

# Inhalt

Einleitung .....	13
A. Yvan Goll – Künstlerische Positionen und ästhetische Konzeptionen.....	17
I. „Ich werde versuchen, Esperanto zu dichten und erwarte davon einen großen Genuß“ – Eine künstlerisch-ideelle Standortbestimmung Yvan Golls .....	17
1. Die Suche nach der eigenen Form: Yvan Golls literarischer Werdegang bis ins Jahr 1925 .....	17
a. Selbstbild als Grenzgänger .....	18
b. Zugehörigkeit zum Expressionismus.....	20
c. Abkehr und geistige Neuorientierung.....	21
d. Schlüsselwerk am Umbruchpunkt: <i>Die drei guten Geister Frankreichs</i> .....	24
e. Surrealismus bei Yvan Goll.....	31
f. Literarischer Kubismus? .....	35
g. ‚Einfachheit‘ und ‚Form‘ .....	37
h. Golls Rezeption des Futurismus und des Zenitismus .....	40
2. Yvan Golls Streben nach Synthese.....	46
a. Die Ebene der nationalen Identität.....	46
b. Die Ebene der avantgardistischen Kunstströmungen .....	50
c. Die Ebene der verschiedenen Künste .....	51
d. Zusammenarbeit mit Vertretern anderer Kunstgattungen.....	58
e. Franz S. Bruinier und <i>Paris brennt</i> .....	63
f. Sensibilisierung aufgrund von Zeittendenzen.....	65
II. Präfigurationen zentraler ästhetischer Vorstellungsmuster Golls bei Guillaume Apollinaire: Orphismus, Surrealismus, Esprit nouveau.....	67
1. Orphismus.....	68
2. Surrealismus.....	76
3. Anmerkungen zur Musik von <i>Parade</i> .....	81
4. <i>Les Mamelles de Tirésias</i> .....	83
5. <i>L'Esprit nouveau et les poètes</i> .....	90
6. Der Streit um das Erbe Apollinaires .....	95
III. „Kunst ist niemals Selbstzweck, sondern heilige Sendung“ – Die Funktion der Kunst und des Künstlers bei Yvan Goll .....	97
IV. „Nicht Flöte, aber Banjo“ – Golls Idee einer ‚Wort-an-sich-Dichtung‘ .....	102
V. „Und nur ein Satyriker konnte den Schnarcher wecken“: Dramatik und Film im Schaffen Golls bis 1926.....	106
1. Formale Experimente – Die frühen Stücke .....	106
2. Das Goll'sche Überdrama.....	109
3. Faszination Film .....	118
4. Konventionelle Arbeiten: <i>Mélusine</i> und <i>Der Stall des Augias</i> .....	125

B.	Kurt Weill – Künstlerische Positionen und ästhetische Konzeptionen .....	133
I.	„Aber ich mache jetzt die Jahre durch, wo der Künstler ständig auf dem Pulverfass ist“ – Der junge Komponist .....	133
1.	Meisterschüler bei Ferruccio Busoni – Die Ästhetik der ‚Jungen Klassizität‘... 133	
a.	‚Junge Klassizität‘ .....	134
b.	Die ‚Einheit der Musik‘ .....	136
c.	Weill und Busoni – Busoni und Goll.....	138
2.	Werke von 1921 bis 1925 .....	140
3.	Affinität zur Textvertonung .....	143
II.	„Erst als ich spürte, daß meine Musik die Gespanntheit szenischer Vorgänge enthält, wandte ich mich der Bühne zu“ – Erwachende Affinität zum Musiktheater.....	144
III.	„Dafür tritt an den schaffenden Musiker immer deutlicher die Aufgabe heran, eine wirkliche Beziehung zur Masse zu gewinnen.“ – Weills Auffassung von der Funktion der Kunst und des Künstlers .....	152
1.	Popularkultur und Kunstanspruch .....	153
2.	Film und Rundfunk.....	155
IV.	Kurt Weill und Yvan Goll – Zur Nähe ihrer ideellen und ästhetischen Konzeptionen .....	157
C.	Dialog der Künste .....	159
I.	Der neue Orpheus .....	162
1.	Zum Text.....	163
a.	Inhaltlich-formale Strukturen.....	164
b.	Sprachgestaltung und Metaphorik .....	166
c.	<i>Der neue Orpheus</i> – Versuch einer alternativen Deutung .....	168
2.	Zur Musik .....	173
a.	Instrumentale und vokale Besetzung der Kantate <i>Der neue Orpheus</i> .....	176
b.	Formaler Aufbau – Motivverklammerung.....	177
c.	Die Behandlung der Sopranstimme und das Verhältnis von Text und Musik.....	186
d.	Der Variationsteil.....	191
e.	Der Schluss .....	197
f.	Die Kantate <i>Der neue Orpheus</i> – Zwischen Busoni’scher ‚Junger Klassizität‘ und Goll’schem ‚Surrealismus‘ .....	198
II.	Royal Palace .....	204
1.	Zum Text.....	204
a.	Zur Gattungsfrage .....	219
b.	Konstruktionsprinzipien des Librettos.....	215

c.	Zur Figurenkonzeption – Dejanira.....	222
d.	Zur Figurenkonzeption – Das männliche Dreigestirn.....	226
e.	Zur Figurenkonzeption – Die Nebenfiguren.....	227
f.	Zur Gestaltung der Sprache .....	228
g.	<i>Royal Palace</i> – Eine ‚Weltoper‘ .....	232
2.	Zur Musik .....	234
a.	Instrumentale und vokale Besetzung der Oper <i>Royal Palace</i> .....	238
b.	Zur Frage der Gattung.....	240
c.	Formaler Aufbau .....	242
d.	Die dreiteilige Einleitung.....	246
e.	Das erste ‚Arioso‘ der Dejanira und das ‚Sehnsuchts‘-Terzett.....	250
f.	‚Dialogisches Duett‘ und erstes Ballett.....	253
g.	Drei Monologe und das ‚Werber-Terzett‘ .....	256
h.	<i>Agitato</i> -Monolog der Dejanira – Auftritt der beiden Fischer – ‚Arioso‘ der Dejanira .....	258
i.	Szene Dejanira – die drei Werber .....	260
j.	Spielunterbrechung 1: Der Film.....	261
k.	Spielunterbrechung 2: Das Sternenballett.....	264
l.	Spielunterbrechung 3: Die ehemalige ‚Tiersymphonie‘ .....	267
m.	Die Arie der Dejanira – Der Schluss.....	271
3.	Die Funktion des ‚Jazz‘ und des Tangos in <i>Royal Palace</i> .....	273
4.	<i>Der Protagonist – Der neue Orpheus – Royal Palace</i> .....	279
5.	<i>Royal Palace</i> – Ein Paradigma des ‚Surrealismus‘?.....	280
D.	Perspektiven.....	292
E.	Literaturverzeichnis .....	294
I.	Notenmaterial.....	294
II.	Archivalien.....	295
III.	Primärliteratur.....	296
1.	Yvan Goll.....	296
2.	Kurt Weill .....	303
IV.	Zeitgenössische Quellen und Texte.....	303
V.	Sekundärliteratur.....	308