einer Publikation wie dem *Handbuch Filmmusik* (1990) von Norbert Jürgen Schneider, das die Musik im sogenannten Neuen Deutschen Film in den Blick nimmt – so bezeichnet man üblicherweise weite Teile des künstlerisch ambitionierten deutschen Films nach dem Oberhausener Manifest von 1962, das für eine Erneuerung des Kinos eingetreten war. Schneiders Idealbild ist denn auch der „Autorenfilm“, dessen Musik „im selben Maße authentisch, echt, wahrhaftig und glaubwürdig“²⁵ zu sein habe. Die Antithese dazu wird klar benannt: Es ist Hollywood, „die industrialisierte Musikproduktion, wie sie z. B. um 1940 in der Musikabteilung amerika-

23 Die Auflistung folgt insbesondere folgenden Quellen: *Hans Werner Henze. Ein Werkverzeichnis. 1946–1996*, Mainz u. a. 1996, S. 403–407; Werkverzeichnis auf der Website der Hans-Werner-Henze-Stiftung, <https://www.hans-werner-henze-stiftung.de/hans-werner-henze/werkverzeichnis/?no_cache=1>, 3.9.2022; IMDb (Internet Movie Database), <<https://www.imdb.com>>, 3.9.2022. – Die IMDb verzeichnet außerdem Musik zum Spielfilm *Unvermeidbarer Zufall – Der Junge nebenan* (Dieter Schidor, 1986), wozu ich keine weiteren Informationen finden konnte. Die obige Übersicht kann angesichts des Forschungsstands ohnehin nur als Zwischenstand gelten.

24 Henze, „...ohne Musik“, S. 241 und 244.

25 Norbert Jürgen Schneider, *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film* (= Kommunikation audiovisuell 13), München 1990, S. 40.

nischer Filmfirmen (die wie Fabriken organisiert waren) üblich war“²⁶. Auch in jüngeren Beiträgen der neuerdings aufblühenden Forschung zur Musik im Neuen Deutschen Film wird diese Dichotomie fortgeschrieben, in manchmal etwas undifferenzierter Weise.²⁷

Eine weitere, damit verknüpfte Dichotomie im Diskurs besteht zwischen Filmmusik und „Neuer“ Musik. Das wird schon daran deutlich, dass Henze in der Reihe der Komponisten Neuer Musik – wo er ohnehin als Außenseiter gilt²⁸ – einer von sehr wenigen war, die überhaupt Filmmusik geschrieben haben.²⁹ Noch vor wenigen Jahren bestätigte der Regisseur Edgar Reitz in einem Interview, wie weitverbreitet in der Neue-Musik-Szene die Haltung sei, Filmmusik als niedere Kunst zu betrachten – und wie gering auf der anderen Seite, bei den Filmschaffenden, das Verständnis für avancierte Kunstmusik.³⁰ Für Reitz gilt: „Ich kann heute nicht – ich bin seit vielen Jahren mit mehreren Komponisten befreundet – etwa zu Helmut Lachenmann gehen und sagen, er solle mir eine Filmmusik schreiben.“³¹

Auch bei Henze selbst wird mit einem Blick auf einschlägige Werke und Äußerungen eine Hierarchisierung erkennbar: Filmmusik stuft er gegenüber der „eigentlichen“ (Kunst-) Musik als nachrangig ein.³² Entsprechend selten ist er in Schriften und Interviews auf sie eingegangen, und diese Zurückhaltung gegenüber der Filmmusik prägt bis heute auch die Henze-Forschung.³³ In dem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass das vom Komponisten autorisierte Werkverzeichnis die Filmmusiken nicht im Hauptteil anführt, der die Kompositionen jeweils mit einer kurzen Beschreibung würdigt, sondern lediglich in einer chrono-

26 Ebd., S. 41.

27 Die Nutzung präexistenter Musik von Komponisten wie Beethoven oder Mahler im Neuen Deutschen Film beschreibt Roger Hillman pauschal als „a counterexample to almost every aspect of the classical Hollywood paradigm“. Roger Hillman, *Unsettling Scores. German Film, Music, and Ideology*, Bloomington/Indiana 2005, S. 1. Damit scheint mir eine eigentlich obsoletere Dichotomie von amerikanischem und europäischem Film fortgesetzt zu werden, wenngleich sich die historische Wirklichkeit auch in Sachen Filmmusik als weitaus differenzierter erweisen dürfte. Siehe zur Musik im Neuen Deutschen Film auch Caryl Flinn, *The New German Cinema. Music, History, and the Matter of Style*, Berkeley u. a. 2004.

28 Vgl. Reinhard Kager, „Der einsame Rebell. Hans Werner Henze und die Darmstädter Avantgarde“, in: *Im Laufe der Zeit. Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze*, hrsg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz 2002, S. 11–21.

29 Diese Beschreibung trifft vor allem auf die (west-)deutsche Nachkriegsavantgarde zu und bezieht sich insbesondere auf Filmmusik im engeren Sinne (im Unterschied zu anderen intermedialen Verknüpfungen unter Einbezug von Bewegtbild und Musik). Einige wenige Ausnahmen von dieser Tendenz nennt Jörn Peter Hiekel, Art. „Film/Video“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von dems. und Christian Utz, Stuttgart u. a. 2016, S. 227–233, hier S. 229. Auch Hiekel spricht von der „Randständigkeit“ des Phänomens, die er u. a. auf die „weit verbreitete [...] Geringschätzung ‚funktionaler‘ Musik“ zurückführt (ebd.).

30 Teile des europäischen Avantgardekinos interessierten sich durchaus für die zeitgenössische Musik, was entsprechende Entscheidungen für Komponisten erklärt. So deutet jedenfalls Mervyn Cooke die Tatsache, dass Alain Resnais Musik von Henze und von Penderecki (in *Je t'aime, je t'aime*, 1968) einsetzte. Cooke, S. 328.

31 „Filmkunst und Musik. Edgar Reitz im Gespräch mit Jörn Peter Hiekel“, in: Hiekel (Hrsg.), S. 50–62, hier S. 58.

32 Auch das könnte man in der Tradition von Adorno und Eisler sehen, die die Geschichtsfähigkeit von Filmmusik ebenso in Zweifel ziehen wie die Existenz einer Ästhetik der Filmmusik. Vgl. Adorno und Eisler, S. 51 und 64.

33 Das wird etwa im Vergleich zur breiten Erforschung seiner Musiktheaterwerke deutlich. Zu den Ausnahmen vgl. Anm. 2.

logischen Liste am Ende des Buchs, die keine weitergehenden Informationen enthält. Später entstandene Konzertsfassungen der Filmmusiken sind von dieser Praxis ausgenommen, und dies hängt wohl mit dem ihnen dadurch zugewiesenen ästhetischen Rang zusammen, aber natürlich auch mit ihrem Status als publiziertes Werk.³⁴ Henze bemerkt dazu im Vorwort des Werkverzeichnisses: „Gelegenheits- und Gebrauchskompositionen, insbesondere ungedruckte politische Lieder sowie meine Beiträge zu Kollektiv-Kompositionen sind in diesem Werkverzeichnis nicht aufgeführt.“³⁵ Damit lässt er eine Abgrenzung zwischen Werken im eigentlichen Sinne und sonstigen kompositorischen Arbeiten erkennen.

Henze sah seine Filmmusiken also vermutlich als Gebrauchskompositionen.³⁶ Einige von ihnen sind darüber hinaus Kollektivkompositionen, und zwar vermutlich in erster Linie aus pragmatischen Gründen – sie entstanden nämlich oft in knapp bemessener Zeit. Das wird aus vielen Bemerkungen des Komponisten zu den entsprechenden Arbeiten deutlich, ferner aus dem Sachverhalt, dass er in manchen von ihnen eigene, präexistente Werke weiterverwendete, was im Allgemeinen eine raschere Vollendung erlaubt haben dürfte. Die Zeitnot mag den speziellen Abläufen der Filmproduktion geschuldet sein.³⁷ Sie ist aber möglicherweise auch – und das verrät der Ton, in dem Henze von der Komposition spricht – das Resultat einer Planung, in der die Schaffung von Filmmusik als künstlerisch sekundäre Tätigkeit mit entsprechend geringerer Priorität eingestuft wird.

So berichtet Henze etwa über *Muriel*, er habe diese Arbeit in der italienischen Heimat in acht Tagen vollendet: „Ich hatte nicht sehr viel Zeit und mußte mir einen Assistenten nehmen, zum Kopieren der Noten und Schreiben der Stimmen.“³⁸ Die Heimreise von der Aufnahme-Session in Paris wird offenbar als Rückkehr zum eigentlichen Komponieren empfunden: „Dann wieder in Castel Gandolfo für einen produktiven Sommer.“³⁹ Ähnlich beiläufig erzählt Henze in seinen Memoiren von der Fertigstellung der Musik zu Schlöndorffs Filmen *Der junge Törless* und *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*;⁴⁰ *Un amour de Swann* und viele andere seiner Filmmusiken erwähnt er gar nicht erst. Interessant ist auch, wie Henze die briefliche Zusage an Schlöndorff formuliert, die *Katharina-Blum*-Filmmusik zu schreiben, „und zwar nicht nur aus politischen, sondern auch aus Geldgründen. Durch die Arbeit an der Bond-Oper (die übrigens THE RIVER heißen wird) kann ich keine geldverdienenden Arbeiten sonst machen, aber einen Film für Dich, das würde ich schon noch schaffen.“⁴¹ In Zeitnot war Henze, wie sich Schlöndorff erinnert, auch während der Entste-

34 Es betrifft die *Fantasia für Streicher* (1966) und die *Kleinen Elegien* (1988, beide nach der Filmmusik zu *Der junge Törless*), die Konzertsuite *Katharina Blum* (1975), *Une petite phrase* für Klavier (1984, nach der Filmmusik zu *Un amour de Swann*), die Sonate für sechs Spieler (1984, quasi identisch mit der Filmmusik zu *L'amour à mort*) und *Triplo concerto barocco* (2008). Man darf diese Fälle der Weiterverwendung im Sinne Henzes wohl als „Upcycling“ betrachten, denn es ist klar, dass er hier eine Wertdifferenz sieht.

35 Hans Werner Henze, *Ein Werkverzeichnis*, S. 8.

36 Zu den historischen Hintergründen des Begriffs „Gebrauchsmusik“ (der u. a. ebenfalls auf Adorno beziehbar ist) siehe Stephen Hinton, Art. „Gebrauchsmusik“, in: *HMT*, 15. Auslieferung (Winter 1987/1988).

37 Auch in Hollywood wurde häufig unter Zeitnot gearbeitet, vgl. Cooke, S. 71.

38 Henze, „...ohne Musik“, S. 240.

39 Henze, *Reiselieder*, S. 232.

40 Vgl. ebd., S. 263 und 414.

41 Hans Werner Henze, Brief (mschr.) an Volker Schlöndorff vom 27.11.1974, Sammlung Hans Werner Henze, Paul-Sacher-Stiftung, Basel (im Folgenden: PSS), zitiert nach Korell, S. 48. Die deutsche

hung des *Swann*-Films, und das sei der Hauptgrund gewesen, warum er Kölner Studenten in die Arbeit an der Filmmusik einbezog.⁴²

Gleichwohl befand sich Henze mit Schlöndorff ästhetisch offenbar im Einklang. Sein Ideal einer individualisierten Filmmusik lässt sich mit den Vorstellungen Schlöndorffs in Beziehung setzen, der vor wenigen Jahren in einem Radiointerview erläuterte, warum seine Filme häufig einen geringen Musikanteil haben:

„Ich mag keine Musik[,] die man nicht hört, die so untendrunter klimpert als Kleister[,] und sie muss[,] wie man so sagt[,] ’n Akzent setzen und plötzlich der Szene noch mal nen neuen Schub geben[.] Sogar Filmmusiker verstehen das nicht immer. Sie meinen[,] sie müssten die Szene illustrieren. Sie meinen[,] sie müssten dem Zuschauer suggerieren[,] was er jetzt empfinden soll. Also: Trommelwirbelschlagzeug bei ner Verfolgungsjagd und Geigen bei der Liebesszene. Und der Zuschauer braucht das gar nicht, wenn er mit dem Charakter ne Szene empfindet, empfindet er das sowieso.“⁴³

Ein in dieser Weise pointierter und „hörbarer“ Einsatz von Musik im Film ist es, in dem sich Schlöndorff und Henze trafen. Symptomatisch ist hierfür die Entlehnung des Begriffs „Arie“ als Bezeichnung für einen musikalisch determinierten Moment im Film, und zwar nicht notwendigerweise in Gestalt von solistischer Vokalmusik. Die Idee, diesen Terminus auf den Film zu übertragen, findet sich bei beiden: Henze erzählt, dass in seiner ersten Filmmusikarbeit *Muriel* der Regisseur Alain Resnais die Vorstellung verfolgt hatte, den Film mit „Arien“ zu bereichern: „Es ging ihm darum, an bestimmten Stellen des Films, ohne daß es die Handlung erfordert, Musik aus einer anderen Ecke, aus einer anderen Dimension hinzuzufügen.“⁴⁴ Angeregt durch seine Erfahrungen in der Opernregie verwendete seinerseits Schlöndorff den Begriff „Arie“ in einem noch allgemeineren Sinne: Er meinte damit nicht zwangsläufig den Einsatz von Musik, sondern einen filmischen Moment intensiven Innehaltens und Fokussierens auf die Emotionen einer Figur.⁴⁵

Es wird erkennbar, dass es sich bei Schlöndorff um einen musikalisch sehr interessierten Regisseur handelt, der sich um eine besondere Vertonung seiner Filme bemühte. Nur deswegen kam es bereits bei seinem allerersten Film, *Der junge Törless* (1966), zur Zusammenarbeit mit Henze. In seinen Memoiren berichtet Schlöndorff, dass er während der Dreharbeiten viel Musik von Bartók gehört habe, die er als besonders passend erachtete. Die vom Produzenten ins Spiel gebrachten Optionen für die Filmmusik lehnte er hingegen ab:

Erstaufführung der erwähnten Oper *We Come to the River* (Libretto: Edward Bond) wurde 1976 von Schlöndorff in Berlin inszeniert.

