

Die Raumkonzeption im Essay von Č. Mutafov
«Пейзажът и нашите художници»
und die Raumdarstellung in seinen Erzählungen
«Зимна утрин», «Праздникът. Декоративен етюд»
und «Смъртен сън»

(Alena Petrova)

1. Einleitung

Der Gegenstand dieser Arbeit ist die Raumkonzeption des bulgarischen Schriftstellers und Kritikers Čavdar Mutafov (1889-1954), die in seinem Essay «Пейзажът и нашите художници» (1920)¹ ihren Niederschlag findet, und die Raumdarstellung² in seinen Erzählungen «Зимна утрин» (1920), «Праздникът. Декоративен етюд» (1920) und «Смъртен сън» (1923) aus dem Sammelband «Технически раскази» (1940/43), die die Prinzipien seiner Raumkonzeption widerspiegelt. Diesen beiden Hauptteilen der Arbeit gehen zwei einführende Teile voraus, in denen zunächst die allgemeinen Erläuterungen zum Begriff der Raumkonzeption gegeben werden und dann die Einordnung Mutafov in die bulgarische Moderne versucht wird. Im Schlusswort werden die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit in Bezug auf die theoretischen Prinzipien und die poetischen Verfahren der Raumdarstellung bei Mutafov zusammengefasst.

2. Zum Begriff der Raumkonzeption

Man kann folgende Teilaspekte in der Forschung auf dem Gebiet des literarischen Raums absondern, die in diesem Kapitel der vorliegenden Arbeit kurz erläutert werden³:

- Definition des literarischen Raums und seine Abgrenzung gegenüber dem empirischen Raum bzw. anderen Raumarten;
- Die Struktur des literarischen Raums und die „räumliche“ Sprache;

¹ Alle Texte von Mutafov werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: Мутафов, Ч.: Избрано, София 1993: издателство ГАЛ-ИКО.

² Da die Hauptarten der Raumdarstellung hier Stilisierung und Verfremdung sind, werden auch die Begriffe des *Stils* in Mutafov's Auffassung (in einigen kunsttheoretischen Schriften dieses Autors aus den 20-er Jahren) und der *Verfremdung* im Sinne von Šklovskij («Искусство как приём») diskutiert.

- Die (geschichtliche) Evolution des literarischen Raums;
- Die Invarianten des literarischen Raums in Epos, Lyrik und Drama;
- Das Verhältnis der Kategorie der Raumdarstellung zu den anderen narrativen Kategorien.

Unter verschiedenen Definitionsversuchen des literarischen Raums sind vor allem die von den Vertretern der semiotischen Schule von Moskau und Tartu hervorzuheben. So bestimmt Lotman den literarischen Raum in seinem Aufsatz «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя» (1968): «Художественное пространство в литературном произведении – это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие» (12). Für das Verständnis der Rolle des Raums in Literatur ist seine These vom doppelten Wesen des Kunstwerks – seiner Zeichen- und Modellfunktion – wichtig, denn der literarische Raum trägt nach Lotman zur Konstituierung (durch den Künstler) bzw. Dekodierung (durch den Leser) der Weltmodelle bei. Das Verhältnis des Künstlers zur Realität kommt also durch seine räumlichen Vorstellungen zum Ausdruck: «Художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» (1968: 6). Auch Toporov besteht darauf, dass der literarische Raum nicht nur einen passiven Hintergrund der Handlung (*setting*) darstellt, sondern eine Modellfunktion erfüllt und darüber hinaus eine aktive Rolle als eine narrative Kategorie hat: Am Beispiel von Dostojewskij's Roman «Преступление и наказание» zeigt er, dass der Raum seinen Einfluss auf Helden und Handlung ausübt. Im Aufsatz «Пространство и текст» (1983) entwickelt Toporov weiterhin die Konzeption vom mythopoetischen Raum, die zum Verständnis des Wesens des Raums in den Werken der Literatur beiträgt. Nach Toporov weist der poetische Raum die Züge des archaischen, mythischen Denkens auf.

Die These über die innere Verwandtschaft zwischen dem mythischen und dem ästhetischen Raum wird auch von Cassirer in seinem Beitrag *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum* (1931) ausgearbeitet. In dieser Studie zur *Abgrenzungsproblematik* diverser Raumarten wird in erster Linie der mythische Raum dem empirisch-physikalischen gegenübergestellt, wobei der wesentliche Unterschied zwischen den beiden folgendermaßen aufgefasst wird: Der empirische Raum „der Naturdinge und Naturereignisse“ (in Ritter 1975: 28) zeichnet sich vor allem durch „geometrische Bestimmungen“ (1975: 27) und „physikalische ‚Eigenschaften‘“ (ebenda) aus, der mythische *Lebensraum* dagegen – durch „bestimmte ma-

³ In dieser kurzen Einführung in die Theorie des literarischen Raums werden nur die wichtigsten Ergebnisse der (slavistischen und zum Teil germanistischen) Forschung zusammengefasst, ohne Anspruch zu erheben, alle Einzelheiten berücksichtigen zu können.

gische Züge“ (1975: 27) und durch die Existenz einer „eigentümlichen Atmosphäre“ (ebenda). Während der theoretische Raum – als der *Maßraum* der Mathematik und Physik – „der Kraft des reinen Denkens“ (1975: 29) entspringt, beruhen die beiden anderen Räume auf dem Gefühl und der Fantasie. Weiterhin betont Cassirer, dass der ästhetische Raum selbst nicht heterogen ist, sondern nach den Ausdrucksmitteln verschiedener Künste – zumindest in den ‚optischen‘ Raum der Malerei und den ‚haptischen‘ Raum der Dichtung – weiterzudifferenzieren wäre.⁴ Auch der literarische Raum selbst enthält eine Reihe von Varianten, was durch seine *Subjektivität* bedingt ist. Diese Eigenschaft wird von B. Hillebrand als eine grundlegende aufgefasst.⁵ Somit bringt nicht nur jede Kunstart oder jede Kunstperiode bzw. Stilformation, sondern auch jeder Künstler und sogar jedes Kunstwerk eine besondere Ausprägung des ästhetischen Raums mit sich.

Die grundlegenden Thesen zur *Struktur* des literarischen Raums finden wir ebenfalls in der Theorie von Lotman. Es handelt sich vor allem um semantische Oppositionen und „räumliche“ Metapher archetypischer Art. In «Проблема художественного пространства» (1970) stellt Lotman fest, dass die räumliche Struktur eines Textes sich durch semantische Oppositionen in Bezug auf vertikale und horizontale Ausrichtung, Begrenzungen, Heterogenität, Bewegtheit, Beleuchtung und ähnliche Charakteristika des dargestellten Raums beschreiben lässt, wobei diese Oppositionen mit anderen, ursprünglich nicht-räumlichen, oft wertenden und emotionsgeladenen (z.B. ethischen, religiösen, ideologischen, sozialen) Oppositionen korrelieren. Besonders starke modellierende Rolle spielen dabei die Oppositionen ‚unten – oben‘ und ‚geschlossen – offen‘. Der Raum wird meistens also durch eine undurchdringliche Grenze in zwei Teilräume mit kontrastiver Struktur geteilt:

Замкнутое пространство, интерпретируясь в текстах в виде различных бытовых пространственных образов: дома, города, родины – и наделяясь определенными признаками: «родной», «теплый», «безопасный», – противостоит разомкнутому «внешнему» пространству и его признакам: «чужое», «враждебное», «холодное». [...] В этом случае важнейшим топологическим признаком пространства делается *граница*. Граница делит всё пространство текста на два взаимно непересекающихся подпространства. Основное ее свойство – непроницаемость. То, каким образом делится текст границей, составляет одну из существенных его характеристик (1970: 277-78).

⁴ Diese kontrastive Gegenüberstellung von der Malerei, der Architektur und den anderen sog. visuellen Künsten einerseits und der Literatur und der Musik andererseits gibt es nach Hansen-Löve seit Lessings „Laokoon“ (1766), und zwar galten die ersten als die ‚räumlichen‘, die zweiten – als die ‚temporalen‘ Kunstarten (1994: 29). In der neueren literaturwissenschaftlichen Diskussion (seit J. Frank) hat sich jedoch die Meinung durchgesetzt, dass bei moderner Literatur sich die Dominanz auf das Räumliche verschoben hat.

⁵ Diese Subjektivität und der Transformationscharakter des poetischen bzw. ästhetischen Raums prägen nach Hillebrand (in Ritter 1975: 419, 457) seine grundverschiedene Seinsweise im Vergleich zu den anderen Raumarten.

Neben der räumlichen Metapher der Grenze mit ihrer trennenden Funktion ist die Metapher des Wegs («дорога» bzw. «путь») mit ihrer verbindenden Funktion von großer Bedeutung. Diese sowie andere räumliche Metapher – z.B. Türschwelle, Fenster, Fluss, Brücke, Brunnen usw. – haben ebenfalls einen archetypischen⁶, modellierenden Charakter, können jedoch je nach Kontext verschiedenartig (z.B. positiv oder negativ) belegt werden und in ihrer universellen Bedeutung an die aktuelle Ausprägung des ästhetischen Raums „angepasst“ sein.

Die Variabilität – oder historisch gesehen, die *Evolution* – des literarischen Raums wird zum Gegenstand der Konzeption von Hansen-Löve (1994). Sie stellt die These auf, dass Archetypen und semantische Oppositionen (im Sinne Lotmans) zwar als konstante Elementen des literarischen Raums anzusehen sind, ihre Semantisierung und Interpretation ändern sich jedoch von einer Periode zur anderen. Deshalb kann man für verschiedene Stilformationen bestimmte ‚Gesetzmäßigkeiten‘ in der Organisation des literarischen Raums festlegen. So stellt die strenge bipolare Weltstruktur – «двоемирие» nach Lotman – das dominierende Organisationsprinzip des Räumlichen im Romantismus dar, der Raum in realistischen Dichtungen wird mehr zum sozio-geographischen *setting*. Bei der symbolistischer Literatur und der Literatur der Moderne im allgemeinen (was für diese Arbeit von besonderer Relevanz ist) gewinnt die Kategorie des Raums an Bedeutung, bis zu ihrer Verselbständigung hin. Die neue Wahrnehmung der Realität ruft neue – vor allem chaotische, menschenfeindliche, befremdliche Bilder des Räumlichen hervor, die zum Teil im Fantastischen bzw. Grotesken wurzeln; auch die mythologische Tradition wird in moderner Literatur wieder reaktiviert (1994: 164-65).

Auch verschiedene *literarische Gattungen* prägen diverse Invarianten des literarischen Raums. Im *Versuch einer Poetik des Raumes* (1968/69) stellt F.C. Maatje fest, dass der Raum der Lyrik mit Erinnerungen gefüllt ist, der Raum der Epik „sein eigentliches Profil erst durch die Handlung erlangt, und [...] durch die Perspektive“ (in Ritter 1975: 406), und der Raum des Dramas erst in Verbindung mit den *dramatis personae* als solcher entsteht und durch das „Spannungsverhältnis zwischen dem, was in dem sichtbaren Raum der Bühne vor sich geht, und den Geschehnissen außerhalb, hinter und neben der Bühne“ (1975: 408) zu charakterisieren ist.

In Bezug auf *das Verhältnis des literarischen Raums zu den anderen narrativen Kategorien* kann man folgende Teilaspekte ausgliedern: Die Rolle des Raums in *plot* und bei der

⁶ Der Begriff des *Archetypen* stammt aus der tiefenpsychologischen Archetypenlehre C.G. Jungs und wird in der Literaturwissenschaft gemäß der Definition als „literary motifs with a more or less standard meaning, unmodified throughout cultural and literary evolution“ (Hansen-Löve 1994: 157) angewendet.

Charakterisierung der Figuren; die Perspektive, unter welcher der Raum wahrgenommen wird; Raum und Zeit. Hansen-Löve diskutiert die drei ersten Aspekten hinsichtlich der Dominanz bestimmter Kategorien bei diversen Stilformationen: Da im Realismus die Betonung auf der Charakterisierung der Figuren liegt, kann man eine gewisse Psychologisierung des räumlichen Blocks feststellen; die Dominanz des *plots* im Romantismus bedingt die herausragende Bedeutung des *setting*, besonders bei den „exotischen“ Gattungen; in der Literatur der Moderne liegt der Akzent am räumlich-temporalen Block selbst, dessen Struktur von der Wahrnehmungsperspektive des Erzählers bzw. des Helden abhängt (1994: 41-43). Lotman untersucht die Wechselwirkung von Raum, Figur und Perspektive in der Gesamtstruktur des literarischen Werks unter der Einbeziehung der archaischen Denkformen: Die wahren Helden zeichnen sich bei ihm dadurch aus, dass sie die Grenze zwischen den beiden Teilwelten überschreiten können, und das fundamentale Modell des *plot* ist somit die Reise; mit der Perspektive hängt unter anderem der Begriff der Polyphonie des Raums (1970: 279). Das Verhältnis zwischen räumlichen und zeitlichen Strukturen in Literatur wird als eine duale Kategorie unter dem Begriff des Chronotops in Bachtins «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» (1937/38) behandelt.⁷

3. Zur Einordnung Mutafovs in die bulgarische Moderne

3.1. Zum Begriff der Moderne

Die Entfaltung der schriftstellerischen Persönlichkeit von Mutafov findet in der Epoche statt, die chronologisch zur Moderne zuzurechnen ist, und sein Schaffen wird also von diesem zeitgeistlichen Phänomen durchaus geprägt.

Es ist jedoch leichter, diese Feststellung zu treffen, als das Wesen der *Moderne* kurz und eindeutig zu erläutern. Der Begriff der Moderne gehört zu den umstrittensten in der Literaturwissenschaft und wurde in allen literaturhistorischen Epochen seit dem 18. Jht. bis heute mit neuen Bedeutungsnuancen beladen. Bis vor kurzem gab es nach Žmegač eine deutliche Tendenz, diesen Begriff historisch einzuengen, indem man ihn als „Bezeichnung für künstlerische Strömungen des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts“ (278) definierte. Zu diesen Strömungen zählen jedoch so unterschiedliche Kunstrichtungen in Literatur – Impressionismus, Symbolismus, Neuromantik, Dekadenzdichtung, Sezessionismus, sog. „Wiener Moderne“ usw.⁸, – dass man gezwungen ist, diesen Begriff inhaltlich zu präzisieren.

