

BEITRÄGE

Čavdar Mutafov und der deutsche Expressionismus

ALEXANDRA ANTONOVA (Sofia)

Der bulgarische Kunsthistoriker Kiril Krästev schrieb im Vorwort zu den 1993 herausgegebenen ausgewählten Werken von Čavdar Mutafov Folgendes: „In diese Mischung von Nachkriegsstimmung und Konzeptionen im Schaffen unserer Künstler floss seit Anfang der 20er Jahre mehr oder minder spürbar, die damalige, vorwiegend deutsche Bewegung des psychischen Expressionismus ein. Wie überall auf der Welt versuchte diese Strömung die Reste des Akademischen Realismus und des Impressionismus zu verdrängen, unter deren Einfluss auch unsere Kunst in den Jahren nach der Befreiung stand. Ein Aktivist dieser Bewegung war in Bulgarien der rührige Geo Milev mit seinem Kreis „Vezni“, und später auch in der Gruppierung „Plamäk“. Dieser neuen Ästhetik schlossen sich weitere namhafte Vertreter der bulgarischen Kunst wie Sirak Skitnik, Ivan Milev, Ivan Penkov und teilweise auch der Maler Vladimir Dimitrov, genannt „Der Meister“, an, wobei nicht alle in diese Gruppierungen eingebunden waren. Seit Beginn dieser neuen Richtung in der bulgarischen Kunst zeichnete sich Čavdar Mutafov durch sein belletristisches Schaffen und besonders durch seine theoretischen Beiträge und seine kritischen Schriften aus. Mutafov absolvierte ab 1912 zunächst ein Studium als Maschinenbauingenieur, und ab 1925 studierte er Architektur. Von 1919 bis 1944 wirkte er als Belletrist, er war Stilist, Essayist, erfahrener Kunstkritiker, Redakteur und Erzähler“ (MUTAFOV 1993: 6–7).

1. Biografie

Čavdar Mutafov wurde am 2. Oktober 1889 in Sevlievo geboren, einem prosperierenden Ort am Flusslauf der Rosica im Balkangebirge. Sein Vater, Petar Mutafov, war Buchhändler, Drucker und Herausgeber der Zeitschrift „Sozialdemokrat“. Gemeinsam mit seinen Brüdern Sava und Hristo war er einer der Gründer der sozialistischen Gruppe in Sevlievo. Seine Mutter, Bona Mutafova, war Französisch- und Mathematiklehrerin, durch sie lernte Čavdar bereits als Kind Französisch und beherrschte es fast so gut wie später die deutsche Sprache, die er während seines Studiums in München erlernte. Seine Tante, Kina Mutafova, war mit dem bekannten Sozialisten und Rechtsanwalt Andrej Konov verheiratet. Beide hatten in der Schweiz studiert. Kina Konova war die Begründerin des Frauenvereins „Nadešda“ (Hoffnung) in Sevlievo, welcher Abendkurse und Sonntagsschulen für Analphabetinnen anbot, sowie Versammlungen und Diskussionsrunden zu gesellschaftlich relevanten Themen. Kina Konova übersetzte Bildungsbroschüren und gilt als eine der ersten Übersetzerinnen von Büchern mit feministischem Inhalt.

Nach dem frühen Tod des Vaters zog die Mutter mit ihren beiden Kindern, Vera und Čavdar, nach Sofia um. Dort besuchte Čavdar bis 1905 das namhafte „Erste Knabengymnasium“. Mitschüler und Freunde von ihm waren der bekannte Lyriker

Dimčo Debeljanov und der begabte Bildhauer Ivan Lazarov. Sie gaben gemeinsam die handgeschriebene Schülerzeitung *Scharlatan* heraus. 1905 veröffentlichte Čavdar Mutafov seine erste Humoreske in der Zeitung *Balgaran*. 1908 wurde er als Jurastudent an der Universität in Sofia immatrikuliert. Mit einer bescheidenen finanziellen Unterstützung von seiner Mutter und seinem Onkel, Hristo Mutafov, kam er 1908 nach München, um dort Maschinenbau zu studieren.

Bei seinem ersten Aufenthalt in München traf Mutafov auf den Höhepunkt und das Ende der Münchner Sezession, die 1892 gegründet wurde. Er war in München, als 1909 die zweite deutsche Expressionistengruppe „Der Blaue Reiter“ gegründet wurde. Ihr Vorsitzender war Wassily Kandinsky gemeinsam mit Franz Marc, August Macke, Karl Hofer, Paul Klee, Alexej Jawlensky, den Brüdern David und Vladimir Burljuk und weiteren Vertretern. Während des ersten Studiums von Mutafov in Deutschland (1908–1912) erschienen zwei in kultureller Hinsicht sehr wichtige Schriften, nämlich die satirische Wochenzeitschrift *Simplicissimus* (1896–1944) und *Jugend*, seit 1896 das Organ des deutschen Jugendstils. In Mutafovs Soldatentornister fand sein Freund, der Diplomat und Schriftsteller Dimităr Šišmanov, zahlreiche Hefte der Wochenschrift *Jugend*. Mutafov antwortete 1934 im Rahmen einer Umfrage, dass seine Lehrer sowohl Maupassant, Heine, Karl Einstein, Oscar Wilde und Kasimir Edschmid als auch alle bekannten und unbekanntenen Autoren der Münchner satirischen Wochenschriften *Simplicissimus* und *Jugend* seien – die Meister der Ironie und der stilistischen Kunstgriffe.

1912 kehrte Mutafov nach Bulgarien zurück, wo er während des Balkankrieges eingezogen wurde. Als Sanitätsfahrer fuhr er Cholerakranke, er selbst blieb dabei unverehrt. In den Jahren 1913–1914 setzte er sein Studium fort, von 1916–1918 war er während des Ersten Weltkriegs als Oberleutnant der Reserve an der Front. Er schrieb seine erste Rezension über die Ausstellung von Boris Denev. Von 1919–1922 arbeitete er aktiv an der modernistischen Zeitschrift *Vezni* unter der Redaktion von Geo Milev mit. Dort erschienen auch seine wichtigen theoretischen Essays über die Philosophie der Kunst und der Gestaltung wie „Der Motor“, „Das Klavier“, „Die Karikatur“ und „Das grüne Pferd“, die dekorativen Etüden „Ein Wintermorgen“, „Ein Fest“, „O, Sonne ...“ (ein Kapitel aus dem Roman *Dilettant*), die Übersetzung „Traktat vom Narziss – Theorie des Symbols“ von André Gide, wo die Grundsätze der avantgardistischen Auffassung der Kunst formuliert wurden, die auch Mutafov vertrat: Das Gefallen an der Dissonanz, am Lyrischen und an der Groteske, an der Ästhetik des Chaos und der Disharmonie. Mutafov zeigte großes Interesse am Werk des bedeutenden Theoretikers des Expressionismus Karl Einstein, weiterhin entdeckte Katja Zografova in Mutafovs Archiv einige Seiten mit der Übersetzung von „Bebuquin oder die „Dilettanten des Wunders“ (KUSMOVA-ZOGRAFOVA 2001: 144–145). Außerdem veröffentlichte Mutafov hier die Erzählungen „Eine Winterliebe“, „Drei Briefe an das kleine Mädchen“ sowie die kunstwissenschaftlichen Rezensionen „Die Illustrationen von Sirak Skitnik in Edgar Allan Poes Buch ‚Poeme‘“, „Vier Namen“, „Die Ausstellung der Heimischen Kunst“, „Die Bilder von Ivan Bojadžiev“, „Die Ausstellung von Boris Georgiev“ und „Die Ausstellung von Hristo Kavarnaliev“. Im Jahre 1919 gab Mutafov sein erstes übersetztes Buch heraus – *Vorfrühling* von Johannes Schlaf, von diesem Jahr an begann Mutafov Vorträge in der Staatlichen Kunst-Industrie-Schule zu halten. Er war ein sehr guter Redner: 1921 hielt er in Ple-

ven die Vorträge „Probleme der modernen Kunst: Impressionismus – Manet, Renoir, Degas und Monet, Neoimpressionismus – Seurats und Signac, Expressionismus – Cezannes, Gauguin, Vincent van Gogh und Munch“ und „Stilprobleme der neuesten Kunst: Kubismus und Futurismus“. Von 1922 bis 1926 hielt er in Jambol Referate pro und contra die neue Kunst: „Die neuen Probleme der modernen Kunst“, „Die zukünftigen Umrisse der Kunst“, „Für die Neue Kunst“, und „Gegen die Neue Kunst“, die er auch in Sofia vortrug. 1928 hielt er in Jambol den Vortrag „Die heimische Kunst unter dem Zeichen der neuen Zeit“, in demselben Jahr hielt er an der Universität in Sofia den Vortrag „Kino, Jazzband und Charleston“. 1930 präsentierte Mutafov an der Sofioter Universität eine Reihe von Vorträgen, unter denen auch „Die Mechanisierung der Kunst“ war. Dieser Vortrag löste in der Öffentlichkeit stürmische Debatten aus. 1935 hielt Mutafov an der Kunstakademie in Sofia den Vortrag „Probleme der heimischen Kunst“. Als angesehenes Referat erhielt Čavdar Mutafov das Recht, als honorierter Privatlektor an der Kunstakademie in Sofia tätig zu sein, hiervon berichtete sein Zeitgenosse Kiril Krăstev. An der Kunstakademie hielt Mutafov interessante Vorlesungen über die deutschen Frührenaissancemaler – die Primitivisten und Fantasten Martin Schongauer, Matthias Grünewald, Albrecht Altdorfer und andere (MUTAFOV 1993: 20).

