

Leonid Motz

(Austria, Department of Slavonic Studies, University of Vienna)

On Two Manifestos of Bulgarian Post-symbolism

Abstract: This text is an extract from a comprehensive study on the manifestos of Bulgarian modernism and the maturing poetics of Atanas Dalchev. The first part explores in detail Lyudmil Stoyanov's little-known article *Nikolay Liliev. An Epilogue of a Controversy* (1922), in which he directs criticism against Liliev, replacing and distorting a number of elements of his poetic world, and reducing his work to the clever epigonism of the French Symbolist poets. The second part of the article revisits Georgi Tsanev's text *Dead Poetry* (1923), in which he offers a critique of the poetry published in *The Hyperion*, targeting primarily the poet Ivan Mirchev and parodying his poem *Maria*. The text goes on to challenge the established view of the conventionality of Ivan Mirchev's work which – viewed objectively, outside the context of the 1920s critical debates – is clearly a predecessor setting the stage for Atanas Dalchev's object-driven poetry and diabolism. The in-depth analysis of Ivan Mirchev's neglected work reveals his distinctive style and imagery, including intriguing shifts from symbolism to objectivism and from the elevated poetic vocabulary to the vocabulary of everyday mundane life.

Key words: manifesto, symbolism, object-driven poetry, diabolism, Atanas Dalchev, Ivan Mirchev

Леонид Моц

(Австрия, Институт за славистика, Университет Виена)

Около два манифеста на българския постмодернизъм

Резюме: Текстът представлява извлечение от обширна студия върху манифестите на българския модернизъм и съзряващата поетика на Атанас Далчев. Първата част изследва в детайли малко известната статия на Людмил Стоянов „Николай Лилиев. Епилог на един спор“ (1922), насочена срещу Лилиев, където патосът на отрицанието подменя и деформира редица реалности и внушения от поетичния свят на Лилиев, а неговото творчество бива сведено до умело епигонство на френските поети-символисти.

Втората част на изложението се връща към актуализирания в българска литературна наука текст на Георги Цанев „Мъртва поезия“ (1923), насочен срещу поезията в сп. „Хиперион“ и взел за прицел най-вече поета Иван Мирчев, пародирайки неговата поема „Мария“. Оттук насетне бива оборена наложилата се трафаретна представа за шаблонността на Иван-Мирчевата творба, която – прочетена обективно, извън критическата полемика на 20-те години на XX век – се оказва явно предшестваша, задаваща предметизма и диабололизма на Атанас Далчев. Вглеждането в забравения текст на поета Мирчев изважда най-вече характерни особености на неговата стилистика и образност – интригуващи превключвания от символизъм към предметизъм, от възвишения поетически лексикон към лексиката на ежедневието и прозаичния бит.

Ключови думи: манифест, символизъм, предметност, диабололизъм, Атанас Далчев, Иван Мирчев

Leonid Motz

(Österreich, Institut für Slawistik, Universität Wien)

Zu zwei Manifesten des bulgarischen Postsymbolismus

Auf dem Weg zu Daltschevs *predmetnost*:

Literarische Manifeste in Bulgarien der 1920-Jahre

Die Werke Atanas Daltschevs (1904–1978) zählen zu den meistgelesenen und -übersetzten des bulgarischen 20. Jahrhunderts. Seine literarische Karriere beginnt in den 1920er-Jahren, er debütiert 1923 in der Zeitschrift *Hiperion*, einem maßgeblichen Organ des symbolistischen Diskurses.¹ Mitte der 1920er-Jahre vollzieht sich eine Entfremdung von der symbolistischen Poetik der Zeit und die Gründung des Schriftsteller-Zirkels *Strelec*, an dem Daltschev mitwirkte, aus dem auch eine eigene gleichnamige Literaturzeitschrift hervorgehen wird (1926–1927). Es kristallisiert sich bei Daltschev eine eigene, oftmals als gegenständlich beschriebene Poetik heraus – der bulgarische Terminus *predmetnost* (Sachlichkeit, Gegenständlichkeit) markiert diesen Daltschev-Stil. Kennzeichnend für diese Gegenständlichkeit sei eine Plastizität des Textes und die Suche nach dem Abstrakten hinter dem Gegenständlichen, das sich im Hier und Jetzt konkretisiere.²

Doch wie vollzog sich dieser Wandel von einer hermetisch-formalistischen Poesie symbolistischer Prägung zum Daltschev-Stil und in welchem Kontext steht seine frühe Poesie? Der vorliegende Aufsatz möchte einen Beitrag zu diesem Forschungsfeld leisten und die Aufmerksamkeit auf zwei Schlüsseltexte lenken, die als Manifeste der Ablehnung der symbolistischen Poetik in die bulgarische Literaturgeschichte eingegangen sind: Ljudmil Stojanovs (Стоянов/Stoyanov 1922) und Georgi Canevs (Цанев/Tsanev 1923/1983). Beide Texte werden in der endgültigen Lossagung Daltschevs vom Symbolismus – Atanas Daltschevs und Dimitar Panteleevs Manifest *Märtva poezija* (Далчев, Пантелеев/Dalchev, Panteleev 1925) – rezipiert. Die Betrachtung der Rezeption von Texten, denen Stojanov und Canev ablehnend gegenüberstehen, gibt Aufschluss über die vorliegenden Verflechtungen mit den Autoren der Zeit und die Entwicklungslinien ihrer metapoetischen Vorstellungen.³

Genealogie einer Begriffswelt: Ljudmil Stojanovs *Nikolaj Liliev. Epilog na edin spor*