⁷ Einige weitere Aspekte des wechselseitigen Verhältnisses der literarischen Kategorien untereinander werden in van Baaks Untersuchung „The Place of Space in Narration“ erläutert (1983: 95-131).

⁸ Siehe dazu von Wilpert (1989: 584), Konstantinović (in Lauer 1991: 18) und Lauer (1991: 9).

Die oben angeführte Aufzählung der „modernen“ Kunstrichtungen deckt aber nicht nur die verwirrende terminologische Ungenauigkeit auf, sondern sie enthält in sich auch den Schlüssel zum Verständnis der „Substanz“ der Moderne in doppelter Hinsicht. Zum ersten ist es offensichtlich, dass alle diese – auf den ersten Blick so verschiedenen – Kunstrichtungen aus einem gemeinsamen – nämlich antirealistischen – Bestreben entstanden sind. Somit kann man die Moderne mit Tschizževskij als „eine bewusst dem herrschenden Realismus entgegengesetzte Strömung“ (Lauer 1991: 10) bezeichnen. Zum zweiten wird es klar, dass dort, wo früher „ein einfaches Nacheinander“ der literarhistorischen Phänomene (Ricklefs 1997: II: 1288) gab, in der Moderne „ein Nebeneinander der Möglichkeiten“ (ebenda) erscheint. D.h. in der Moderne ist keine dominante Stilformation vorhanden, es handelt sich um eine Veränderung bzw. Auflösung vorheriger⁹ – vor allem realistischer – Formen, Strukturen und Techniken, also um „eine Formation der Desintegration [...] des Realismus“ (Flaker in Lauer 1991: 12) und um eine darauffolgende Pluralität der Stile.

Was ist also prinzipiell neu¹⁰ an der Moderne? Worin besteht ihr Bruch mit der realistischen Tradition¹¹? Die Erfinder bzw. die Durchsetzer des Begriffs E. Wolff (1886) und H. Bahr (1890) behaupteten, dass der Gegenstand der Moderne nicht mehr „die gesellschaftlich-konkrete Wirklichkeit (wie im Realismus oder Naturalismus), sondern die ‚verseelte‘, [...] durch die Subjektivität, gebrochene und gewonnene eigentliche Wahrheit“ (Lauer 1991: 12) ist. So wird die referentielle Funktion der Literatur mit ihren sozialen Inhalten und ihrer Verantwortungsästhetik durch eine emotional-ästhetische Funktion ersetzt, mit dem Ziel, die „höhere Seins-Schichten – das Seelische, das Geistige, das Transzendente“ (ebenda) zu ergründen.

3.2. Zum bulgarischen Diabolismus als einer Strömung der Moderne

⁹ Es ist bezeichnend, dass schon in der Antike das Wort „modern“ zwei Bedeutungsebenen umfasst: modern im Sinne von „gegenwärtig“ – im Gegensatz zu „vorherig“, und modern im Sinne von „neu“ – im Gegensatz zu „alt“. In diesem Abschnitt ist die Rede über die erste Bedeutungsebene, im nächsten – über die zweite.

¹⁰ Die Wörter wie Originalität, Innovation, Konkurrenz, Experiment usw. sind – als die „Grundvorstellungen der fundamentalen Moderne“ (Žmegač: 282) – inzwischen „weitgehend zu einer zweiten Natur geworden“ (ebenda).

¹¹ Dieser Bruch im Sinne von der Ambiguierung bzw. Auflösung aller vorherigen Normen wird endgültig durch die Zerrütung des Weltbildes im ersten Weltkrieg vollzogen, was sich in einer besonderen pessimistischen Stimmung der Nachkriegsliteratur manifestiert (z.B. der gestörte Bewusstsein des Tagebuchschreibers und die neuen narrativen Strukturen in M. Crnjanskis „Zapiski o Černoeviče“).

Im Gebrauch des Begriffs Moderne bzw. Modernismus¹² kann man einige – durch verschiedene Länder bzw. Kulturräume bedingten – Besonderheiten feststellen: So wird in den Ländern Österreich-Ungarns und in Verbindung mit Wien die übliche Bezeichnung ‚Moderne‘ gebraucht; im südslawischen Raum¹³ wird dagegen das Gleiche mit dem *Modernismus* oder gar *Symbolismus*¹⁴ bezeichnet. Auch in der Periodisierung dieser „Strömung“ gibt es nationale „Verschiebungen“. So setzt Flaker in Bezug auf die russische Literatur folgende Grenzen der (eigentlichen¹⁵) Moderne: Mitte der 90-er Jahre bis etwa 1910 (1979: 333). Hinsichtlich der serbischen Literatur spricht Palavestra von zwei „Epochen“: die erste liegt zwischen 1901 und 1918, die zweite – zwischen 1919 und 1929 (1981: 307). In der bulgarischen Literatur folgt dem Individualismus (1892-1905) der Symbolismus (1905-1930) (Chadžikosev in Lauer 1991: 108) und der Expressionismus (1919-1923) (Witschew 1987: 465).

Es ist auch bezeichnend, dass viele nationale Literaturen in der Moderne neben den Kunstrichtungen, die mehr oder weniger europäische Verbreitung hatten, wie Futurismus, Symbolismus (im engeren Sinne) oder Impressionismus, auch einige Kunstrichtungen hervorbrachten, die sich fast ausschließlich auf einige wenige Autoren des eigenen Landes beschränkten: z.B. russischer Akmeismus¹⁶ (Achmatova, Gumilev, Gorodeckij, Mandel’stam), serbischer Sumatraismus¹⁷ (Crnjanski) oder bulgarischer Diabolismus (Mutafov, Poljankov, Rajčev, Minkov), der für diese Arbeit von Belang ist.

Der *bulgarische Diabolismus* ist nach Martin „nicht als stilbildende Großformation zu denken, sondern als eine Strömung, die die Auflösung des traditionellen Realismus in der bulgarischen Prosa begleitet und in der sich unterschiedliche Schreibstile mischen“ (1993: 250). Auch wenn diese Strömung nicht immer qualitativ auf dem Niveau bleibt, trägt sie jedoch zur Herausbildung der (nicht-realistischen) bulgarischen Kurzprosa bei, indem sie vor allem im technischen und im thematischen Bereich ihre innovatorischen Leistungen bringt. Beim technischen Aspekt ist der Einsatz einer phantastischen Literaturkonzeption gemeint,

¹² Im Allgemeinen wird die Moderne als übergeordneter Terminus aufgefasst, der Modernismus bedeutet „alle modischen Richtungen in Literatur, Kunst und Musik [...] seit 1914/1919“ (von Wilpert 1989: 584), also ‚im Stile von Moderne‘, und die Modernität meint „die innovative Qualität jeder Moderne“ (ebenda).

¹³ Zu den Besonderheiten des südosteuropäischen Modernismus siehe Konstantinović (in Lauer 1991: 15-23).

¹⁴ Vor allem in der serbischen und in der bulgarischen Literatur etablierte sich dieser Begriff als Ergebnis des französischen Einflusses (Flaker 1979: 331).

¹⁵ Dieser Periode geht die „Periode der Desintegration des Realismus“ (Beginn der 80-er bis Mitte der 90-er Jahre) voraus und die darauffolgende Periode wird schon zur Avantgarde (1910-1928) gerechnet (Flaker 1979: 333).

¹⁶ Zu den bis jetzt aufgezählten Kunstrichtungen siehe von Wilpert 1989: 317 (Futurismus), 909-11 (Symbolismus), 406-07 (Impressionismus) und 12 (Akmeismus).

die später in der Form der modernen ‚Science Fiction‘ wieder ihren Ausdruck findet. Es handelt sich also um „die Funktionalisierung der Welt als eines sinnlich-phantastischen Reflexionsraumes des Ichs“ (ebenda). Beim thematischen Aspekt ist die existenzielle (und nicht die soziale) Dimension des Phantastischen zu verstehen, die ihre adequate Form in des *phantastischen Grotesken* findet. Das Groteske im Sinne von W. Kayser¹⁸ wird zum Grundprinzip der Gestaltung der absurden Wirklichkeit erhoben, in der „die Frage nach der Konsistenz der Ich-Identität und ihrer Lokalisierbarkeit im Dasein“ (Martin 1993: 251) negativ beantwortet wird.

Die Deformation des Seienden durch eine abstrakte dämonische Kraft im Diabolismus hat zweifelsohne ihren Vorläufer in der Dämonisierung der Welt in der Romantik. Es gibt jedoch einen fundamentalen Unterschied zwischen den beiden Phänomenen: Bei dem *dämonischen* Weltempfinden der Romantik ist es „mehr geahnte als gewusste Drohung“ (Günther 1968 in Martin 1993: 252); bei dem *absurden* Weltempfinden des Diabolismus hat sich diese „Drohung“ bereits in den Krisenerscheinungen des 20. Jhts. manifestiert. Zwischen Romantik und Diabolismus liegen nämlich die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse, die technisch-industrielle Revolution, „die geistesgeschichtlichen Umbrüche seit Nietzsche“ (ebenda), die politischen Katastrophen usw. Die Natur, die in der Romantik mit den unbegreiflichen – und deshalb für den Menschen bedrohlichen – magischen Kräften versehen war, ist längst erforscht und entdämonisiert. Der Akzent in der Lokalisierung des Dämonischen verlagert sich somit von der Außenwelt in das Innere des Menschen: „*Diabolismus* ist als Terminus demnach nicht als Rekurs auf ein magisches Übernatürliches zu verstehen, sondern als ein Begriff für den sich im Ich-Subjekt auftuenden Abgrund“ (Martin 1993: 254). Diese Auffassung kommt in der folgenden Äußerung von V. Poljanov – einem der Theoretiker und Dichter des Diabolismus – deutlich zum Ausdruck:

Фантастичното, дяволичното [...] са резултат от по-задълбочен анализ на човешки преживявания, които може да са из областта на подсъзнателното, неуловимото, онова, което често премълчаваме при общуването; [...] Оттук иде и фантастичното – оголената същност, толкова реална, че не може да не изглежда фантастична! Ако искахте формулировка, бих казал: за научната фантастика се иска знание и въображение. За дяволичната – преживяване и анализ (Martin 1993: 254-55).

Neben der bedrohlichen Außenwelt, die in der Form eines verfremdeten Raumes dargestellt wird, wird auch die „pathologische Deformation des Bewusstseins“ (Martin 1993: 254) des

¹⁷ Zum Sumatraisimus siehe vor allem Marković (1981: 259-302).

¹⁸ Damit ist folgende Bestimmung des Grotesken gemeint: „Grotesk ist gerade der nicht auflösbare, unheimliche, der nicht-sein-dürfende Kontrast. Es hat etwas Diabolisches, solche unvereinbare Gleichzeitigkeit wahrzunehmen und aufzudecken, denn es zerstört die Ordnungen und öffnet einen Abgrund, wo wir sicherzugehen meinten“ (Kayser 1957 in Martin 1993: 251).

darstellenden Ich-Subjekts deutlich zur Sprache gebracht, poetologisch in erster Linie durch die Thematik des Doppelgängertums und des Wahnsinns und die Technik der Traumanlagen realisiert. Auf diese Weise vervollständigen sich die Außen- und die Innenperspektive einer modernen Weltanschauung, die dieser Kunstrichtung zugrunde liegt: „Das Groteske einer als absurd erfahrenen Verfassung des Daseins ist der eigentliche, abstrakte Dämon, der sich in der Phantastizität des bulgarischen Diabolismus artikuliert [...]“ (ebenda).

3.3. Mutafov als moderner Dichter und Kunsttheoretiker

In 20-er Jahren des 20. Jhts. werden in Bulgarien neue Tendenzen in der Literatur sichtbar, die vor allem von den Zeitschriften und literarischen Kreisen wie «Мисъл», «Изток», «Везни», «Златорог», «Демократически преглед» und «Пламяк» getragen werden: Es handelt sich dabei um die Ablösung des akademischen Realismus und des Impressionismus durch den deutschen Expressionismus. Seit den Anfängen dieser modernen Kunstrichtung in Bulgarien beteiligte sich daran aktiv Čavdar Mutafov, und zwar mit seinem belletristischen Schaffen, mit seinen kunsttheoretischen Beiträgen und kritischen Aufsätzen und mit seiner Tätigkeit als Verleger (vgl. dazu Krystev in Mutafov 1993: 7).

Seine Persönlichkeit haben seine Kriegserfahrungen – er war Fahrer einer Sanitäts-transporte für Cholerakranke im Balkankrieg und Reserveoffizier im ersten Weltkrieg – und seine westliche vielseitige Ausbildung – er studierte in München zuerst Maschinenbau (1908-1912) und dann Architektur (1923-25) – geprägt. Da München seit Ende des 19. Jhts. eines der größten Zentren der europäischen Kultur und der modernen Kunst war, hat sich Mutafov während seiner Ausbildungszeit grundlegende Kenntnisse in der Theorie und Geschichte der Malerei, Architektur, Musik, Tanz und Theater eingeeignet und die Literatur des Expressionismus und des Sezessionismus kennen gelernt. Dies hat auch Auswirkungen auf seinen Stil gehabt, der «естетиката на Експресионизма или на психичния изказ, отчасти на сантиментално-емоционалната екстатичност на Сецесиона, [...] с диференцирания и ироничен скептицизъм на Романтизма и с метафоричната асоциативност на Символизма [...]» (Krystev: 11) vereinigte. Zu den Dichtern, die einen starken Einfluss auf das Schaffen Mutafovs hatten, zählen die großen französischen Romanciers Balsaque und Flaubert (Französisch hat er dank seiner Mutter gelernt) und eine ganze Reihe deutscher und österreichischer Autoren des Romantismus und des Sezessionismus wie H. von Kleist, St. George, Fr. Wedekind, Grillparzer, R.-M. Rilke und A. Schnitzler. Bezeichnend ist die Liste literarischer Vorbilder Mutafovs, die er selbst zusammenstellt:

Влияние са ми оказвали всички, най-много Мопасан и Хайне, после Марк Твен, Ханс Райман, експресионистът Карл Айнщайн. Техниката на езика съм обучил от

Шарл Бодлер, Алфонс Доде и драматурга Анри Лавдан, научил съм много неща от изкуствоведа Рихард Мутер («Писма от Испания»), Оскар Уайлд и Казимир Едшмид» (Mutafov 1993: 13).