In den Jahren 1918–1922 arbeitete Čavdar Mutafov als Stenotypist, Buchhalter, Schlosser, Inspektor für Maße und Gewichte im Handelsministerium und als Hilfsingenieur bei den Siemens-Schuckert-Werken. In den 20er Jahren war er Mitarbeiter in den Zeitungen *Slovo*, *Razvigor*, *Zora*, *Literaturni novini*, *Misal*, *Senska misal*, *Vestnik na senata*, *Luč*, *Demokratičeski pregled*, *Iztok*, *Strelec*, sowie an den Zeitschriften *Vezni*, *Zlatorog*, *Crescendo*, *Listopad*, *Theatar i Opera* und *Slance*. 1920 erschien sein erstes Buch *Marionetki* [Marionetten] mit den expressionistischen Illustrationen von Sirak Skitnik. 1922 heiratete er Fani Popova. Sie gingen gemeinsam nach München, wo er bis 1925 Architektur studierte, sie studierte Musik. 1923 trafen Mutafovs in München zahlreiche bulgarische Künstler und Intellektuelle vor, denn in den 20er und 30er Jahren hatte sich in München eine ganze Kolonie von Intellektuellen angesiedelt: Schriftsteller und Dichter – Elisaveta Bagrijana, Nikolaj Liliev, Georgi Rajčev, Svetoslav Minkov, Jordan Stubel, Vladimir Poljanov, Nikolaj Marangozov; Maler und Bildhauer – Dečko und Maša Uzunovi, Konstantin Štarkelov, Georgi Papazov, Nikola Tanev, Ivan Penkov, Ivan Lazarov, Boris Denev und andere; zahlreiche Musiker – die Brüder Vladigerovi, Dimităr Nenov; Architekten – Georgi Ovčarov, Ivan Kanazirski, Dimităr Tzolov, Boris Kapitanov, Jordan Jordanov, Atanas Delibašev, der Journalist und Maler Rajko Aleksiev und andere. Mutafov widmete sich hier neben der Architektur auch der Geschichte und Theorie der Malerei. In seinen Briefen berichtet er über seine Opern- und Kinobesuche, wie „Tristan“, „Götterdämmerung“, „Die Nibelungen“, „Helena“ und „Liebestragödie“. Er folgte den Vorlesungen über arabische und syrische Architektur, deutsche Malerei und Kirchenbau mit größtem Interesse, denn seine Begeisterung für die Baukunst war der Grund seiner Liebe zu Deutschland. Er besuchte die berühmte Schack-Galerie und den Glaspalast, die Ausstellung von Stuck, der einer der Mitbegründer der Münchner Sezession war, und dessen allegorische Bilder den Akademischen Naturalismus mit dem Jugendstil vereinen. In München entstanden seine ersten Erzählungen „Ein Todestraum“ (veröffentlicht in der Zeitschrift *Zlatorog*, 1923), und „Die Freude am Leben“ (erschieden

in der Zeitschrift *Demokratičeski pregled*, 1924). Der neorealistische Schreibstil, den Mutafov gegen Ende der 20er Jahre annahm, ging auf den deutschen Einfluss zurück. Dieser Stil war der Prototyp der Ästhetik der „Neuen Sachlichkeit“ (MUTAFOV 1993: 10–11) (der Begriff wurde 1925 geprägt, in der Literatur entwickelte sich diese Strömung bis 1933). Zu ihren bedeutendsten Vertretern gehörten Bertolt Brecht, Erich Maria Remarque, Kurt Tucholsky, Joseph Roth, Erich Kästner, Heinrich Mann und andere (SUGAREV 1988). Diese Neue Sachlichkeit, die in der Architektur ihre Verkörperung durch den Bauhausstil erfuhr, betonte das Rationelle, Massenhafte und das Utilitaristische.

Nach seiner Rückkehr nach Bulgarien im Jahre 1925 war Čavdar Mutafov als Architekt im Bauministerium tätig, und zwar als selbstständiger Architekt und stellvertretender Leiter in der Katasterabteilung der Gemeinde Sofia. 1925 übersetzte er Hanns Heinz Ewers Buch *Die Geschichte eines Orangenbaums* [Istorijata na edno portokalovo dărvo], in der Zeitschrift *Zlatorog* veröffentlichte er ein von ihm übersetztes Buch von Kasimir Edschmid, dessen Titel auf Bulgarisch *Prokalnatata gora* [Der verfluchte Wald] lautet. Von großer Bedeutung war seine Zusammenarbeit mit dem hochrangigen Germanisten Prof. Konstantin Gălabov. Beide redigierten die Zeitungen *Iztok* (1925–1926) und *Strelec* (1927) und gemeinsam leiteten sie ab 1928 den Verein der Essayisten. 1926 veröffentlichte Čavdar Mutafov den „dekorativen“ Roman *Dilettant*, dessen Herausgabe er aus eigenen Mitteln bezahlte. Für diesen Roman erhielt er den Preis des Bildungsministeriums. In demselben Jahr erschien auch sein Buch mit vier Grotesken *Pokerat na temperamentite* [Poker der Temperamente].

In den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts profilierte sich Čavdar Mutafov als einer der kenntnisreichsten bulgarischen Kunstwissenschaftler. Er verfasste eine Reihe von Kritiken und Rezensionen über Werke von Malern, Bildhauern und Grafikern, in denen er ihre Ästhetik und die formalen Eigenschaften ihrer Kunstleistungen kompetent bewertete und analysierte. Seine Rezensionen sind, genauso wie seine theoretischen Essays, in drei typischen stilistischen Schichten aufgebaut, nämlich in den Schichten der gelehrten Formanalyse, der philosophischen Synthese und der künstlerischen Belletristik. Die kunstwissenschaftlichen Artikel von Mutafov dienten als wertvolle Grundlage, um die Grundsätze der Avantgarde, besser gesagt, die Prinzipien des Dekorativismus, des Expressionismus, Kubismus und des Futurismus, zu verstehen.

Die ersten kunstwissenschaftlichen Artikel von Mutafov erschienen im Jahre 1919 in der Zeitschrift *Vezni*. Hier debütierte er mit der Rezension „Vier Namen“. Gleich danach wurde seine kunstwissenschaftliche Rezension „Die Ausstellung der Heimischen Kunst“ veröffentlicht. Als Kenner der Ausdrucksfähigkeit der plastischen Kunst und sachverständiger Kunstwissenschaftler, der aktiv das Entstehen von allem Neuen bemerkte und verfolgte, gelang es Mutafov durch seine außergewöhnliche Wahrnehmung, die neuen Werke der Malerei und Bildhauerei im damaligen Bulgarien punktgenau zu analysieren. Er verstand es wie kein zweiter, auf originäre Weise mit seiner bildhaften und einprägsamen Sprache, Kunstwerke zu beschreiben. Im zweiten Jahrgang von *Vezni*, Heft 1, veröffentlichte Mutafov seine Kunstkritik „Die Bilder von Ivan Bojadžiev“, im nächsten Heft erschienen zwei grundlegende kunstwissenschaftlich-philosophische Texte: Der konzeptuelle Text „Die Karikatur“ und

„Die Illustrationen von Sirak Skitnik in Edgar Allan Poes Buch ‚Poeme‘“. Im zweiten und dritten Jahrgang der Zeitschrift *Vezni* wurden noch einige kunstwissenschaftliche Texte veröffentlicht: „Die Ausstellung von Boris Georgiev“ und „Die Ausstellung von Hristo Kavarnaliev“. Čavdar Mutafov verfolgte die Entwicklung der Malerei und Bildhauerei anhand zahlreicher kunstkritischer Veröffentlichungen in den Zeitschriften *Slance*, *Demokratičeski pregled*, *Listopad* und *Zlatorog* sowie in den Zeitungen *Zora*, *Literaturni novini* und *Slovo*. Mutafov schuf eine wertvolle Chronik der schönen Künste in Bulgarien.

In der Presse verfolgte er beständig das Schaffen einzelner Künstler, die Ausstellungen der Kunstbewegung „Heimische Kunst“ stellte er in *Vezni*, *Literaturni novini* und *Slovo* vor. Mutafov analysierte den künstlerischen Werdegang von vielen Malern und Bildhauern, so u.a. von Ivan Penkov, Boris Denev, Nikola Tanev, Vladimir Dimitrov – der Meister, und Dečko Uzunov. Ivan Penkov widmete Mutafov die beiden Artikel „Die Ausstellung von Ivan Penkov“ und „Ivan Penkov“. Ein weiterer Künstler, an dem Mutafov Interesse zeigte, war Nikola Tanev. Ihm widmete er drei Artikel: „Die Ausstellung von Nikola Tanev“, erneut „Die Ausstellung von Nikola Tanev“ und „Nikola Tanev“. Ein anderer Maler, für den sich Mutafov interessierte, war Boris Denev. Im Jahre 1935 veröffentlichte Mutafov in der Zeitung *Slovo* seine fünfte Rezension über die Bilder von Boris Denev (die erste war in *Slance*). Die in *Strelec* erschienene Kunstkritik „Boris Denev und die räumlichen Probleme seiner Bilder“ präsentierte beachtenswerte Auffassungen in einem beeindruckenden essayistischen Schreibstil. Weil Mutafov von dem „suchenden Unbefriedigtsein“ des Malers begeistert war, widmete er ihm weitere Artikel: „Die italienischen Bilder von Boris Denev“, „Boris Denev“ und „Die 15. Kunstausstellung von Boris Denev“.