Ljudmil Stojanovs „Epilog eines Streits“ ist vordergründig eine Abhandlung mit dem dichterischen Paradigma Nikolaj Liliivs. Liliev (1885–1960), bürgerlich Nikolai Popivanov, gilt wohl als der meistgelesene und -besprochene Lyriker des bulgarischen Symbolismus. Der Text erscheint im Jahr 1922 (während der Zeit der Stambolijski-Regierung) in *Hiperion*, jener Zeitschrift, die eigentlich als eines der Organe des symbolistischen Diskurses gilt. Ljudmil

¹ Gemeinhin wird in der bulgarischen Literaturgeschichtsschreibung sein Gedicht *Hiži* (eben in *Hiperion* 1923, 1 erschienen) als sein literarisches Debüt angenommen. Die jüngere Forschung geht allerdings von einem Debüt im Jahr 1921 aus, die beiden in der Schülerzeitschrift *Far*, 1921, 1 publizierten Werke seien allerdings von Daltschev später nicht in den ersten Gedichtband aufgenommen und wurden erst später herausgegeben (nach A. Muratov in Zahova/Zahova 2023).

² „...общ за критическия поглед на мнозинството от тях върху поезията на Далчев е акцентът върху нейната предметност, вещност, вещественост“ (Zahova/Zahova 2023).

³ Der vorliegende Beitrag sieht sich in Kontinuität eines literaturgeschichtlichen Zugangs, der die „circulation of discourses both within and through various texts“ (Rivkin, Ryan 2004: 506) ausdrücklich miteinbezieht und somit Literaturgeschichte als Mikrogeschichte betreibt, in dem „literarische Texte [...] als teils gleichgerichtete, teils gegenstrebige Komponenten in einem kulturellen Gewebe beschrieben werden“ (Müller 2014: 179).

Stojanov (1886–1973) selbst war eine Figur des Diskurses der 1920er-Jahre. Er tat sich als Dichter und in prominenter Weise als Kritiker hervor, mit dem bulgarischen Expressionisten Geo Milev, der sich ebenfalls mit eigenen metapoetischen Vorstellungen hervorgebracht hat, verbindet ihn die Arbeit als Redakteur in der Zeitschrift *Vezni* („Waage“) in den Jahren 1920–1921.

Der „Epilog“ ist weniger ein Nachspiel zur Auseinandersetzung um Liliev, es ist vielmehr der Auftakt zur folgenden, über Jahre zu führenden Auseinandersetzung um den ästhetischen und künstlerischen Wert der in der symbolistischen Epoche entstandenen Dichtung und gibt der Diskussion eine erste Stoßrichtung.

Wir lesen in Stojanovs „Epilog“ wiederholt von Liliev als einem Dichter, der sich an ein Publikum wende, das gewissermaßen zu niedrige Ansprüche an sich selbst habe – Lilievs Poesie wirke auf die Öffentlichkeit eines Landes mit einem „niedrigen literarischen Geschmack“ wie „Scharbat auf Orientalen“ (gemeint ist hier die osmanische Süßwaren-Spezialität persischer Herkunft).⁴ Dieser latent mitschwingende Vorwurf, das bulgarische Publikum sei einem Verfall seiner eigenen Ansprüche in Liliev aufgesessen, angetrieben von der allzu wohlwollenden Literaturkritik, konkretisiert der Autor sogleich: Er konstatiert, dass das literarische Werk Lilievs einer ernstlichen Auseinandersetzung bedürfe, die über die unkritische Rezeption der bulgarischen Intelligenzia hinausgehe. Stojanov fragt nach dem tieferen Sinn von Lilievs Poetik – dies ist insofern spannend, als dass hier spezifisch nach dem Ursprung von Lilievs Schaffen gefragt wird, sowie nach seinem Verhältnis zu den „anfänglichen Kräften des bulgarischen Geistes“.⁵ Es werden genau diese Fragestellungen sein, die später bis in die 1930er-Jahre das Suchen nach einer „skythischen und slawischen Dimension“ im Bulgarentum antreiben werden.⁶

Stojanov stellt fest, dass die Auseinandersetzung um Lilievs Poetik noch nicht geführt worden sei und gibt sich selbst die Aufgabe, eine Kritik abseits der bisherigen vorzunehmen, die er als „sentimentalistisch“ ablehnt. Bei Liliev sehe man eklatant – allerdings mit zeitlicher Verzögerung – die Handschrift der französischen Symbolisten des späten 19. Jhd., insbesondere von Paul Verlaine und Charles Baudelaire, der Einfluss gehe sogar so weit, dass er meint, einzelne Textfragmente einzelnen französischen Autoren zuzuordnen. Bei Liliev dominiere als kennzeichnendes Element die Einsamkeit, die kein wahrhaftiges Erlebnis darstelle, sondern eher einen angelernten Habitus. Der Vorwurf des Angelernten und Manieristischen ist ubiquitär: Der Manierismus gehe soweit, dass ein wahrhaftiger „Kampf der Leidenschaften“ fehle, er werde ersetzt mit dem Kontrastieren der Wirklichkeit durch erlerntes Zelebrieren französischer Lyrik.

Aus heutiger Perspektive befremdlich scheint der Vorwurf Stojanovs, bei Liliev sei eine Phobie vor dem Stadtraum zu erkennen, die er als „Wegrennen vor dem echten Leben“ deutet – „[Т]ой бърза за първото тихо пристанище. Градът, този висш продукт на човешкия живот, го плаши“ (Стоянов/Stoyanov 1922: 359). Wer mit Liliev vertraut ist, erkennt hierin eine waghalsige Lesung des Stadtstoffes bei Liliev, beweist er doch in *Gradat* (1912) ebenjenes Gespür für den Stadtraum, das ihm Stojanov mit aus dem Kontext gerissenen Zitaten aus genau diesem Werk versucht, abzusprechen:

Да можех сам да бъда сред града
и да ловя желанията смътни

⁴ Vgl. „...тази поезия, която им действува като шербета за ориенталците“ (Стоянов/Stoyanov 1922: 365).