42 Telefonat mit Volker Schlöndorff am 26.11.2021.

43 Josef Schelle, „Weltoffen und streitbar. Eine Lange Nacht mit Volker Schlöndorff zum 80. Geburtstag“, Sendung des Deutschlandfunks vom 30.3.2019, zitiert nach dem unkorrigierten Sendemanuskript unter <https://assets.deutschlandfunk.de/FILE_28ead0dd0c62250c7997a0abb6465785/original.txt>, 3.9.2022. Mir gegenüber kritisierte Schlöndorff das Ideal „unhörbarer“ Filmmusik (Telefonat am 26.11.2021).

44 Henze, „...ohne Musik“, S. 239.

45 „So nenne ich den Augenblick, in dem alles stillzustehen scheint und sich das Publikum völlig auf eine Figur einlässt, in ihr Innerstes eindringt, ihre Freude und Nöte teilt, ihrer ‚Arie‘ lauscht.“ Volker Schlöndorff, *Licht, Schatten und Bewegung. Mein Leben und meine Filme*, München 2008, S. 205. Schlöndorff hat mehrfach Opern inszeniert. Zu den Beziehungen, die er zwischen Film und Oper erkennt, siehe auch seine Äußerungen in: „Ist die Leinwand eine bessere Bühne? Eine Podiumsdiskussion mit Norbert Abels, Paul-Georg Dittrich, David Roesner und Volker Schlöndorff, moderiert von Uwe Friedrich“, in: *Oper und Film*, hrsg. von Arne Stollberg u. a., München 2019, S. 221–238.

„Franz Seitz schlug verschiedene, erfahrene Filmkomponisten vor, gegen die ich mich sträubte. Ich hörte schon ihre Geigen... Da stellte der immer wieder überraschende Franz Seitz anheim: ‚ein Opernkomponist, Hans Werner Henze‘. Nun musste ich meine Ignoranz gestehen. Eine Platte der *Elegie für junge Liebende* überzeugte mich. Henze war in Berlin und bereit, sich den Rohschnitt des Filmes anzusehen.“⁴⁶

Schlöndorffs Abwehr gegen konventionelle Filmmusik, die in seiner Assoziation der Geigen spürbar wird, führte im *Törless* zu einem relativ puristischen Score Henzes, der mit Renaissance-Instrumenten arbeitet.⁴⁷ Die Zusammenarbeit bewirkte eine wechselseitige Annäherung des Musikers und des Filmemachers, denn es soll Henze gewesen sein, der anregte, dass Schlöndorff auch Opern inszenieren könne: „Als Hans Werner Henze den Rohschnitt des *Törless* gesehen hatte, sagte er: – Ich mache Ihnen gerne die Musik zu Ihren Bildern, aber das nächste Mal müssen Sie die Bilder zu meiner Musik machen.“⁴⁸

Für eine Einordnung aller Filmmusiken Henzes ist es angesichts der Lage der einschlägigen Forschung noch zu früh. Eine zentrale Frage dabei wäre, inwieweit die Kompositionen den von Henze artikulierten Anspruch nach Individualität, nach Abweichung von der schematisierten Norm tatsächlich einlösen. Anhand der Kooperationen mit dem Regisseur Alain Resnais hat Jürg Stenzl dies bereits erörtert. Der Musik zu *Muriel* (1963) kommen demnach an keiner Stelle „die herkömmlichen Funktionen einer Filmmusik zu: Es gibt keine Ergänzungen, Verdoppelungen oder Intensivierungen dessen, was die Bilder zeigen, aber auch nicht musikalische ‚Überbrückungen‘ unterschiedlicher Einstellungen“⁴⁹. Noch extremer ist der Fall von *Lamour à mort* (1983), wo Henzes Musik fast ausnahmslos nicht synchron zur Filmhandlung, sondern in gesonderten Sequenzen zu Schwarzbild erklingt und die Konzeption des Films in ungewöhnlicher Weise mitgeprägt hat.⁵⁰

Henze selbst hat sich als Musiker gesehen, der vom Theater „herkommt“⁵¹ und seine Musik, selbst dort, wo sie nicht direkt vom Wort gezeugt ist, als „gestisch, gestenreich, [...] rezitativisch, rezitatorisch“⁵² beschrieben. Das macht auch seine Affinität zum Film verständlich. Außerdem interessierte sich der Komponist seit jeher für die Literatur, wie in

46 Schlöndorff, *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 164.

47 Die genaue Besetzung ist unklar. Henze publizierte Fassungen für Streichorchester bzw. -sextett (*Fantasia für Streicher* und *Der junge Törless. Fantasia für Streichsextett*, 1966) sowie mit einigem zeitlichen Abstand eine Einrichtung für „alte“ Instrumente, die Andrew Parrott besorgte (*Kleine Elegien*, 1984/1985), vgl. *Hans Werner Henze. Ein Werkverzeichnis*, S. 246, 274 und 364. Ich konnte nicht klären, ob Letztere auf dieselben Instrumente zurückgreift wie die ursprüngliche Filmmusik.

48 Schlöndorff, *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 203.

49 Stenzl, „Alain Resnais und Hans Werner Henze“, S. 168. Siehe ausführlicher auch das einschlägige Kapitel in: ders., *Musik/Film*, S. 292–342.

50 Henze berichtete, dass Resnais „aus dem vorhandenen Material hie und da noch ein paar Sekunden dazugeschnitten“ habe, um der Musikdauer gerecht zu werden. Resnais habe sich von Anfang an eine „Sonate“ gewünscht – und das soll wohl bedeuten: eine genuin musikalisch determinierte Komposition. Henze, „...ohne Musik“, S. 240. Stenzl spricht bei diesem Fall von einer „völlig neuartigen Musikverwendung im Film“. Stenzl, „Alain Resnais und Hans Werner Henze“, S. 170.

51 „Ich komme vom Theater her, ich stamme ab von einer Kategorie Künstler, die sich nicht ausschließlich mit Musik beschäftigen, wie z. B. Haydn oder Brahms oder Webern es getan haben.“ Hans Werner Henze und Johannes Bultmann, „Sprachmusik. Eine Unterhaltung“, in: *Die Chiffren. Musik und Sprache*, hrsg. von Hans Werner Henze (= Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik 4), Frankfurt am Main 1990, S. 7–24, hier S. 8.

52 Ebd., S. 11. Siehe zu Henzes Ästhetik auch Antje Tumat, *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes ‚Prinz von Homburg‘*, Kassel u. a. 2004.

der Henze-Forschung immer wieder betont wurde.⁵³ Peter Petersen hat Henzes Ästhetik einer „musica impura“ erläutert, die solche „externen“ Bezüge bewusst aufsucht.⁵⁴ All das mag erklären, warum der Komponist mehrfach mit Volker Schlöndorff zusammenarbeitete – einem Regisseur, der insbesondere Literaturverfilmungen geschaffen hat. Im Falle von *Un amour de Swann* bedeutete die Komposition der Filmmusik eine besondere Herausforderung, da bereits in der Vorlage, dem Roman von Marcel Proust, die Musik eine ganz spezifische Rolle spielt. Musikalischen Fragen galt daher bei diesem Projekt von Anfang an große Aufmerksamkeit.

II. Proust – Film – Musik

Als erste Kino-Verfilmung eines Teils von Prousts großem Romanzyklus *À la recherche du temps perdu* nimmt Volker Schlöndorffs *Un amour de Swann* eine historische Position ein.⁵⁵ Gemessen an der Bedeutung, die Prousts Werk im Allgemeinen zugesprochen wird, ist die Anzahl der Nachfolger bis heute überschaubar geblieben.⁵⁶ Dass die *Recherche* (wie der Roman oft genannt wird) gerne als unverfilmbar bezeichnet wird,⁵⁷ liegt nicht nur an ihrer immensen Länge, sondern mehr noch an der Struktur. Denn die in ausufernd langen Sätzen formulierte Prosa dient nur sekundär der Darstellung einer Handlung. Sie hat reflektierenden Charakter und ist von beständigen essayistischen Abschweifungen gekennzeichnet.⁵⁸ In den Worten Walter Benjamins ist sie „Dichtung, Memoirenwerk und Kommentar *in einem*“⁵⁹. In einem Film, so könnte man argumentieren, ist das kaum zu realisieren.

Hinzu kam in Frankreich – zumindest noch zur Entstehungszeit dieser ersten Kino-Verfilmung – ein großer, möglicherweise übermäßiger Respekt vor Proust als nationalem

53 Vgl. beispielsweise Harmut Lück, „Literarische Bilderwelten. Zu Henzes früher vokaler Kammermusik“, in: *Hans Werner Henze. Musik und Sprache*, hrsg. von Ulrich Tadday (= MK 132), München 2003, S. 27–50, hier S. 27.

54 Peter Petersen, „Tanz-, Jazz- und Marschidiome im Musiktheater Hans Werner Henzes. Zur Konkretisierung des Stilbegriffs „musica impura“, in: *Mth* 10 (1995), S. 73–86. Den an Pablo Neruda angelehnten Begriff „musica impura“ hat Henze selbst mit Bezug auf seine Musik verwendet, vgl. Hans Werner Henze, „Musica impura – Musik als Sprache“ [1972], in: ders., *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, hrsg. von Jens Brockmeier, München 1984, S. 186–195.

55 Zuvor erschien lediglich 1971 eine einstündige Folge „Du côté de chez Swann“ innerhalb der französischen Fernsehreihe *Les cent livres des hommes*. Vgl. C. B., „Proust à la radio et à l'écran“, in: *L'Avant-Scène Cinéma* 321/322 (Februar 1984), Themenheft *Un amour de Swann*, S. 108f.

56 Zu nennen sind insbesondere *Le temps retrouvé* (1999), *La captive* (2000), ferner der von ARTE produzierte Zweiteiler *À la recherche du temps perdu* (2011). Siehe zu den bis dato erschienenen Verfilmungen u. a. Martine Beugnet und Marion Schmid, *Proust at the Movies*, Aldershot/Burlington 2004.

57 So etwa kurz vor Erscheinen des Films in der französischen Tageszeitung *Le Quotidien*, vgl. Sophie Lannes, „La longue marche, entretien avec Nicole Stéphane“, in: *L'Avant-Scène Cinéma* 321/322, S. 5–10, hier S. 7.

58 Die Proust-Forschung ist kaum überschaubar. Für eine konzise Einführung in deutscher Sprache siehe Angelika Corbineau-Hoffmann, *Marcel Proust: À la recherche du temps perdu. Einführung und Kommentar* (= Uni-Taschenbücher 1755), Tübingen u. a. 1993.

59 Walter Benjamin, „Zum Bilde Prousts“ (1929), in: *Marcel Proust. Leseerfahrungen deutschsprachiger Schriftsteller von Theodor W. Adorno bis Stefan Zweig*, hrsg. von Achim Hölter, Frankfurt am Main 1998, S. 72–85, hier S. 72, Hervorhebung original.

Bildungsgut, worüber auch Schlöndorff selbst nur zu gut orientiert war.⁶⁰ Dass er überhaupt zum Regisseur dieses Films wurde, verdankt sich einem Zufall. Nach einer Reihe von gescheiterten Verfilmungsprojekten (Harold Pinter, Luchino Visconti)⁶¹ hatten Jean-Claude Carrière und Peter Brook ein Drehbuch verfasst. Doch der als Regisseur vorgesehene Brook musste für eine USA-Tournee von *La tragédie de Carmen* abspringen, und Schlöndorff, Spezialist für Literaturverfilmungen und obendrein frankophil, erschien als naheliegende Alternative,⁶² auch weil er mit Carrière gut bekannt war und mit ihm an den Filmen *Die Blechtrommel* und *Die Fälschung* zusammengearbeitet hatte.⁶³

Beim Projekt von Carrière und Brook ging es nie um eine Verfilmung der gesamten *Recherche*, sondern lediglich um den „Roman im Roman“ *Un amour de Swann*, eigentlich eine lange Rückblende, die auf vielfältige Weise mit der Haupthandlung verknüpft ist. Dieser Teil handelt von Charles Swann, einem Dandy jüdischer Abstammung, der durch seine Beziehung zu Odette, einer Dame von zweifelhafter Reputation, seine ohnehin prekäre Position in der von Antisemitismus durchdrungenen Pariser Oberschicht gefährdet. Die namensgebende „Liebe von Swann“ ist vor allem nagende Eifersucht. Denn Swann grübelt beständig über die Vergangenheit Odettes, über ihre lesbischen Beziehungen und über Nebenbuhler. Das Drehbuch kondensiert die Romanhandlung in nur 24 Stunden, von Nachmittag bis Nachmittag; hinzu kommt ein Epilog. Das erfordert die beständige Verwendung von Flashbacks und rückblickenden Erzählungen der Figuren. Diese Vorgehensweise erscheint besonders angemessen für einen Roman, der Zeit und Erinnerung zum Thema hat.⁶⁴ Wie ich zeigen werde, hatte sie überdies erhebliche Konsequenzen für die Filmmusik.