Die Bilder von Vladimir Dimitrov, dem Meister, inspirierten Mutafov dazu, wertvolle Artikel zu verfassen, die von einer kunstvollen Ausdruckskraft zeugen. Hierbei entdeckte Mutafov eine der Gestaltungsweisen des Expressionismus: „das Ersetzen des Gegenstands durch die Funktionen der Linien und der Farben“. Der Meister gab das Sichtbare einheitlich, einfach, geometrisch klar und plastisch wieder, indem er in der Ursprünglichkeit und Einheit der Tausenden von Formen nach einer neuen Form sucht. Ein besonders hoch geschätzter Künstler war für Mutafov der Dekorativistenmaler Ivan Milev. Mutafov war von seiner starken, schwingenden Pinselführung sehr beeindruckt und auch davon, dass Milev sein Zuhause in einen Künstlerraum verwandelt hatte. Er beschrieb die Entwicklung seiner dekorativen Methode zuerst in dem Artikel „Eine dekorative Ausstellung von Ivan Milev“, später in „Ivan Milev“ bis hin zum Beitrag „Die Wandmalereien von Ivan Milev“, wobei er die Entwicklung seines Monumentalstils darstellte. Čavdar Mutafov widmete Nikola Marinov, Ilija Petrov und Hristo Jončev-Kriskarec beeindruckende künstlerische Betrachtungen mit einem betontem Interesse an der expressionistischen Ausdrucksmethode. Im Artikel „Nikola Marinov“ beschrieb er seine kunstwissenschaftlichen Auffassungen über die Aquarelltechnik des Malers, indem er die „Umdeutbarkeit“ der Gestalten betonte, die „die Realität zu einem Farbgedicht macht“. Die von der Ästhetik der Bewegung geprägte umdeutbare Gestalt ist ein Kulturphänomen des expressionistischen Kunstraums und ein Ausdruck des suchenden Unbefriedigtseins der modernen Reflexion. Bei Ilija Petrov hob Mutafov die moderne Technik hervor, die von ausländischen Vorbildern übernommen wurde, namentlich die Ausdrucks-

plastizität der modernen Grafik in dem expressionistischen Malverfahren. In der Zeitung *Iztok* porträtierte Mutafov mit einem ausgesprochenem Gefühl für das Verhältnis „heimisch – ausländisch“ eine Reihe weltberühmter Maler wie: Ferdinand Hodler, van Gogh, Paul Cézannes, Hans von Marées, bei denen das Erkenntniselement, das für seine Zeitgenossen so notwendig war, mit einer künstlerischen Interpretation und einer gelehrten Deutung verbunden wurde. Dies waren die Schlüssel für die Wahrnehmung der modernen Kunst. Katja Zografova veröffentlichte zum ersten Mal in ihrem Buch den hervorragenden kunstwissenschaftlichen Text aus Mutafovs Archiv „Die Frauentypen bei den deutschen Malern“ (KUSMOVA-ZOGRAFOVA 2001: 407). Dieser Text beeindruckt durch seine tiefgreifende Analyse der zeitgenössischen Malstile: vom Jugendstil über Rokoko und Empire bis hin zum Biedermeier, diese Etappen durchlaufen all die wundervollen Umwandlungen der Frauengestalt bei den deutschen Malkünstlern. Die Philosophie der Frauengestalt fasst die avantgardistische Auffassung über die Platons Idee suchende Kunst zusammen, die „Dynamik der reinen Form“, die ewige Gestalt der Weltseele, das „Vorübergehende und Einzelne“ verneinend, damit das Leben durch die Gesetzmäßigkeiten des Stils zur Kunst wird. Mutafov beobachtete die abwechslungsreichen Stilmethoden bei den deutschen Malern Julius Diez, Fritz Erler, Eichler, Adolf Münzer, J. Exter, Leo Putz, Max Klinger, Rezníček, André Lambert, Lutz Ehrenberger; in ihren Stilmethoden erklärte er den Sinn der künstlerischen Deformationen als solche, die versuchen, mit Hilfe der Gestalt der Weiblichkeit die Idee von der „Ewigen Frau“ wahrzunehmen – sei es als Symbol, sei es als Vervollkommnung oder auch als Stil selbst. Nicht umsonst nimmt Mutafov ausgerechnet die deutsche Kunst unter die Lupe. Deutschland ist nämlich das „klassische Land der Synthese“, wenn die Kunst durch das Gegenüberstellen nach ihrer Gestalt sucht, dann entdeckt sie diese Gestalt, nach Mutafov, in der Synthese der gegenüberstehenden Deutungen. So verwandelt sich die Synthese in das Unterpfand für das künstlerische Schaffen. Die Malerei von Frauen interessiert Mutafov als Psychologen, in der Zeitung *Misal* veröffentlichte er eine Rezension über die „Ausstellung der Malerinnen“.

In den 1920er Jahren schuf Mutafov das Hauptkorpus seiner manifestartigen philosophischen Texte über avantgardistische Richtungen in der Kunst. Die Frage „Was ist die Kunst?“ dominierte die expressionistische Spannung bei der Deutung und Stilgestaltung der künstlerischen Realien in seinen Werken „Der Motor“, „Das Radio“, „Mode“ und in seinen manifestähnlichen Texten „Das Plakat“, „Das grüne Pferd“, „Die Linie in der bildenden Kunst“, „Die Landschaft und unsere Maler“ sowie in seinen später erschienenen Texten „Der Expressionismus in Deutschland“ und vor allem „Banale Kunst“, „Zwiespältigkeit in der Kunst“ und „Suggestionen in der Kunst“. Die Leitmotive seiner Fragestellungen finden sich in diesen Texten im Grenzverhältnis zwischen Kunst und Realität. Hier erörterte er den Wechsel in der Kunstauffassung, der von dem neuen Lebensstil und Lebensrhythmus bestimmt wurde. Diese Abhandlungen erläutern den Kontrast zwischen dem Erhabenen und dem Banalen, und dem Einzigartigen und dem Massenhaften in der ästhetischen Gestaltung. Mutafov schrieb auch interessante dekorative Texte über die Grazie des zeitgenössischen Tanzes, über die Stilchronologie und über die spannende Ausdrucksfähigkeit des zeitgenössischen Theaters anhand klassischer Theaterstücke. Solche Texte sind: „Chronologie des Tanzes“, „Die Tanzschule Bodenwieser“ und be-

sonders der philosophisch-belletristische Artikel „Der Tanz in Luftspiegelungen und Verwandlungen“. 1922 widmete er in der Zeitschrift *Theatar i opera* der Theaterkunst seinen essayistischen Text „Verwandlungen des Theaters“ – eine philosophische Definition des schöpferischen Prinzips des Theaters, die nach dem „Unsaßbaren durch die Wirkung der Anschaulichkeit“ sucht, und in der „das Ich in der hohen Bedingtheit seines Seins eine Welt aus Symbolen für sich selbst schafft“. Mutafov tat seinen nächsten Schritt von der Bühne zur Kamera – dort, wo das Theater in der synkretistisch modernen, visionären Welt des Kinos wiedergeboren wurde. 1924 wurde „Der Verein der Filmfreunde“ gegründet, sein Druckorgan wurde die Zeitschrift *Našeto kino*. Unter den Mitarbeitern dieser Zeitschrift waren Dobri Nemirow, Fani Popova-Mutafova, Angel Karalijčev, Kiril Krāstev und natürlich Čavdar Mutafov. Katja Zografova entdeckt und veröffentlicht zum ersten Mal in ihrem Buch den kinokritischen Text über den Film „Das Cabinet des Dr. Caligari“. In diesem Artikel entfaltet Mutafov mit einem für ihn typischen hinreißenden Essaystil seine Überlegungen über das Verhältnis „Kunst-Realität“ im Kontext der zeitgenössischen Sensibilität der Kunst gegenüber dem Sichtbaren. Zu seinen besten kritischen Auseinandersetzungen gehören auch die Artikel, die der Architektur gewidmet sind, wie „Teigarchitektur“ und „Architekturprobleme in Deutschland“. Selbstverständlich sollten hier auch die konzeptuellen Texte „Heimische Architektur“ und „Das Heimische in unserer Wohnung“ erwähnt werden. Diese von einer charakteristischen essayistischen Sprachschönheit und von konzeptuellen kunstwissenschaftlichen Zusammenfassungen geprägten Texte enthalten bemerkenswerte Betrachtungen über die Entdeckung und Gestaltung der heimischen Architektur.

Im Jahre 1927 entwarf Mutafov mit weiteren Architekten das Gebäude des Bezirkspalastes in Kārdžali. Im gleichen Jahr nahm er an der Gründung des Unabhängigen Vereins der Architekten Bulgariens teil, der die erste Architekturzeitschrift in Bulgarien *Arhitekt* herausgab. In dieser Zeitschrift veröffentlichte Mutafov seine Artikel „Teigarchitektur“, „Architektur oder Konstruktivismus“ und weitere. 1928 wurde er Mitbegründer des Essayistenverbands Bulgariens und Mitglied des bulgarischen PEN-Clubs, 1935 wurde er Mitglied und Mitbegründer der Gesellschaft der bulgarischen Essayisten. In der Zeit von 1930–1940 unterrichtete er an der Staatlichen Technischen Mittelschule, er leitete den Schulbau in der Architekturdirektion der Gemeinde der Hauptstadt Sofia und projektierte eine Reihe von Schulen in der Stadt. 1930 wurde er zum Vorstandsmitglied des bulgarischen Schriftstellerverbands gewählt. 1940 erschien der Sammelband *Technische Erzählungen*, der Beiträge der Zeitperiode 1919–1935 umfasst; „Ein Wintermorgen“, „Der Motor“, „Das Klavier“, „Das Fest“, „Drei Briefe an das kleine Mädchen“, „Resignationen“, „Grotesken“, „Die Liebe einer Puppe“, „Tierbändiger“, „Winterliebe“, „Grobheiten“, „Ein Märchen in Rokoko“, „Ein Todestraum“, „Die Freude am Leben“ (Preis des bulgarischen Schriftstellerverbands für das Jahr 1925), „Mutter“ (der erste Preis für die beste Erzählung in einem literarischen Wettbewerb der Zeitung *Vestnik za senata*, 1927), „Konzert“, „Das Radio“, „Die Geschichte eines Automobils“, „Ein Haus“, „Stilleben“. Im Jahre 1941 veröffentlichte Mutafov in Georgi Canevs Zeitschrift *Izkustvo i kritika* die Novelle „Die erste Schlacht“. 1942 wurde er Mitglied des Europäischen Schriftstellerverbands, in einer Gruppe mit anderen bulgarischen Schriftstellern nahm er am Weimarer Dichtertreffen teil. 1944 wurde er zusammen mit weiteren 28

Schriftstellern aus dem bulgarischen Schriftstellerverband ausgeschlossen, schließlich kam er 1945 ohne Gerichtsprozess und ohne Urteil zwangsweise in ein Arbeitslager. Befreit wurde Mutafov 1946, mehrere Jahre danach war er arbeitslos. Einige Zeit später war er an der Gründung der Zeitschrift *Arhitektura* beteiligt. Mutafov starb am 10. März 1954 in Sofia.