⁵ „Най после, какви са връзките му с изначалните сили на българския дух?“ (Стоянов/Stoyanov 1922: 356).

⁶ Vgl. hierzu auch Шейтанов/Sheytanov 2006 [1939]. Dieses Werk ist wohl als Kulminationspunkt dieses Diskursstrangs anzusehen.

на своите сестри и братя бедни
та в горестния шепот на дъжда,
когато безутешна вечер тъгне
и впива пръсти, пламенни и ледни,
в душите задебели от труда,
да бъда страж на тъмни и безпътни
в часа на изпитания последни. (Лилиев/Liliev 1912)

Das lyrische Ich ist hier nicht, wie von Stojanov vorgeworfen, als Subjekt vom Objekt völlig getrennt und geht seinen eigenen einsiedlerischen Weg, sondern im Gegenteil – es hat Teil am verletzlichen, flüchtigen und gänzlich unbürgerlichen Teil des Stadtraumes: der Heimstätte der „безпътни жени“ (Лилиев/Liliev 1912). Doch es scheint wohl die Kritik an der vermeintlichen Prüderie Lilievs ihren Grund im didaktischen Ton des Stadtgedichts ihren Ausgang zu nehmen – „изгубен син, не тръгвай в тоя друм!“ (Лилиев/Liliev 1912). Eine Lesart des „erhobenen“ Zeigefingers ist wohl sicherlich zulässig, wenn auch nicht unbedingt wesensbestimmend für diesen Text.

Ebenfalls weit hergeholt scheint Stojanovs Vorwurf, Liliev habe ein kindlich-naives Weltbild (Стоянов/Stoyanov 1922: 362), das sich in einem Gestus von spießiger Jungfräulichkeit manifestiere. Insbesondere das Letztgenannte scheint absurd, da dieses Motiv bei Liliev eigentlich voll ausgearbeitet, und zwar sogar entgegen einer biedereren Lesart, vorzufinden ist (man denke an das Gedicht „Не зная, тоя път извежда...“ aus seiner ersten Sammlung *Птици в нощта* (1918), das im Vers „ужаса да бъдеш девствен“ kulminiert).

Auf den „ужас“ („Horror“) gilt es Acht zu geben, bei Stojanov liest man nämlich, dass dieser eine falsche Emotion bei Liliev darstelle. Es seien im Grunde alle Liliev'schen Emotionen gekünstelt: Wo Horror auftritt, fehle eine Emotion von Leid, das poetische Subjekt lebe ein Leben wie auf einer „einsamen Insel“ und fliehe vor der Berührung mit der Wirklichkeit:

Такъв е този поет, който страни от живота, от греха, от възжелението, от всяка катастрофичност на битието, в името на някаква стилова и разсъдъчна безупречност; [...] един дух, лишен от страсти, доброволен изгнанник от живота, и чиято единствена страст са царството на римите и магията на образите, царство напявано не от живата влага на творчеството, а от мъртвата плесен на книгите (Стоянов/Stoyanov 1922: 361).

Die Befriedigung einer künstlerischen Emotion basiere also in dieser Liliev'schen symbolistischen Poetik laut Stojanov auf einem erlernten poetischen Reflex und nicht auf einem echten Erleben oder gar einer Zugewandtheit zum Leben selbst. Stojanov bringt es auf den Punkt, Liliev sei ein „Virtuose des *Slovo*, aber ein Dilettant der *Duma*“⁷; gemeint ist hier wohl die mit den beiden bulgarischen Termini für „Wort“ transportierte Kluft zwischen Form und Inhalt. Was die Dichotomie zwischen *slovo* und *duma* und ihre Übertragung ins Deutsche angeht, so kann man möglicherweise eine Analogie zur inhaltlichen Kategorie *Worte* und ihrer Abgrenzung gegenüber der formal-numerischen Kategorie *Wörter* andenken.

Der Symbolismus, wie er von Liliev praktiziert wurde, sei wortreiche Dichtkunst, die allerdings bar jedes Inhalts nach französischen und anderen Vorbildern modelliert sei. Eine Dichtung, die nicht aus leidenschaftlichem Erleben entstehe, sondern aus dem Rezipieren von totem Bücher-Schimmel. Metatheoretisch ist diese Dualität besonders interessant: Stojanov nimmt eine getrennte poetische Existenz des Inhalts und der Form an (oder zumindest lässt er

⁷ „Виртуоз на Словото, той е дилетант в най-чистата [sic!], Genus-Kontamination in Analogie zu *мисъл*?, kehrt bei Stojanov wieder] смисъл на думата“ (Стоянов/Stoyanov 1922: 363).

diese durchscheinen) – eine Überzeugung, die im Zuge der später entstehenden Manifeste oft hervorgebracht, programmatisch umformuliert und insbesondere als einer der zentralen Kritikpunkte der neuen Generation von Dichtern gegenüber dem Symbolismus Bestand haben wird.

So werden Daltshev und Panteleev 1925 ihre Ablehnung ganz ähnlich in einem Satz auf den Punkt bringen:

Изцяло творчеството на Николай Лилив е лишено от дълбоко преживяване, единственото условие за всяка истинска поезия (Далчев, Пантелеев/Dalchev, Panteleev 1925).