Seine ersten Erzählungen, die später im Sammelband «Технически раскази» erscheinen, stammen aus den 20-er Jahren, haben oft den Beinamen ‚dekorativ‘, und stehen mit den dort verwendeten Techniken der Stilisierung, der Verfremdung und des Grotesken im Geiste der modernen Zeit und exemplarisch für den bulgarischen Diabolismus.

In seinen kritischen und kunsttheoretischen Essays war er Analytiker, Morphologe und Phänomenologe, ohne der selbstzweckhaften strukturalistischen und semiotischen Analyse zu verfallen und ohne die vergleichende Methode doktrinär einzusetzen oder die Prinzipien der einen oder der anderen Schule zum universellen Gesetz der Kunst zu erheben (vgl. dazu Krystev 1993: 18-19). In Deutschland interessierte er sich für die damals populären philosophischen Systemen des Naturalismus, des Positivismus, des Individualismus, des Ästhetizismus, für den Existenzialismus Heideggers, für die Psychoanalyse Jungs, für die *Phänomenologie des Geistes* von Hegel und die *Phänomenologie der Dinge* von Husserl; er bewunderte den ekstatisch-metaphorischen Stil Nietzsches (vgl. dazu Krystev 1993: 12). Daraus wird es sichtbar, dass Mutafov ein gelehrter, „enzyklopädischer“ Ästhet ist. Andererseits hat er ein stark ausgeprägtes Gefühl für die Realität, einen originellen und lebendigen Stil und eine Sichtweise, die mit der damaligen, noch konservativen, Ästhetik und dem zurückgebliebenen literarischen Leben in Bulgarien kontrastiert.

Seine Versuche, die fundamentalen Kategorien der Kunst – Linie, Form, Dimension, Kolorit – und die der Literatur – Sujet, Komposition, Rhythmus, Stil usw. – zu bestimmen, fanden in seinem Sammelband «Животът като изкуство» ihren Ausdruck. Dieser Band aus den 20-er Jahren zerfällt thematisch in drei Bereiche:

1. Studien zur Einzelgattungen bzw. Kunstarten: z.B. «Танцът», «Театърът», «Плакатът», «Шрифтът», «Пейзажът», «Карикатурата»;
2. kunsttheoretische Essays: z.B. «Двойственост в изкуството», «Банално изкуство», «Линията на изобразителното изкуство», «Графика и имитация», «Зеленият кон», «Модата», «Експресионизмът в Германия»;
3. kritische Aufsätze zur bulgarischen Kunst: z.B. «Родна архитектура», «Декоративни очертания в нашата живопис», «Нашите художници», «Национално-физиономичното у Вл. Димитров-Майстора», «Визионерството на Иван Милев».

Hier wird eine in sich konsequente Kunsttheorie entwickelt, die das ästhetische Wesen der modernen Kunst ohne abstrakt-unbestimmte Formulierungen, mit der „germanischen Dialek-

tik und Methodologie“ (Krystev 1993: 20) und unter Berücksichtigung der Geschichte der Weltkunst und der nationalen Besonderheiten bulgarischer Kunst, zu ergründen versucht.

4. Mutafov's Raumkonzeption in «Пейзажът и нашите художници»

4.1. Zur Theorie und Geschichte der Landschaftsmalerei

Mutafov's «Пейзажът»¹⁹ и нашите художници» stellt eine formal-analytische Studie aus zwei Teilen dar:

1. «Пейзажът» als theoretischer Teil: eine allgemeine Ästhetik und die Geschichte der Landschaftsmalerei in 30 Punkten;
2. «Нашите художници» als kunstkritischer Teil: die Analyse des Schaffens bulgarischer Maler der 20-er Jahre anhand ausgearbeiteten Beschreibungsinstrumentariums und theoretischer Grundlage.

Zum Gegenstand des theoretischen Teils wird das Verhältnis zwischen dem Künstler und der Landschaft, die allgemein für die objektive Wirklichkeit steht («природата или изобщо обективната действителност» – Punkt 3, Mutafov 1993: 299). Dieses Verhältnis drückt sich in der Formel «субект – обект, познаващ – познаваемо» (Pkt. 2, ebenda²⁰) aus. Demnächst wird eine Trennung der objektiven Wirklichkeit von der subjektiven Vorstellung von ihr des Künstlers vollzogen. D.h. die objektive Wirklichkeit wird bei ihrer Wahrnehmung durch die Sinnesorgane des Künstlers deformiert und durch seine Imagination in die subjektive Wirklichkeit transformiert. Dabei ist es für das künstlerisch tätige Subjekt selbst – also für eine zugleich wahrnehmende und imaginierende Instanz – unmöglich, den Zusammenhang zwischen den beiden Wirklichkeiten rational zu durchdringen, auch deshalb, weil die zweite, in sich geschlossene und verselbständigte Wirklichkeit auf gleiche Weise strukturiert ist, wie die ursprüngliche auch, nämlich wie «един комплекс от взаимоотношения, закономерности и форми» (Pkt. 3: 299 und 4: 300).²¹ Diese beide Welten werden also durch eine „unergründliche Affinität“ (Pkt. 5: 300) verbunden und somit in einen metaphysischen Zusammenhang gestellt:

Душата се явява като отзвук на всемира [...], по силата на съжденията ние отъждествяваме винаги причината със следствието и постигаме по този начин

¹⁹ Hier ist es wichtig zu erwähnen, dass «ландшафт» im Bulgarischen nicht nur ‚Landschaftsmalerei‘, sondern auch ‚Landschaft‘ und ‚Landschaftsbild‘ bedeutet, was uns später erlaubt, eine Brücke von der Landschaftsmalerei zur Raumkonzeption in der Literatur zu schlagen.

²⁰ In diesem Kapitel verweist die erste Zahl in Klammern auf den Punkt im ersten Teil des Essays, die zweite Zahl – auf die Seite der verwendeten Ausgabe des Primärtextes.

²¹ „Daraus ergibt sich eine direkte Verbindung zur Literatur des bulgarischen Diabolismus, deren Phantastizität sich aus der Überlagerung des sensuellen Zugangs zur Wirklichkeit durch den imaginativen herleitet“ (Martin 1993: 188).

една непрекъсната верига от илюзии между нашето аз и външния свят (Pkt. 6: 300).

Diese „Kette aus Illusionen“ kann auf zweifache Weise entstehen: entweder werden die Inhalte des Ichs in die Außenwelt projiziert oder die Seele (oder, anders gesagt, „der reine Geist“ – Pkt. 8: 300) wird zum Teil der Außenwelt und gibt dabei ihre eigenen Inhalte auf. Zwischen den beiden Möglichkeiten bewegt sich die Kunst. Und dieser Kern der Mutafov's Theorie wird im Punkt 9 zusammengefasst:

Така поставено, изкуството съществува, прочее, между вечния афинитет на две бытия: между това на обекта, на външния свят или на обективната действителност, която тук се взема още и за *реална* – и между битието на чистия дух в субекта, на творческото начало на душата и нейната преживявана действителност, която е само *въображаема* (300-301).

Diese beiden Daseinsformen selbst werden als zweiseitige Phänomene betrachtet, denn alle Daseinsformen stellen eine Einheit der „Substanz (същност) und des Ausdrucks dieser Substanz“ (Pkt. 10: 301) oder „des Elements und der Charakteristik“ (ebenda) oder „des Inhalts²² und der Form²³“ (ebenda) dar. Somit wird die Definition der Kunst als eine vierfache Beziehung präzisiert: «По тоя начин изкуството може да се изрази като четворно отношение между съдържание и форма в субекта, и съдържание и форма в обекта» (Pkt. 13: ebenda). Durch die Dominanz bestimmter Elementen dieses vierfachen Zusammenhangs lassen sich die drei wichtigsten Strömungen der modernen Kunst definieren: Impressionismus, Ästhetizismus und Expressionismus, denen die „primitive“ Kunst²⁴ vorausgeht. Diese Definitionen seien hier angeführt:

1. *Импресионизмът* в пейзажа е прочее заместване на съдържанието на обекта със съдържанието на субекта или проектиране на душата в природата (Pkt.18: 302);
2. *Естетизмът* значи е крайното тържество на субекта [...]; краен израз на действителността в субекта, в цялото му съдържание и форма [...]. Пейзажът тук престава да живее своята собствена независимост и елементарност, ставайки сам елемент на душата в нейните естетически изрази от линия, плоскост и пространство, и получава една нова хармония, закономерност и форма. [...] при естетизма пейзажът по необходимости минава през строго единство на стила и се стилизира (Pkt. 20-21: 303);

²² Der Inhalt wird von Mutafov als „die Ursprünglichkeit des Seienden“ definiert: «*Съдържанието* е основната същност на всяко битие» (Pkt. 11: 301).

²³ Die Form ist sekundär: «*Формата* е напротив [...] самото определение във време и пространство на съществуващото» (Pkt. 12: ebenda); es gibt jedoch keinen Inhalt ohne Form, dafür aber Form ohne Inhalt, die eine höhere – symbolische Bedeutung erlangt.

²⁴ Als „primitive“ Kunst wird die gesamte vorangehende Kunst bezeichnet, und zwar hinsichtlich ihrer Beziehung zur Landschaft: Diese Kunst war nicht imstande, die Landschaft zu ergründen, da dies mit einer „Leistung des Geistes“ (умопостижение) verbunden ist, die auf dieser Stufe der kunsthistorischen Entwicklung noch nicht vorhanden war (Pkt. 15: 301). Die „primitive“ Kunst ist nicht mit der modernen Kunstrichtung ‚Primitivismus‘ zu vermischen!

3. *Експресионизмът* прочее е освобождението на съдържанието на външният свят от съдържанието на душата. [...] Експресионизмът в своята консеквенция би трябвало да бъде прочее пълното освобождение на душата от нейното съдържание, или превръщането на субекта в обект (Pkt. 23-24: 303-304).

Es ist wichtig, dass Mutafov zwischen dem Expressionismus und seinen späteren extremen Steigerungsformen wie *Primitivismus*, *Futurismus* und *Kubismus* unterscheidet. Diese werden separat, anstelle der vierten modernen ‚Kunstformation‘ behandelt²⁵. Ihre Ausdrucksformen werden als „negativ“ bezeichnet: Sie wurden ja schließlich als Gegensatz zu denen des Ästhetizismus konzipiert (Ästhetik des Hässlichen, Disharmonie, Grotteske). Mit diesen Formen schließt sich für Mutafov der „Kreislauf in der Kunst“ (Pkt. 29: 305) in Bezug auf die Landschaft:

И тъй, кръговратът в изкуството и то тъкмо по отношение на пейзажа е вече завършен. Обективната действителност като причина за творчеството се възвръща отново в себе си като следствие на творчеството. Творецът-художник, приел даровете на природата в душата си. Битието на обективна действителност в съдържание и форма се възвръща през изкуството отново в своята собствена същност от форма и съдържание. И загадката на живота, почнала отначало като блян, се възвръща, най-сетне просветлена, отново в своята собствена същност от форма и съдържание [...], в първоначалното си на Тайна и върховна Промисъл (ebenda).

Im letzten, 30. Punkt des theoretischen Teils bildet der Kunsttheoretiker die vierfache Beziehung zwischen dem Künstler und der Natur zusammenfassend in der schematischen Form ab und schafft den Übergang zum analytischen Teil seiner Arbeit, indem er den vier modernen Kunstrichtungen die entsprechenden Namen bulgarischer Künstler zuordnet (306):

Субект		
	Съдържание	Форма
Школа:	импресионизъм	естетитизъм
Изкуство:	интуитивно	рационално
Художници:	Н. Танев	К. Щъркелов
Обект		
	Съдържание	Форма
Школа:	експресионизъм	примитивизъм
Изкуство:	религ.-познават. (наивитет)	ирационално

²⁵ Somit wird seine Theorie bis ins Detail konsequent: Für jedes Element der vierfachen Beziehung zwischen dem Künstler und der Natur gibt es jetzt eine entsprechende Kunstrichtung. Dabei sind die vier Kunstrichtungen antithetisch konzipiert (siehe auch das Schema unten): Der Impressionismus und der Ästhetizismus entstehen aus dem Drang der Seele, die *Außenwelt* zu erkennen und zu *verinnerlichen* (Pkt. 17), der Expressionismus und der Primitivismus dagegen – aus dem entgegengesetzten Bestreben der Natur, sich wieder zu *objektivieren* (Pkt. 22). „Der Kampf der Gegensätze“ findet aber nicht nur auf der Ebene ‚Subjekt – Objekt‘, sondern auch auf der Ebene ‚Inhalt – Form‘ statt.

Художници:

Б. Денев

С. Скитник

Da jeder der oben genannten Künstler²⁶ exemplarisch für eine Kunstrichtung steht, können wir das, was über seine Art der Raumdarstellung im kunstkritischen Teil des Essays gesagt wird, als gültig für die entsprechende Kunstrichtung im allgemeinen auffassen. Somit ergeben sich vier folgende Möglichkeiten:

1. Impressionismus: «У Танев душата по същество е безкрайна и проектирането ѝ в пространството е също пространствено» (Mutafov 1993: 310);
2. Expressionismus: «По същия начин пространственото се явява и у Денев, като израз на самото битие, което е просторно» (ebenda);
3. Ästhetizismus: «У Щъркелов пространството е обвито в линията и изразено само чрез нея – най-много до геометричното отношение на линии, като перспектива» (310-11);
4. Primitivismus: «У Сирак Скитник пространственото е отречено от линията, която е сама свръхпространствена» (311).

Diese Formulierungen verstärken die Akzente, die im Schema und somit in der ganzen Raumkonzeption der modernen Malerei gesetzt sind: bei Landschaftsbildern der Impressionisten dominiert der Inhalt des Subjekts (also der reine Geist des Künstlers), bei denen der Expressionisten – der Inhalt des Objekts (der Natur), in ästhetizistischen Landschaften – die Form des Subjekts (der Stil) und in den primitivistischen Landschaften – die Form des Objekts (Stilnegation).