2. Deutsche Stileinflüsse

Mit dem Selbstbewusstsein eines Gelehrten und Weltbürgers hat Čavdar Mutafov eine wunderschöne Darstellung des künstlerischen Münchens geschaffen und folgendes in seinem Beitrag „Münchner Kunst“ über eine Ausstellung im Glaspalast geschrieben (veröffentlicht in der Zeitung *Slovo*, 1924):

„Für diesen, der die deutsche Kunst verfolgt, sind die Ausstellungen in München nie eine Überraschung: sie zeigen nur das, was nötig ist. München ist wirklich die Stadt der Kunst, die sich nicht beeilt – deshalb ist sie so selbstverständlich: eine selbstbewusste, voll aufgebaute Kunst, in der sich alle Kunstschulen und Kunstrichtungen gegenseitig ersetzen und ergänzen, ständig einander folgen, ruhig, zielgerichtet bis aufs Äußerste, bis zu den allerletzten Problemen – und in dieser banalen Ordnung ist der Expressionismus nur eine Folge, die niemanden verwundert. In Deutschland gibt es kaum eine Stadt wie München, wo die Kunst so zurückhaltend und in der gleichen Zeit so mutig ist: traditionsbeladen und an ihren eigenen Siegeszügen berauscht ... In den Jahresausstellungen seit 20 oder 30 Jahren dominiert fast immer ein und dasselbe: ein weises halbsbrecherisches Benehmen, vermischt mit pervertierter Gelehrsamkeit, fleißiger Schlagfertigkeit und humorvollem Pathos; und dann ist der Weg von dem gotikgeprägten Rokoko von Habermann, über die blitzschnelle Pedanterie von Ramberg bis zur religiösen Kinderei von Hengeler oder bis zur gelehrten Leichtfertigkeit von Julius Diez nur ein einziger Schritt und keine Kurve – bis zur philosophischen Frivolität von Naager und der verzweifelten Monumentalität von Kaspar“ (MUTAFOV 1924: 5).

München war die Stadt des Neuen, die Avantgarde herrschte überall:

„Aber dieser, der die neue Kunst verfolgt, findet sie überall: in der Hektik der Gelehrten, in den seltsamen Farbexplosionen der Sezessionisten, in dem rokokogeprägten Malstil der Impressionisten, in den tausenden Sorgen für morgen ... eine einzigartige Auferstehung von tausenden neuen Epochen und Dingen, aber immer ist alles neu, gegenwärtig, münchenerisch: zu aufmerksam, zu kultiviert, zu erfahren: es ist eine Kunst, die für alles Zeit hat“ (ebd.).

München war vom neuen Suchen in der Kunst durchdrungen, die Avantgardeästhetik war im Leben der Stadt überall anzutreffen:

„In Wirklichkeit sieht es so aus, als ob es in dieser Stadt nie eine neue Kunst gäbe, die Straßenbahnen sind seit langem voll mit expressionistischen Postern, ... die Modeboutiquen sind längst im Stil der Modernen geschmückt, selbst der große Konzertsaal des aristokratischen Hotels ‚Vier Jahreszeiten‘ ist zu einem futuristischen Kabarett geworden“ (ebd.).

Die hervorragendsten Symbole der Münchner Kunst sind für Mutafov

„die zwei Kolosse von München: Wilhelm Leibl und Hans von Marès. Wahrscheinlich steckt in diesen beiden Genies das Paradox der Münchner Kunst: Leibl, der Gelehrte des Alltags, mit seinem klassizistischen Malstil und Kolorit, in dem der impressionistische Schimmer der Farbe mit der fleißigsten Gestaltung verbunden ist ... Auf dem anderen Pol: Hans von Marès – der aristokratische Bohemien mit seinem endlosen und sensiblen Gefühl der vollkommenen Harmonie, der unruhige Problemsteller der antiken Frische, zur gleichen Zeit Dilettant, was die Mittel betrifft, und Klassiker, was die Komposition betrifft – immer aber unvollendet ...“ (MUTAFOV 1924: 5).

In Hans von Marès Charakteristik ist Mutafovs Urteil über die zeitgenössische suchende Kunst zusammengefasst:

„... Hans von Marès ist immer voller Leben in den nie aufhörenden Problemen der neuen Kunst: unerreichbar und eindeutig klar, ungeschickt und kultiviert, mit allen Kennzeichen der neuen Zeit und mit dem gleichen Schicksal: nie geschätzt zu werden“ (MUTAFOV 1924: 5).

Das wagemutige künstlerische Suchen Mutafovs hatte seinen Ursprung in den Vorläufern der Avantgarde. Die Beobachtungen über den Stil des Belletristen ließen seinen Zeitgenossen, den Kunstwissenschaftler Kiril Krästev behaupten, dass er von einer ganzen „Reihe deutscher und österreichischer Künstler von der Sphäre der Romantik und der Sezession beeinflusst worden ist, die dem typischen Expressionismus vorausgehen ... Heinrich von Kleist, Stefan George, Frank Wedekind, Franz Grillparzer, Rainer Maria Rilke, Arthur Schnitzler, Peter Altenberg ...“ (MUTAFOV 1993: 13–14). In München erlernt Mutafov grundlegende Richtlinien der dekorativen ästhetischen Neigungen: das Interesse an der architektonischen Einrichtung, die Polygraphie (das Layout eines Buches), die Arabesken, die wunderschönen, gebogenen S-förmigen Linien, mit einem Wort „die Stilcharakteristika einer Linie“, die geometrischen Figuren, die flache zweidimensionale Gestaltungsweise, die zweidimensionalen plastischen gesichtslosen Gestalten, die aus Fragmenten zusammengebaute Fabel, das Rhythmisieren eines Textes in einer einheitlichen dichterischen zyklischen Gestaltung, das in Farben und Formen klar visualisierte Gewebe, das den Text zu einem Ornament macht. Vom Anfang bis zur Mitte der 20er Jahre wurden auch in Mutafovs Sprache expressionistische Darstellungsmittel spürbar: Er suchte die Ausdrucksfähigkeit der plastisch grob gemachten Kontur, der eckigen geometrischen Figuren; die Fabel entwickelte sich durch das collagenhafte, alogische Umdrehen der Fragmente von Gestalten und Handlungen wie in einem Traum, die Helden waren charakteristisch depersonalisiert infolge ihrer Reduzierung bis hin zu bloßen Fragmenten und Entwürfen. In seinem „ornamentalen und paradoxen Gewebe“ verflochten Mutafovs Texte „den ironischen Skeptizismus der Romantik und die assoziative Metapher des Symbolismus“ (so Kiril Krästev). Mutafov erreichte eine echte „Ikonographie des Wortes“. Nicht zuletzt übernahm er von den Ideen des Blauen Reiters die abstrakte Bewegung im Expressionismus, die den deformierten Gegenstand durch ein völlig neues „gestaltloses Symbol“ ersetzte und die dekorative und expressionistische Darstellung zu einer abstrakten Darstellung weiter entwickelte.

Wie Kiril Krästev behauptet, fand Mutafov bei seinem zweiten Aufenthalt in München „die weitere differentielle Entwicklung des deutschen Expressionismus“ vor: „... einige Maler waren von ihren rein künstlerischen Experimenten besessen, [...] andere begannen mit der Erarbeitung ‚der neuen genauen Werte‘ oder der ‚neuen Sachlichkeit‘, laut verkündet von der Kunst- und Architekturschule Bauhaus von Walter Gropius. Sehr stark trat die dritte bedeutende Gruppe des sozialkritischen und revolutionären Expressionismus hervor, die die Gräueltaten des Krieges und die Widersprüche der deutschen bürgerlich-militaristischen Gesellschaft anprangerte. Das waren die so genannten Veristen – „die für die Wahrheit Eintretenden“ oder die „sozial engagierten Expressionisten“ – George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Käthe Kollwitz, Hans und Lea Grundig, Otto Nagel“ (MUTAFOV 1993: 6–7). Es ist interessant, dass Mutafov auch seine neue künstlerische Leidenschaft, die direkt vom Expressionismus abgeleitet wurde, in Deutschland entwickelte: Die Kunsthistoriker neigen dazu, in der Entwicklung der neorealistischen Schreibmethode des Schriftstellers, die in seinen Erzählungen Anfang der 30er Jahre zu beobachten ist, den Einfluss gerade dieser „neuen Sachlichkeit“ zu entdecken, die dem Expressionismus in Deutschland folgt. Diese „neue Sachlichkeit“, zusammen mit ihrer architektonischen Verkörperung Bauhaus, war auch der neorealistische Prototyp für Čavdar Mutafov. In seiner Prosa verwirklichte sich diese Schreibmethode in der konkret-sachlichen Anwesenheit des Dings, des Gegenstandes. Diese Anwesenheit erwies sich als die ästhetische Dimension des Dings, als eine Rückkehr zur wahren Ereignisfabel. Die Handlung stand im Vordergrund der Erzählung, sie entwickelte sich unaufhaltsam und erfüllte den künstlerischen Raum mit der Spannung des Geschehens, das psychologische Relief wurde dichter, die Gestalten wurden immer spürbarer und konkreter, immer reicher an emotionalen Nuancen.