Es ist sicher kein Zufall, dass Stojanov Nikolaj Liliev immer wieder in den Zusammenhang mit seinen vermeintlichen französischen Vorbildern bringt: Er wirft seiner Poesie einen regelrecht un-bulgarischen Geist vor („Всичко това придава на неговата поезия нейния небългарски дух”, Стоянов/Stoyanov 1922: 363). Liliev, als sentimentaler und redseliger („словоохотлив”) Poet, verfolge dahingehend eine nicht-bulgarische Poetik, als dass diese nicht-ursprünglich sei – nicht angetrieben vom „примитивно[] скитско начало” (Stojanov 1922: 364). Daher sei diese Art der manieristischen symbolistischen Dichtkunst gewissermaßen entfremdet vom „Rhythmus des bulgarischen Geistes” („отчужденост от ритъма на българския дух”. Diesen nationalen Geist, der hier explizit als etwas ursprünglich-barbarisches (wohl im Sinne von lat. *prīmōrdiālis*) geframet wird, das allen bulgarischen Geistesübungen zugrunde liegen solle, müsse man abbilden, wenn man „Nationaldichter” sein wolle. Die Ursprünglichkeit, also das Bulgarische schlechthin, liege im „ewigen Kampf und im ewigen Leiden”. Diese Dualität sei „der Weg des Volkes” (Стойанов/Stoyanov 1922: 364) und genau dies sei, was Liliivs manieristischer Dichtung fehle:

Суровостта на природните стихии, титаническия двубой със земята, жестокостите на орисницата сред един враждебен и винаги коварен свят – този е пътя на народа: вечна борба и вечно страдание. Поезията на Николай Лилев не ни загатва нито едното, нито другото (Стоянов/ Stoyanov 1922: 364).

Ich möchte an dieser Stelle kurz auf diesen Dualismus, den Stojanov hier öffnet, zu sprechen kommen: Eine erste ausführliche Ausarbeitung der Problematik des Bezugs bulgarischer Literaturproduktion auf mythologisierte vormoderne Völker finden wir ebenfalls in *Hiperion* – Zwei Jahre später schreibt Botjo Savov (wohl nicht unbeeinflusst von Stojanovs Vorstoß) einen Aufsatz zum Skythischen und Slawischen in der bulgarischen Literatur (Савов/Savov 1924). Savov arbeitet darin mit denselben nationalromantischen Terminologien, die von Stojanov vorgeschlagen wurden; bei ihm finden wir allerdings die symbolische Verbindung aus skythischem und slawischem Element als wesenscharakterisierend für die bulgarische Literatur wieder. Demnach fände man im bulgarischen Schrifttum die Symbiose aus einer mit dem „weißen Tag” verknüpften „slawischen Schaffenskraft” und einer mit der „schwarzen Nacht und dem Horror in derselben” konnotierten skythischen Dimension (Савов/Savov 1924: 238). Eine genauere Analyse dieses Ansatzes mag die Literaturwissenschaft zwar an anderer Stelle beschäftigen, doch sei im Zusammenhang mit den zu Wort kommenden programmatischen Texten kurz auf den literarisch-kulturellen Kontext dieser Überlegungen hinzuweisen.

Was bedeutet es, wenn Autoren wie Trajanov, Botev, Javorov bei Savov zu den Skythen (und damit zur „оргиастичната, анархистичната стихия” gestellt werden, während Liliev eindeutig slawisch schreibt, also zur „светла стихия” (Савов/Savov 1924: 239) gehört und

seine Dichtung die „тъга[] за нещо минало“ ausstrahle?⁸ Gewiss haben wir es bei diesen skythisch-slawischen Eigenzuschreibungen mit kulturellen Codes zu tun, die sich am ehesten als Versuch einer ideellen Selbstfindung der bulgarischen Intelligenzia lesen lassen. Da der bulgarischen Literaturgeschichte aus historischen Gründen eine ausgedehnte und autorenreiche (national-)romantische Epoche abgeht und der bulgarische als balkanischer post-osmanischer Nationalstaat anderen Pfadabhängigkeiten als seine mitteleuropäischen Wesensgenossen folgen musste, scheint hier eine gewisse späte symbolische Selbsthistorisierung des Bulgarentums und seiner Kulturprodukte vorzuliegen. Diese passt mit ihrer – aus heutiger Sicht wohl überholten – substratischen Selbstverortung in finno-ugrischer Reitervolk-Abstammung gut in die in europäische „Ahnenforschungs-Freude“ des frühen 20. Jahrhunderts:

дали тези стихии имат своето начало от сливането на урало-фините (скитите) с славяните ... (Савов/Savov 1924: 238).

Natürlich rührt die „Wiederentdeckung“ eines nichtslawischen Elements in der bulgarischen Kultur nicht von irgendwo – dass die Proto-Bulgaren, die wohl nach heutigen Erkenntnissen turksprachig und am ehesten verwandt mit den Tschuwaschen waren – am Anfang aller bulgarischen Staatlichkeit stehen und mit ihrer Assimilation in die Slawen hinein zur Unterscheidung der Bulgaren im Reigen der anderen slawischen Völker anhand physiognomischer Faktoren und auch einem weitergetragenen kulturellen Gedächtnis beitragen, war Savov und Stojanov nicht unbekannt. Dass es zu einer Abgrenzung der bulgarischen Literatur vom („rest“-slawischen Element kommt, namentlich dass der bulgarische Geist eben auch von einer nichtslawische Leidenschaft angetrieben werden, ist besonders interessant, wenn man sich die Slawen-Bilder anschaut, die in Europa das kulturelle Gedächtnis prägen. Da ist vor allem die „russische Seele“, die auch weiter konzeptualisiert als „âme slave“ auftritt und die deutsche Literaturgeschichtschreibung schon länger interessiert (Weidle 1956: 447). Eine Auslotung des Verhältnisses des slawischen, „hellen“ Elements in der bulgarischen Literatur zum Bild der „âme slave“ steht bislang allerdings noch aus.