Das oben gesagte in Bezug auf die moderne Malerei lässt sich auch auf die moderne Literatur anwenden, da für Literatur solche Kategorien wie ‚Inhalt‘ und ‚Form‘ oder ‚subjektiver Künstler‘ und „abzubildende“ ‚objektive Wirklichkeit‘ auch ihre Geltung behalten und da der Hauptgedanke dieser Kunsttheorie für Literatur nicht fremd ist, auch wenn sie ihn mit anderen Mitteln ausdrückt.²⁷ Die Möglichkeit einer solchen Analogie – im allgemeinen und auf Mutafovs Prosa bezogen – wird bei Martin (1993: 189) folgendermaßen formuliert:

Analog hierzu <Landschaftsmalerei> ist in Mutafovs narrativen Texten dem Raum und seiner Gestaltung die gleiche Bedeutung zuzuerkennen, denn der Raum ist einerseits als Naturlandschaft oder städtische Umgebung der Repräsentant der objektiven Wirklichkeit und stellt andererseits doch das subjektiv gebrochene Bild des Erzählers von ihr dar wie die Landschaft in der Malerei. *Raum* im narrativen Text und *Landschaft* in der Malerei sind in unterschiedlichen Kunstformen Ausdruck *derselben* Modellvorstellung.

²⁶ Eine detaillierte Wiedergabe des kunstkritischen Teils des Essays, der sich mit dem Schaffen der bulgarischen Maler beschäftigt, ist nicht von Belang für diese Arbeit.

²⁷ Auch die von Hansen-Löve eingeführte These von der Verschiebung der Dominanz vom Zeitlichen zum Räumlichen in der modernen Literatur (siehe Fn. 4) scheint hier noch eine Bestätigung zu liefern.

Die Richtigkeit dieser These können wir jedoch nur für zwei Kunstformen beweisen, da Mutafov-Erzähler nur die Mittel des Ästhetizismus oder die des Expressionismus verwendet.

4.2. Zur Stilisierung als Hauptprinzip der Raumdarstellung in der Literatur des Ästhetizismus

In der Literatur des Ästhetizismus – einer auf die Form des Subjekts bezogenen Kunst-richtung – spielt Stilisierung als ein poetisches Verfahren (приём) eine zentrale Rolle. Es ist jedoch schwierig, das Wesen der Stilisierung zu bestimmen, ohne vom Stil zu sprechen. Zur Problematik des Stils als eines Schlüsselbegriffs der modernen Kunst²⁸ kehrt Mutafov mehrmals zurück, wobei er zwischen dem individuellen Stil und dem Stil einer Epoche unterscheidet.

Vom individuellen Stil ist in seinem Aufsatz «Мода» (1920) die Rede. Hier wird der „subjektive Wert des Stils“, der in der „Widerspiegelung der Seele eines Individuums“ liegt, dem „objektivierten Stil“ der Mode entgegengesetzt, der zu einer „äußeren Konvention (условност)“ entartet (Mutafov 1993: 275). Die Mode wird somit als „der äußere Ausdruck des kollektiven Stils“ (ebenda) definiert und abgewertet.

Die andere Ebene des Stilbegriffs wird im Essay «Двойственность в изкуството» (1926) folgendermaßen umrissen: Stil als «душа на епохата, културен израз, идея или форма» (335). Stil gehört also zu jenen unpersönlichen, allgemeinemenschlichen Kategorien, die dazu beitragen, dass „die Kunst zu einer autonomen Welt mit den genauen Verhältnissen, bestimmten Formen, verbindlichen Grenzen, Kanonen, Abhängigkeiten und Gesetzen“ wird (ebenda). Diese hohe Kunst – als eine Form der Metaerkenntnis («свръхпознание, както всяка религия», ebenda) – wird der niederen „banalen“ Kunst (wie die Mode abgewertet) gegenübergestellt. Alle beide Daseinsformen der Kunst sind zeitlos: «Между тия широки граници на възвишено и насъщно се колебае изкуството на всички времена» (ebenda).

Mit dem Wesen des Stils in der Malerei setzt sich Mutafov im Essay «Зеленият кон» (1920/21) auseinander. Er macht klar, dass „das grüne Pferd“ auf einem modernen Gemälde an sich kein „Wunder“ darstellt und dort sogar – wie ein «елемент на една условност» (354) – selbstverständlich zu erwarten ist: «Той трябва да бъде зелен всеки път, когато пасе червена трева под жълто небе. [...] Тогава, вместо да бъде погрешен резултат на едно

²⁸ Dafür, dass *Stil* ein Schlüsselbegriff der modernen Kunst für Mutafov ist, spricht die Tatsache, dass er viele Phänomene mit Hilfe dieses Begriffs definiert, und zwar in mehreren Essays gleich im ersten Satz. Dies ist im Essay «Мода» der Fall: «Модата е външният израз на колективния стил» (Mutafov 1993: 275), oder in «Карикатурата» (1920): «Карикатурата е стил: тя компрометира през единството на своята същност формите на живота» (313), oder in «Линията на изобразителното изкуство» (1920): «Като стилев елемент линията е израз на движение» (342).

зрение, той постига закономерността на едно възрение²⁹. А това последното носи име: стил» (ebenda). Der Stil einer Kunstrichtung wird zwar durch die Art der für sie üblichen Stilmittel bestimmt, er steht aber über alle einzelnen Stilelementen («Стилът не зависи от зелената боя на коня, защото стои над всички коне» – ebenda). Und den Stil daran zu erkennen, muss gelernt werden. Sollte der Stil einmal als solcher erkannt werden, macht er „die Kunst zum Dogma“ (ebenda). Deshalb ist die Farbe des grünen Pferdes „selbstverständlich“ (*естествен*), weil diese nicht von den Augen eines zufälligen Beobachters herbeigeschworen wird, sondern vom «спектъра на стила» herrührt (ebenda). Genau das ist die Leistung des Stils, eine Möglichkeit (im Bereich der Kunst) zu einer Selbstverständlichkeit erheben zu können (ebenda).

Wird jedoch der strengen Einheit des Stils der eigentliche Inhalt des „abzubildenden“ Objektes geopfert, wird aus dem Stil Stilisierung: «декоративното, т.е. формалното третиране» («Пейзажът», Pkt. 21: 303).³⁰ Die Stilisierung hat das zur Folge, was in «Пейзажът» als «естетически маниер» und «декоративен шаблон» (303) bezeichnet wird. Genau das ist der Fall bei dem Ästhetizismus.

Damit wird der Deutungsrahmen für die früheren Erzählungen Mutafovs gesetzt: Es handelt sich dabei um die stilisierende, ästhetische Manipulation der Natur in den Werken eines Ästhetizisten, um eine „dekorative, formale“ (Pkt. 21) Überformung eines *empirischen* Raums zu einem *artifizialen*. Die Stilisierung wird zur Hauptform der Raumdarstellung, die sich dadurch auszeichnet, dass in ihr „die Wirklichkeit stilistische Merkmale erhält, die vom ästhetischen Willen des Beobachters – Figur des Erzählers – herrühren“ (Martin 1993: 207). Man kann nach Martin folgende Merkmale einer solchen Raumstilisierung ausgliedern (208):

1. „die Beschreibung mittels Synästhesien“,
2. „die Ausstattung des Raumes mit künstlichen Produkten, edlen Metallen und Mineralien zur Erzeugung von Farb- und Raumeffekten“,
3. „die Stilisierung natürlicher Formen zu geometrischen Figuren“,
4. „die perspektivische Öffnung des Raumes“,
5. „die Verwendung expressiver Verben der Bewegung zur Kennzeichnung statischer oder langsam sich vollziehender Vorgänge“,
6. „die Überflutung des Raumes mit Licht und Lichteffekten“.

²⁹ „Mutafov betont durch die Gleichsetzung von ‚възрение‘ [Anschauung, Meinung] und Stil das formale Eingreifen eines Ichs nach Maßgabe der Gesetzmäßigkeiten seiner inneren Welt“ (Martin 1993: 190).

Das Funktionieren dieser Merkmale wird in den textanalytischen Kapiteln 5.1 und 5.3 dieser Arbeit an Beispielen erläutert.

4.3. Zur Verfremdung als Hauptprinzip der Raumdarstellung in der Literatur des Expressionismus

Neben „einer stilisierend ästhetischen Überformung der Wirklichkeit“ (Martin 1993: 207) gibt es noch eine Form der Raumdarstellung – die Form „einer phantastischen Verfremdung, der die ästhetische Komponente fehlt“ (ebenda). Diese Form kommt in den literarischen Texten des Expressionismus zum Ausdruck.

Der Begriff der Verfremdung bezeichnet in seiner weiten, allgemeinen Bedeutung „jede bewusste künstliche Distanzierung zwischen realer Alltagswelt bzw. –sprache und der künstlerisch-poetischen fiktiven Welt und deren Sprache durch Ironie, Komik, Groteske, Satire u.ä.“ (von Wilpert 1989: 993). Dieser Begriff wurde von dem russischen Formalisten Šklovskij in seinem Aufsatz «Искусство как приём» (1916) geprägt. Den Charakter eines solchen Verfahrens erläutert er an mehreren Beispielen aus den Werken von L. Tolstoj und formuliert ihn so:

Das Verfahren der Verfremdung bei L. Tolstoj besteht darin, dass einen Gegenstand nicht mit seinem Namen nennt, sondern ihn so beschreibt, als werde er zum ersten Mal gesehen, und einen Vorfall, als ob er sich zum ersten Mal ereigne, wobei er in der Beschreibung des Gegenstandes nicht die gebräuchlichen Bezeichnungen für seine Teile verwendet, sondern sie so benennt, wie die entsprechenden Teile bei anderen Dingen (Šklovskij in Striedter 1994: 17).

Šklovskij bestimmt auch die Grenzen der Anwendung dieses Verfahrens. Er weist darauf hin, dass es „kein speziell Tolstojsches Mittel“ (Striedter 1994: 23) ist. Er bringt auch das Beispiel des erotischen Euphemismus, sagt aber über alle Rätsel, dass die Verfremdung ihre Grundlage und ihr ausschließlicher Sinn ist (27). Über die Verfremdung im psychologischen Parallelismus (31) und andere Beispiele kommt er zum Schluss, dass „es fast überall da Verfremdung gibt, wo es ein Bild gibt“ (23). Die Verfremdung als ein Merkmal des Künstlerischen überhaupt hat eine wichtige Funktion: die der Entautomatisierung der Wahrnehmung. „Dinge, die man mehrere Male wahrnimmt, beginnt man durch Wiedererkennen wahrzunehmen“ (15) und sieht das Wesentliche an ihnen nicht mehr. Die Kunst soll und kann den Gegenstand von einem solchen Verstumpfen bzw. Automatismus der Wahrnehmung durch eine „eigenartige semantische Veränderung“ (31) lösen: Es geht also bei

³⁰ Die Stilisierung der Wirklichkeit wird noch mal im Essay «Декоративни очертания в нашата живопис» (1920), das „den vereinfachten Stil“ der modernen Malerei als Gegenstand hat, unter dem Begriff «декоративно стилизиране» (340) diskutiert.

der Verfremdung um „die Übertragung eines Gegenstandes aus seiner normalen Wahrnehmung in die Sphäre einer neuen Wahrnehmung“ (ebenda).

Es gibt jedoch zwei speziellere Ausprägungen des Begriffs, die eine in Bezug auf das Phänomen des absurden und grotesken Theaters (z.B. das epische Theater von B. Brecht)³¹, die andere in Bezug auf die moderne Kunst. Auf dieser zweiten Bedeutungsebene bezeichnet der Begriff der Verfremdung

die Veränderung des Gewöhnlichen ins Ungewöhnliche, des Vertrauten ins Unvertraute, als solche Kennzeichen jeder unrealistischen, stark stilisierenden Kunst vom Manierismus über Symbolismus, Expressionismus und Surrealismus zum russischen Formalismus („ostranenie“) [...] (von Wilpert 1989: 993).

Diese für uns relevante Auffassung des Phänomens der Verfremdung bedarf jedoch einer Präzisierung in Bezug auf die Raumdarstellung. Die „Verfremdung des Außenraums vollzieht sich erst unter dem Blick der in ihm sich aufhaltenden Perspektivfigur. Der äußere Raum konstituiert keine objektive Wirklichkeit, die der subjektiven gegenübersteht, sondern stellt eine Funktion der inneren Welt der Figur dar, deren äußere Konfiguration er ist“ (Martin 1993: 214). Man kann zur Verfremdung des Raums entweder durch Figurenreflexionen – d.h. durch die Herleitung der äußeren Deformation aus den inneren Vorgängen – oder umgekehrt, durch den Weg von einer besonderen Optik der Außenwelt zur Einsicht der inneren Deformation gelangen (215). Zu den wichtigsten Ausprägungen der Raumverfremdung zählen nach Martin (216) folgende Charakteristika:

1. „die Manipulation der Perspektive“,
2. „eine besondere Optik durch Bewegung und Aufhören der Bewegung“,
3. „Auflösung und Chaos im Gegenständlichen“,
4. „die geometrische Verzerrung von Raum und Figuren“.

Das Funktionieren dieser Merkmale wird in den textanalytischen Kapiteln 4.2 und 4.3 an Beispielen erläutert.

5. Die Raumdarstellung in den Erzählungen aus dem Sammelband «Технически рассказы»

Für diesen analytischen Teil wurden drei Erzählungen Mutafovs ausgewählt. Die Raumdarstellung in der Erzählung «Зимна утрин» steht exemplarisch für die ästhetizistische Raumstilisierung. Das Hauptverfahren der Raumdarstellung in der Erzählung «Смъртен сън» ist dagegen die expressionistische Raumverfremdung. Die Erzählung «Празникът. Декор»

³¹ Diese Bedeutungsvariante des Begriffs der Verfremdung ist für diese Arbeit nicht relevant.

ративен етюд» ist durch seine Mischung aus den Mitteln der Stilisierung und denen der Verfremdung interessant.