Schlöndorffs Verfilmung wurde am Ende jedoch – so darf man verbreitete Auffassungen in Filmkritik und Wissenschaft resümieren – als gescheitert betrachtet.⁶⁵ Kritisiert wurde er keineswegs nur von dogmatischen „Proustianern“,⁶⁶ sondern auch von Cineasten. Schlöndorff selbst, der während der Kinolaufzeit des Films bereits für seine nächste Arbeit *Death of a Salesman* in den USA weilte, bemerkte dazu in einem Interview: „There was an unholy

60 „Es sei die heilige Kuh des französischen Adels und eines gewissen Bürgertums, die ihn aber völlig falsch verstünden. Er gelte ihnen als der Meister des Eleganten, des Subtilen, der *délicatesse du cœur*, des Empfindsamen, der feinen Gefühle und vornehmer Konversation im Halbdunkel antike eingerichteter Salons. Ich war also gewarnt...“. Schlöndorff, *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 319.

61 Die zentrale Figur war dabei die Schauspielerin und Produzentin Nicole Stéphane, die über die Filmrechte am Roman verfügte, siehe Lannes.

62 Schlöndorff war in Frankreich zur Schule gegangen, hatte dort studiert und bei den Regisseuren Alain Resnais und Louis Malle als Assistent gearbeitet, wie auch in der quasi-offiziellen Publikation zum Film, dem Themenheft von *L'Avant-Scène Cinéma*, betont wurde. Vgl. Pierre Li, „Du côté de Losange, entretiens avec Margaret Menegoz“, in: *L'Avant-Scène Cinéma* 321/322, S. 18–23, hier S. 19.

63 Siehe dazu Thilo Wydra, *Volker Schlöndorff und seine Filme*, München 1998, S. 146–161.

64 Eine klassische Studie dazu ist Hans Robert Jauß, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts „A la recherche du temps perdu“*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 587), Frankfurt am Main 1986.

65 Vgl. Marie Miguet, „Un film mal aimé: *Un amour de Swann* de V. Schlöndorff“, in: *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray* 35 (1985), S. 350–362, hier S. 350; Hans-Bernhard Moeller und George Lellis, *Volker Schlöndorff's Cinema. Adaptation, Politics, and the „Movie-Appropriation“*, Carbondale u. a. 2002, S. 206; Beugnet und Schmid, S. 105f.

66 Das war eigentlich die Sorge des Produktionsteams gewesen, insbesondere wegen der drastischen Bordellszene, die nicht in gleicher Weise im Roman vorkommt, vgl. Claude Beylie und Catherine Schapira, „Débusquer les gens et les choses, entretiens avec Jean-Claude Carrière“, in: *L'Avant-Scène Cinéma* 321/322, S. 11–17, hier S. 15f.

coalition: people who thought the story was so boring that it shouldn't be filmed and those who believed Proust shouldn't be touched.⁶⁷ Kritisiert wurde tatsächlich meist eher eine zu große als eine zu geringe Treue zum Original, eine gewisse Fadheit in der Anmutung sowie die Performance der internationalen Besetzung, bei der Jeremy Irons (Swann) und Ornella Muti (Odette) in den Hauptrollen den französischen Cast ergänzten, wofür sie synchronisiert werden mussten.⁶⁸ In den meist eher lauen als vernichtenden Rezensionen⁶⁹ wurde der Film als „télé de luxe“⁷⁰, als „adaptation neutre“⁷¹ und als „beautiful film“⁷² bezeichnet, der „history as spectacular commodity“⁷³ inszeniere. Hellsichtig ist der Hinweis von Jill Forbes, dass die Reduktion auf die Handlung unweigerlich ein Problem darstellt: „if *Un Amour de Swann* is reduced to its narrative content, it cannot be said to contain anything resembling a strong story line: ‚Middle aged roué meets not-too-attractive ex-prostitute...‘“⁷⁴. So gilt dieser Film heute im Allgemeinen, auch wenn er inzwischen etwas nachsichtiger beurteilt wird,⁷⁵ immer noch als eine schwächere unter den Proust-Verfilmungen.⁷⁶

Schlöndorff selbst machte sich über die Probleme seines Films wenig Illusionen. In tagebuchartigen Notizen, die heute als Vorlass im Archiv- und Studienzentrum des Deutschen

67 Kevin Thomas, „Swann in Love‘ Director: Schlöndorff Makes Films His Way“, in: *Los Angeles Times* (20.2.1985), online: <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1985-02-20-ca-485-story.html>>, 3.9.2022.

68 Eine Übersicht über zahlreiche Rezensionen geben Tess Forbes u. a. (Hrsg.), *Adaptations, Heritage Film and Costume Drama. 16+ Source Guide*, London 2004, online: <<http://old.bfi.org.uk/filmtvinfo/publications/16+/pdf/costumedrama.pdf>>, 3.9.2022, S. 36–38.

69 Das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* fasste seinerzeit die französischen Premierenkritiken zusammen und kam zum Ergebnis: „Trotz aller Vorbehalte druckte keine Zeitung einen eindeutigen Verriß.“ „Kein Frust mit Proust“, in: *Der Spiegel* (26.2.1984), online: <<https://www.spiegel.de/kultur/kein-frust-mit-proust-a-f55b2b6f-0002-0001-0000-000013510236?context=issue>>, 3.9.2022. Besonders scharf wurde der Film eher in späteren, wissenschaftlich intendierten Beiträgen kritisiert, etwa Phil Powrie, „Marketing History: *Swann in Love*“, in: *Film Criticism* 12/3 (1988), S. 33–45; oder Peter Kravanja, *Proust à l'écran* (= Palimpsestes 22), Brüssel 2003, S. 76–92.

70 Emmanuel Carrère, „Un amour de Swann“, in: *Positif. Revue mensuelle de cinéma* (April 1984), S. 77f., hier S. 78.

71 Michel Mesnil, „Canady Dry. ‚Un amour de Swann‘“, in: *Esprit*, Nouvelle série 89/5 (Mai 1984), S. 176–179, hier S. 179.

72 William V. Costanzo, „The Persistence of Proust, the Resistance of Film“, in: *Literature Film Quarterly* 15 (1987), S. 169–174, hier S. 173.

73 Powrie, S. 41.

74 Jill Forbes, „Alas, poor Swann. Un Amour de Swann“, in: *Sight and Sound* 53 (1984), S. 221f., hier S. 221.

75 Moeller und Lellis unternehmen eine „qualified defense“ des Films. Moeller und Lellis, S. 207.

76 Für weitere Forschungsbeiträge siehe Sybille Penkert, „Volker Schlöndorffs ‚Eine Liebe von Swann‘“, in: Hurst und Gassen (Hrsg.), S. 297–306; Gertrud Lehnert-Rodiek, „Un amour de Swann. Zu den Beziehungen zwischen Text und Film“, in: *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen*, hrsg. von Maria Moog-Grünwald und Christoph Rodiek, Frankfurt am Main u. a. 1989, S. 205–214; Melissa Anderson, „In Search of Adaptation: Proust and Film“, in: *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, hrsg. von Robert Stam und Alessandra Raengo, Malden u. a. 2005, S. 100–110; Vincent Ferré, „Mais dans les beaux livres, tous les contes qu'on fait sont beaux. Marcel Proust, Raoul Ruiz, Volker Schlöndorff and Harold Pinter“, in: *Proust and the Visual*, hrsg. von Nathalie Aubert, Cardiff 2013, S. 183–202. Zahlreiche Beiträge zum Thema Proust-Verfilmung enthält außerdem der Band *Proust und die Medien*, hrsg. von Uta Felten und Volker Roloff, Paderborn u. a. 2005.

Filminstituts & Filmmuseums in Frankfurt am Main verwahrt werden, reflektierte er bereits gegen Ende der Dreharbeiten, am 26. Juni 1983, über das zu erwartende Scheitern:

„Das Wesentliche ist gedreht – und dabei das Unbehagen: es war nicht wesentlich, es lebt nicht, es fehlt etwas. Seit dieser hysterischen Woche in Bagatelle, wo die Darsteller nur noch, jeder für sich, ihre Texte aufsagten, (statt miteinander etwas herzustellen, etwas Lebendiges, das die Kamera aufnehmen kann), steht fest: es wird eben doch nur eine elegante Illustration.“⁷⁷

Von dieser einige Jahre später auch öffentlich gemachten⁷⁸ Skepsis gegenüber dem eigenen Film scheint die Musik ausgenommen zu sein, wie aus einem Brief Schlöndorffs an Henze vom 12. Oktober 1984, einige Monate nach der Filmpremiere, hervorgeht: „Auch zu unserem ‚Swann‘ wächst der innere Abstand allmählich. Was bleibt ist die Sinnlichkeit, die erotische Besessenheit, die zum großen Teil aus Deiner Musik kommt.“⁷⁹

Tatsächlich wurde in der Filmkritik die durchaus ungewöhnlich angelegte Musik nur selten einbezogen, vermutlich aus Mangel an entsprechenden Kompetenzen. Die wenigen Autoren, die auf sie eingehen, beschreiben sie durchaus zutreffend als Fremdkörper innerhalb eines auf vielen Ebenen um historische Adäquatheit bemühten Historienfilms,⁸⁰ da sie auf stilistische Annäherung an das *Fin de Siècle* als Handlungszeit völlig verzichtet.⁸¹ So schrieb etwa Roger Shattuck: „in a production committed to historical accuracy in everything visual, it is jarring to hear music that sounds more like Schoenberg than like César Franck or Fauré. So far as I could discern after seeing and hearing the film twice, Vinteuil’s air that feeds Swann’s love consists of an insistent descending seventh and not much more.“⁸²

77 Volker Schlöndorff, *Notizbuch „Un amour de Swann“* (handschr.), Sammlung Volker Schlöndorff, DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main (im Folgenden: DFF), Signatur 20.4.1/02, Unterstreichung original; bereits zitiert bei Wydra, S. 161. Das DFF verwahrt zwei Notizbücher Schlöndorffs zum Film; das andere hat die Signatur 20.4.1/05, scheint aber das chronologisch frühere zu sein, wie aus der (allerdings sehr lückenhaften) Datierung hervorgeht. Die Notizbücher sind nicht paginiert.

78 Vgl. Heike Hurst und Daniel Sauvaget, „...um wieviel freier als in Deutschland. Interview mit Volker Schlöndorff“, in: Hurst und Gassen (Hrsg.), S. 307–312, hier S. 307f. Aufschlussreich ist auch das etwa halbstündige Interview mit Schlöndorff auf der 2008 erschienenen DVD (Leipzig: Kinowelt). Mir berichtete Schlöndorff, das Projekt habe sich aufgrund seiner Einbeziehung erst nach Fertigstellung des Drehbuchs wie eine „Auftragsarbeit“ angefühlt; er selbst hätte es anders konzipiert (Telefonat am 26.11.2021).

79 Volker Schlöndorff, Brief an Hans Werner Henze vom 12.10.1984, Sammlung Hans Werner Henze, PSS. Im selben Brief kritisiert Schlöndorff nebenbei bemerkt das Filmmusik-Konzept von *Lamour à mort*, vgl. Korell, S. 49.

80 Es wurden originale Kostüme und Schmuck von Cartier verwendet, wie Schlöndorff im DVD-Kommentar (wie Anm. 78) erzählt. Die opulente Ausstattung führte sogar zu einem Bericht im Modemagazin *Vogue*: Joan Juliet Buck, „On the Set with Marcel Proust“, in: *Vogue* (Dezember 1983), S. 342–349. Außerdem wurden adlige Komparsen eingesetzt, um möglichst authentische Umgangsformen usw. zu realisieren, worüber auch in deutschen Medien berichtet wurde, vgl. Marie-Luise Scherer, „Die eiskalte Sphäre der Hocharistokratie“, in: *Der Spiegel* (12.2.1984), online: <<https://www.spiegel.de/kultur/die-eiskalte-sphaere-der-hocharistokratie-a-5a738b44-0002-0001-0000-000013508752>>, 3.9.2022.

81 Schlöndorff selbst sah das Projekt nicht als Historienfilm. Er notierte am 11.9.1983: „Les personnages portent costumes et roulent en fiacre, mais ce n’est pas un film d’époque pour autant. Cela ne se passe à aucune époque, et nulle part. Ce n’est pas réaliste.“ Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/02.

82 Roger Shattuck, „Not Swann’s Way“, in: *The New York Review of Books* (16.8.1984), online: <https://www.nybooks.com/articles/1984/08/16/not-swanns-way/?lp_txn_id=1255113>, 3.9.2022. Vgl. außer-

Tatsächlich sollte Musik in jeder filmischen Auseinandersetzung mit Prousts Werk eine besondere Aufmerksamkeit gelten, da sie in der *Recherche* eine so prominente Rolle spielt.⁸³ Neben den vielen Erwähnungen von Komponisten und musikalischen Werken im Roman⁸⁴ ist hier besonders die Beziehung der Musik zum Konzept der „*mémoire involontaire*“ relevant, der unwillkürlich ausgelösten Erinnerung als einem zentralen Thema des Buchs. Außerdem hat Proust den fiktiven Komponisten Vinteuil ersonnen, von dem er mehrere, motivisch-thematisch miteinander assoziierte Kompositionen eingehend schildert.