Doch kommen wir zurück zu Stojanovs Liliev-Kritik und ihrer Anwendbarkeit auf die Lyrik von Stojanovs Zeitgenossen. Wir lesen gegen Ende von Stojanovs *Epilog* zu Lilievs Lyrik abermals:

Впрочем, макар да ѝ са чужди елементите на националния дух, това е една поезия, която, все пак, говори на сърцето с нежни и прости слова, разкрива ни трагедията на самотността. От литературно гледище тя е безупречна. Тя живее сама за себе си, и като живопис не отива по-далеч от офорта (Стоянов/Stoyanov 1922: 364).

Wie verhält sich nun diese Kritik auf die Poetik des frühen – oder eigentlich frühesten – Atanas Daltshev in *Hiperion*? Gerade in seinem Debüt *Hiži* (1923), mögen böse Zungen behaupten, ist viel von dem wiederzuerkennen, was Stojanov hier bei Liliev moniert und später dann Daltshev selber ablehnen wird: Eine unterkomplexe Tragödie von Einsamkeit („там не живеят нито хора и нито Божии чада, [...] там радостта е непозната и там смехът е чужденец“), eine eher starre und wenig innovative Form und allem vorweg ein Bedienen eines „Vokabulars der schönen Worte“:

Там небесата са от пепел и жарки въглища и плам / [...] Воня и смрад към небесата, като молитвен тимиян“ (Далчев/Dalchev 1923a: 36)

⁸ Spannenderweise findet sich bei Savov (Савов/Savov 1924: 239) eine direkte Gegenüberstellung von Ljudmil Stojanov mit Nikolaj Liliev als zwei Vertreter entgegengesetzter symbolisch-poetischer Paradigmen.

und mit Ausdrücken vom Typ „вехти стари хижи“ und „а мръсната земя излъхва“ ist wohl eine Assoziation zu typisch symbolistischer Lexik gegeben. Eine im engeren Sinne gegenständliche Poetik scheint hier noch in weiter Ferne.

Tote Dichtkunst: Georgi Canevs *Märtva poezija*

Der zweite Schlüsseltext, der im ideengeschichtlichen Ablauf chronologisch wie auch inhaltlich folgt, erscheint im Jahr 1923. Es handelt sich um Georgi Canevs (1895–1986) kurze Abhandlung *Märtva Poezija* („Tote Dichtkunst“). Der kaum vierseitige Aufsatz erscheint in der Zeitschrift *Nov Păt*. Der historische Kontext, in dem diese Publikation zu lesen ist, ist die bewegte Zeit des Terrors im Bulgarien der Zwanzigerjahre. *Nov Păt* („Neuer Weg“) entsteht zu Beginn als Literaturzeitschrift und wird dann immer mehr zu einem propagandistischen Organ der kommunistischen Bewegung. Dass diese Zeitschrift sehr regelmäßig erscheint – nämlich zweimal im Monat – lässt auf eine großzügige Unterstützung aus der Parteikasse schließen. Sie ist Zeit ihres sich über zwei Jahre erstreckenden Erscheinens (1923–1925) sogar als Organ der Bulgarischen Kommunistischen Partei ausgewiesen.

Während sich Stojanov noch über den gleichaltrigen Liliev äußert, sehen wir bei Canev bereits einen Generationenwechsel: Canev selbst ist zehn Jahre jünger als Stojanov und co. Der junge Kritiker, zu diesem Zeitpunkt gerade erst 27 Jahre alt, arbeitet sich an der Poetik der jüngeren Generation bulgarischer Dichter ab – wir haben es mit Protagonisten des bulgarischen kulturellen Lebens zu tun, die in etwa sein eigenes Alter haben. Zwar sei was diese produzierten nicht gänzlich sinnbefreit, doch trotzdem wohl am ehesten als „uninspirierte Dichterei“ zu bezeichnen:

Наистина, не всичко в [днешната ни поезия] е безсмислица, но може да се твърди с положителност, че по-голямата част [от нея] е грубо съчинителство, несгрято от никакъв вътрешен огън. Особено стихотворството на най-младите (Цанев/Tsanev 1923: 46).

Auf den ersten Blick erinnert der von Canev an „die Jungen“ gerichtete Vorwurf an ein implizites Bedienen desselben Dualismus aus Form und Inhalt, den wir bei Stojanov bereits gelesen haben: Ist es bei Stojanov eine Gegenüberstellung von *duma* und *slovo*, so ist hier die „schöne, aber inhaltsleere Form“ mit *săčinitelstvo* und *stihotvorstvo* umrissen. Diese fast mechanische „Dichterei“ vergifte geradezu die zeitgenössische bulgarische Poesie.

Leicht ironisierend folgt eine süffisante Bemerkung, dass die aus dem bürgerlichen Milieu stammenden Autoren der neuen Generation allesamt zu wenig Lebenserfahrung hätten, um wirklich mit den Tiefen des Lebens vertraut zu sein, „за дълбокия смисъл на живота, за онова, което свързва вчера с днес и утре, няма усет“ (Цанев/Tsanev 1923: 46). Daher sei es auch nicht verwunderlich, dass ausgerechnet ein Gefühl der Melancholie, der gekünstelten *tăga*, vorherrsche.

Überhaupt kritisiert Canev die Abgekoppeltheit dieser Texte vom echten Leben, ihren manieristischen Grundton, der daher rührt, dass der Poet nichts wahrhaftiges mitzuteilen habe. So fänden wir eine den französischen Granden Baudelaire und Verlaine nachempfundene Flucht in den Alkohol vor, die allerdings ebenfalls nur als ein Nachahmen, also als eine Pose zu verstehen sei:

И все пак ние бихме ценили всичко това, ако то беше искрено, ако тук нямаше само поза (Цанев/Tsanev 1923: 47).