5.1. Die Raumstilisierung in der Erzählung «Зимна утрин»

Das erste, was an dieser Erzählung besonders auffällt, ist dasjenige Merkmal der Raumstilisierung, das Martin als „die Überflutung des Raumes mit Licht und Lichteffekten“ (1993: 208) bezeichnet. Es werden verschiedene Lichtarten dargestellt, die sich durch ihre Intensität unterscheiden: die Rückstrahlung bzw. das Funkeln der Objekte, die selbst kein Licht ausstrahlen (z.B. «лъчисти отражения [на въздуха]» – 74 und «безкрайни блясъци на ледените искри» – 75), das Licht («светлина»), das Leuchten bzw. das Glänzen («сияние») und das strahlende Scheinen («лъчезарие»). Zu den Lichtträgern gehören die Sonne und seine Strahlen («зимното утринно слънце» – 74 und «хиляди широки лъчи» – 76), Gestirne («хиляди съзвездия» – 76), Flamme («бледи пламъци» – 74 und «студен огън» – 75) und diverse Variationen der Funken («сини искри», «дълги святкащи дипли» und «златни капки» – 76). Nicht nur Eis und Schnee reflektieren Licht, sogar der Nebel und die Finsternis „schimmern“ («седефената мъглявина» und «сребърен мрак» – 75). Das Licht in allen seinen Erscheinungen wird von den fröhlichen Farb-Epitheta begleitet: vom neutralen, aber glänzenden Weiß («ярка белота» – 76) über helle, leuchtende Metallic-Farben (Gold und Silber) und Pastelltöne wie Rosa, Bernstein und Perlmutter zum durchsichtigen oder intensiven Blau («синя прозрачност» – 75 und «сини искри» – 76) und intensiven Rot («пурпур»).

Alle Licht- und Farbeindrücke des Erzählers kommen noch einmal in konzentrierter Form in der Personifikation des Winters – «малката снежна царица на зимата» (76). Dieses feenhaftes Wesen mit Licht im Blick (76), «бледа усмивка» und «малките ъ лъчисти пръсти» (75) entsteht – wie aus der Luft – in diesem vom Licht durchdrungenen Raum und trägt in sich alle seinen Eigenschaften:

[...] там се огъва и дипли пространството в чисти тъкани от *безцветие*: малката зимна царица се крие там, в дъното на *сребърната* си коляска – *бледната снежна* дама с *розово* лице, *янтарни* къдрици и назъбена корона от *зари*. Царицата на снежните далечини, изтъкана от *сияние*, *бледност* и *сребро*, малката голяма кукла от фарфор, със *сини* очи и *златна* коса: големият яснозелен камък на *прозрачния* ъ показалец, нежният шум на нейните одежди от *лъчи* и *снежни звезди*, *розовият* край на ухото ъ, *златистата* ивица на ръцете ъ, нейните малки детски крачка от порцелан (75; meine Hervorhebungen).³²

³² Diese „aus Schein, Blässe und Silber gewebte“ Prinzessin ist eindeutig eine Sonnengestalt. Die beiden werden – außer Lichteffekte usw. – auch durch eine Zucker-Metapher verbunden: Die Sonne wird zweimal «захарен диск, натопен в злато» (74, 77) genannt, während die Zärtlichkeit ihrer Hände mit dem Zucker verglichen wird (75). Die Sonne als „Spenderin von Licht, Farbe und Glanz“ (Martin

In diesem Porträt kommt – mit den Ausdrücken wie Silber, Gold, Porzellan, Bernstein und «големият яснозелен камък» – noch ein Merkmal des stilisierten Raums zum Ausdruck: „die Ausstattung des Raumes mit künstlichen Produkten, edlen Metallen und Mineralien zur Erzeugung von Farb- und Raumeffekten“ (Martin 1993: 208).³³ In raumbeschreibenden Teilen dieser Erzählung gibt es weitere zahlreiche Bilder solcher Art, womit der ursprünglich natürliche Raum ins Artifizielle überführt wird: «клончета [...] се разгарят в наниз от бледнозелени бисер» (74), «широки стоманени сенки от дървета» (ebenda), «чистотата на пространствата [...] със светлото си чудо от сребро, емайл и бисери» (ebenda), «остри цветя от скъпи камни» (75), «дълбочината на алеята прилича на тънка решетка, направена от стомана и янтар» (76).

Auf die Ausleuchtung des Raums – als Sinnzentrum der Raumkonzeption in dieser Erzählung – beziehen sich Synästhesien³⁴, deren Einsatz ein weiteres Merkmal der Raumstilisierung darstellt. Die Licht- und Farbeffekte werden also durch Klangeffekte unterstützt und verschmelzen zu einem harmonischen Ganzen „zwischen Zartheit und Kraft“ (Martin 1993: 208): «сини съзвучия» (74, 77), «звънтяща прозрачност» (74), «лъчистия зов на утрото» (75), «ясния ритъм на музиката от флейти и звънчета, переплетени в лъчисти тръпки от янтарни светлини и сребърен мрак» (ebenda), «сребърни звънчета» (76). Diese reinigende, harmoniebildende ästhetische Kraft der Synästhesie ruft immer neue Bilder hervor, die auf eine „mögliche Einheit von Mensch und Kosmos“ (Martin 1993: 209), auf einen metaphysischen Zusammenhang aller in diesem Raum eingeschlossenen „Dinge“ hindeuten. Durch eine Reihe aufeinanderfolgender synästhetischen Ausdrücke entsteht also eine Art der Verdichtung der Harmonie im folgenden Abschnitt:

През сините простори на небето внезапно се понасят *насветлени тържествуващи звукове* от фанфари, *ликуващи металически гласове от лъчи и пурпур*: това е ясната песен на зимния ден, който поздравява своята царица [...]. [...] Една *тиха светлина* се разгаря в златни тъми – и изведнъж се развихря в тържествен и *звучен хаос от лъчезария* (76).³⁵

1993: 23) hat somit drei Ausprägungen in der Erzählung: die Sonne der realen Natur, die stilisierte Sonne des artifiziellen Raums und die winterliche Sonnenkönigin.

³³ „Mutafov greift darin ein Motiv der literarischen Décadence auf, die im Artifizialen und in edlen Materialien dem natürlichen Verfall des Daseins eine künstliche Unvergänglichkeit entgegenzusetzen versucht“ (Martin 1993: 211). Jedoch wird das Künstliche in dieser Erzählung dem Natürlichen nicht kontrastiv gegenübergestellt und nicht als negativ aufgefasst.

³⁴ Unter *Synästhesie* versteht man „Doppelempfinden oder sekundäres Empfinden, Verschmelzung verschiedenartiger [...]Empfindungen, indem die Reizung des einen Sinnesorgans nicht nur die ihm eigene Empfindung, sondern auch eine Erregung und Mitempfindung eines anderen Sinnesgebietes hervorruft, daher Zuordnung von Farben und Tönen oder Bewegungsempfindungen u.ä. Sinneseindrücke: Farbenhören, Klängesehen und deren sprachlicher Ausdruck [...]“ (von Wilpert 1989: 912).

³⁵ Meine Markierungen.

Zur Gestaltung dieser vielschichtigen Harmonie tragen hier auch die Ausweitung («простори») und die Wellung des Raumes bei. Somit wird das nächste Merkmal der Raumstilisierung – „die perspektivische Öffnung des Raumes“ (Martin 1993: 208) – angedeutet. „Sie ist durch eine Pluralisierung des Raumes zu *Räumen* und die Erzeugung von räumlicher Weite und Tiefe gekennzeichnet“ (Martin 1993: 209). Diese Pluralisierung geschieht zum einen auf der sprachlich-grammatikalischen Ebene, indem die entsprechenden Ausdrücke für Raumeigenschaften vorwiegend in der Mehrzahl eingeführt (die *Weiten* und die *Horizonte*) und mit den Epitheta wie ‚lang‘ («дълги» – 74) und ‚endlos‘ («безкрайна» – ebenda) begleitet werden. Zum anderen wird diese Pluralisierung auf der poetischen Ebene dadurch sichtbar, dass neben den räumlichen Eindrücken der Winterlandschaft auch ihre Entsprechungen in der subjektiven Wirklichkeit des Erzählers erscheinen: So werden die objektiven «снежните далечини» (75) durch die lexikalische Analogie zwischen «седефената мъглявина на далечината» (ebenda) und «седефената дълбочина на миражите ни за щастие» (ebenda) zur Gegebenheit eines metaphorischen Raums. Indem der Raum zur Metapher des menschlichen Lebens erhoben wird («ледените хоризонти на нашия жизнен път»³⁶ – ebenda), wird er nicht nur perspektivisch geöffnet, sondern auch zu „einer traumhaften Ferne entwirklicht“ (Martin 1993: 209): «дълги сънни пространства от бледнини» (74). Diese Wandlung des Raums „zum Resonanzraum der imaginierenden Seele“ (Martin 1993: 209) steht exemplarisch für Mutafov's These der Projektion der Inhalte und der Formen der Seele in die Inhalte und Formen der Natur in der ästhetizistischen Kunst (Punkt 20 in «Пейзажът»).

Die Wellung bzw. die Faltung des Raumes – z.B. durch das Auflodern («развихрям се») eines „stillen Lichtes“ zum „geräuscherfüllten Chaos des strahlenden (Sonnen-)Scheins“, wie im letzten größeren Mutafov-Zitat (76) – schildert das Funktionieren eines weiteren Merkmals der Raumstilisierung, nämlich der „Verwendung expressiver Verben der Bewegung zur Kennzeichnung statischer oder langsam sich vollziehender Vorgänge“ (Martin 1993: 208). In diesem Beispiel und in den beiden weiteren – «там се огъва и дипли пространството в чисти тъкани на безцветие» (75) und «сини искри, които се разгъват върху небето в дълги святкащи дипли» (76) – wird „das Sonnenlicht als Verursacher der sanften Wellung des Raumes“ (Martin 1993: 210) aufgefasst. Dieses Lichtspiel wird durch eine kraftvolle Expansivbewegung der Farbe Weiß intensiviert: «снегът избухва в ярка белота» (76), wobei

³⁶ Diese «ледените хоризонти...», «тъмната ни мъка за живот» (77), «всичката ни мъка за щастие» (ebenda) und «нашата самотност» (ebenda) sprechen deutlich dafür, dass das Bewusstsein des Ichs von Kälte, Dunkelheit, Leid, Einsamkeit und angestregtem Glücksstreben geprägt ist. Dem Ich gelingt jedoch die Selbsterlösung, also die Aufhebung der inneren Zerrissenheit und der Schwere der

das Verb ‚explodieren‘ hier „als Ausdruck gesteigerter Reinheit fungiert“ (Martin 1993: 213). Die Bewegung wird jedoch nicht nur dem Licht, sondern auch der Luft zugeschrieben: «въздухът трепти» (74). Auf verschiedene Art und Weise bewegen sich auch Zweige und Schatten, die mit den Lichtstrahlen zur geometrischen Figur der Geraden stilisiert werden. Die Bewegungsverbene bezeichnen dann entweder „den Vorgang von sich überkreuzenden Linien“ (Martin 1993: 212) oder die Beugung gerader Linien. Zu der ersten Gruppe der Bewegungsverbene gehören also folgende Ausdrücke: пресичам се [sich kreuzen], вплитам се [sich verflechten], разгръщам се [sich ausbreiten]; zur zweiten Gruppe – огъвам се [sich neigen], дипля се [sich in Falten legen], разгъвам се [sich auseinander falten]. Diese Verben sind positiv besetzt: Sie bringen durch ihre stilisierende Wirkung die innere Beweglichkeit und Lebendigkeit der Natur zum Ausdruck, unterstreichen jedoch wieder den artifiziellen, übernatürlichen Charakter des Raums, ohne den Eindruck der Harmonie zu zerstören.

Die oben erwähnte Stilisierung natürlicher Gegenständen bzw. Phänomene zur Figur der Geraden weist auf das letzte hier zu erläuternde Merkmal der Raumstilisierung hin. Es gibt in dieser Erzählung wenige andere Beispiele der Umwandlung der Formen der Natur zu geometrischen Figuren: «върховете на дърветата се начупват в триъгълници» (76), «сенки на дърветата чертаят строги успоредни линии върху [...] снега» (ebenda) und «голямо мистично кълбо от розови сънища» (77). Obwohl diese Beispiele auch noch zur Erzeugung der Harmonie beitragen, ahnt man, das „dieses stilistische Mittel eher zur Verfremdung von natürlichen Formen zu abstrakt geometrischen geeignet ist“ (Martin 1993: 211).

5.2. Die Raumdarstellung in der Erzählung «Празникът. Декоративен етюд»: Der Übergang von der Stilisierung zur Verfremdung

In dieser Erzählung werden eigentlich dieselbe stilisierenden Mittel eingesetzt, wie in der «Зимна утрин», aber trotz der Tatsache, dass die beiden Erzählungen aus dem gleichen Jahr stammen, sieht man jedoch eine gewisse Stilwandlung bei Mutafov – die ersten Schritte in die Richtung der grotesken, bedrohlichen Verfremdung. Auch die Struktur der Erzählung ist anders: Es ist nicht mehr reine Raumbeschreibung aus der Ich-Perspektive («ние»). Der Held («Героят») wacht an einem Feiertag auf und beobachtet aus dem Fenster das Geschehen auf der Straße, womit eine Spaltung des materiellen Raums gegeben ist. Es sind also zwei Teilräume, die sich im Bewusstsein des Helden ineinander verschränken: sein Zimmer und die Stadtlandschaft. An dem Geschehen in den beiden Räumen sind auch weitere Lebewesen be-

teiltigt, vor allem eine weibliche Person, wobei eine Liebesgeschichte – im Sinne einer fortschreitenden Handlung – jedoch nicht ausgebaut wird.

In Bezug auf das Licht kann man feststellen, dass die Lichtüberflutung des Raums in «Зимна утрин» auf die vereinzelt Licht- und Farbeffekte in «Праздникът» reduziert wird. Die Ausdrücke wie «слънцето рони лъчите си в нежни златни къдри» (86), «светла вълна се люлее над леглото» (87), «слънцето [...] задъхано разлива злато» (89), «розова сянка, пронизана от сребърен лъч» (89) verraten zwar die Nähe zur ersten Erzählung, in der die Bewegung vom Licht ausgeht und Harmonie stiftet, werden aber – durch den Kontext, in den sie eingebettet sind, eher zur Ausnahme. So wird es z.B. vom «златен облак» (88) gesprochen, in ihm verschwinden aber die „donnernden Räder“ der Autos. Es ist von den «дълги розови петна» (87) die Rede, sie „explodieren“ jedoch über den Fenstern, und dieses Explodieren ist emotional eher negativ aufgeladen, wie auch die darauffolgende Beschreibung des Himmels, der – von den Schornsteinen geschmückt – sich „in erhitzten Spiralen“ biegt und mitten auf die Straße fällt: «отгоре небето се вие около комините в нагорещени спирали и най-сетне бавно пада по средата на улицата» (ebenda).³⁷ Die Lichtspiele weisen „eine deutliche Anlage zum Grotesken“ (Martin 1993: 213) auf, „wenn statt Lichtreflexe die reflektierenden Gegenstände durchs Zimmer schweben“ (ebenda): «а голямата стъкленница с червена течност се разлива бавно през въздуха в дълги розови сенки» (87). Auch ein positiver Leitmotiv der «Зимна утрин» – ein leuchtender Stern – wird hier in einer grotesken Weise entwertet: «и отведнъж мухите върху прозореца се нареждат в звезда» (86).