3. Theoretiker des Expressionismus – theoretische Studien und Essays von Čavdar Mutafov über die expressionistische Ästhetik und den Expressionismus in Deutschland

Wie ich bereits erwähnte, beherrschte Čavdar Mutafov frühzeitig die avantgardistischen Suchlinien des Expressionismus im engen Umgang mit der deutschen Kultur. Gemeinsam mit einem anderen Schüler der deutschen Kultur, dem genialen Dichter und Theoretiker der Avantgarde Geo Milev, „importierte“ Mutafov 1919 die Ästhetik des Expressionismus nach Bulgarien, wie der Kunsthistoriker Edvin Sugarev in seinem Buch *Der bulgarische Expressionismus* darlegt (SUGAREV 1988: 26). Es muss hervorgehoben werden, dass Mutafov und Geo Milev nicht einfach eine Ästhetik übernahmen, sondern einen ganzen Komplex von parallel verlaufenden, sich immer wieder einander widersprechenden und ständig ineinanderfließenden ästhetischen Richtlinien, die für den Geist der Avantgarde im Allgemeinen typisch sind. Der bulgarische Modernismus entwickelte sich in philosophischer Hinsicht auf der Basis des Individualismus Nietzsches und des Intuitionismus von Bergson. Diese waren die Grundlagen des gesamten europäischen Modernismus, obwohl seine ästhetischen und künstlerischen Ausgangspunkte so verschieden und vielschichtig wie seine Vertreter waren: Baudelaire, Verlaine, Edgar Allan Poe, Mallarmé, Schibischevsky, Verhaeren, Blok, Majakowski, Jessenin usw. Das sozial engagierte Pathos des Expressionismus

widersetzte sich dem individualistischen Pathos der einzelnen „Persönlichkeit“, behauptet Edvin Sugarev weiter, indem er betont,

„der Expressionismus, vor allem von Čavdar Mutafov und Geo Milev proklamiert, setzt sich nicht in der Form einer Normen- und Konstantenästhetik durch, sondern in der Form eines dynamischen und sich entwickelnden Begriffs, einer vielseitigen Synthese von widersprüchlichen avantgardistischen Suchlinien und Experimenten, die zu jener Zeit weder in Bulgarien noch anderswo in ihrer reinen Form existieren. Sowohl in Deutschland als auch in Bulgarien versteht man unter Expressionismus *alles Neue und Avantgardistische*, was die alten ästhetischen Kanons zunichtemacht und sich vor allem durch eine früher unbekannte Vielschichtigkeit und Dynamik verwirklicht [...] Selbst die Tatsache, dass fast alle Vertreter der postsymbolischen modernistischen Welle während des Krieges und in der Zeit danach in Deutschland studiert hatten und überwiegend dort ihre Beispiele avantgardistischer Kunst übernommen hatten, konnte keine einheitliche ästhetische Plattform schaffen, unter anderem auch aus dem Grunde, weil der deutsche Expressionismus selbst nicht einheitlich war, und weil er ungleichartige futuristische, kubistische, dadaistische und sogar protosurrealistische Suchlinien und Inventionen zusammenschloss“ (SUGAREV 1988: 38–39).

Die ästhetische Ungleichartigkeit der avantgardistischen Bewegungen ist aber ein ästhetisches Phänomen – der Wert der avantgardistischen Ästhetik besteht, dem Forscher nach, vor allem darin, dass sie die neue Art des künstlerischen Realismus bereicherte, diese neue Art, die ihre Anfänge Mitte der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts hat.

Die künstlerische Suche des Dekorativismus und des Expressionismus drückte Čavdar Mutafov sehr übersichtlich in den enigmatischen Texten in seinen Büchern „Marionetten“, „Das Poker der Temperamente“, im Roman *Dilettant* und in einigen Erzählungen im Sammelband *Techničeski razkazi* [Technische Erzählungen] aus. Die Ideen und Konzeptionen der neuen Bewegungen stellte er in seiner unübertroffenen Kunstkritik dar – das ist der wesentlichste Teil seines Schaffens. Seine kritischen Texte schrieb Mutafov in der Form der Synthese eines künstlerischen Auseinandersetzens zwischen Kritik und Belletristik, die Kritik und die Belletristik entwickeln hier gemeinsam die künstlerischen Bedeutungen.

Grundlegende konzeptuelle Suchlinien wurden in fast allen seinen kunstwissenschaftlichen Artikeln entwickelt, von denen die einprägsamsten synthetischen Betrachtungen in den folgenden früheren Texten unbedingt zu erwähnen sind: „Die Karikatur“, „Die Illustrationen von Sirák Skitnik in Edgar Allan Poes Buch ‚Poeme‘“, „Verwandlungen des Theaters“, „Der Tanz in Luftspiegelungen und Verwandlungen“. Ähnliche Texte aus einer späteren Zeitperiode sind: „Schrift“, „Der Expressionismus in Deutschland“ und vor allem „Banale Kunst“, „Zwiespältigkeit in der Kunst“ und „Suggestionen in der Kunst“.

In dem Essay „Die Landschaft und unsere Maler“ (1920) erläuterte Mutafov die Philosophie und Ästhetik des Expressionismus auf folgende Weise:

„Der Expressionismus übrigens ist die Befreiung des Inhalts der äußeren Welt von dem Inhalt der Seele. Die Seele, ihre eigenen Ausdrucksformen bewah-

rend, sieht sich gezwungen, das Wesen der Dinge außerhalb sich selbst zu suchen und es von nun an zu erreichen. Anstatt zu wissen, bemüht sie sich zu erkennen, anstatt sich mit ihren Angelegenheiten zu beschäftigen, erwartet sie tief bewegt das Wunder – und sie hört auf zu träumen, sie beginnt gehorsam und ergeben zu betrachten, um auf diese Art und Weise ihren eigenen Inhalt zu überwinden und im Sein des Weltalls sich selbst zu erreichen. Der Maler wird naiv, indem er auf diese Weise versucht, dem Elementaren näher zu kommen. Alle Finessen seines Stils aufgebend, betrachtet er nur wie ein kleines Kind, mit der Natürlichkeit seiner einfachsten Ausdrucksmittel, fast ausdruckslos, dem Geheimnis der Leistung völlig ergeben. [...] Der Expressionismus sollte übrigens in seiner Konsequenz die endgültige Befreiung der Seele von ihrem Inhalt darstellen, oder die Verwandlung des Subjekt in ein Objekt. [...] Das Endziel ist die Erkenntnis und das Erreichen des Unerreichbaren und des Ewigen. Weil aber der Inhalt im Expressionismus doch irgendwie ausgedrückt werden muss, sind die ersten Ausdrucksformen negativ, das heißt getrennt und allen Schönheitsnormen widersprechend, die man in seinem Stil entwickelt und sorgfältig zu erziehen versucht. [...] Der Expressionismus entfaltet während seines feierlichen Aufmarschs durch die Kunst seinen Inhalt an übermenschlichem und kosmischem Willen und ragt unerreichbar, lapidar und massiv in der schweren Materie seines Daseins empor“ (MUTAFOV 1993: 299).

Diese Definition des Expressionismus war der Grundstein für die Diskussionen um die späteren Auffassungen des Autors, die man im Essay „Der Expressionismus in Deutschland“ findet. Hier definierte Mutafov den Expressionismus als eine Gestalt des Lebens selbst, die „stürmisch durch alle Möglichkeiten, Widersprüche und Verneinungen“ verlief, gleichzeitig aber das Sichtbare und Offensichtliche zurückwies, „die Form zu widerspiegeln und darin die Idee zu entdecken lehrt“. Im Expressionismus erschallt die Absurdität des Lebens, und „die Kunst erleidet die Krämpfe seiner unstillbaren Macht: sinnlos, aber fruchtbar, primär, riesengroß und ewig während“ (MUTAFOV 1993: 351).

Das Hauptkredo des Expressionismus, die Theorie des existentialistischen Absurden und seine Gestaltung wurden in dem frühen manifestähnlichen Text „Die Karikatur“ (1920) entwickelt: „Durch die Karikatur erhält die Realität einen neuen Sinn – den Sinn der Sinnlosigkeit“, schreibt Mutafov, „in Widersprüchen geschaffen, endet sie im Absurden“. „Die Karikatur“ entwickelte die Überzeugung des Expressionismus vom existentialistischen Absurden, das die ästhetische Methode der Parodie des Sichtbaren durch seine Reduktion und Gestaltung mit Hilfe von Schemen und geometrischen Linien schuf: „Anstatt eine Form bekommt die Karikatur die suggestive Einfachheit eines Zeichens, eines Symbols, eines Emblems“, „sie reduziert das Sichtbare auf eine Formel und ein Schema“. Die Befreiung von der konkreten Form suchte die geistige Dimension des Absoluten, die Perspektiven der Universalseele im Gegenständlichen, von den Expressionisten als eine Zusammenfassung des Sichtbaren in jenseits gelegener geistiger Substanz aufgefasst. In der künstlerischen Herangehensweise der zeitgenössischen Karikatur „werden die Dinge wieder von ihrem sinnlosen Zufall befreit und sie suchen nach der Sinnlosigkeit und der Ewigkeit des

Absoluten“ (MUTAFOV 1920), um sie zu einem Ideologem der avantgardistischen Kunstauffassung zu machen. Durch den äußersten Ausdruck des Persönlichen erhielt die Karikatur das Paradoxe einer überpersönlichen Unbedingtheit – das Zeichen des Elementaren. „Das Leben bekam auf diese Weise einen Inhalt: den Inhalt des Nichts“. Und da wurde die impressionistische Karikatur zu einer expressionistischen – eine Groteske und eine Ikone zugleich. Und dieses Werk wurde, laut Mutafov, zu einem Bild.