Besonders auf einen Autor hat es Georgi Canev abgesehen. Es handelt sich hier um Ivan Mirschev (1897–1982), einen sich in der symbolistischen Epoche hervorgetanen Autor, der vor dem Hintergrund des bulgarischen Kanons zu den eher marginalen Protagonisten der

bulgarischen Literaturgeschichte zu stellen ist und daher auch von der bulgaristischen Literaturwissenschaft eher übersehen wurde.

Sein Poem *Marija*, das er in *Hiperion* (II, 1) veröffentlicht, ist sich Canev nicht zu erschließen. Es handelt sich um ein sechsseitiges Stück, in dem das lyrische Ich ein explizites Gewaltverbrechen an einer Frau begeht. Dieser Mord ist, auch einem symbolistisch nicht geschulten Auge, deutlich als solcher zu erkennen; ein polemischer Vorwurf, wie ihn Canev gegenüber Mirtschev äußert, ist sicherlich überspitzt, er tut *Marija* nämlich als etwas kryptisches und gänzlich unverständliches ab und wirft Mirtschev eine Flucht in den Mystizismus vor. Canev kritisiert dieserlei Poesie als „безсмислена [...] за обществото“. Bei Mirtschevs *Marija*, geht er sogar soweit, das Werk als Prototyp der Unverständlichkeit zu bezeichnen: „цели стихотворения се пишат, от които нищо не се разбира – не само четецът, но и авторът“ ((Цанев/Tsanev 1923: 48).

Doch *Marija* verdient es, dass wir einen genaueren Blick darauf werfen – nicht aus Gründen der Ehrenrettung Mirtschevs, sondern weil sich hier Hinweise auf die (fehlende) textliche Auseinandersetzung hinter Canevs Kritik im Kontext seiner plakativen Ablehnung Mirtschevs ergeben; darüber hinaus ist in Mirtschevs *Marija* ein interessantes Herauslösen einer bereits etwas gegenständlicher orientierten und deutlich weniger formalistischen Poetik aus dem Diskurs des Symbolismus zu erkennen.

Haben wir es bei Daltschevs Debüt *Hiži* mit fünf Strophen aus je vier leidlich im Format ABBA gereimten Versen zu tun, ist *Marija* deutlich innovativer, was die Form des Gedichtes und das Zusammenspiel aus Form und Inhalt angeht. Bei Mirtschev lesen wir in sechs unterschiedlich langen, jeweils mit einem zentrierten Asterisk <*> graphematisch voneinander getrennten Abschnitten vom Mord des lyrischen Ich an seinem romantischen Objekt. Dabei wechselt zu Beginn die Perspektive von einer unpersönlichen Darstellung der „zerbrochenen Liebe“ über die Du-Ansprache („защо се страхуваш, когато / стрелките отиват към десет“ (Мирчев/Mirchev 1923: 24), man beachte auch das Enjambement!) bishin zur offenen Aussprache des lyrischen Ich als Protagonisten: „забито в моята глава / през оня сън в горящи снопи, // аз полудявам всеки миг“ (Мирчев/Mirchev 1923: 26). Mit jedem Perspektivwechsel wird der Tathergang deutlicher, wir erfahren durch den monodirektionalen Dialog des lyrischen Ich mit der toten *Marija* über ihren Seitensprung.

Dabei wechseln die Verslängen und bedienten Rhythmen, bei den Reimen sind qualitative Oszillationen zu erkennen. So haben wir einerseits eher misslungene – und durch Canevs *Prisma* wohl auch als manieristisch abzutuernde – Kombinationen vom Typ „Врати се отварят пред тебе – / [...] и всички домашни потреби“ (Мирчев/Mirchev 1923: 24), andererseits finden wir auch weniger banale, gar kunstvolle Griffe. Ein gutes Beispiel ist nach dem Vollzug des Mordes in der Umschreibung des Begräbnisses zu finden. Hier lesen wir:

В гробница от мрамор, стара –
там положиха Мария –
(Господи, благослови я!) (Мирчев/Mirchev 1923: 29).

Hier scheint ein liturgisch inspiriertes Stilmittel durch und die Form des Gedichtes erinnert an einen ostkirchlichen Antwortgesang.

Was Mirčevs stilistische Entscheidungen anbelangt, so sehen wir sicherlich Bekanntes – da ist z.B. die bei den Symbolisten so beliebte Verwendung von „plastisch klingenden“ Präpositionen „низ“ und „кръз“ (Мирчев/Mirchev 1923: 24). Diese verbleiben aber nicht einfach von anderswo übernommen im Text, der Autor beweist eine innovative Schaffenskraft

mit diesen „symbolis-tischen Schablonen“ und spielt mit ihnen. Besonders ins Auge sticht dieserlei Sprachspiel gleich zweimal mit innovativer Verbalmorphologie, in der *низ*- plötzlich als Vorsilbe auftaucht: „низронени рози“ und „низпаднали коси назад“ ((Мирчев/Mirchev 1923: 25-26).

Einprägsam sind die Motive, die hier bei Mirtschev aus einer im Symbolismus verankerten Poetik erkeimen: Da ist einerseits der angedeutete Diabolismus, der uns in der angedeuteten Quasi-Abwesenheit des lyrischen Ich während des Vollzugs des Mordes entgegenschlägt:

Аз съм жив, аз съм жив, ала буден не съм ((Мирчев/Mirchev 1923: 29).

Der Diabolismus wird später wesensbestimmend für einige Teilnehmer des Zirkels „Strelec“, unter ihnen auch Daltschev. Es sei an dieser Stelle auf Thomas Martins Monographie (1993) verwiesen.