Auch die Wirkung des Lichts auf den Helden ist ambivalent. Das Tageslicht hilft ihm zwar, seine Alpträume («тъмните сънища, които са ги мъчили цяла нощ» – 86) zu vertreiben, jedoch nicht für immer: «Блясва миг и ослепява, а очите гледат още сънища» (89). Dabei blendet ihn das Licht («ослепявам»), erstickt («задавен от светлина Героят киха» – 86) und verbrennt ihn («изгарям»), weshalb seine innere Stimme ihm klar macht, dass seine Sehnsucht nach lichterfülltem, festlichem Glücksgefühl ihn ins Verderben (Feuer) stürzt: «ти нямаш нужда от светлина, защото в душата ти гори розово слънце. И пий неговата светлина, неутолимий, пий светлина, лъчи и огън, извивай се сам в твоето пламенно чудо и изгори в щастието на твоя вечен празник [...]» (90).

An der Lichtdarstellung lässt sich auch ein weiteres Merkmal der Stilwandlung Mutafovs erläutern: Das, was in der ersten Erzählung als „die *Stilisierung* natürlicher Formen zu geometrischen Figuren“ (Martin 1993: 208) galt, entwickelt sich hier schon zur „geometrischen

³⁷ Diese Bewegung des Fallens und die Spiralbewegung deuten „die mögliche Verbiegung des Raumes an. Diese Verbiegung hängt mit der inneren Gefährdung des Ichs zusammen“ (Martin 1993: 214).

Verzerrung von Raum und Figuren“ (Martin 1993: 216). So werden die quadratischen Lichtflächen (ein Naturphänomen) auf der Zimmerdecke mit dem Wandspiegel (ein künstlicher, unbelebter Gegenstand) durch Gleichheit ihrer geometrischen Form gleichgesetzt: «червените квадрати върху потона» (86) und «малкия квадрат на стенното огледало» (87). Diese Formel des quadratischen Lichtes wird zur allgemeinen Bestimmung des Tages erhoben: «ден – той се чертае като препълнен от светлина квадрат през черните рамки³⁸ на вратата» (88). Auf Quadrate und Kreise werden auch die Personen reduziert: «Там долу се разхождат кръгове от шапки, квадратни рамене и върхове от бляскави обувки» (87). Menschen werden also zu den Attributen der Außenwelt: „Der betrachtende *Held* [...] unterscheidet auf diese Weise nicht mehr zwischen Personen und Gegenständen“ (Martin 1993: 211). In dieser Hinsicht wird das Verfahren der geometrischen Verfremdung von Mutafov so konsequent angewandt, dass manche dadurch entstehenden absurden (Menschen-)Bilder nur durch eine zusätzliche Erklärung auflösbar sind: «Покрай ъгъла насреща се чертае бледосиня елипса, поръбена със злато и завъртяна около ярко червен център: това е подвижната продавщица на шербетчията» (87). Auch menschliche Gefühle nehmen geometrische Formen an, so z.B. «синия кръг на радостта» (89), wobei der Freude durch die Gleichheit ihrer Form mit den Tassen («кръглото златно дъно на някоя чашка дълго свети на слънцето» – 87) und ihre Vergegenständlichung – wie in dem Fall von Licht und Wandspiegel – wiederum etwas von ihrer positiven Bedeutung verloren geht.

Die geometrische Verzerrung manifestiert sich auch darin, dass natürliche Phänomene (wie z.B. der Himmel) oder Gegenstände (wie z.B. Pfosten) die Form der Spiralen annehmen – «Стълбите се въртят в спирали» (88) oder in Form von spitzen geraden Linien – bis hin zu den scharfen, stechenden Pfählen wiedergegeben werden: z.B. «стрелите на слънцето» (89) und «остри червени копия се внизат в пухкави зеленини» (ebenda). Auch die Farben werden auf die ähnliche Weise geometrisch verfremdet und ins Negative überführt: «някой бързо срязва белината на стените в остри оранжеви черти» (86).

Die Farben werden auch durch Ausdrücke wie «белината на тротоара» (88) und «сини цветя [...] по прозорците» (89) ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt und durch die Zuordnung einer und derselben Farbe zu positiven und negativen Phänomenen stark ambiguiert. So geschieht es vor allem mit den beiden leitmotivischen Farben der Erzählung ‚Rot‘ und

³⁸ Hier ist die Farbe Schwarz als „Rahmen“ für das weiße Licht nicht zu übersehen. „Wenn eine Farbe mit Schwarz kombiniert wird, verkehrt sich die symbolische Bedeutung der Farbe in ihr Gegenteil“ (Heller 1989: 54).

„Blau“³⁹, die mit ihrer Farbintensität die in der «Зимна утрин» dominierenden Pastelltöne hier in den Hintergrund stellen. Blau wird einerseits dem leuchtenden Blick des Helden («синия му блясък» – 89), den Dächern («ясносините покриви на къщите» – 88), den festlichen Girlanden («сини гирлянди» – 86), der Freude («синя радост» – 88, 89), andererseits der Kleidung der Dienstmädchen⁴⁰ («сините им дрехи» – 87), dem Betrug («синя измама» – 88), der Mattigkeit («сините гирлянди на нашата притома» – 90) zugeordnet; eine Übergangsposition nehmen «сините миражи» (88) und «ясносиния блян» (89) an, die in sich etwas Positives, Rätselhaftes, Träumerisches mit dem Trügerischen verbinden. Das Rot als eine weitere zwiespältige Farbe unterliegt hier einer Differenzierung: «ален» als Epitheton für Rosen (87, 88, 89) ist positiv konnotiert, «кървав»⁴¹ in Verbindung mit Himmel (88, 89) ist eindeutig negativ, bei «червен» sind wieder beide Zuordnungen möglich – «остри червени копия» (89) einerseits und «яркочервена сладост» (ebenda) andererseits; bei «червените квадрати върху потона» (86) ist die Interpretation in beide Richtungen offen.

Die „Ausstattung des Raumes mit künstlichen Produkten, edlen Metallen und Mineralien zur Erzeugung von Farb- und Raumeffekten“ (Martin 1993: 208) erfüllt in dieser Erzählung keine harmoniebildende Funktion im Gegensatz zur «Зимна утрин». Zu den Attributen der Straßenschilderung gehört unter anderem eine Verbindung von Email und Silber, vor allem in Form kleiner Trottoirplatten, die zunächst glänzen, später jedoch „von allen Seiten zerbrechen“: «а между стъпките светят емайлови плочки, тънък дим от цигара и сребърни дръжки на бастуни» (87) vs. «отвред се пречупват сребърни плочки, стегнати в емайл» (89). Die Emaillierung wird auch in menschlichen Portraits – anstelle von Augen und Zähnen – eingesetzt, wobei die glänzenden Zähne der Dienstmädchen zu einem wiederkehrenden, bedrohlichen Leitmotiv, zu einem Symbol des Weiblichen mit seiner erstickenden Sinnlichkeit werden: «В светлината зениците светят като две сини парчета емайл» (86); «И нечии зъби бляскат измамливо и чудно като емайлови звезди в кърваво небе» (88). So sieht sich der Held sich selbst im Wandspiegel: «По ъглите на устата му бягат *стъклени петна* и срещу носа му стои неподвижно голямо изображение, сякаш радостен тежък кораб сред *зеленикаво море от кристал*. А отдолу, през *емайловата пяна на яката*, изгрява

³⁹ Rot und Blau werden schon im Motto zur Erzählung neben der geometrischen Form des Kreises hervorgehoben: «Кръг: червено и синьо» (86).

⁴⁰ Die blaue Bekleidung der Dienstmädchen wird insofern als negatives Blau aufgefasst, weil es im Kontrast mit den roten Rosen etwas verblasst. Blau und Rot werden in mehreren parallelen antithetischen Konstruktionen gegenübergestellt, wobei Rot immer an der Farbintensität gewinnt. (Eine ausführlichere Behandlung der Farbsymbolik und der Wiederholungstechniken dieser Erzählung ist jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich.)

⁴¹ In Verbindung mit «кървав» schlagen auch «ален» und «червен» ins Negative um: z.B. «кърваво-червени блясъци» (88) und «големите алени цветя от кръв» (90).

тържествено в *кърваочервени блясъци* празничната вратовръзка» (87-88; meine Hervorhebungen).⁴² Auf diese Weise werden natürliche Formen einschließlich menschlicher Gesichtszüge zur übernatürlichen Attributen einer artifiziellen Welt: Die Emaile ersetzt sowohl Augen, als auch Sterne, das Meer ist aus dem Kristallglas „gemacht“, und sogar Lippen und Nase werden als ein Geflecht von Lichteffekten des reflektierendes Glases wiedergegeben. Das Glas mit seinen Lichtreflexen nimmt in dieser Erzählung – der Häufigkeit seiner Erwähnung nach – den Platz der Sonne mit seinem „wahren“ Licht an.

Auch die Beschreibung mittels Synästhesien mit ihrer harmoniebildenden Funktion lässt vor allem quantitativ nach. Es gibt nur wenige Stellen, wo dieses Verfahren der Raumdarstellung bzw. der Wiedergabe der Stimmungen des Helden noch als solches erkennbar ist: «бляскавия вик на деня» (86); «Та *туй* сега *светлина* и нека зъбите ти тракат от сладост, когато *душата звъни* в обещанията на празника [...]» (89; meine Hervorhebungen).

Bei der perspektivischen Öffnung des Raumes verfährt Mutafov im «Празникът» noch auf die ähnliche Art und Weise wie in der «Зимна утрин»: «Улицата се разгъва в безкрая и от двете страни се вдигат до небесата големи розови сенки» (89). Jedoch erscheint mir eine andere Formulierung als ambivalent, wenn man die (negative) gelbe Farbe⁴³ und eine zu heftige, sinnlose Bewegung der Fahrzeuge und der Menschen beachtet: «През прозореца се вижда улицата, жълта и дълга – в далечината ѝ се въртят в колело трамваи и тънки хора с големи бели яки» (87).

Auch das Verständnis von Bewegung als eines Merkmals des stilisierten Raums verändert sich hier etwas in die Richtung der grotesken Verfremdung. In der «Зимна утрин» wird die „Bewegtheit“ des Raums positiv aufgefasst – als ein Signal für seine Belebtheit. Im «Празникът» gibt es zwei Extreme: entweder zu viel (unnatürlicher) Bewegung, die Fall- und Spiralbewegungen des Himmels eingeschlossen, oder das vollständige *Aufhören* der Bewegung, wie in diesem Abschnitt:

«Тук си вече», казва един телеграфен стълб и едвам се кланя, разтягайки всичките се жици в празнични хармонии; «колко е хубав», шепнат прозорците и отразяват радостта на двете му очи в големи мечтателни сенки. А един трамвай *спира* точно пред него и дълго чака унесен. Ето, и *самият живот спира*, за да му стори път: *хората стоят неподвижно* на слънцето като стройни стълпове в преддверие, от

⁴² Das ist die einzige Stelle in dieser Erzählung, in der es sich nicht um Glas, sondern um seine edlere Variante – das Kristallglas – geht. Dieses erreicht jedoch wiederum nicht das verallgemeinernde positive „Niveau“ des Kristallglases im folgenden Abschnitt aus der «Зимна утрин»: «Ние – и *ясната радост* на целия ни живот, стегната в кристал, *пречистена в светлина* и *осветена в ореола на розови сияния*» (77; meine Hervorhebungen).

⁴³ Die gelbe Farbe wird bei Heller als „die zwiespältigste Farbe“ (129) überhaupt eingeführt. Zur Fülle ihrer Bedeutungen siehe Heller 1989: 129-142.

небето се стелят златни мъгли, в далечината гръмва музика (88; meine Hervorhebungen).

Diese feierliche Beschreibung des Augenblicks, in dem das Leben selbst vor dem Wunder der Schönheit anhält, enthält keine negative Epitheta u.ä. und könnte eigentlich auf den ersten Blick als gut gemeint aufgefasst werden. Das Bild verkehrt sich jedoch in Ironie und Groteske, wenn man bedenkt, dass die Träumerei einer Straßenbahn (!) und das Kompliment-Machen den Fenstern zugeschrieben werden, dass ein Telegraphenmast wie ein Mensch spricht und sich verbeugt und dass „Menschen wie Pfosten ordentlich und bewegungslos in der Sonne stehen“! Somit wird der erste Schritt zur Bewegungslosigkeit des verfremdeten Raumes im «СМЪРТЕН СЪН» gemacht, wo diese mit Leblosigkeit korrespondiert und eindeutig als bedrohlich aufgefasst wird.