Der kosmische Wille galt als Konzentrationspunkt des Expressionismus, denn jede Art von Sichtbarkeit wurde abgelehnt – auch die Sichtbarkeit der Landschaft:

„Die Landschaft beginnt zu rebellieren und sich zum Aufstand zu erheben, indem sie alle Stimmungen und Träume der Seele ablehnt, sich auf ihren eigenen Inhalt an mächtigem und ewigem Dasein verlässt – die Landschaft ist Angst einflößend, steinfest und prächtig – und mit einer königlichen Anstrengung ersteht sie plötzlich im Unerreichbaren auf, mit ihrem blinden Willen eines Phänomens und mit der Erhabenheit des Absoluten“ (MUTAFOV 1993: 299).

Der avantgardistisch-theoretische Schlüsseltext „Das grüne Pferd“ entwickelte die moderne Idee von der subjektiven Bedingtheit der Darstellung und Gestaltung in der Kunst, von der Auffassung des Künstlers als eine Erleuchtung. „Der Maler erinnert sich nicht, er denkt aus und schafft“, behauptete Mutafov. Der Künstler erreicht die Kunst in einer Art Erleuchtung der gegenständlich-subjektiven Realität, die Mutafov Stil nennt. Das grüne Pferd wird in der Bedingtheit der subjektiven künstlerischen Ansicht geboren, die beim Suchen nach der überpersönlichen geistigen Substanz der Expressionisten – der Weltseele – geschaffen wird. „Das Pferd ist nicht nur für die Farbenblinden grün“, schreibt Mutafov, „... es wird zum Element einer Bedingtheit, bei der es, einmal hinein geschlossen, sich der Macht zu fügen hat, die es mit allem anderen und durch alles andere vereinigt“ (MUTAFOV 1993: 353). Als eine objektive Gegebenheit aufgefasst, stilisiert das überpersönliche subjektive Maß das Sichtbare in seiner eigenen Gesetzmäßigkeit von Regeln, in der das grüne Pferd kein Wunder mehr ist, wenn man es „unter dem Zeichen einer höher stehenden kategorischen Kraft betrachtet“. Unter dem Vorzeichen einer höheren Gesetzmäßigkeit geschaffen, hört das grüne Pferd auf, ein Phänomen zu sein, es wird natürlich: „es (das grüne Pferd) ist weder eine Variante noch ein Phänomen; es verwundert niemanden mehr, es beleidigt keinen, weil es nur seiner Farbe unterstellt ist“ (ebd.). Das Pferd ist nicht künstlerisch wiedergegeben, es ist geschaffen, man sieht es nicht mit seiner Sehkraft, sondern mit seiner Erleuchtungskraft. „Und das Letztere, die Erleuchtung, trägt einen Namen: Stil. Der Stil hängt nicht von der grünen Farbe des Pferdes ab, weil er über allen Pferden steht. Es lehrt uns nicht sehen – wir lernen es durchschauen“ (ebd.). So wird das Nachdenken über die subjektive Assimilation des Sichtbaren im Suchprozess nach der Weltseele zu einer natürlichen Überlegung über den Begriff „Stil“.

Im Artikel „Probleme der bildenden Kunst“ definierte Mutafov den Stil als eine „Beziehung des Kosmischen zum Persönlichen“ und fasste ihn als ein Produkt der universalen Seele zusammen. „Der Stil, der auf diese Weise definiert ist, ist übrigens der a priori Anfang einer Gleichheit oder Notwendigkeit, unabhängig vom persönli-

chen Schaffen, er ist nur eine Endgrenze des Schaffens“ (KUZMOVA-ZOGRAFOVA 2001: 372). Die überindividuelle Dimension des Stils, die ein Aspekt des Verhältnisses „Kunst – Wirklichkeit“ darstellt, wird auch in anderen essayistischen Texten mit einem manifestähnlichen Klang erörtert. Im Essay „Verwandlungen des Theaters“ ist der Stil „eine Voraussetzung jeder Kunst, ein streng koordiniertes Schema, das das Persönliche unterstellt“. Im Text „Zwiespältigkeit in der Kunst“ ist der Stil „eine höhere Kategorie der Gesetzmäßigkeit“. Im Essay „Mode“ sprach Mutafov über die Kulturerscheinung des „Kollektivstils“, die die Individualität und die Übersubjektivität der Kunst unsicher werden lässt, ihr auf diese Weise die Ewigkeit entzieht und sie zur Vergänglichkeit verurteilt, denn die Mode lebt nur dann, wenn wir unser „Ich“ mit ihrer Hilfe erleben.

Die Ausdrucksmittel des Expressionismus

Den Expressionismus analysierte Mutafov in seinem philosophischen Beitrag „Probleme der bildenden Kunst“ anhand der Verhältnisse „Stil – Symbol“ und „Zeichen – Gestalt“. Dort bestimmte er ihn als eine „rein symbolische Kunst“, die

„jeden Stil ablehnt, wegen des vollständigen und einheitlichen Ausdrucks des Symbols – und dann reduziert man die Erkenntnis des Kosmischen zuerst auf eine Ablehnung aller ästhetischen Werte, die infolge des Stils und der Stilerziehung erlernt wurden: die antistilistische Kunst. Wenn über den Expressionismus gesprochen wird, sollte man immer einen Unterschied machen zwischen der Theorie des Expressionismus und einigen Schulen der modernen Kunst, die immer noch auf dem stilistischen Wege nach dem Kosmischen als eine absolute Notwendigkeit suchen. Beim Expressionismus, insofern er als Kunst der Erkenntnis und nicht des Wissens gestaltet wird, übernimmt der Stil negative Eigenschaften, der wird imaginär, seine Messbarkeit verwandelt sich nur in eine Richtung der Notwendigkeit, in diese Richtung kehrt das Symbolhafte ins Lebendige zurück. In seinem Wesen einer Symbolkunst erhält der Expressionismus die endgültige Bedeutung des Symbols: er verwandelt sich in ein Zeichen, und durch diese höhere Bedingtheit sucht er nach den einfachen Erscheinungsformen der Ausdrucksmittel: der Linie und der Fläche“ (KUZMOVA-ZOGRAFOVA 2001: 372).

Die Linie und die Fläche wurden hier für immer in einer Vollendung und einer Einheit eingeschlossen. Sie bildeten eine Masse. Die Linie, die Fläche und die Masse sind die Hauptausdrucksmittel des Expressionismus.

Expressionistische Ausdrucksmittel isolierte und analysierte Čavdar Mutafov bei einer Reihe von bulgarischen Malern, die seine Zeitgenossen waren. Wenn er die Ausdrucksmittel von Boris Denev betrachtete, betonte er die Besonderheiten seiner Linie:

„Diese Linie ist kein Selbstzweck, sondern ein Mittel zum Erreichen des Dimensionalen. Deshalb ist sie weder schön noch selbständig geführt, sondern kompakt, schwer, beinahe materiell ...“ (ebd.).

Die Ausdrucksfähigkeit Boris Denevs expressionistischer Landschaften bestimmte auch die Art der Farben vor, die er wählte:

„Zum objektiven Inhalt verzichtet Denev auf die Ölfarben und greift zu Eiferfarben (Tempera), Gouache und Pastell. Die inerten Berge, die Weite der breiten Felder und die tote Unbeweglichkeit des Wassers – diese ganze endlose und unübersichtbare Materie ist viel zu grob für die farbenreichen Meisterleistungen der Ölfarben, deswegen sollte man den azurfarbenen Charakter dieser Farben durch den Abdeckcharakter der Tempera überwinden, weiter hin bis zur Malschicht des Pastells“ (MUTAFOV 1993: 375).

Die expressionistischen Ausdrucksverfahren von Boris Denev kommentierte Mutafov auch in einem anderen Artikel namens „Boris Denev“ vom Jahr 1934: „Ein anderes Mal erstarrte die Materie zu einer kräftigen Mündung, himmellos, schattenlos, das Wasser auf ihrem Grund in Metall verwandelnd, so schwer wie der Felsen“ (ebd.).

Die Hauptausdrucksmittel der expressionistischen Gestaltungsweise wurden auch in seinem Artikel „Die Bilder von Ivan Bojadžiev in der Ausstellung der unabhängigen Maler“ kommentiert. Er benannte dabei die „absolute Linie der Expressionisten“, die „expressionistische Freiheit der Form“ und beschrieb den inneren Ausdruck und die räumliche Intensität als Ausgangspunkte des Expressionismus. Der Ausgangspunkt des expressionistischen Stils sei ein freier und primärer Zustand der Vereinfachungen. Im Artikel „Die Illustrationen von Sirak Skitnik“ in Edgar Allan Poes Buch *Poeme* beschrieb Mutafov die Besonderheiten dieses Stils folgendermaßen:

„Dieser Stil ist aber seltsam [...] hier werden angespannte und feste Linien gezeichnet, mit deren Hilfe der Traum wieder in den Grund des Auges zurückkehrt und zu unbeweglichen, schwarzen und schweren Netzen geflochten wird. Dies ist die Grafik einer Kunst, in der die Gestalt die dunkle Bedeutung eines Zeichens erhält und zu einer gewissen, blinden Trägheit erstarrt: dann wachsen die Gegenstände, von ihrer sachlichen Gleichgültigkeit befreit, in den rauen Dimensionen einer neuen Welt auf – in der grotesken, mystischen irrationalen Welt – und durch ihre unpersönliche Geistigkeit suchen sie nach der verborgenen und schrecklichen Quelle der Seele [...]“ (MUTAFOV 1993: 417).