Die ausführlich im Roman(-Teil) *Un amour de Swann* beschriebene Violinsonate Vinteuils, die im Film zunächst zu einer Komposition für Streichsextett und Harfe wird, enthält ein musikalisches Thema: die berühmte „*petite phrase*“, die für Swann und Odette zur „Nationalhymne“ ihrer Liebe wird. In Swanns Wahrnehmung gewinnt sie etwas Objekthaftes, wird ihm gleichsam zum Besitz, auf den er das erotische Begehren zu Odette projiziert.⁸⁵ Die Musikrezeption geschieht im Zeichen des Erinnerns. Der Erzähler des Romans beschreibt ausführlich, wie Swann sie im Konzert wiedererkennt („*reconnut*“): „*Et elle était si particulière, elle avait un charme si individuel et qu'aucun autre n'aurait pu remplacer, que ce fut pour Swann comme s'il eût rencontré dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérait de jamais retrouver.*“⁸⁶

Diese Sonate mit ihrer „*petite phrase*“ hat der Musik Henzes als Vorbild gedient: nicht stilistisch, aber ideell. Als ein Werk Vinteuils erklingt Henzes Musik auch diegetisch mehrfach im Film, in Versionen für Streichensemble und Harfe sowie für Klavier solo.⁸⁷ Alle weiteren Variationen von Henze, Graham, Kühr und Wengler – auch die vielen, die nicht-diegetisch erklingen – sind strukturell von ihr abgeleitet. Schlöndorff hat in seinen Memoiren eine Äußerung des Komponisten dazu übermittelt:

dem Vincent Canby, „*Swann in Love*“, a Proustian Vignette from France“, in: *New York Times* (14.9.1984), S. 4, online: <<https://www.nytimes.com/1984/09/14/movies/swann-in-love-a-proustian-vignette-from-france.html>>, 3.9.2022.

83 Entsprechend umfangreich ist die Literatur zur Musik bei Proust. Siehe neben den im Folgenden genannten Titeln insbesondere Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris 1984; in jüngerer Zeit außerdem Franz Michael Maier, *Becketts Melodien. Die Musik und die Idee des Zusammenhangs bei Schopenhauer, Proust und Beckett*, Würzburg 2006, S. 42–110; Naomi Perley, „The Language of an Unknown Country: Intratextuality in Proust's *In Search of Lost Time*“, in: *19th-Century Music* 36 (2012), S. 136–145; Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique. L'allégresse du compositeur*, Turnhout 2017; Joseph Acquisto, „Listening, Touching, Meaning: On Translating Musical Experience, Answering the Call of Art, and Aesthetic Subjectivity in Baudelaire and Proust“, in: *ML* 100 (2019), S. 597–614; *Musiques de Proust*, hrsg. von Cécile Leblanc u. a., Paris 2020.

84 Man hat etwa 40 Komponisten gezählt, die in der *Recherche* erwähnt werden, vgl. Andreas Meyer, „Fixierung des Flüchtigen? Zum Musikbegriff bei Marcel Proust“, in: *Marcel Proust. Zwischen Belle Époque und Moderne*, hrsg. von Reiner Speck und Michael Maar, Frankfurt am Main 1999, S. 127–141, hier S. 127.

85 Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann, „La voix (voie) de la *petite phrase*. Über die Sprache der Musik bei Marcel Proust“, in: *Marcel Proust. Sprache und Sprachen*, hrsg. von Karl Hölz (= Publikationen der Marcel-Proust-Gesellschaft 6), Frankfurt am Main u. a. 1991, S. 171–191.

86 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, hrsg. von Antoine Compagnon, Paris 1988, S. 208.

87 Dass es sich um das Vinteuil-Stück handeln soll, wird im Film nicht explizit gesagt. Es ergibt sich (mit Kenntnis des Romans) aus der Position, die es innerhalb der Filmhandlung einnimmt. In den Regieanweisungen des Drehbuchs (genauer: dessen publizierter Fassung) ist an den betreffenden Stellen von „une *petite phrase musicale*“ und von der „sonate de Vinteuil“ die Rede. „*Un amour de Swann. Découpage intégral après montage et texte du dialogue in extenso*“, in: *L'Avant-Scène Cinéma* 321/322, S. 31–89, hier S. 38 und 67.

„Hans Werner Henze komponierte dazu die passende, kein wenig sentimentale Musik, die er selbst wunderbar beschrieb: ‚Man war oft versucht, diesem kleinen Thema, dieser petite phrase, die Sonate für Klavier und Violine von César Franck zugrunde zu legen. Aber das ist eine zu simple Reduktion. Proust selbst sagt, dass er nur eine musikalische Phrase beschreiben wollte. Ich habe versucht, zu erfassen, zu verstehen, wie er sie beschreibt. Es ist ein Satz für ein Streichsextett mit Harfe, der zum ersten Mal zu hören ist am Anfang des Films im Salon der Herzogin von Guermentes. Swann hört diese Musik beim Hinausgehen, und sie springt ihn an wie ein wildes Tier. In diesen paar Noten ist die ganze Erinnerung an den Beginn seiner Liebe aufgehoben.“⁸⁸

Proust orientierte sich für die Beschreibung der Violinsonate Vinteuils – wie bei vielem anderem in der *Recherche* – an realen Vorbildern. Tatsächlich ist nicht allein César Franck, von dem Henze spricht, das Modell gewesen. Vielmehr stand (neben anderen Stellen aus berühmten Werken) vor allem die erste Violinsonate d-Moll op. 75 von Camille Saint-Saëns Pate für Vinteuils Werk,⁸⁹ wobei vermutlich das zweite Thema des ersten Satzes als Vorbild der „petite phrase“ fungierte.⁹⁰ Doch für Henzes Filmmusik ist dieser reale Bezug der Musik im Roman wenig relevant,⁹¹ da sie auf das Verfahren der Stilkopie bewusst verzichtet.⁹² Wichtiger ist – wie Henzes Beschreibung belegt – die starke affektive Wirkung, die diese Musik (obgleich von Proust als medioker beurteilt⁹³) im Sinne einer „mémoire involontaire“⁹⁴ bei Swann auslöst. Sie steht im Kontrast zur ansonsten oft beiläufigen, laienhaften Rezeption von Musik, die Proust in seinem Roman ins Werk setzt⁹⁵ und die auch im Film zu sehen ist: Im Salon der Guermentes belustigen sich Oriane und Swann über Mme de Cambremer, die innig versunken lauscht und dabei mit dem Kopf zuckt. Sie selbst hören nur beiläufig der Musik Liszts zu und machen leise Konversation. Umso auffälliger ist die erschütternde Wirkung, die direkt danach Vinteuils Sonate – realisiert als Komposition Henzes – auf Swann ausübt: Man sieht einen sichtlich erregten, schwer atmenden Swann, der zunächst der Musik wie gefesselt lauscht. Als die in der Partitur vorgeschriebene Wieder-

88 Schlöndorff, *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 326.

89 Siehe dazu ausführlich bereits George D. Painter, *Marcel Proust. Eine Biographie*, übersetzt von Ilse Wodtke, Frankfurt am Main 1980, Bd. 2, S. 387–389. Den Hinweis auf Saint-Saëns gab Proust in zwei privaten Briefen von 1915 und 1918, vgl. Marcel Proust, *Correspondance*, hrsg. von Philip Kolb, Bd. 14, Paris 1986, S. 234–236, und Bd. 17, Paris 1989, S. 193–197.

90 Für Hinweise in Bezug auf diese Problematik danke ich Christoph Flamm. Tatsächlich benennt Proust in den genannten Briefen weder die Sonate (es gibt derer zwei von Saint-Saëns) noch das Thema präzise. Die Vermutung zur Identifikation lässt sich insbesondere dadurch erhärten, dass im Roman eine Wiederkehr des Themas im letzten Satz erwähnt wird, wie sie sich in op. 75 tatsächlich ereignet. Vgl. Proust, *Du côté de chez Swann*, S. 345. Eine Eins-zu-eins-Entsprechung ist ohnehin nicht beabsichtigt. Proust beschreibt in den Briefen eher eine Kompilation verschiedener Stellen, unter anderem auch von Wagner, Schubert, Franck und Fauré, die seine Vorstellung der fiktiven Sonate gebildet habe. Das Vorbild Saint-Saëns betrifft das Thema, die „petite phrase“. Siehe zu dieser Problematik jüngst auch Oliver Huck, „Variationen über ein Thema von Vinteuil aus Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*“, in: *AfMw* 78 (2021), S. 100–121.

91 Vgl. bereits Peter-Eckhard Knabe, „Proust und die Musik“, in: *Marcel Proust. Werk und Wirkung*, hrsg. von Reiner Speck (= Publikationen der Marcel-Proust-Gesellschaft 1), Köln 1982, S. 144–155, der die Ansicht vertritt, „daß es Proust nicht um eine konkrete Komposition geht, sondern um das Phänomen Sonate oder Musik und deren Wirkung“ (S. 151).

92 Ganz anders verhält es sich mit der Musik von Jorge Arriagada für den Film *Le temps retrouvé* (1999).

93 In beiden in Anm. 89 zitierten Briefen verwendet Proust das Wort „médiocre“ mit Bezug auf Saint-Saëns.

94 Vgl. Corbineau-Hoffmann, „La voix“, S. 183.

95 Dazu ausführlich Meyer.

holung beginnt, zückt er sein Taschentuch, um sich das Gesicht abzuwischen, und verlässt den Raum. Diese frühe Szene etabliert die Bedeutsamkeit, die die Musik fortan als Spiegel der Emotionen Swanns haben wird. Dass die Musik in Schlöndorffs Verfilmung derart bedeutsam ist, verdankt sich der intensiven Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur und dem Komponistenteam.

III. Entstehung einer Werkstattkomposition

Viele Umstände der Entstehung der Filmmusik zu *Un amour de Swann* liegen im Dunkeln.⁹⁶ Dennoch ließen sich einige Stationen der Entstehungsgeschichte rekonstruieren und wichtige Aspekte der Vorgehensweise bei der Konzeption und Niederschrift der Musik erhellen. Die Ergebnisse werden im Folgenden listenartig gemäß einer ungefähren Chronologie festgehalten. Zum Verständnis muss dabei erwähnt werden, dass der Film im Mai/Juni 1983 gedreht,⁹⁷ im Herbst desselben Jahres geschnitten wurde⁹⁸ und am 23. Februar 1984 in Paris seine Weltpremiere erlebte.⁹⁹

– Schlöndorffs Notizen belegen, dass der Regisseur in die Konzeption der Musik stark eingebunden war und sich während der Arbeiten am Film laufend für diese interessierte. So findet sich in einem der beiden vorliegenden Notizbücher zum Film ein eingeklebter, nicht datierter Zettel Schlöndorffs, der über Probleme des entstehenden Films reflektiert. Dort wird die Musik als einer von den wenigen Aspekten genannt, denen eigentlich eine (noch) größere Aufmerksamkeit gelten müsste.¹⁰⁰ In den Notizbüchern, in denen sich verschiedenste Arten Einträge abwechseln – von notierten Telefonnummern über Casting-Notizen zu zahlreichen Schauspieler*innen bis hin zu längeren tagebuchartigen Reflexionen –, gibt es immer wieder Bemerkungen zur Musik und zu beteiligten Musikern, sowohl zu den vier Komponisten als auch zu Instrumentalist*innen, die mitwirken sollten.¹⁰¹ Nach Schlöndorffs Zeugnis soll Henze aus zwei Gründen zunächst etwas skeptisch gegenüber seiner Beteiligung gewesen sein: zum einem wegen Arbeitsüberlastung, zum anderen wegen seiner persönlichen Beziehung zu Luchino Visconti, der lange Zeit selbst das Projekt einer Proust-Verfilmung verfolgt hatte. Die Auseinandersetzung mit Vinteuil und der „petite phrase“ habe Henze jedoch sogleich interessiert.¹⁰²

96 Die vorliegenden Quellen liefern nur fragmentarische Informationen, und meine Interviewpartner mussten sich immerhin fast vier Jahrzehnte zurückerinnern, woraus sachliche Lücken oder Irrtümer resultieren können.

97 Die Dreharbeiten begannen offenbar am 9.5.1983 („demain, enfin, premier jour de tournage“, Eintrag vom 8.5.1983, Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/02) und endeten vor dem 10.7.1983. Eine Pressemitteilung der Bioskop-Film vom 13.7.1983 teilt mit, der Film sei „zwei Tage früher fertig geworden, als der Drehplan von neun Wochen vorgegeben hatte“. Zitiert nach einer Sammlung diverser Notizen mit Zeitungartikeln und Adressen zu *Un amour de Swann*, Sammlung Volker Schlöndorff, DFF, Signatur 20.4.1/03.

98 Ein zweiter Anlauf zum Schnitt wurde am 8.9.1983 genommen; er hat wahrscheinlich bis in den Oktober gedauert. Dies geht aus Einträgen in Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/02, hervor.

99 Laut dem Eintrag in IMDb, <<https://www.imdb.com/title/tt0088315/>>, 3.9.2022.

100 „Müssen wir nicht: Kräfte sammeln? aufschieben + Produktionsleitung organisieren + Studio für Essen Verdurin dazunehmen? + Musik vorbereiten + Sprache (engl. o. franz.) einstimmen für Ornella + Jeremy“. Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/02, eingeklebter Zettel, Unterstreichung original.