5.3. Die Raumverfremdung in der Erzählung «СМЪРТЕН СЪН»

Der Raum in dieser Erzählung konstituiert sich – im Gegensatz zu den zweiteiligen Raumkonstellationen der «Зимна утрин» und des «Праздникът» – aus drei Teilräumen: aus der empirischen Wirklichkeit, d.h. einer Stadtlandschaft mit den dazu gehörenden Menschen und Gegenständen, einem durch das Bewusstsein des Portiers verformten Raum, d.h. seinem mentalen Innenraum, und dem Kino, d.h. der „Leinwand eines Kinosaals mit der auf sie projizierten fiktionalen Wirklichkeit des Films“ (Martin 1993: 225). Diese dritte Komponente fungiert als materiell-fiktionaler Mittler-Raum zwischen dem empirisch-manifesten Außen- und dem gedanklich-imaginären Innenraum (vgl. dazu Martin 1993: 25). Eine vermittelnde Funktion zwischen den beiden materiellen Unterräumen (Stadt und Film) erfüllt die Person des Portiers, der sozusagen an der Schwelle zwischen den beiden Welten auftritt und durch den Verkauf der Eintrittskarten Einlass gewährt. Alle drei Räume verbindet auch die Gestalt der „Dame in Schwarz“, die der Portier dem Tod zu entreißen versucht, was ihm jedoch misslingt und was nach sich die Auflösung der Welt in Nichts zieht.⁴⁴

In Bezug auf die Darstellung der Lichteffekte lässt sich folgendes feststellen: Die Lichtüberflutung der «Зимна утрин» schlägt in die *Lichtlosigkeit* des «СМЪРТЕН СЪН» um, wobei die Grundfigur der ersten Erzählung mit den drei folgenden Aspekten kontrastiv übernommen wird – „das im Raum bewegte Licht, die Zusammensetzung von Licht aus Einzelpunkten und die Verweiskfunktion des Lichtes auf die Transzendenz der menschlichen Existenz“ (Martin 1993: 231).

Das im Raum sich bewegende Licht, das in der «Зимна утрин» von der strahlenden Sonne ausgeht und im «Праздникът» durch die Rückstrahlung des reflektierenden Glases

ersetzt wird, manifestiert sich hier, gleich im ersten Satz, im Wechselspiel dreier Leuchtreklamen, die vom Portier bedient werden: «Върху триъгълния челник на зданието [...] се разгарят реклами» (133). Sie werden zum Sinnbild der Unvergänglichkeit des Artifizialen erhoben («огнена реклама на безсмъртието» – 143), wobei ihr Licht als zu grell («мълниите на рекламите» – 133, «острия дъжд на светлините» (ebenda), «зъбите на огня»⁴⁵ – 143) und aufdringlich («светлини им се забиват във всички фасади» – 138) charakterisiert wird. Auch ihre Wirkung auf den Portier – «после, безумен от светлина, опожарен от толкова имена, оголен като съвест сред кошмара на рекламите, той откачи отведнъж трите ключа» (135) – ist eindeutig negativ und fern von der harmonischen Wirkung des Sonnenlichtes auf den Erzähler der «Зимна утрин»; in der ambivalenten – befreienden, aber erstickenden und verbrennenden – Wirkung des Tageslichtes auf den Helden des «Празникът» ist sie schon angedeutet. „Licht steht hier für eine Lebenswirklichkeit, vor der es sich zu verschließen gilt, will man sich nicht der Gefahr des Untergangs aussetzen, während zuvor *Licht* noch Symbol der Reinigung war“ (Martin 1993: 232).

Der zweite Aspekt – die Zusammensetzung von Licht aus den farbigen Einzelpunkten – unterliegt auch einer Transformation: Das Farbige wird zu einer Schwarz-Weiß-Metapher, die als antagonistisches Grundprinzip in allen drei Räumen fungiert. Im Kino sind das die flimmernden Punkte eines Schwarzweißfilms: «Ето, някаква властна сила разпилява всички петна, черно срещу бяло» (135). Im Außenraum wird die schwarze Stadtlandschaft der weißen Ausstattung des Krankenhauses entgegengesetzt: «онази тъмна улица с гаснещите лампи, черното на нещата, тъмнините на мисълтата» (145) und «бели безумни стени» (ebenda), «белите легла» (135, 138, 139, 141), «вечните бели коридори на Нищото» (141).⁴⁶ Im mentalen Innenraum des Portiers erscheint alles schwarz-weiß angeordnet: der weiße Tag («денят е бял» – 145) und die schwarze Nacht («черния квадрат [на нощта]» – ebenda), die schwarze Bekleidung der Dame und ihr weißes Tuch⁴⁷ usw. Das Leben selbst wird von ihm als ein Kampf der Gegensätze so definiert: «животът е тъкмо всичко, което се противопоставя, преодолява, бяло срещу черно» (ebenda). Nur die Auflösung der Welt am Ende der Erzählung befreit ihn von seinem Bemühen, den Sinn des Schwarz-Weißen zu er-

⁴⁴ Somit dient *сън* „als Metapher für die drohende Aufhebung der Existenz“ (Martin 1993: 215).

⁴⁵ Diese „Zähne des Feuers“ sind ohne Zweifel mit der siebenzackigen Krone auf dem Tuch der Dame in Schwarz verwandt. Das letzte Bild steht mit der «назъбена корона от зари» der Winterprinzessin aus der «Зимна утрин» kontrastiv im Zusammenhang.

⁴⁶ In diesen Ausdrücken und auch in «хипнозата на бялото» (141) wird eine Ambiguierung der Farbe Weiß, eine negative Konnotation (die Nähe zur Krankheit und Tod) sichtbar.

⁴⁷ Im Krankenhaus, in der Nähe des Todes, schlagen die Farben der Dame in ihren Gegenteil um: «на прага стои дама в бели дрехи; в ръката си тя държи черна кърпа» (142).

gründen («да проникнеш в смисъла на това черно-бяло» – ebenda), denn in diesem Chaos gibt es keinen Sinn, kein Schwarz und kein Weiß mehr: «реалността е образ на това, което няма вече смисъл! Вече няма бяло, няма черно – всичко е безкраен Сън⁴⁸, който разрушава всичко» (148).

Der dritte von der «Зимна утрин» übernommene Aspekt der Raumausleuchtung – „die Verweisfunktion des Lichtes auf die Transzendenz der menschlichen Existenz“ (Martin 1993: 231) – wandelt sich in «Смъртен сън» folgendermaßen:

Dem Lebenskraft spendenden ästhetischen Willen des Subjekts steht nun der Zweifel an der eigenen Existenz entgegen. Dieser Selbstzweifel schlägt sich in Form einer veränderten Raumausleuchtung des Raumes als dem Reflektor dieses Bewusstseins nieder. Es ist nicht mehr der sichtbare Glanz, in dem das Ich sich selbst begegnet, sondern das verlöschende Licht. [...] Es handelt sich nun um eine Finsternis⁴⁹, die die existenzielle, geistige Verdunkelung des Innern im Außen abbildet (Martin 1993: 233).

Das symbolische verlöschende Licht begleitet den Portier vom Anfang bis zum Ende der Erzählung. Zunächst erlischt seine Pfeife – bei dem Versuch, die Anzeige der Dame in Schwarz in der Zeitung zu lesen: «Портиерът сгъна вестника, лулата му бе изгаснала» (134). Sowohl das als auch der „verlorene“ Lichtstrahl bei dem Eingang in das Krankenzimmer nehmen den Tod der Dame in Schwarz vorweg:

Внезапното в дъното на дългия коридор *блесна слаба светлина*, после се затвори бързо врати. Портиерът тръгна нерешително, всичко му се виждаше ужасно и познато, в гърлото му стоеше безкрайна тревога. И пред стая VI той спря, над вратата *мина загубен лъч*, вътре имаше някой; – тогава, обзет от страшна надежда, той почука.

Излезе със *свещник*, бледен и хитър в бялата си мантия, самият доктор. [...] – Какво търсите, запита той строго, не виждате ли, че всичко е свършено! [...] А Вашата глупава милостива госпожа все пак *умря* [...] (149; meine Hervorhebungen).

Dem mangelnden Licht im Krankenhaus geht die Beschreibung der schlecht beleuchteten Strasse voraus, wobei das Ausgehen des Lichts bei den Laternen als ein unaufhaltsam fortschreitender Vorgang dargestellt wird: «кварталът бе осветен наполовина» (136), «лампите изгасваха една по една» (137), «отведнъж изгасна последната лампа в края на улицата; тогава портиерът спря ужасен» (ebenda). Der Held setzt die „Lichtentleerung“ im Außenraum gleich mit der Sinnentleerung des Seins: «Тъмнината обгръщаше нещата в безразлична еднаквост» (ebenda). In Analogie dazu wird eine Parallele zwischen Licht und Denken aufgebaut, wobei beim Verlöschen von Leuchtreklamen auch die Gedankentätigkeit des Portiers gefährdet wird: «Защото на тях [рекламите] е потребна светлина, както на

⁴⁸ Im Gegensatz zu diesem «безкраен Сън» ist das Ende eines Films immer noch schwarz-weiß und deutlich auf dem Leinwand markiert: «краят е винаги един, бял и остър върху черния квадрат на тайната: КРАЙ» (141).

⁴⁹ Diese Finsternis hat keinen silbrigen Schimmer mehr, wie in der «Зимна утрин».

портиера мисъл – кой е крив, когато мисълта изгасва заедно с последната лампа» (ebenda). Über die Katastrophe am Ende wird hinsichtlich der Ausleuchtung des Raumes lakonisch gesagt: «електрическото осветление бе прекъснато» (148).

Mit der Ausleuchtung des Raums hängt seine Perspektive zusammen. Während in der «Зимна утрин» der Raum durch die Lichtüberflutung perspektivisch geöffnet bzw. erweitert wird, wirkt der Raum im «Смъртен сън» durch die Abwesenheit des Lichts „kleiner, gebrochen und löst sich schließlich in der Dunkelheit des Nichts auf“ (Martin 1993: 233). Die Epitheta, die vorher eine positive Dehnung bezeichneten, werden jetzt abgewertet: z.B. «*дългия коридор*» des Krankenhauses (149), der eine «*безкрайна тревога*» (ebenda) hervorruft. Die räumliche Weite⁵⁰ bekommt auch bedrohliche Züge:

пред погледа му се извиха дъгите на *безкрайна отдалеченост*, в която се съчетаваха символи с безучастни числа: над мъртвия камък на стените *се извиваха куполи, триъгълни челници, страшната броня на протяжното –*, и тогава той *трябваше да върви, да върви*, отнесен в загадката на пространството, *сънен, жаден за измами, безумен* (144; meine Hervorhebungen).

„Das Schwinden von Raum und Perspektive wird von Verben unterstützt, die eine fallende oder unkontrollierte Bewegung ausdrücken“ (Martin 1993: 219). Eine Art unkontrollierter Bewegung stellt in diesem Zitat die Fluchtreaktion des Helden auf das „Rätsel des Raums“ dar. Die biegende bzw. kreisende Bewegung der Gewölben usw. gehört auch zu der „Gruppe“ unkontrollierter, unnatürlicher Bewegungen der sonst ruhenden Gegenständen, die in «Празникът» mit dem Verbeugen der Telegraphenmaste angedeutet wurde. Die Beispiele für sich bewegende Pfosten gibt es auch in «Смъртен сън»: «насреща стълбовете се кланяха» (139), «отведнъж се изтръгнаха електрическите стълпове» (147). Die Groteske dieser Bewegung wird durch die fallende Bewegung verschiedener Gebäuden unterstützt: «Негде далеч се очертаваха призрочни кули, тъжни покриви, готови да паднат» (137), «кулата, която пада с часовника си» (147), «една фасада се понесе сред морето от хора, наклонена, най-сетне падна в тъмната сянка на мнозинство» (ebenda).⁵¹ Als unnatürlich wirkt auch zu heftige und sinnlose Bewegung der Menschen und der Fahrzeuge: «трамваят изскочи от релсите, велосипедисти задръстиха улицата» (139), «един автомобил мина с пълна бързина» (147), «стражарите дойдоха бързо; скоро обаче се изнизаха и гътнаха възник сред колелото на движението, отхвърлени далеч в спиралите му» (ebenda). Die Bewegung wird auch den abstrakten Begriffen zugeschrieben, was den Eindruck der Absurdi-

⁵⁰ Der räumlichen Dehnung steht die zeitliche gegenüber, wobei sie auch nicht mehr als eine positive Ewigkeit, sondern wie ein negatives Erstarren der Dinge aufgefasst wird: «тези гиганти, осъдени на вечна летаргия, вкаменени в протяжност, откъснати от времето» (140).

tät des Geschehens noch verstärkt: z.B. «мъсълта му се огъваше в дуга» (139) und «танцуваше страшната гримаса на безредието» (147).

Neben dem Motiv der schnellen Bewegung erscheint in dieser Erzählung auch das Aufhören der Bewegung, das mit dem „Aufhalten des Lebens“ in «Праздникът» vorweggenommen wurde. Darin kommt „der metaphorische Charakter der Bewegung durch den Raum“ (Martin 1993: 223) am besten zum Ausdruck: „Tatsächlich steht sie für die Bewegung des menschlichen Seins durch die Zeit, für das es kein Anhalten außer im Untergang gibt. [...] Das Anhalten im Raum entspricht dem Anhalten in der Zeit und im Sein“ (ebenda). Als der Portier in dem Moment, als „die letzte Laterne am Ende der Straße plötzlich erlischt“, entsetzt anhält, wird es von ihm gesagt:

може би портиерът е съществувал само чрез възможността на своята мисъл – и ето *тя спира*: нощта⁵² е нагледното реализиране в пространството на нейната немощ – остава сега Сънят да я отведе далеч през времето, негде – дали в онова вечно *безвремие*, което се нарича *Нищо*? – Значи портиерът бе реализирал сам своето отричане, отречен [...]. Но портиерът *съществува*, той *се движи*, [...] дори той мисли: нека само това да бъде сън (137; meine Hervorhebungen).⁵³

Die Bewegungslosigkeit steht also für die Leblosigkeit, und nicht nur in räumlichen Kategorien: So ist es z.B. von der «неподвижна и жестока усмивка» (149) des Doktors die Rede, der dem Portier die Nachricht vom Tode der Dame in Schwarz mitteilt.

Sowohl die Unnatürlichkeit in der Bewegung als auch die Bewegungslosigkeit scheinen in der Erzählung von einer diabolischen, alles vernichtenden Kraft verursacht zu sein: «неизвестна сила къртеше пространството, затваряше небето. Сякаш материята загубваше своите граници [...]» (137). Diese Kraft „negiert“ (отричам) das Leben, verbreitet in den Seelen der Menschen «пуста еднаквост, скуката на невежеството» (141) und macht ihnen die Vergänglichkeit und die Ausgangslosigkeit ihrer Existenz sichtbar («живот преходен, безисходен» – 143). Der Portier wird der drohenden Aufhebung der Existenz durch eine besondere, symbolhafte Optik der Außenwelt in seinem „Traum“ gewahr, ihm gehen dadurch die Augen auf: «някаква жестока сила за Сън да разяжда [zerfressen!] зениците му» (144). Er kann jedoch die „lang erwartete Katastrophe“ (147) nicht verhindern:

Борсата бе този път в знака на *катастрофа*: курсовете *се разбъркаха в непоправима галиматия*, цифрите *пробиваха* колоните, печалбите на портиера се

⁵¹ Nicht nur Gebäuden, sondern auch Menschen fallen: Die Betten im Krankenhaus sind so gemacht, dass «тогава болните биха могли да викат, да паднат върху паркета» (141).