In *Marija* scheint am Kulminationspunkt des Werkes dieses diabolistische Motiv nochmals durch, indem der Tatwaffe, einem Messer, ein kurzer Moment des Eigenlebens angedichtet wird:

И над пиршествена маса,
невъзпреен от ловкий щит,
моя нож слетя забит... (Мирчев/Mirchev 1923: 29)

Canevs Vorwurf, Mirtschevs *Marija* sei ein manieristisches, völlig unverständliches Werk, dem Schaffenskraft fehle, in dem nichts neues, originales und keine „искреност на чувствата и свежест на образа“ (Цанев/Tsanev 1923: 49) zu erkennen sei, sondern alles in einer Wolke aus Mystizismus verhüllt, erscheint vor dem Hintergrund der poetischen Wirklichkeiten als weit hergeholt. Im Übrigen ist *Marija* gleich aus zweierlei innovativen Gründen für die Historisierung von Daltschevs Werk interessant.

Erstens: Ein Widerhall des angedeutet Diabolischen finden wir auch in einer der frühesten Publikationen Daltschevs in *Hiperion*, dem Gedicht *Starite momi* („Die alten Jungfern“), wieder. Dieses endet mit einer makabren Diabolik – eine Allusion auf den unweigerlich nahenden Tod der alten Jungfern, wobei der Tod ihr Bräutigam sei:

Ах! Старите моми очакват накрай женихът им да дойде,
Последния жених да дойде и скъса нишката на две! (Далчев/Dalchev 1923b: 153)

Zwar ist Daltschevs Gedicht formal freilich deutlich konservativer als *Marija*: Die Anspielung auf den nahenden Tod dieser Jungfern, die ihr Leben am Spinnrad in kreisender Unvollkommenheit verbracht haben, befreit es von dem Vorwurf manieristischer Schöndicherei.

Zweitens: Das, was später die *predmetna poezija* Daltschevs so charakterisieren wird, ist in *Marija* unweigerlich im Ansatz bereits zu erkennen. Da sind zum einen die typisch Daltschev'schen Projektionsflächen: Spiegel, Nacht, Uhren, zum anderen spielt Mirtschev gleichzeitig mit der Räumlichkeit dieser Gegenstände:

Едно огледало – нощта –
в бездънния дом се открива (Мирчев/Mirchev 1923: 25).

Die Frage nach der räumlichen Lokalisierung der gegenständlichen Poetik, ihrer relationalen Begrenzung mittels Türen, Balkonen, Häusern (in denen sich dann wiederum ein Eigenleben angetrieben von äußeren Reizen wie Reflexionen von Sonnenlicht in Fenstern oder Spiegeln abspielt) ist ein wesentliches Motiv der *predmetnost* und beschäftigt als solches auch die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk von Atanas Daltschev.

Elka Dimitrova erkennt darin in ihrem Aufsatz (Димитрова/Dimitrova 2001) eine Besonderheit dieser Spielart des Postsymbolismus. So sei, verkürzt und stark vereinfacht

gesprochen, immer dort eine auch metaphysisch lesbare Komponente in seiner *predmetnost* zu erkennen, wo diese auf kleine Gegenstände, oftmals „пространствени ограничителни“ projiziert werde:

Ако може да става дума за „метафизика“ при Далчев, то тя трябва да бъде търсена при едно неотклонно, близко следване на неговия усет към трансцендентното, при това – трансцендентното, проектирано в удивително малкото, незабележимото, привидно не-тайнственото (Димитрова/Dimitrova 2001).

Dabei sei schon in den 1923 in *Hiperion* erscheinenden Daltschev-Debüts diese bemerkenswerte gegenständliche Räumlichkeit herauszulesen – Dimitrova weist z.B. auf die Metamorphose des Zimmers bei *Starite momi* hin, das sich in Verbindung mit den hervortretenden Objekten (dem Spinnrad, seinem Spinnfaden, aber auch den [Fenster?-]Gläsern) zu einem fast mythischen Topos wandelt.⁹ Die betreffenden zwei Verse in Daltschevs Gedicht, in dem das kalte Zimmer hervortritt, lesen sich unter diesem Gesichtspunkt (in Kombination mit ihrer lautlichen Gestalt) als besonders gelungen:

От сутринта в студени стаи над стария чекръг надвесени,
И ето вече по стъклата догаря горестно денят (Далчев/Dalchev 1923b: 153).

Doch nun von unserem Exkurs zu *Marija* und den Topoi, die bei Mirtschev und Daltschev allmählich sichtbar werden, zurück zum Ausgangspunkt ihrer Diskussion: Georgi Canevs Kritik an einer vermeintlich „toten Dichtkunst“, ein Wording, das sich Atanas Daltschev später in Abgrenzung zu den anderen selbst aneignen wird. Georgi Canevs vierseitige Abhandlung und sein scharfer Angriff in Mirtschevs Richtung hinterlässt, wenn man sie gegen das Licht der textlichen Realitäten hält, einen Eindruck, dass hier nicht ein Fall des Nicht-Verstehens, sondern vielmehr einer des Nicht-Verstehen-Wollens vorzuliegen scheint. Canevs Fazit, dass derlei Poesie als „плод на болна амбиция и хилава рожба на бездарност“ (Цанев/Tsanev 1923: 49) zu verstehen ist, ist also am ehesten als provokante Spitze zu lesen. Zumindest eines der von ihm als Beispiel für einfalllose Unverständlichkeit angeführten Werke zeichnet Elemente nachfolgender poetischer Entwicklungen vor.

Die Geburt eines neuen Paradigmas

Die in diesem Beitrag versuchte Auseinandersetzung mit zwei Schlüsseltexten des Postsymbolismus steht in direktem Zusammenhang mit dem augenscheinlichen Widerspruch, dass ein neues poetisches Paradigma aus dem Schoße eines entgegengesetzten entstehen konnte:

Чрез Хиперион придобива публичност като поет Атанас Далчев. Неговото сътрудничество в първите годишници на списанието е много емблематично с оглед на това, как в лоното на самия символизъм се ражда и най-яръстното му отрицание (Българският литературен мозернизъм/ Balgarskiyat literaturen modernizam 2024).