101 Ebd.

102 Telefonat mit Volker Schlöndorff am 26.11.2021.

- Für die Komposition war von Beginn an die Auseinandersetzung mit Prousts Roman wichtig, und zwar insbesondere mit jenen Stellen, an denen die Musik Vinteuils beschrieben wird. „Es ging alles um die ‚petite phrase‘“, erinnert sich David Graham.¹⁰³ Gerd Kühn berichtet, dass die entsprechenden Passagen aus der deutschen Übersetzung den Komponisten als ein Konvolut von Kopien zur Verfügung gestellt wurden.¹⁰⁴ Ein Exemplar dieser immerhin 53 Seiten umfassenden Materialien findet sich heute im Vorlass Schlöndorffs.¹⁰⁵ Die Zusendung an die Komponisten (jedenfalls an Kühn) fand bereits Anfang Dezember 1982 statt.¹⁰⁶
- Feststeht, dass Schlöndorff mehrmals mit den Komponisten bzw. einzelnen von ihnen zur Besprechung des Vorhabens zusammentraf, und zwar sowohl vor dem Filmdreh als auch danach.¹⁰⁷ Erste Besprechungen zumindest mit Henze scheint es bereits im Sommer 1982 gegeben zu haben.¹⁰⁸ Belegbar anhand von Schlöndorffs Notizen ist ferner eine Zusammenkunft im März 1983 in Köln.¹⁰⁹ Außerdem erinnert sich Schlöndorff an eine Besprechung der Musik mit Henze anhand des fertig gedrehten Films (also eine „spotting session“), bei der auch die Cutterin, Françoise Bonnot, zugegen war.¹¹⁰ So unsicher diese vor allem auf Erinnerungszeugnissen basierende Rekonstruktion im Detail sein mag, so lässt sich in der Gesamtheit schließen, dass die Planung der Filmmusik in einer kollaborativen Weise geschah und der Regisseur in deren Konzeption (wenn auch natürlich nicht in Details des Tonsatzes) eingebunden war.
- Zur inhaltlichen Abstimmung zwischen Schlöndorff und den Komponisten wurde bereits frühzeitig mit nummerierten Listen gearbeitet, in denen die geplanten Cues festgehalten und Angaben zur Position in der Filmhandlung, zum musikalischen Charakter und zur Dauer gemacht wurden.¹¹¹ Es kursieren hierzu mehrere, teils voneinander abweichende Auflistungen von der Hand Schlöndorffs, in denen nummerierte Musikbeiträge (mit „M“

103 Telefonat mit David Graham am 20.4.2021.

104 Telefonat mit Gerd Kühn am 8.4.2021.

105 Sammlung Volker Schlöndorff, DFF, Signatur 20.3.7/01.

106 Kühn erhielt einen begleitenden Brief Schlöndorffs am 1.12., die Kopien selbst von dessen Sekretärin am 2.12.1982, wie er mir berichtete (Telefonat am 7.6.2021).

107 Gerd Kühn erinnerte sich, dass mehrere Treffen stattfanden (Telefonat am 8.4.2021), Schlöndorff hingegen berichtete, es habe nur ein Treffen in der gesamten Runde, aber mehrere mit Henze und Wengler gegeben, räumte aber ein, dass er sich nicht genau erinnere (Telefonat am 26.11.2021).

108 Zu Notizen Schlöndorffs zur Filmmusik aus der Phase der Drehbuchbesprechungen siehe die Zitate am Ende dieses Beitrags.

109 Notiert ist dort „H. W. Henze: WANN? wo? | Reise über Köln + Ffm“ und etwas später „Hans Freitag 4.3. KÖLN“. Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/02. Viel weiter hinten im selben Notizbuch findet sich der Eintrag „1. März 83 Köln, auf der Rückreise von der Berlinale bei Henze: eine hoffentlich nicht richtige Erkenntnis. Filme, in denen es nur um Gefühle geht, kommen nicht an.“ – Marcel Wengler erinnert sich außerdem an ein Treffen in Marino (Telefonat am 21.4.2021).

110 Telefonat mit Volker Schlöndorff am 26.11.2021.

111 Das ist natürlich eine übliche Vorgehensweise, die Schlöndorff und Henze auch bei Filmprojekten mit anderen Partnern pflegten. Bei der *Blechtrommel* (1979, Musik: Maurice Jarre) arbeitete Schlöndorff z. B. anscheinend mit einer anhand der „Bilder“ des Films sortierten Liste, vgl. Volker Schlöndorff, „Die *Blechtrommel*“. *Tagebuch einer Verfilmung*, Darmstadt u. a. 1979, S. 148–150. Henze verwendete ebenfalls „M-Nummern“ im Film *Der Taugenichts* (1977, Regie: Bernhard Sinkel), wie handschriftliche Notenmaterialien belegen, vgl. Hans Werner Henze, Skizzen und (unvollständige?) Partitur zum Film *Der Taugenichts*, Sammlung Hans Werner Henze, PSS.

für Musik bzw. „musique“) angeführt werden,¹¹² und zwar sowohl die neukomponierten Stücke als auch die (unten näher identifizierten) Stücke von Debussy, Liszt und Tagliacapo.¹¹³ Auch die von den vier Komponisten angefertigten Partituren verwenden die M-Nummerierung, deren finales Stadium offenbar erst im November 1983 festgelegt wurde.¹¹⁴ – Grundlage aller Kompositionen von Henze, Graham, Kühn und Wengler bildete ein präexistentes Werk Henzes, das frei zwölftönig konzipierte *Compianto* aus den *Ariosi* (1963). Henze arbeitete dabei dieses Orchesterstück für Streicher und Harfe um¹¹⁵ (siehe Abbildung 1) und veränderte dabei lediglich Details des Tonsatzes.¹¹⁶ Das mit einer Widmung an Schlöndorff versehene und mit „UNE PETITE PHRASE“ überschriebene Autograph ist mit April 1983 datiert.¹¹⁷ Eigens hierfür scheint Henze eine Zwölftontabelle erstellt zu haben,¹¹⁸ was insofern verwunderlich ist, als sich auf dieser Ebene gegenüber der Vorlage *Compianto* kaum etwas änderte.¹¹⁹ Das entstandene Ensemblestück ist im Film zweimal zu hören: während des Vorspanns (M 1)¹²⁰ sowie als Inzidenzmusik während der Konzertszene im Salon der Guermites (M 4), wo es zweifellos die Position der Vinteuil-Musik einnehmen soll. Es bildete die Basis aller Variationen, das heißt der vollständigen Filmmusik mit Ausnahme der präexistenten Stücke.

Die Entscheidung zur Weiterverwendung der *Ariosi* ist inhaltlich dadurch zu rechtfertigen, dass deren Sujet passend erschien. Denn dort geht es – in Henzes Worten – um „die Geschichte einer imaginären Liebe, oder genauer, Reflexion über das Ende einer Liebe“¹²¹. Außerdem hat das Stück *Compianto* ein klar identifizierbares musikalisches Thema, das die

112 In einem der Notizbücher hat Schlöndorff ein offenbar früheres Stadium der Überlegungen festgehalten, in dem nicht realisierte Musiknummern wie ein Kurkonzert in der Szene im Château de Bagatelles notiert sind (gestrichen und mit dem Vermerk „NON“ versehen). Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/02. Das DFF verwahrt außerdem eine *Spotting list des musiques* (Sammlung Volker Schlöndorff, Signatur 20.4.1./01), deren Nummerierung später verändert und deren Zeitangaben präzisiert wurden. Das lässt sich an einer (unvollständigen) Fotokopie im Privatbesitz David Grahams belegen, die entsprechend ergänzt ist und die ich einsehen durfte. Sie gibt die endgültige Nummerierung wieder, die auch im Notenmaterial verwendet wurde. Die Einteilung wurde außerdem mittels einer Liste im Sonderheft von *L'Avant-Scène Cinéma* öffentlich gemacht, die „d'après les indications de Volker Schlöndorff“ erstellt wurde: Catherine Schapira, „La petite phrase. Les musiques d'Un amour de Swann“, in: *L'Avant-Scène Cinéma* 321/322, S. 91.

113 Diese werden meistens bereits in Prousts Roman erwähnt, wie übrigens auch die im Film nur verbal angesprochene, aber nicht zu hörende Oper *Une nuit de Cléopâtre* von Victor Massé. Das unterstreicht, dass auch in diesem Aspekt der Verfilmung Treue gegenüber der Vorlage angestrebt wurde.

114 Jedenfalls gemäß einer Notiz in den Unterlagen, die Gerd Kühn zum Film aufbewahrt hat (Telefonat am 7.6.2021).

115 Wengler erinnert sich, wie Henze in Marino mit großer Geste auftrat, nachdem er in kurzer Zeit das Stück *Une petite phrase* „gefunden“ habe. Dass dieses mit *Compianto* weitgehend identisch ist, sei ihm, Wengler, erst später aufgefallen (Telefonat am 21.4.2021).

116 Am auffälligsten ist vielleicht der aufsteigende, Bitonalität herstellende A-Dur-Akkord der Harfe in T. 2, der das Stück möglicherweise ein wenig „salonhafter“ erscheinen lässt, als es ursprünglich war.

117 Hans Werner Henze, Musik zu *Un amour de Swann*, Partiturreinschrift von M 1, *Une petite phrase*, Fotokopie, Sammlung Hans Werner Henze, PSS.

118 Hans Werner Henze, Musik zu *Un amour de Swann*, Reihentabellen, Sammlung Hans Werner Henze, PSS.

119 Möglicherweise sollte diese für die Arbeit an den Variationen dienen. Allerdings erinnert sich Kühn (Telefonat am 8.4.2021) an keinerlei Vorgaben bezüglich einer dodekaphonen Strukturierung.

120 Ich verwende die Nummerierung der in Anm. 112 letztgenannten Quellen (Graham, Schapira).

121 Hans Werner Henze. *Ein Werkverzeichnis*, S. 162.

Assoziation der „petite phrase“ erlaubt; es wird von der Violine gespielt. Es handelt sich somit bei dieser Filmmusik partiell um eine Eigenbearbeitung. Friedrich Geiger hat unlängst eine allgemeine Beschreibung von Eigenbearbeitungen vorgelegt und die Motivationen von Komponist*innen für dieses Verfahren beschrieben. Die Überlegungen lassen sich auch auf diesen Fall anwenden, denn neben „[k]ünstlerische[n] Gründe[n]“ dürften Henze vermutlich zugleich „ökonomische[s] Kalkül“ und „Termindruck“¹²² bewogen haben, eine eigene Komposition weiterzuverwenden.

– Von diesem neu eingerichteten Ensemblestück Henzes erstellte zunächst Gerd Kühn einen Klavierauszug, der den Komponisten als Arbeitshilfe dienen sollte.¹²³

– Grundlage für die weitere Arbeit war die Variationstechnik: Alle eigens für den Film komponierten Nummern basieren in unterschiedlich enger Anlehnung auf dem von Henze geschriebenen Ensemblestück. Variiert wird in verschiedener Weise, wie hier nur summarisch erläutert werden kann: durch Veränderungen der Instrumentation, durch motivisch-thematische Arbeit am Thema, durch Herausgreifen und ostinates Wiederholen einzelner Takte oder Harmoniekonstellationen, durch rhythmische Verfremdung usw. Die Kompositionstätigkeit geschah zumindest auf Seiten der drei Studenten unter großem Zeitdruck, wie sie sich übereinstimmend erinnern.¹²⁴

– Bereits durch die Orientierung am Variationsverfahren sowie durch die vorab erstellten Listen mit Zuordnung der Musikstücke zu Handlungsposition und Stimmung sowie mit Zeitdauer war den drei Schülern ein relativ enger Rahmen vorgegeben. Mehr noch wurde ihre Arbeit durch schriftliche Anweisungen vorgesteuert, in denen Henze sowohl die Atmosphäre der betreffenden Nummern beschrieb als auch konkrete musikalische Vorgaben machte, meist unter Bezugnahme auf das zu variierte Stück *Une petite phrase* (dessen Takte, Akkorde usw.), wobei er teilweise eine partcellartige Kurznotation verwendete. So lautete etwa die Forderung an David Graham zum Stück M 18, *Sonate pervertie*: „David takes Gerd’s PNO arrangement of the ‚petite phrase‘ and tries to imagine a Paris 1886 courtesane (?) (la ‚Traviata‘?) playing the piano very sillily, badly and movingly stupid. 52 sec.“¹²⁵

Bei zwei Stücken, die Marcel Wengler zu schreiben hatte (M 6 und M 12), bestand die Aufgabe darin, sich jeweils an eine bereits bestehende Variation Henzes (M 5 und M 9) anzulehnen und diese noch einmal zu variieren – mit anderen Worten eine Variation im engeren Sinne oder, wenn man so will, zweiten Grades zu komponieren. So heißt es in den Anweisungen zu M 12, das Henzes Stück *Chrysanthème* (M 9) variieren soll: „CHRYSANTHÈMES, doppelt so langsam. Ohne Klav., ohne Harfe. Bei Beginn jedes neuen Takts spielen Harfe (und Klav. pizz.) ein sf Echo aller Noten des vorausgegangenen Akkords, die Orgel hält diesen aus bis zum nächsten Einsatz.“¹²⁶ In solch einem Fall entspricht die Aufgabe eher der eines Arrangeurs oder Bearbeiters als der eines Komponisten: Es bleiben Details der Ausarbeitung freigestellt, doch von freier musikalischer Erfindung ist das Prozedere weit

122 Friedrich Geiger, „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Eigenbearbeitung in der Musik?“, in: *RE-SET. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900*, hrsg. von Simon Obert und Heidy Zimmermann, Mainz u. a. 2018, S. 77–91, hier S. 85.