⁵² Die Nacht besitzt also neben dem Tod die Fähigkeit, die Zeit anzuhalten: «нощта е безкрайна тишина, в която времето спира» (145).

⁵³ Ein zweites Mal hält der Portier vor dem Krankenhaus an, d.h. vor dem Sinnbild des Geheimnisses des Lebens und des Todes: «Най-сетне, пред извитите в родилни мъки каменни чудовища, той спря. Бе пристигнал пред портала на болницата» (148).

бяха превърнали в жалки числа, отделени в среда със запетая. Борсовият вестник бе *смачкан*, едната нашивка на каската *се разлици* – тълпата пак *минава край портала, крайно време*, всички на касата! Ала Йохимбу *отказа да се запали*, сигурно се бе *скъсал проводникът* – и Турф *лудуваше сам, без прекъсване и без охота* (144; meine Hervorhebungen).

Es ist aber zunächst die Katastrophe, die nur seine Existenz bedroht: Seine Gewinne an der Börse werden zunichte gemacht, die Menge drängt zu sehr an die Kasse, und die Leuchtreklamen wollen nicht mehr aufleuchten. Diese Katastrophe zeugt von seiner inneren Deformation («сломен и безумен» – 146), sie nimmt aber größere Dimensionen an, wobei alle anderen Lebewesen sich in Gefahr befinden: «ничий живот вече няма цена» (147). Bei dieser zweiten Katastrophe fällt jedoch die Beteiligung der Menschen an ihr auf, so dass sie sich in einen riesigen Akt des Wandalismus verwandelt:

Портиерът *се хвърли* сред тълпата и изчезна в многоглавия ъ облак. Той *викаше, събаряше* надписите, *удуши* с коравите си ръце първия срещнат рантие; случайно му *ръкопляскаха* и *разбиха* окото му. Из *развалините* на мнозинството се отваряха *търбусите* на *прекатурени автомобили*, трамвайните релси бяха *изтръгнати* заедно с четвъртитите блокове, железните ролети бяха *одрани като черепи*. [...] Насреща му се начупиха *разбити и страшни*, стъклените врата, мраморът на стълбата бе *мокър и кървав* (148; meine Hervorhebungen).

„Im Außenraum verschränken sich die unterschiedlichsten unmotivierten Vorgänge ineinander und verleihen ihm eine chaotische, anarchische Gestalt“ (Martin 1993: 227). Die apokalyptischen Züge, die der Raum in dieser Szene annimmt, das Chaos im Gegenständlichen, die Zerstörung des Menschlichen und die Auflösung der Wirklichkeit in Nichts stellen die wichtigste Ausprägung der Verfremdung des Raums⁵⁴ bei Mutafov dar und bilden einen starken Kontrast zur Harmonie des stilisierten Raums in der «Зимна утрина».

6. Schlusswort

Das Schaffen des Dichters und des Kunsttheoretikers Mutafov gehört in den großen Rahmen der Moderne und gilt als Musterbeispiel für den bulgarischen Diabolismus.

In seinen kunsttheoretischen und –kritischen Essays aus den 20-er Jahren, vor allem in «Пейзажът и нашите художници», entwirft er eine Raumkonzeption, die er an dem Wesen und an der Geschichte der Landschaftsmalerei erläutert, die sich jedoch auch auf die Raumdarstellung in der Literatur anwenden lässt. Den Kern seiner Theorie stellt die vierfache Beziehung zwischen dem Künstler (Subjekt) und der Natur (Objekt) dar, wobei die Hervorhebung bestimmter einzelner Aspekte dieser Beziehung die vier Richtungen der modernen

⁵⁴ Diese Ausprägung der Verfremdung des Raums wird auch durch das Verfahren der geometrischen Verzerrung von Raum und Figuren unterstützt. Das Funktionieren dieses Verfahrens wurde am Bei-

Kunst prägt: Der Impressionismus betont den Inhalt des Subjekts, der Ästhetizismus konzentriert sich auf der Form des Subjekts, bei dem Expressionismus dominiert der Inhalt des Objekts und bei dem Primitivismus – die Form des Objekts.

In seinem Band «Технически раскази» hat Mutafov Beispiele für ästhetizistische und expressionistische Texte geliefert. So unterliegt die Raumdarstellung in der Erzählung «Зимна утрин» der für einen Text des Ästhetizismus charakteristischen Stilisierung, die Raumdarstellung in der Erzählung «Смъртен сън» weist die für einen Werk des Expressionismus typischen Merkmale der Verfremdung auf; die Erzählung «Праздникът. Декоративен етюд» zeigt den Übergang von der Raumstilisierung zur Raumverfremdung.

Bei der Analyse dieser Texte fällt vor allem der Zusammenhang zwischen der Natur und dem reflektierenden Bewusstsein des Erzählers bzw. des Helden auf. Einerseits unterliegt der empirische Raum einer Verformung durch das künstlerische Bewusstsein und wird dadurch zu einem artifiziellen Raum, mit einer besonderen Optik. Andererseits prägt auch der Raum den Geist des sich in ihm aufhaltenden und ihn beobachtenden Menschen. Somit wird ein Naturereignis, z.B. ein Sonnenaufgang in winterlicher Landschaft in der ersten Erzählung, „zum Sinnbild eines innerlich-geistigen Erwachens“ (Martin 1993: 229). D.h. es ist eine wesentliche Funktion des Raums bei Mutafov, „den Menschen, mit dem er in einer Korrespondenzbeziehung steht, seines hypertrophen inneren Reichtums wie in «Зимна утрин» und «Праздникът» oder seiner inneren existenziellen Leere wie in «Смъртен сън» gewahr werden zu lassen“ (Martin 1993: 211). Der nächste Schritt auf diesem Weg ist das Aufgehen des Ichs in der Harmonie (in den ersten beiden Erzählungen) oder die Zerstörung des Ichs in dem Chaos und in der Auflösung des Raums (in der letzten Erzählung). Solche Verformungen des Raumes – vor allem durch seine Ausleuchtung – kann man deshalb seiner Funktion nach mit dem Doppelgänger vergleichen (vgl. dazu Martin 1993: 234).

Die Raumkonzeption Mutafovs und die Raumdarstellung in seinen Erzählungen bestätigen die Richtigkeit der oben formulierten Befunden der Raumforschung. So ist bei dem Gesichtspunkt der Abgrenzung des ästhetischen Raums gegenüber dem empirisch-physikalischen die These von Hillebrand aufrechtzuerhalten: Das Wesen des ästhetischen Raums bei Mutafov ist durch seine Subjektivität und Transformation der Wirklichkeit geprägt. Diese Transformation findet auf den Ebenen der Beleuchtung, Farb- und Stoffausstattung, Geräusch- und Bewegungsfülle und der geometrischen Beschaffenheit des Raums statt und geht bis zur Raumauflösung. Somit sind auch Lotmans Erläuterungen zum Wesen und

spiel der Erzählung «Праздникът» erläutert und kann in Bezug auf «Смъртен сън» nicht behandelt werden.

zur Struktur des Raums in literarischen Werken tragbar: Räume bei Mutafov stellen Weltmodelle dar, die eine bipolare Struktur aufweisen. Sie beruhen auf den semantischen Oppositionen wie ‚oben-unten‘, ‚hell-dunkel‘, ‚farbenfroh-farblos‘, ‚geräuschvoll-lautlos‘, ‚beweglich-erstartet‘, ‚wohlgeformt-verzerrt‘, die mit den wertenden Oppositionen wie ‚harmonisch-chaotisch‘, ‚vertraut-fremd‘, ‚sicher-gefährlich‘ korrelieren. Die archetypischen Grundarten des Raums – Natur und Stadt – sowie auch solche „räumliche“ Metapher wie das Haus, der Himmel, die Sonne usw. bewahren ihre traditionelle mythopoetische Bedeutung.⁵⁵ Die Grenzen zwischen den Räumen liegen vor allem zwischen dem Innenraum des Menschen und dem Außenraum, diese Grenzen werden vom Menschen auch überschritten, wobei beim „Betreten“ des harmonischen Außenraums der Innenraum geheilt (in «Зимна утрин») und beim „Betreten“ des „chaotischen“ Außenraums der Innenraum zerstört wird (in «Смъртен сън»)⁵⁶. Hierin wird das Verhältnis des Raums zu den anderen narrativen Kategorien – vor allem zu Figuren – sichtbar: Der Raum *ist* das Mittel der Figurencharakterisierung, er prägt das Bewusstsein des Erzählers bzw. des Helden und offenbart dieses Bewusstsein dem Leser. Das Verhältnis des Raums zum *plot* ist ebenfalls dominierend: Der Raum ersetzt nämlich die Handlung. Dies bestätigt weiterhin die These von Löve-Hansen über die Evolution des literarischen Raums: Der Raum in der Literatur der Moderne gewinnt besondere Wichtigkeit, er wird mehr als die anderen narrativen Kategorien explizit thematisiert, er verselbständigt sich. Eine weitere These von Löve-Hansen in Bezug auf die Evolution des literarischen Raums scheint auch den Tatsachen zu entsprechen: Die diabolische Welt der Erzählungen von Mutafov lässt von der inneren Verwandtschaft mit der Welt der Romantiker ahnen⁵⁷, vor allem durch die Belebung der mythopoetischen Denkstrukturen, das Wiederkehr findet jedoch auf einem anderen Niveau statt.

⁵⁵ Wobei sich natürlich einige Bedeutungsverschiebungen gemäß der modernistischen Weltansicht vollziehen: z.B. die Ambiguierung der ursprünglich eindeutig positiven Rolle des Lichts in der Erzählung «Смъртен сън».

⁵⁶ Darüber hinaus unterteilt sich der Außenraum in «Смъртен сън» in mehrere Teilräume, die durch die *Straße* – die Metapher des Wegs bei Lotman – verbunden werden. Die Grenzüberschreitung findet in dieser Erzählung mehrere Male statt; hier liegt offensichtlich das Sujet der Reise vor, das von Lotman für das Grundmuster des *plot* überhaupt erklärt wurde.

⁵⁷ Löve-Hansen unterscheidet nämlich zwischen den „einfachen“ Stilformationen, bei denen das Weltmodell des Textes als eine Fortsetzung der außerliterarischen Wirklichkeit angesehen wird, und den „kodierten“ Stilformationen, bei denen das Weltmodell des Textes durch die Semiotisierung der Wirklichkeit entsteht (vgl. dazu 1994: 163). Zu den „einfachen“ Stilformationen gehört Realismus, zu den „kodierten“ zählen Romantismus und Modernismus.

7. Literaturverzeichnis

a) Primärliteratur

Мутафов, Ч.: Избрано, София 1993: издателство ГАЛ-ИКО.

b) Sekundärliteratur

Baak, J.J. van: The Place of Space in Narration. Amsterdam 1983.

Cassirer, E.: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In: Ritter, A.(Hrsg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt 1975, S. 17-35.

Chadžikosev, S.: Der bulgarische Symbolismus. Ein Überblick. In : Lauer, R.(Hrsg.): Die Moderne in den Literaturen Südosteuropas. München 1991, S. 107-113.

Flaker, A.: Symbolism or Modernism in Slavic Literatures? In: Russian Literature VII (1979), S. 329-348.

Hansen-Löve, K.: The Evolution of Space in Russian Literature. A Spatial Reading of 19-th and 20-th Century Narrative Literature. Amsterdam 1994.

Heller, V.: Wie Farben wirken. 1989.

Hillebrand, B.: Poetischer, philosophischer, mathematischer Raum. In: Ritter, A.(Hrsg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt 1975, S. 417-464.

Konstantinović, Z.: Der südosteuropäische Modernismus und seine europäischen Verbindungen. In: Lauer, R.(Hrsg.): Die Moderne in den Literaturen Südosteuropas. München 1991, S. 15-23.

Krystev, K.: Čavdar Mutafov. In: Мутафов, Ч.: Избрано, София 1993: издателство ГАЛ-ИКО. S. 5-29.

Lauer, R.: Die Moderne in den Literaturen Südosteuropas. Zur begrifflichen Orientierung. In: Lauer, R.(Hrsg.): Die Moderne in den Literaturen Südosteuropas. München 1991, S. 9-14.

Lotman, Ju.M.: „Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja“. In: Trudy po ruskoj i slavjanskoj filologii XI (1968), Literaturovedenie, pp. 5-50.

Lotman, Ju.M.: “Problema chudožestvennogo prostranstva”. In: Lotman, Ju.M.: Struktura chudožestvennogo teksta. Moskva 1970, S. 265-279.

Lurker, M.: Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991.

Marković, S.Z.: Sumatraismus. In: Rinner, F./ Zerinschek, K. (Hrsg.): Komparatistik, Festschrift für Z. Konstantinović. Heidelberg 1981, S. 259-302.

Martin, Th.M.: Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934. Wiesbaden 1993.

Maatje, F.C.: Versuch einer Poetik des Raumes. Der lyrische, epische und dramatische Raum. In: Ritter, A.(Hrsg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt 1975, S. 392-416.

Palavestra, P.: Die erste Epoche des Modernismus in der serbischen Literatur (1901-1918). In: Rinner, F./ Zerinschek, K. (Hrsg.): Komparatistik, Festschrift für Z. Konstantinović. Heidelberg 1981, S. 303-310.

Šklovskij, V.: Die Kunst als Verfahren. In: Striedter, Ju. (Hrsg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 1994, S. 3-35.

Wilpert, G. von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1989.

Witschew, D.: Zur bulgarischen „Moderne“. In: Zeitschrift für Slawistik, 32 (1987), S. 463-469.

Žmegač, V.: Moderne/ Modernität. In: Borchmeyer, D./ Žmegač, V.(Hrsg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Frankfurt am Main, 1987, S. 250-58.