Dieser Widerspruch kann nur mittels der hier versuchten Betrachtung des Spannungsverhältnisses zwischen programmatischen Texten und der tatsächlichen literarischen Produktion aufgehoben werden.

Eine genaue Betrachtung des Frühwerks Daltschevs im Hinblick auf die in diesen beiden Manifesten – sowie in seinem eigenen zusammen mit Dimităr Panteleev verfassten Beitrag zu diesem Diskurs, *Märtva Poezija* (1925) – herausgearbeiteten Kritikpunkte an der

⁹ Vgl. hier „Еднообразното пространство на стаята се трансформира в митичния топос, организиран по вертикалата на нишката на съдбата“ (Димитрова/Dimitrova 2001).

symbolistischen Poetik, könnte weitere Hinweise auf die Mechanik des retrospektiv vorliegenden Epochenumbruchs bieten.

Diese Manifeste, die sich in einem quasi-dialogischen Verhältnis befinden, werden mit ihren Argumenten Instrumente im poetologischen Diskurs und sind sonst nicht immer mit dem Anspruch versehen, textlich informiert zu sein, was sie zu einem fruchtbaren philologischen Forschungsfeld macht.

Bibliographie

- Българският литературен модернизъм 2024. „Хиперион“ (Balgarskiyat literaturen modernizam 2024 „Hiperion.” bg modernism.com, 2024). https://bgmodernism.com/analitichni_statii/Hiperion_review.
- Далчев 1923а: Далчев, Ат. Хижи. – Хиперион, II, 1923, 1, 36 (Dalchev 1923a: Dalchev, At. Hizhi. – Hiperion, II, 1923, 1, 36).
- Далчев 1923б: Далчев, Ат. Старите моми. – Хиперион, II, 3, 153 (Dalchev 1923b: Dalchev, At. Starite momi. – Hiperion, I, 3, 153).
- Далчев, Пантелеев 1925: Далчев, Ат., Д. Пантелеев. Мъртва поезия. – Развигор, IV, 13.04. 1925, 2-3 (Dalchev, Panteleev 1925: Dalchev, At., D. Panteleev. Martva poezia. – Razvigor, IV, (13. 04.1925), Nr. 188, 2-3). <https://chitanka.info/text/12169-myrtva-poezija>
- Димитрова 2001: Димитрова, Е. За далечните „близки“ предмети на Атанас Далчев. Linternet.bg, <https://linternet.bg/publish/edimitrova/dalchev.htm>. (Dimitrova 2001: Dimitrova, E. Za dalechnite „blizki“ predmeti na Atanas Dalchev. – Linternet.bg). <https://linternet.bg/publish/edimitrova/dalchev.htm>.
- Захова 2023: Захова, К. Атанас Далчев. – Речник на българската литература след Освобождението. <https://dictionarylit-bg.eu/Атанас-Христов-Далчев>. (Zahova 2023: Zahova, K. Atanas Dalchev. – Rechnik na balgarskata literatura sled Osvobozhdenieto). <https://dictionarylit-bg.eu/Атанас-Христов-Далчев>
- Лилиев 1912: Лилиев, Н. Градът. – Наш живот, V, 3-4, 132-133 (Liliev 1912: Liliev, N. Gradat. – Nash zhivot, V, 3-4, 132-133).
- Мирчев 1923: Мирчев, Ив. Мария. – Хиперион, II, 1, 24-29. Mirchev 1923: Mirchev, Iv. Maria. – Hiperion, II (1923), 1, 24-29.
- Савов 1924: Савов, Б. Скитско и славянско в българската литература. – Хиперион, III, 4-5, 238-258 (Savov 1924: Savov, B. Skitsko i slavyansko v balgarskata literatura. – Hiperion, III, 4-5, 238-258).
- Стоянов 1922: Стоянов, Л. Николай Лилиев. Епилог на един спор. – Хиперион, I, 1922, 6-7, 365-375 (Stoyanov 1922: Stoyanov, L. Nikolay Liliev. Epilog na edin spor. – Hiperion, I, 1922, 6-7, 365-375).
- Цанев 1983: Цанев, Г. Мъртва поезия [1923]. В: Цанев, Г. Страници от миналото. София: Български писател, 42-45 (Tsanev, G. 1983: Tsanev, G. Martva poezia (1923). In: Tsanev, G. Stranitsi ot minaloto. Sofia: Balgarski pisatel, 42-45).
- Шейтанов 2006: Шейтанов, Н. Балкано-българският титанизъм. София: Захарий Стоянов (Sheytanov 2006: Sheytanov, N. Balkano-balgarskiyat titanizam. Sofia: Zahariy Stoyanov.
- Martin 1993: Martin, Th. M. Der bulgarische Diabolismus: Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934. Lauer, R. (Hg.), Opera Slavica 22. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Müller 2014: Müller, J.-D. Literaturgeschichtsschreibung als Mikrogeschichte. In: Buschmeier, M., W. Erhart, K. Kauffmann. Literaturgeschichte: Theorien, Modelle,

Praktiken. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 138. Berlin, Boston: De Gruyter, 165–184.

Rivkin, Ryan 2004: *Rivkin, J., M. Ryan*. Introduction: Writing the Past. In: Rivkin, J., M. Ryan. *Literary Theory: An Anthology*, 2nd ed. Malden, MA: Blackwell Pub, 505-507.

Weidle 1956: *Weidle, Wl*. Die russische Seele. – Merkur 10, Nr. 5, 447.