Mutafov verband die expressionistischen Stileinflüsse direkt mit Deutschland. In seinem Artikel über den Maler Vasil Zahariev schrieb er:

„Es gibt eine ganze Reihe von Holzstichen und Linolstichen, die in Deutschland geschaffen wurden, bei denen man den Einfluss der expressionistischen Technik bemerkt: diese gewisse Eckigkeit bei der Gestaltung, dieser abrupte Übergang der Schatten ins Licht, tausende Nuancen des Mitteltons und diese Finesse des mittleren Abdrucks.“

Es ist jedoch sehr interessant, dass Mutafov Paul Cézanne für den Gründer des Expressionismus hielt, das tat er in seinem Artikel „Paul Cézanne“ (1926):

„[...] dieser Impressionist, der den Impressionismus so beständig machen wollte, dass er der Museen würdig ist, wurde zum Gründer des Expressionismus. [...] Cézanne hat all das geschaffen, was später, erst nach seinem Tod, zur Offenbarung der neuen Kunst wurde: ungeschickte Bilder und ungehebelte Briefe an seinen Freund Bernard, in denen sich die Aufrichtigkeit mit der Sinnlosigkeit vermischt; die Natur besteht aus einem Zylinder, einem Konus

und einer Sphäre, oder: man sollte nicht modellieren, sondern modulieren“ (MUTAFOV 1993: 368).

Die expressionistische Technik der Gestaltung interessierte Čavdar Mutafov auch bei den Bildern von Nikola Tanev und Vladimir Dimitrov – dem Meister. Mutafov widmete dem Maler Nikola Tanev drei Artikel: „Die Ausstellung von Nikola Tanev“ (1926), „Nikola Tanev“ (1927) und „Die Ausstellung von Nikola Tanev“ (1928). Die Werke von Nikola Tanev beeindruckten Mutafov durch den Einfluss des französischen impressionistischen Pinselstrichs, der auf eine besonders interessante Art und Weise in der unruhigen Ausdrucksfähigkeit des expressionistischen Strichs bei ihm gebrochen wurde. Die Bilder von Vladimir Dimitrov inspirierten Mutafov dazu, seine beachtlichen philosophischen Zusammenfassungen zu schreiben, die von einer unvergleichlichen Ausdruckskraft durchdrungen sind („Vladimir Dimitrov – der Meister“, 1927, „Die Grafik von Vladimir Dimitrov – dem Meister“, 1927, „Die Ausstellung von Vladimir Dimitrov – dem Meister“, 1935). Vladimir Dimitrov – der Meister galt selbst als Theoretiker der avantgardistischen antimimetischen wählerischen Beziehung zur Realität, er schuf Meisterwerke des Expressionismus, die ihren Ausdruck im Erkenntniswillen fanden und an der Schwelle des Ausdrucks erstarrt blieben. Die vom Meister gemalten Formen „zerstören die Einheit des Gegenständlichen in einem riesengroßen farbigen Zusammenbruch, um ihr, dieser Einheit, dann wieder in den Wehen einer neuen Kunst Leben einzuhauchen“ (MUTAFOV 1993: 365). Diese Werke gaben Mutafov das Recht, die Kunst als Willen zum Sehen zu definieren: „Die Kunst besteht darin, sehen zu wollen“, schrieb Mutafov. Die expressionistische Linienführung von Vladimir Dimitrov – dem Meister beeindruckt mit ihren Gestalten: „von der alltäglichen Sicht des Banalen bröckeln grobe und mächtige Visionen ab, die in ihrem Ausdruckswillen gespannt sind“. Anhand der vom Meister geschaffenen Figuren entwickelte Mutafov eine ganze Theorie der expressionistischen Gestaltung, die in der Farbintensität, in den angespannten, ausdrucksstarken Formen und in der Gestalt, die „auf breiten Flächen von sauberen Farbtönen entblößt dargestellt ist“. Hier entdeckte Mutafov eine der Hauptausdrucksmethoden des Expressionismus: „das Ersetzen des Gegenstands durch die Funktionen der Linien und der Farben“. Der Meister stellte das Sichtbare vereinheitlicht dar, und zwar vereinfacht, geometrisch, deutlich und plastisch. Er war auf der Suche nach einer neuen Form und wollte sie darstellen mit Hilfe des gleichen Ausgangspunktes und der Einheitlichkeit von den Tausenden aller anderen Formen.

Mutafov widmete auch Nikola Marinov, Ilija Petrov und Hristo Jončev-Krskarec beeindruckende kunstwissenschaftliche Schriften. Der Artikel „Nikola Marinov“ (1927) belegt Mutafovs belesenes kunstwissenschaftliches Detailverständnis der Wasserfarbtechnik des Malers, dort betonte er die „Umdeutbarkeit“ der Gestalten, die die Realität in ein farbiges Gedicht verwandelt. Von der Ästhetik dieser Bewegung geschaffen, „ist die umdeutbare Gestalt ein Kulturphänomen des expressionistischen Malraums, ein Ausdruck der suchenden Unzufriedenheit der modernen Reflexion“. Die umdeutbare Gestalt war auch eine typische künstlerische Herangehensweise für Mutafov selbst, sie war eine Schlüsselmethode und ein Weg zur Autonomie der Wahrnehmung des Betrachters, die in der Welt seiner eigenen Phantasie und seines Einbildungsvermögens mit einbezogen wurde. Im Artikel „Ilija Petrov“ (1927) unter-

strich Mutafov die moderne Technik dieses Malers, insbesondere die Plastizität und Ausdruckskraft der modernen Grafik im expressionistischen Malstil, die unter dem Einfluss von ausländischen Beispielen der Malerei entstanden.

In der Historiographie der Tanzstile „Der Tanz in Luftspiegelungen und Verwandlungen“ (1922) erschienen nacheinander Gesichter der Geschichte, in einem Schwindel erregenden Karneval von expressionistischen wörtlichen und plastischen Gesten gezeichnet, Gesichter, die dem obersten Gesetz der Schönheit unterstellt sind, die „ihren ewigen Lebenstanz tanzt“. In den stilistischen Besonderheiten des Textes, in dieser Suche nach Ausdruckskraft mit Hilfe der Musik, der Malerei und des Wortes gab Mutafov die charakteristische avantgardistische Konzeption über die synkretistische Gestalt der Kunst wieder, die den synkretistischen Geist der Urseele als ihre eigene Urgestalt verkörpert.

Expressionismus und Neorealismus. Der Expressionismus und das Leben

Welche Beziehung besteht zwischen der Philosophie und Ästhetik des Expressionismus und der Philosophie und Ästhetik der Kunst des Banalen? Sind sie diametral verschieden, oder haben sie einen gemeinsamen Ursprung, oder sind sie gar zusammengehörig? Die Ästhetik der Idee, die außerhalb des Sichtbaren liegt, der Weltseele und die einfache, alltägliche überschaubare Ästhetik – das sind zwei philosophische Richtungen, die vom Autor in seinem Essay „Zwiespältigkeit in der Kunst“ sehr deutlich erklärt, abgegrenzt, verglichen und entgegengesetzt sind. Da schreibt er: „Zwischen diesen weiten Grenzen des Erhabenen und des Alltäglichen zögert die Kunst aller Zeiten [...]“ (MUTAFOV 1993: 335).

Einerseits könnte man die organische gegenseitige Zugehörigkeit zwischen der Ästhetik des Expressionismus und der Ästhetik des Banalen im Bereich des sozialen Engagements des Expressionismus suchen. Der Expressionist verlässt sein Ich, um die Sachen genauer unter die Lupe nehmen zu können, um nach ihrer Seele zu suchen. So tritt er hinaus und zeigt sein Interesse am Sichtbaren. In seinem Essay „Der Expressionismus in Deutschland“ (1924) schreibt Mutafov: „Nie war eine Kunst so eng mit dem Leben verbunden wie der Expressionismus in Deutschland“ (MUTAFOV 1993: 350). Und doch trennt sich der Expressionismus vom Alltäglichen des Lebens, laut Mutafov, er weicht vom Weg ab: „Vom Alltäglichen abgekommen, verliert er seine Zeit, um nur ein Schema, eine Formel, eine Ziffer, ein aus Linien und Flächen bestehender Begriff zu bleiben, ein Spektrum statt Farben, eine Masse statt Form. [...] Und weil sich die Künstler von der Großstadt nicht trennen konnten, um in das Paradies umzusiedeln, erschallte der Expressionismus im leeren Raum.“ Allerdings hat „der Expressionismus den neuen Realismus befruchtet, sein Einfluss ist überall zu sehen“, schrieb Mutafov.

„Vielleicht ist der Expressionismus aus dem Jahr 1914 oder 1918 schon überwunden, sicher sind Karl Schmidt-Rottluff oder Nolde nicht mehr möglich, Franz Marc oder Macke rufen Mitleid mit ihrem tragischen Tod hervor, Koskoschka oder Hofmann sind schon längst in den Museen, erschöpft man damit aber den ganzen Expressionismus? Er bleibt in der zahllosen Vielseitigkeit der Großstadt erhalten, in unseren Gewohnheiten und Bräuchen als Kosmopoliten, im Widerspruch unserer Begeisterungen und Schwärmereien [...]“ (ebd.).