123 Telefonate mit Gerd Kühn am 8.4. und 7.6.2021.

124 Telefonate am 8.4.2021 (Kühn), 20.4.2021 (Graham) und 21.4.2021 (Wengler), vgl. auch Korell, S. 49.

125 Hans Werner Henze, Musik zu *Un amour de Swann*, autographe Anweisung zu M 18, *Sonate pervertie*, Fotokopie, Privatbesitz David Graham.

126 Hans Werner Henze, Musik zu *Un amour de Swann*, autographe Anweisung zu M 12, [*Deuxième chrysanthème*], Fotokopie, Privatbesitz Marcel Wengler.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "UNE PETITE PHRASE" by Henze. The score is written on multiple staves. At the top left, there is a circled "M1" and the title "UNE PETITE PHRASE". The top right corner is dated "H. W. Henze Sept 1983". The score includes a vocal line with lyrics: "ma con calma" and "tempo alla cava cal". Instrumental parts are labeled for Harpe (harp), Violoncello (cello), Violini (violins), and other instruments. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "c. s.o.". The score is divided into two systems, with the second system starting below the first.

entfernt. Im Extremfall nähert sich die Vorgehensweise damit gewissermaßen – wenngleich vor einem völlig anderen Hintergrund – der typischen Unterteilung der Arbeit in Komposition und Instrumentation an, wie sie Hollywoods Music Departments pflegten.

Der starke Einfluss, den Henze auf diese Weise auf die einzelnen Variationen ausübte, ist der Hauptgrund, warum ich vorschlage, die Variationen über *Une petite phrase* von Henze, Graham, Kühn und Wengler als „Werkstattkomposition“ zu betrachten. Unterliegt die Schaffung von Filmmusik ohnehin fast immer starken Begrenzungen, so war die Kreativität der drei Studenten Henzes in diesem Fall noch weiter eingeeignet: Schließlich waren nicht nur sekundengenaue Zeitdauern und Stimmungen, sondern auch konkretes musikalisches Material und die Art und Weise des variierenden Umgangs mit demselben vorgegeben.¹²⁷ Dadurch blieb eine gewisse stilistische Einheitlichkeit in der Kontrolle Henzes, der ohne jeden Zweifel eine privilegierte Position innerhalb des Komponistenkollektivs einnahm.

– Einzelne Nummern wurden bereits während des Drehs live eingespielt. Henzes Stück *Une petite phrase* sollte dabei von keinem geringeren als Ivry Gitlis dargeboten werden, der

¹²⁷ Ein Extremfall ist Henzes zweiseitige Anweisung zu M 13 (Fotokopie, Privatbesitz David Graham), die geradezu als Particell mit Anweisungen zu beschreiben ist.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Une petite phrase' by Hans Werner Henze. The score is written on ten staves, divided into two systems of five staves each. The top system includes parts for Clarinet (Cl.), Violin (v.), Alto (A.), Cello (vc.), and Double Bass (cb.). The bottom system includes parts for Horn (Hr.), Violin (v.), Alto (A.), and Cello (vc.). The notation is dense, featuring various musical symbols such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *pp dolce*, *ppp*), and articulation marks. The score is a photocopy of a manuscript, showing some ink bleed-through and handwritten annotations.

Abbildung 1: Hans Werner Henze, Musik zu *Un amour de Swann*, Partiturreinschrift von M 1, *Une petite phrase*, Fotokopie (Sammlung Hans Werner Henze, PSS, Abdruck mit freundlicher Genehmigung)

auch im Film als Solist zu sehen ist. Gitlis' sehr freie Interpretation konnte jedoch – so erinnert sich Marcel Wengler, der vor Ort war¹²⁸ – keinesfalls im Film verwendet werden, sondern musste nachsynchronisiert werden. Ebenfalls als Inzidenzmusik ist im Film eine (nicht mit einer Nummer versehene) freie Klavierbearbeitung von *Une petite phrase* von Gerd Kühr zu hören;¹²⁹ dieses Stück musste daher früher als die anderen Variationen fertiggestellt werden.¹³⁰

128 Telefonat mit Marcel Wengler am 21.4.2021.

129 Die Reinschrift ist datiert auf Mai 1983. Gerd Kühr, *Une petite phrase pour piano d'après Hans Werner Henze*, Fotokopie, Sammlung Hans Werner Henze, PSS. Ein Faksimile der ersten Seite ist abgebildet in Penkert, S. 298.

130 Kühr konnte anhand eines Notizblatts rekonstruieren, dass die Deadline im Juni 1983 war (Telefonat am 7.6.2021).

- Die Entstehung der meisten Variationen lässt sich zeitlich nicht genau eingrenzen, auch weil Graham und Wengler ihre Partituren nicht datiert haben. Doch wurden sie offenbar recht spät geschrieben. Für die beiden weiteren Stücke von Kühr (M 16 und M 20) immerhin lässt sich belegen, dass sie erst im Dezember 1983 fertiggestellt und an den Schott-Verlag gesandt wurden, der offenbar für die Erstellung des Stimmenmaterials verantwortlich war.¹³¹ Bedenkt man, dass nur gut zwei Monate später die Premiere des Films stattfand, war der zeitliche Rahmen am Ende eng gesteckt.
- Die Einspielung der Musik fand in großer Eile an einem einzigen Tag und ohne vorherige Proben im Dezember 1983 in München unter Beteiligung von Musikern aus dortigen Orchestern und unter der Leitung von Marcel Wengler statt.¹³² Einige Musiknummern wurden dafür kurzfristig geringfügig angepasst¹³³ oder waren überhaupt erst wenige Tage zuvor komponiert worden.¹³⁴ Diese Kurzfristigkeit und die späte Finalisierung mancher Anforderungen an die Filmmusik könnten damit zusammenhängen, dass der Schnitt des dramaturgisch komplexen Films Probleme verursacht hatte und ein zweites Mal in Angriff genommen werden musste.¹³⁵
- Wenngleich nachweislich komponiert und aufgenommen, wurden manche Stücke nicht in den Film übernommen, obwohl die betreffenden Szenen, für die diese Stücke laut Plan vorgesehen waren, sehr wohl im Final Cut existieren. Dort wurde aber andere oder auch gar keine Musik verwendet.¹³⁶ Schlöndorff erklärt diesen Umstand als völlig normal: Es entspreche dem üblichen Prozedere beim Filmschnitt, dass man beim „Anlegen“ der Musik entscheide, ob diese zum Bild passt oder eben nicht.¹³⁷ So nachvollziehbar diese Erklärung aus der Filmpraxis heraus sein mag, bleibt es bei einer so minutiös und mit hohem kompositorischem Aufwand vorgeplanten, von Komponisten „autonomer“ Musik geschriebenen Filmmusik etwas erstaunlich, dass derart verfahren wurde.¹³⁸

131 Es existieren entsprechende Briefe Kührs an den Verlag vom 7.12. und 11.12.1983 (Hans Werner Henze, Musik zu *Un amour de Swann*, Herstellungsunterlagen, Sammlung Hans Werner Henze, PSS). Ein Brief, mit dem Wengler die Noten von M 1, M 5, M 6, M 8, M 12 und M 14 an den Verlag übermittelte (ebd.), ist nur mit „Dienstag“ datiert.

132 Telefonat mit Marcel Wengler am 21.4.2021. Laut Wenglers Notizen waren 22 Musiker beteiligt. Die unter Zeitdruck angefertigten Bänder – Wengler erinnert sich, dass der Produzent Eberhard Junkersdorf während der Aufnahmen ständig auf Fertigstellung drängte – wurden anschließend sofort nach Paris verbracht. Die Aufnahmen geschahen vermutlich am 21.12.1983, wie eine Aktennotiz des Schott-Verlags vom 20.12.1983 in den Herstellungsunterlagen zur Filmmusik (wie Anm. 131) belegt.

133 Wengler berichtet, er habe in M 13, einem Stück von Graham, einige Takte „streichen müssen, um eine ganz präzise Dauer zu gewährleisten!“ E-Mail an den Verf. vom 6.6.2021.

134 Schlöndorff hatte Wengler nur ein paar Tage zuvor mitgeteilt, dass er zusätzliche Musik für den Abschnitt benötige, woraufhin M 21 komponiert wurde (Telefonat mit Marcel Wengler am 8.6.2021). Diese Erinnerung wird durch einen nicht genau datierten Brief Wenglers an den Schott-Verlag gestützt, der in den Herstellungsunterlagen zur *Swann*-Filmmusik (wie Anm. 131) aufbewahrt wird.

135 Schlöndorff notierte am 8. und 9.9.1983: „Nous recommençons le montage avec Françoise Bonnot. Presque tout a été remis à plat. Une bande vidéo conserve l'ancien montage.“ Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/05.

136 Tabelle 2 gibt Aufschluss darüber, welche Nummern dies betrifft und ob ein anderes Stück (wieder-) verwendet oder gar keine Musik eingespielt wurde.

137 Telefonat mit Volker Schlöndorff am 26.11.2021.

138 Bezeichnenderweise war jedoch den von mir interviewten Komponisten nicht (oder nicht mehr) bewusst, dass einzelne Stücke schließlich nicht im Film verwendet worden waren.

- Offenbar recht kurz nach Veröffentlichung des Films wurde eine LP herausgebracht, die auf der ersten Seite einige Stücke der *Swann*-Musik und auf der zweiten Henzes Konzertsuite *Katharina Blum* enthält. Die Angaben auf dem Plattencover sind spärlich und irreführend: Als Komponist ist fälschlich allein Henze angegeben; die Interpreten und der Dirigent der *Swann*-Musik werden gar nicht genannt;¹³⁹ die für den Tonträger ausgewählten zwölf Stücke wurden kurzerhand als *12 variations pour sextuor à corde et harpe* betitelt, was schon in Hinblick auf die Besetzung inkorrekt ist.¹⁴⁰ Diese LP ist auch deswegen interessant, weil manche der Stücke, die es nicht in den Film „geschafft“ haben, immerhin durch dieses Medium akustisch zugänglich geworden sind.¹⁴¹ Auch für die anderen Stücke ist die Existenz der LP hilfreich, weil sie dort weitaus klarer durchhörbar sind als in der Tonabmischung des Films.¹⁴² Mancher unkonventionelle Aspekt, etwa die Einbeziehung einer Orgel, tritt so deutlich klarer zutage als in der Filmversion.
- Ähnlich wie bei manchen anderen seiner Filmmusiken publizierte Henze mit etwas zeitlichem Abstand einen Teil als Konzertfassung: das Klavierstück *Une petite phrase*. Es handelt sich um eine freie Bearbeitung des gleichnamigen Ensemble-Stücks.¹⁴³ Laut einem in der Paul-Sacher-Stiftung verwahrten Entwurf entstand es am 14./15. Mai 1984.¹⁴⁴

*

Die Situation der musikalisch notierten Quellen zur Musik des Films *Un amour de Swann* ist seit kurzer Zeit einigermaßen günstig – jedenfalls für die Verhältnisse von Filmmusik, die die Forschung ja häufig vor Materialprobleme stellt. Seit 2020 befinden sich Notenmaterialien zum Film in der Paul-Sacher-Stiftung in Basel, die zuvor im Archiv des Schott-Verlags aufbewahrt wurden und die kürzlich abermals ergänzt und inventarisiert werden konnten.¹⁴⁵ Daneben existieren weitere Partituren bzw. Fotokopien in privater Hand, die ich teilweise einsehen durfte. Eine Auflistung der Musiknummern (Tabelle 2) kann auf Grundlage dieser Quellen und in Abgleich mit dem Film vorgenommen werden.

139 Im Gegenteil entsteht der falsche Eindruck, dass wie bei der Einspielung der *Katharina-Blum*-Suite das Radio-Sinfonieorchester Basel unter der Leitung von Hans Werner Henze gespielt hätte. Das LP-Cover stellt durch Verwendung des Filmplakats trotzdem die *Swann*-Filmmusik ins Zentrum, die sich auf der A-Seite befindet.

140 Hans Werner Henze, *Un amour de Swann. Bande originale du film* (Radio-Sinfonieorchester Basel, Dirigent: Hans Werner Henze), LP, Clichy: Milan A 240, o. J.

141 Dies kommt bei Soundtrackalben (insbesondere mit Popmusik) häufiger vor, vgl. Lee Barron, „Music Inspired By...“. The Curious Case of the Missing Soundtrack“, in: *Popular Music and Film*, hrsg. von Ian Inglis, London u. a. 2003, S. 148–161; Cooke, S. 477f.

142 Für Hilfe bei der Identifikation der Stücke auf der LP danke ich Marcel Wengler. Besonders erstaunlich ist es, dass sowohl M 1 als auch M 4 für die Platte ausgewählt wurden – mithin zweimal das gleiche Stück, unterschieden lediglich durch Ausführung oder Nicht-Ausführung der Wiederholung.