Die avantgardistische Kunst galt als Ausdruck des Menschen der neuen Zeit, der neuen Stadtkultur und der neuen Weltkultur. Als Mutafov über die bemerkenswerten ästhetischen Erscheinungen in der Ausstellung der Neuen Sezession in München berichtete, analysierte er die sehr enge Verbindung der avantgardistischen Ästhetik mit der Stadtkultur:

„Gerade die Neue Sezession zieht für jedes Jahr Bilanz, die Bilanz der Exzentrizität, die Höchstleistung des Extremen – all die notwendigen Sachen, die 1924 wirklich so aussehen, deswegen sind sie auch so nah, so voll mit all dem, was mit uns selbst verbunden ist, mit der Großstadtkultur und mit unseren Gewohnheiten als Kosmopoliten. Da hören die Revolutionen der Neuen Sezession schon auf, Angst einzujagen: sie sind dann nur die gesteuerten Explosionen des ewigen Zeitmotors: eine ständige Wende, Umwandlung, Rückkehr – so wie der Kreislauf jeder Kunst immer gewesen ist“ (MUTAFOV 1924: 5).

In seinem Essay „Der Expressionismus in Deutschland“ (1924) gab Mutafov eine originelle Erklärung zur Blütezeit der expressionistischen Ästhetik ab:

„Die Jahre 1920–1923 sind vom stürmischen Tempo der Inflation gekennzeichnet, die scheinbar absichtlich mit dem Expressionismus vereint ist, unter dem Zeichen der endlosen Entwertung [...] das Ergebnis ist nur eins: völlige Zerstörung aller Werte, Leistungen, Vorurteile. So jagte der Expressionismus stürmisch über die Grenzen des Alltags und schallte im Absurden. [...] Vielleicht war der Expressionismus die Werbung für die neue Zeit [...] das Leben ging unaufhaltsam über alle Möglichkeiten, Widersprüche, Verneinungen [...] weil der Expressionismus nicht nur eine Bewegung oder eine Kunstschule war, der war auch eine Erkenntnis. Er hat es uns beigebracht, die Dinge außerhalb des Scheinbaren zu betrachten; er hat uns gelehrt, die Form zu brechen, darin die Idee zu finden. [...] Gleichzeitig sollte er aber bei uns in der Hektik der Großstadt leben, ein Gefährte der Menschenmassen und der Elektrizität, ein Bruder der Maschine, ein König der Unfälle, der Prostitution und der Stadt – in dieser Doppelrolle hat er uns einzig und allein das harte Erbe seiner Hässlichkeit vermacht“ (MUTAFOV 1993: 350).

Mutafov sah eine enge Verbindung zwischen der expressionistischen Ästhetik und der Ästhetik des Banalen – zum Beispiel im Werk von George Grosz. Er war ein berühmter Maler und Grafiker und sozialkritischer Expressionist aus der Gruppe der Veristen (ital. *verismo*, von *vero* ‚wahr‘), die sozial engagiert waren. Mutafov nannte ihn:

„den Meister der genialen Banalität – den Maler des Alltags im wörtlichen Sinne, weder Karikaturist noch Illustrator – boshaft wie ein Kind, naïv wie ein Weiser, aber grausam gleichgültig; gleichzeitig ziellos, gnadenlos und zufällig [...]“ (ebd.).

Laut Mutafov kann das Schaffen dieses Künstlers nur dann verstanden werden, wenn das Geheimnis der Kunst verstanden wird, die alles vereinheitlicht, die sich selbst in Leben verwandelt. Der Expressionismus und die Kunst des Banalen, die so selbstverständlich vereint sind, schaffen gemeinsam die Kunst der neuen Zeit, „eine neue

Wirklichkeit, in der die Sachen, in ihrer Offensichtlichkeit entblößt, jene grausame Notwendigkeit erlangen, Kunst zu sein“ (ebd.).

Andererseits werden der Expressionismus und der Realismus in einer Reihe von kunstwissenschaftlichen und theoretischen Schriften von Mutafov diametral entgegengestellt. Erhabene und banale Kunst sind im Artikel „Die Ausstellung von Dečko Uzunov“ entgegengesetzt, wo Mutafov die banale Kunst als Kind ihrer Zeit betrachtete, er erläuterte die Entwicklung der Ausdrucksmittel dieser Kunst, die das Vitale zu ihrem Ziel machten:

„Das Vitale hat ein eigenartiges Tempo, eine andere Dynamik – wenn es zu einem künstlerischen Ziel wird, verwandelt es damit auch die künstlerischen Ausdrucksmittel. Und gerade diese neuen künstlerischen Ausdrucksmittel verwandeln die Kunst selbst: sie holten mitten auf der Straße das abstrakte Ideal der Vollkommenheit von seinem hohen Ross herunter, so machten sie das Ideal zugänglich, aber auch billig, verständlich und klar, aber banal, schnell, aber oberflächlich – und dann verwandelt sich das Bild in eine Skizze, Zeichnung oder Illustration, ohne in einer Gestalt die flüchtigen Eindrücke von den Dingen vollenden zu können: ab diesem Moment beginnt das künstlerische Werk seinen eigenen Weg zum Publikum ...“ (MUTAFOV 1993: 398).

Im Artikel „Nikola Marinov“ (1927) postulierte Mutafov wieder, dass „die Kunst doch in der Überwindung der banalen Sichtbarkeit der Dinge besteht, um ihre ewige Gestalt zu erreichen ...“ (MUTAFOV 1993: 387).

Mutafov stellte noch einmal den Expressionismus und den Realismus in seinem Artikel „Expressionismus oder Realismus?“ (1926) gegenüber, indem er den Mechanismus des Schaffens einer expressionistischen Gestalt erklärte:

„... die objektive Wirklichkeit, auch wenn man sie als eine Wahrnehmung versteht, trägt in sich immer noch nicht dieses ästhetische Element, das sie zu einer künstlerischen Wirklichkeit macht. [...] Wenn aber diese Wirklichkeit unsere Einfühlsamkeit in die Dinge ist, d.h. die persönliche Nuance, mit der wir das Gegenständliche färben, um es in ein ästhetisches Element zu verwandeln, dann ist es offensichtlich, dass da Objekt und Subjekt miteinander zu einer bildlosen Realität verschmelzen, die von nun an die künstlerische Bedeutsamkeit der Dinge verwirklicht, ohne aber ein Realismus an sich selbst zu sein“ (MUTAFOV 1926: 4).

Weiter schrieb er:

„... diese Erkenntnis, die der Realismus im unmittelbaren Erleben kaum erreichen kann, richtet der Expressionismus in die Höhe und macht sie zur Kunst. Denn diese Strömung entsteht wie ein Drang nach den Sachen: nicht nur wie ein sich ständig verändernder Anschein, sondern auch wie ein Wesen“ (ebd.).

Das Ich des Expressionismus war auf der Suche nach dem Unerreichbaren, dem Unsichtbaren und dem Ewigen, indem es über seine Grenzen hinweg ging. Dieses Ich versuchte, das Persönliche durch das Bekunden des Persönlichen zu überwinden, mit Hilfe eines Stils, der Ausdruck des Subjekts ist und versucht, eine übersubjektive Realität auszudrücken. Gerade darin liegt das Paradoxe, auf dessen Basis sich der Ex-

pressionismus entwickelte. In diesem Paradoxon verbirgt sich aber auch die Entwicklung. Führt uns der Impuls zur Objektivierung, zum Auslöschen des Persönlichen nicht geradewegs zur Unifizierung und zur Ästhetik des Massenhaften, die von der Reproduktionsmöglichkeit unterstützt wird, sowie von der Möglichkeit, unzählige Male ein „Stück Kunst“ zu vervielfältigen? Zum Ende der 20er Jahre spiegelte sich die Ästhetik des überpersönlichen „Ichs“ in der neorealistischen Linienführung, in der Ästhetik des Banalen, des Alltäglichen, des Massenhaften, in der Straßen- und Stadtkunst, in der Werbung, im Plakat und in der Mode wider. Diese Ästhetik wurde nicht nur zum Konzept, sondern zur Ausdrucksform der expressionistischen Philosophie. Der künstlerische Werdegang von Čavdar Mutafov ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, nicht nur in konzeptioneller, sondern auch in belletristischer Hinsicht. Sein Lebensweg und sein Schaffen demonstrieren uns die vielschichtigen Beziehungen der Ablehnung und Aneignung, die sich in den 20er Jahren zwischen der Ästhetik des Expressionismus und dem neorealistischen Stil der banalen Kunst entwickelten.

Übersetzung: Ginka Georgieva

Literatur

- KUZMOVA-ZOGRAFOVA 2001 = Кузмова-Зографова, Катя (2001): *Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта*. София: Издателска къща „Ваньо Недков“.
- MUTAFOV 1920 = Мутафов, Чавдар (1920): „Карикатурата“. *Везни*, бр. 2, год. II. 11–21.
- MUTAFOV 1924 = Мутафов, Чавдар (1924): „Мюнхенско изкуство“. *Слово* 668. 5
- MUTAFOV 1926 = Мутафов, Чавдар (1926): „Експресионизъм или реализъм?“. *Слово* 1104. 4.
- MUTAFOV 1993 = Мутафов, Чавдар (1993): *Избрано*. Предговор, съставителство и редакция Кирил Кръстев. София: ГАЛ-ИКО.
- SUGAREV 1988 = Сугарев, Едвин (1988): *Българският експресионизъм*. София: Държавно издателство „Народна просвета“.