143 Hans Werner Henze, *Une petite phrase für Klavier*, Mainz: Schott 1984 (ED 7293), vgl. auch den Eintrag in *Hans Werner Henze. Ein Werkverzeichnis*, S. 346.

144 Hans Werner Henze, *Une petite phrase für Klavier*, autographischer Entwurf (2 S.), Sammlung Hans Werner Henze, PSS. Der Notentext entspricht weitgehend dem der Druckfassung.

145 Mittlerweile liegen dort (gemäß freundlicher Auskunft von Simon Obert vom 15.6.2022) alle in Tabelle 2 erwähnten Stücke in Partitur oder Partiturskopie vor (Ausnahmen sind lediglich die Debussy- und Liszt-Arrangements M 2 und M 3 sowie das Lied von Tagliafico). Bei meinem Besuch in der Paul-Sacher-Stiftung im Mai 2021 waren die Partituren zu etlichen Nummern offenbar noch nicht vorhanden, wobei sich manche der fehlenden Stücke aus einem (seinerzeit ebenfalls unvollständigen) Stimmenmaterial spartieren ließen.

Die Tabelle nennt neben der „offiziellen“ M-Nummer die Titel in eventuellen Varianten der Partitur und der erwähnten Musiklisten. Eine stichwortartige Szenenbeschreibung vermittelt zusammen mit diesen Titeln einen Eindruck davon, wodurch die Musik an der jeweiligen Stelle motiviert sein könnte. Auch das Vorkommen auf der LP wird anhand einer Tracknummer angezeigt. Filmmusik – auch das weist die Tabelle nach – erscheint in *Un amour de Swann*, wie erwähnt, sowohl diegetisch als auch nicht-diegetisch, und das betrifft bemerkenswerterweise gerade auch die (auf Vinteuils Sonate bezogenen) Variationen der vier Komponisten.¹⁴⁶

IV. Begehren und Erinnerung

Die Filmmusik der vier Komponisten ist als Realisierung der fiktiven Musik Vinteuils zu verstehen und versinnbildlicht zentrale Themen des Romans und seiner Verfilmung. Schon in ihrer grundlegenden Konzeption ist sie in besonders enger Weise an den Roman angelehnt. In ihrer Gesamtheit fungiert sie als Emblem von Begehren und Erinnerung,¹⁴⁷ wie ein Überblick zeigt.

Nach dem Vorspann erklingt während einer knappen halben Stunde lediglich Inzidenzmusik, die durch die Konzertsituation der Handlung motiviert ist, darunter das Hauptstück *Une petite phrase* von Henze (M 1 bzw. M 4), das für die Sonate von Vinteuil steht und das, wie erwähnt, eine emotionale Reaktion bei Swann auslöst. Während der Szene im Château de Bagatelles ist keine Musik zu hören. Dicht an dicht folgen sehr kurze Variationen bei der Szene in Odettes Zimmer aufeinander, wo Swann die Geliebte mit Nachfragen zu ihrer Vergangenheit bedrängt. In den nachfolgenden Abschnitten des Films sind Einzelnummern zu hören: 1. das Orgelstück im Bordell, wo Swann beim Sex eine Prostituierte zu Odette ausfragt, 2. das Stück *Chrysanthème* während seiner Rückkehr nach Hause – er stellt dabei die von Odette erhaltene Blume in seinen Schrank – und 3. das Lied *Pauvres fous* von Tagliafico vor der Opéra Garnier, wo er nach Odette sucht – der Gesang eines Barsängers löst eine Erinnerungsrückblende aus; man sieht Odette dasselbe Lied singen. Eine weitere Konzertdarbietung bringt eine vorläufige Annäherung der beiden Hauptfiguren: Als der Pianist das Vinteuil-Stück spielt, setzt Odette sich neben Swann, sucht mit ihm Körperkontakt und bezeichnet die Sonate als „l’Hymne national de notre amour“. Im nächtlichen Paris der Tuileries, wo Swann infolge von Odettes Aufbruch mit den Verdurin alleine zurückbleibt, illustrieren zwei Variationen seine Eifersuchtsausbrüche. Besondere Bedeutung nimmt anschließend schon wegen ihres Umfangs die *Fantaisie lyrique* ein,¹⁴⁸ die einen längeren Flashback zur ersten erotischen Annäherung Swanns an Odette begleitet, welche assoziativ für beide seitdem mit der Cattleya-Orchidee in Odettes Dekolleté verknüpft ist. Es ist ein Wendepunkt des Films: Unmittelbar danach schließt sich Swanns nächtlicher Besuch bei Odette an, der schließlich zur sexuellen Vereinigung führt. In dieser zweiten Szene in Odettes Zimmer sind erneut mehrere kurze Stücke zu hören, darunter Odettes linkische Klavierdarbietung der „petite phrase“. Auch der Zeitsprung in den Epilog wird von einer Variation begleitet, ebenso der bedeutsame erste Auftritt von Odette als Madame Swann.

146 Es wurden möglichst vollständige Informationen angestrebt. Daher weist die Tabelle auch jene Stücke nach, die am Ende nicht in den Film aufgenommen wurden.

147 „Music becomes for Schlöndorff’s film a kind of analogue to memory and the mental processes involved with memory.“ Moeller und Lellis, S. 210.

148 Es ist das längste nicht-diegetische Stück mit Ausnahme von Vor- und Nachspann.

Nr.	Titelvarianten	Komponist	Besetzung	Timecode DVD	Szenenbeschreibung / Auslöser	Die-gese	LP-Track	Kommentar
M 1	<i>Une petite phrase; Générique</i>	Henze	Hf., Str.	00:00:10– 00:01:45	Vorspann	nein	10	identisch mit M 4 (ohne Wiederholung)
M 2	<i>Première Arabesque</i>	Debussy	Hf.	00:07:32– 00:11:50	Konzert Guermantès	ja	–	Bearbeitung des bekannten Klavierstücks (aus L. 66) für Harfe
M 3	<i>La prédication aux oiseaux</i>	Liszt	Kl.	00:12:10– 00:13:56	Konzert Guermantès	ja	–	Bearbeitung/Auszug des Klavierstücks aus <i>Deux légendes</i> S 175
M 4	<i>Une petite phrase; La Sonate de Vinteuil</i>	Henze	Hf., Str.	00:14:28– 00:18:03	Konzert Guermantès	ja	9	identisch mit M 1 (mit Wiederholung)
M 5	<i>Jalousie, premier coup; 1^{er} coup de jalousie; premier coup de poignard</i>	Henze	Str.	00:27:53– 00:27:47	Swann hört Gespräch Odettes mit, Odette tritt ein	nein	–	
M 6	<i>Jalousie, deuxième coup; 2^e coup de jalousie</i>	Wengler	Str.	00:31:16– 00:31:33	Swann macht Odette heftige Vorwürfe	nein	–	Variation von M 5
M 7	<i>Musette; Jalousie, troisième coup; Chant de la sirène</i>	Henze	Knabensopran, Str.	00:34:02– 00:35:08	Bericht Odettes	nein	5	Gesangstext mit inhaltlichem Bezug zur Szene ¹⁴⁹
M 8	<i>La lettre anonyme; Jalousie</i>	Wengler	Cel., Hf., Kl., Str.	–	Swann liest anonymen Brief			nicht im Film verwendet...
M 6				00:38:15– 00:38:31		nein		...stattdessen erneut M 6 (s. o.)
M 9	<i>Chrysanthème</i>	Henze	Hf., Kl. Str.	–	Odette gibt Swann Blume, Flashback		6	nicht im Film verwendet...
M 17*				00:39:47– 00:40:30		nein		...stattdessen Variante von M 17 (ohne Gesang)?
M 10	<i>Pièce pour orgue baroque; La maison de passe</i>	Graham	Org.	–	Swann besucht Bordell			nicht im Film verwendet, dort keine Musik

149 Während Odette Swanns Fragen zu lesbischen Beziehungen in der Vergangenheit beantwortet, singt der Knabensopran: „Il y a très longtemps, peut-être deux ou trois fois, sans me rendre compte de ce que je faisais.“ Schlöndorff erinnert sich, dass es Henze gewesen sei, der die beiden in den Variationen verwendeten Gesangstexte schrieb (Telefonat am 26.11.2021).

Nr.	Titelvarianten	Komponist	Besetzung	Timecode DVD	Szenenbeschreibung / Auslöser	Die-gese	LP-Track	Kommentar
M 11	<i>Deuxième orgue; Fugue; Pièce pour orgue et vibraphone</i>	Graham	Org., Vib.	00:42:36– 00:43:33	Prostituierte berichtet von Odette	nein	11	
M 12	<i>Deuxième chrysanthème</i>	Wengler	Hf., Kl., Org., Str.	–			7	Variante von M 9, nicht im Film verwendet...
M 17*				00:43:55– 00:44:38	Swann geht nach Hause, legt Blume in den Schrank	nein		...stattdessen erneut Variante von M 17?
–	<i>Pauvres fous</i>	Tagliafico		00:51:47– 00:51:52	Swann sucht Odette vor der Oper	un-klar ¹⁵⁰		kurzer Vorgriff
–	<i>Pauvres fous</i>	Tagliafico	Ges., Mando- line (?); Ges., Kl.	00:52:59– 00:54:19	Sänger im Restaurant; Rückblende zu Odette	ja		
–	<i>Une petite phrase pour piano</i>	Kühr	Kl.	00:59:40– 01:01:53	Konzert Verdurin	ja		
M 13	<i>Bonheur plus solitude; Pièce for string orchestra and harp</i>	Graham	Hf., Kl., Str.	01:05:40– 01:06:21	Odette lässt Swann sitzen	nein	1	
M 14	<i>Andante furioso; Aria della folia</i>	Wengler	Hf., Str., Pk.	01:07:01– 01:07:55	Eifersuchtsausbruch	nein	2	Assoziation in den Musiklisten: „Tristan, Wagner“
M 15	<i>Swann rentre; Postludio di Swann</i>	Wengler	Kl., Str.					nicht im Film, dort keine Musik
M 16	<i>Fantaisie lyrique; Les chercheurs du clair de lune</i>	Kühr	Kl., Hf., Str., Vibr.	01:10:51– 01:13:02	Swann in der Kutsche, Flashback zu sexueller Annäherung	nein	4	

¹⁵⁰ Erst durch die anschließende Einstellung wird klar, dass vermutlich der Sänger im Restaurant das (auch im Roman erwähnte) Lied von Joseph Dieudonné Tagliafico gesungen hat.

Nr.	Titelvarianten	Komponist	Besetzung	Timecode DVD	Szenenbeschreibung/ Auslöser	Diegese	LP-Track	Kommentar
M 17	<i>Voce del angelino; Allegretto</i>	Henze	Knabensopran, Cel., Hf., Str.	01:15:47– 01:16:55	Swanns nächstlicher Besuch bei Odette	nein	8	Gesangstext mit inhaltlichem Bezug ¹⁵¹
M 18	<i>La sonate perversie</i>	Graham	Kl.	01:20:30– 01:21:20	Odette spielt (falsch) die Sonate	ja		
M 19	<i>La sonate perversie</i>	Graham	Kl.	01:21:37– 01:21:51	dasselbe	ja		Variante/Ausschnitt von M 18
M 20	<i>Le spectre Swann; La sonate des spectres</i>	Kühr	Kl., Hf., Str.	01:32:02– 01:33:08	Zeitsprung mit traum- artiger Rückblende	ja ¹⁵²	3	Violinsolo vor Beginn ist von Henze
M 21	<i>Epilog I; Epilog I, Marche triomphale d'Odette</i>	Wengler	Knabensopran, Trp., Hf., Org., Str., Kl. Tr., Vibr., Pk.	01:42:02– 01:43:28	Odette als Mme Swann	nein	12	direkter Übergang in M 22
M 22	<i>Epilog III, Epilog I</i>	Wengler	Hf., Str.	01:43:28– 01:46:00	Abspann	nein	(12)	

Tabelle 2: Musik im/zum Film *Un amour de Swann*¹⁵¹ „Charles! Revenez me voir souvent, juste pour m'embrasser avant de m'endormir.“¹⁵² Der gealterte Swann sieht lediglich geisterhaft die Musiker des Konzerts im Salon der Guermautes wieder, es ist also so etwas wie eine imaginäre Diegese.

Die Zusammenschau zeigt, dass Musik in diesem Film insbesondere durch folgende Faktoren motiviert ist: die Eifersucht Swanns und sein gegenüber Odette empfundenes Begehren auf der Handlungsebene¹⁵³ sowie diegetisches Auftreten von Musik und Flashbacks bzw. Zeitsprünge auf der formalen Ebene des Films. Die Musik der „petite phrase“ wird von Anfang an im Modus des Erinnerns erlebt, denn schon bei ihrem ersten Auftreten im Konzert der Guermites legt Swanns Reaktion nahe, dass er die Musik wiedererkennt und dass sie für ihn affektiv hochgradig codiert ist. Beim zweiten Konzert ist auch Odette anwesend, die mit der Komposition offensichtlich ebenso vertraut ist.

Die für diesen Film erstellte Variationsfolge ist folglich auf hintersinnige Art als Realisierung der Musik Vinteuils zu verstehen, nämlich nicht nur in ihrer Grundgestalt als ein diegetisch erklingendes, also für die Figuren des Films hörbares Musikstück, sondern auch in jener Form, in der die Hauptfigur Swann sie in obsessiver Weise als Symbol seiner Beziehung zu Odette wahrnimmt. Der Film konkretisiert und verstärkt eine Idee, die im Roman allenfalls allgemein angesprochen werden kann: die Tatsache, dass Swanns besessenes, eifersuchtsvolles und durch stetige erinnernde Rückschau gekennzeichnetes Begehren sich in einem beständigen Erleben der Musik Vinteuils manifestiert, die als Zeichen dieses Begehrens fungiert.¹⁵⁴ Dass dies die zugrundeliegende Idee war, belegt eine Notiz Schlöndorffs, die bereits bei Besprechungen zum Drehbuch im Sommer 1982 entstand:

„HWH: Swann doit réagir à l'apparition de la petite phrase non seulement quand elle est ‚source-music‘, mais aussi lorsque sur la bande son seulement elle commence. Il peut comme l'écouter un instant – sortant de la situation dans laquelle il se trouve – Prévoir toutes ces variations dans le scénario pour le tournage [...]“¹⁵⁵

Es ist unklar, ob Schlöndorff mit der Abkürzung „HWH“ eine Äußerung Hans Werner Henzes paraphrasiert, eine gegenüber dem Komponisten zu vertretende Meinung vorab notiert oder das Ergebnis eines gemeinsamen Gesprächs festhält. Entscheidend ist die Idee: Swann soll auch auf nicht-diegetische Verwendung der Variationen über *Une petite phrase* sichtbar emotional reagieren. Unabhängig davon, ob dieses Vorhaben beim Dreh realisiert wurde,¹⁵⁶ zeigt das, welche Wichtigkeit der Musik frühzeitig im Entstehungsprozess zugemessen wurde. Sie soll als Seismograph der Stimmungen Swanns in Bezug auf sein Begehren wirken – und das bedeutet: den zentralen Handlungsfaden aufs Engste begleiten. Für Schlöndorff sollte Swanns Obsession Traumzuständen nahekommen; das Adjektiv „onirique“ hat er vielfach für die Beschreibung dieses Films verwendet: „Le film raconte une obsession, le monde des images doit devenir peu à peu obsessionnel et onirique. La camera est à l'intérieur de la tête de Swann: elle prend des images hyper-réalistes, mais partielles du monde extérieur, mais les images mentales et rêves de Swann.“¹⁵⁷ Und scheinbar assoziativ wie in einem Traum gehen nicht nur die Bilder ihren Gang; auch die Musik-Cues fügen sich in diesen Verlauf.

153 Der Film wird gänzlich aus der Perspektive des männlichen Protagonisten erzählt.

154 Swann ist überzeugt, „que la phrase de la sonate existât réellement.“ Proust, *Du côté de chez Swann*, S. 345.

155 Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/05. Da das Notizbuch nur lückenhaft datiert ist, ist der Eintrag chronologisch nicht genau festzumachen. Das letzte zuvor niedergeschriebene Datum ist der 26.6.1982; direkt nach dem Eintrag folgt der 16./17.8.1982.

156 Es dürfte nur in einzelnen Szenen der Fall sein.

157 Notiz mit der Überschrift „L'IMAGE“, Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/05. Die Vokabel „onirique“ wird auch im Notizbuch 20.4.1/02 (Eintrag vom 11.9.1983) verwendet, außerdem in Schlöndorffs publizierten Arbeitsnotizen zur Beschreibung der Arbeit des Kameramanns Sven Nykvist, vgl. Volker

Bei der Konzeption der Filmmusik scheint es von vornherein darum gegangen zu sein, die Sonate von Vinteuil zu imaginieren,¹⁵⁸ aber eben nicht in Gestalt einer Stillkopie.¹⁵⁹ Wie Schlöndorff in seinen kurz nach der Film Premiere auf Französisch publizierten Arbeitsnotizen festhielt, sollte es vielmehr eine „musique vierge“ sein: „Henze a composé cette petite Sonate d’après les indications de Proust, mais avec l’oreille et la sensibilité musicale d’aujourd’hui, sans jamais faire du faux XIX^e siècle.“¹⁶⁰ Dafür wurde in Kauf genommen, dass die Musik innerhalb des historischen Settings hervorsteicht. Mir gegenüber beschrieb Schlöndorff als eine Motivation das Bestreben, die Fremdheit jener damals „neuen“ Musik Vinteuils für das Publikum des Films wiederherzustellen. Ihm habe gefallen, dass sie als Musik der Gegenwart, als Musik Henzes erkennbar bleibe. Die Produktions- und Verleihfirmen seien allerdings gegenüber dieser wenig „süffigen“ Filmmusik sehr skeptisch gewesen.¹⁶¹

Die fiktive „petite phrase“ prägte also auf einer anderen Ebene als der musikalisch-stilistischen die Filmmusik: Die Umsetzung durch Henze und seine Schüler ist als Versuch zu verstehen, der psychologischen Bedeutung gerecht zu werden, die Vinteuils Sonate innerhalb der Handlung für Swann hat. Dadurch begründete sich die intensive Beschäftigung aller vier Komponisten mit Romanpassagen – und die Wahl der Variationstechnik als Kompositionsverfahren.¹⁶² Die Filmmusik ist somit in einer ganz bemerkenswerten Weise auf die Filmhandlung und deren literarische Vorlage abgestimmt, und zwar – so könnte man argumentieren – in anderer Weise, als es ohnehin so gut wie jede Filmmusik beabsichtigt. Sie ist nicht nur eine besser oder schlechter passende Stimmungsmusik für einzelne Szenen. Vielmehr erklärt sich bereits ihre Grundanlage nur durch die Anforderungen der Vorlage – konkret: durch die Bedeutung, die Musik innerhalb des Romans einnimmt. Die Strukturierung der Cues als Variationsfolge über ein Konzertstück, das auch diegetisch erklingt, wäre auf kaum einen anderen Zusammenhang sinnvoll zu übertragen.

Darüber hinaus erscheint die Musik der spezifischen Art und Weise adäquat, wie der Film die Handlung des Romans konkret umsetzt, nämlich in Gestalt des in 24 Stunden kondensierten und mit Flashbacks operierenden Szenarios,¹⁶³ das eine nicht-lineare, Erinnerungsvorgänge betonende Zeitkonzeption nach sich zieht. Dafür ist diese Musik, die qua Variation immer wieder auf dasselbe Material zurückkommt, besonders angemessen, weil sie gedankliche Rück Erinnerungen zu unterstreichen, begleiten oder auszulösen vermag. In

Schlöndorff, „A propos de l’adaptation de *Un amour de Swann*. Notes de travail“, in: *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray* 34 (1984), S. 178–191, hier S. 182.

158 In einem Beitrag aus dem Umfeld des Filmteams wird Henzes Musik mit dieser kurzerhand gleichgesetzt: „Hans Werner Henze qui a composé la musique originale du film – la célèbre sonate de Vinteuil avec ‚sa petite phrase‘ – a senti le personnage de Swann comme une sorte de Tristan“; Lannes, S. 9. Dass die Assoziation zu Wagners *Tristan* (der im Roman erwähnt wird) für die Filmmusik-Konzeption wichtig war, belegen entsprechende Notizen in den Musiklisten bei M 14 (siehe Tabelle 2).

159 Die Beschreibung, dass Henze bei dieser Filmmusik „herzhaft in den impressionistischen Farbtöpf“ gegriffen habe (Schmidt-Banse, S. 137), erscheint mir daher wenig angemessen.

160 Schlöndorff, „A propos de l’adaptation“, S. 190.

161 Telefonat am 26.11.2021.

162 „Schlöndorff wollte eine intelligente Musik, eine Musik, die die gleiche Qualität hat wie der Film, wie die Geschichte.“ Telefonat mit Marcel Wengler am 8.6.2021.

163 „Les flash-backs n’interviennent que dans ce sens, non pour raconter ce qui s’est passé avant, comment ils se sont connus etc., mais en tant qu’associations – d’elle ou de lui? – comment ça s’est déjà une fois passé“. Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/05. Interessanterweise nennt Schlöndorff hier Resnais’ Film *Muriel* als Referenz, dessen Filmmusik Henze komponiert hatte.

einer frühen Phase der Entstehung des Films hatte Schlöndorff an einer noch stärker assoziativen Bebilderung der „petite phrase“ überlegt, wie ein Notizbucheintrag des Regisseurs belegt, der wie folgt beginnt: „bei petite phrase erste Assoz. Bilder – sehr hart im Kontrast – Körperteile von Odette, der Rücken im Bett sitzend, die Hüften wie Cello [...]“.¹⁶⁴ Dieses nicht realisierte Vorhaben hätte die Verbindung von Musik und Erinnerung weiter verstärkt und der Filmmusik noch einmal größeres Gewicht verliehen.

Auch wenn nicht alle diese Ideen umgesetzt wurden, bleibt die *Swann*-Filmmusik ein außergewöhnlicher Fall: Ihr Konzept steht in gewisser Weise tatsächlich einer (idealtypisch verstandenen) Hollywood-Filmmusik entgegen, insofern sie keineswegs als „unhörbare“ Musik lediglich unterschwellig Emotionen verstärkt und illustriert, sondern vielmehr eigene, besonders auffällige Akzente setzt. Dem von Henze als Ideal vertretenen Anspruch, einen Film in jeweils individualisierter Weise zu vertonen, wird sie in ihrer idiosynkratischen Anlage durchaus gerecht. Sie verfolgt ein genuin musikalisches Kompositionsprinzip – die Anlage als Variationszyklus –, das nur in den seltensten Fällen in der Filmmusik verwendet wird¹⁶⁵ und das hier inhaltlich motiviert ist. Die Tonspur dieser Proust-Verfilmung präsentiert Vinteuils Musik als einen auffälligen Fremdkörper innerhalb des Films und als Zeichen der „mémoire involontaire“: Die Filmmusik mit ihren verschiedenen variativen Stadien versinnbildlicht Erinnerungsprozesse der Hauptfigur Swann, dessen Begehren sich im Zeichen einer beständigen Rückbindung an das in der Vergangenheit Erlebte manifestiert, welches wiederum im obsessiven inneren Hören der „petite phrase“ eine klangliche Realisierung findet.

Die Anlage des Scores anhand eines Prinzips der (im weiteren Sinne) autonomen Musik, des Variationszyklus, hängt indirekt auch mit der Entscheidung zusammen, mit Hans Werner Henze einen „selbstbewussten“ Komponisten zu beauftragen, der nicht hauptsächlich „Gebrauchsmusik“ schrieb, wie er selbst es nannte, sondern Werke für Konzert und Oper. Dass Henze drei seiner Schüler in die Arbeit einband, folgte wohl primär pragmatischen Erwägungen, erscheint aber bei einer Strukturierung als Variationen über ein Thema besonders gut realisierbar, ohne die zweifellos intendierte stilistische Einheitlichkeit einzubüßen. Durch die genaue Vorausplanung mit Schlöndorff anhand des Drehbuchs sowie später des Rohschnitts und durch minutiöse Vorgaben an die Studenten konnte Henze – im Sinne einer Werkstattarbeit – die künstlerische Kontrolle größtenteils in den Händen behalten, ohne die Musik vollständig selbst schreiben zu müssen.

Es floss ein hohes Maß an kompositorischem Kalkül in den Entwurf dieser Filmmusik – und das bedeutet bei Henze gerade keine Beschränkung auf musikalisch-strukturelle Momente, sondern eine stetige Einbeziehung des literarischen bzw. filmischen Rahmens, für den mit den Variationen über *Une petite phrase* ein kompositorisches Pendant gefunden wurde. Gleichwohl bleibt die Musik, so wie sie sich auf der Tonspur realisiert, am Ende ein dienendes Element – und möglicherweise konnte das auch gar nicht anders sein, bedenkt man die vielen Unwägbarkeiten, von denen die Entstehung dieses Films und gerade auch seiner auf mehrere Urheber zurückgehenden Musik geprägt war. Die auditive Realität der Filmmusik unterlag schließlich, wie wohl in den allermeisten Fällen, der Kontrolle der Filmcrew, namentlich von Regisseur und Cutterin, die durch Verzicht auf einzelne Variationen und Wiederholung anderer das ungewöhnliche Konzept sozusagen glätteten. Dennoch bleibt dieses Produkt aus der „Werkstatt Henze“ ein bemerkenswerter Fall einer Musik, die

164 Ebd.

165 Eine berühmte Ausnahme ist die Frühstücksszene in *Citizen Kane* (Musik: Bernard Herrmann), vgl. u. a. Cooke, S. 204.

dem Film *Un amour de Swann* auf hintergründige Art adäquat ist und ihm zugleich einen Stempel aufdrückt.

Abstract

The score to Volker Schlöndorff's Proust adaptation *Un amour de Swann* (1984) was a collaborative venture of Hans Werner Henze with three of his composition students, David Graham, Gerd Kühn and Marcel Wengler. Using interviews with the director and the composers, as well as hitherto little-known sources (e.g. the musical materials in the Paul Sacher Foundation and Schlöndorff's papers), this article traces the genesis and the meaning of this "workshop" composition. In response to Proust's novel, the score follows a unique concept that chimes with Henze's rejection of conventional film music. The fictitious "petite phrase" by the fictional composer Vinteuil appears in the form of variations on a pre-existing theme by Henze, the elaboration of which was partly handed over to the students, often with very detailed instructions from Henze. Except for a selection of three pre-existing pieces, the entire film score consists of variations of the "petite phrase". Although not fully present in the final cut, these variations meticulously track the processes of memory and desire in the film.