



DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

Die Rezeption der Wiener Moderne in Bulgarien bis 1944

(Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler)

verfasst von / submitted by

Mladen Vlashki

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2019/ Vienna 2019

Studiennzahl lt. Studienblatt /degree programme code as it
appears on the student record sheet:

UA 792 243

Dissertat Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student
record sheet:

Slawistik

Betreut Betreut von / Supervisor:

ao. Prof. Mag. Dr. Stefan Simonek

Mladen Vlashki

Die Rezeption der Wiener Moderne in Bulgarien bis 1944

(Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler)

Inhaltsverzeichnis:

1	Vorwort und Danksagung	1
2	Einleitung	2
3	Forschungsstand	8
4	Rahmenbedingungen des kulturellen Transfers zwischen Österreich und Bulgarien zur Zeit der Moderne	27
4.1	Die Wiener Moderne als Ausgangsraum des Transfers	28
4.2	Die bulgarische Moderne als Zielkultur des Transfers	41
4.2.1	Modernisierung als Europäisierung – eine Idee und ihr Sozialrahmen	41
4.2.2	Der bulgarische soziokulturelle Kontext als entsprechende Transfermöglichkeit für die Literatur der Wiener Moderne in Bulgarien bis zum Jahr 1944	45
4.2.2.1	Probleme bei der Periodisierung in Verbindung mit den soziokulturellen Kontexten	45
4.2.2.2	Eine Konkretisierung der soziokulturellen Dimensionen in den literarischen und theatralischen Handlungsfeldern der bulgarischen Moderne	53
4.2.2.2.1	Buchwesen und Periodika	54
4.2.2.2.2	Theaterwesen	60
4.3	Die Beziehungen zwischen Bulgarien und Österreich vom Ende des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie die Transferpraktiken	67
4.4	Die Vermittler	73
4.4.1	Die Spezifik der Vermittlerfiguren	75
4.4.2	Teodor Trajanov als Schlüsselvermittler zwischen der Wiener und der bulgarischen Moderne	81
4.4.2.1	Der autobiografische Ansatz im Werk Trajanovs	81
4.4.2.2	Die Integration Trajanovs in das bulgarische Literaturleben	85

4.4.2.3	Der Geist der Wiener Moderne in der frühen Lyrik von Trajanov	97
4.4.2.4	„Der junge König“ auf der Bühne der Volksoper Wien – Trajanovs Teilnahme an der Wiener Moderne	124
4.4.2.5	Fazit	137
5	Hermann Bahr in Bulgarien	140
6	Hugo von Hofmannsthal in Bulgarien	163
7	Arthur Schnitzler in Bulgarien	213
8	Zusammenfassung	246
9	Bibliographie.....	255
10	Anhang	283

Abkürzungsverzeichnis

In der Dissertation werden die folgenden Abkürzungen, die vorwiegend mit Archivarbeiten verbunden sind, verwendet:

AMNT – Archiv im Museum des Nationaltheaters in Sofia;

WABAW – Wissenschaftliches Archiv der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften;

BHA – Bulgarisches historisches Archiv in der Nationalbibliothek Sofia;

ZStA – Zentrales Staatsarchiv Sofia;

LM – Literaturmuseum Sofia;

AVA – Allgemeines Verwaltungsarchiv Wien;

B. – Bestand;

K. – Katalog (Inventarverzeichnis);

AE. – Archiveinheit;

Bl. – Blatt

Die Zitierweise im Typoskript ist die folgende: die Zitate bewahren die Schreibweise des Originals; die Zitate aus bulgarischen Quellen werden transliteriert, an allen Stellen, wo ich es als nötig verstand, werden auch die deutschen von mir gemachten Übersetzungen¹ hinzugefügt; die Kennzeichnung aller Zitate wird mit in Klammer gesetzten Kurztiteln (Autor Jahr: Seite) im Text direkt nach dem Zitat gemacht, die vollständigen Quellenangabe sind im Literaturverzeichnis zu finden.

¹ Sehr hilfreich bei den Übersetzungen war die Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Ana Dimova und Dagmar Zaneva, wofür ich mich an dieser Stelle recht herzlich bedanke.

Vorwort und Danksagung

Als ich in den frühen neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts in das Arbeitszimmer von Professor Martino in der Berggasse eintrat und ihm dicht geschrieben auf ein Blatt Papier einen Plan für meine zukünftigen Forschungen überreichte, antwortete er, nachdem er ihn ruhig gelesen hatte, etwas im Sinne wie: Ich würde eine Ewigkeit brauchen, um diesen Plan zu verwirklichen. Und trotzdem war der Professor gerührt und erstaunt, dass Peter Altenberg in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts in Bulgarien bekannt, gelesen und sehr beliebt gewesen war. Damals war Altenberg auch den meisten Wienern nicht so gut bekannt. Es war genau die Zeit, als das Thema „Wiener Moderne“ sich einen wissenschaftlichen Weg bahnte. Zu jener Zeit war ich von der Wende in ganz Europa so begeistert, dass ich mich mit dem Enthusiasmus eines Neophyten, vor dem sich neue Möglichkeiten des Wissens eröffnen, entschloss, den Plan zu verfolgen. Ich durfte nun etwas erforschen, das nicht nur in Bulgarien unbekannt war – nämlich die literarische Rezeption der Wiener Moderne in Bulgarien. Das erste Ergebnis meiner Arbeit war ein Sammelband in bulgarischer Sprache über die Ästhetik und die Literatur des Wiener Fin de siècle.² Es wurde mir langsam klar, was Professor Martino mit seiner Warnung gemeint hatte. Im Sinne seiner wissenschaftlichen Methodologie bedeutete es jahrelang in Archiven und Bibliotheken über Handschriften, alten Zeitungen und Ausgaben studierend zu verbringen. Meiner heutigen Meinung nach hat es sich gelohnt. Im Verlauf der Jahre habe ich mich entschieden, das Gefundene in einigen wissenschaftlichen Arbeiten zusammenzufassen. Eine von denen musste aus Dankbarkeit zu Wien, das meinem wissenschaftlichen Weg eines Komparatisten das Ziel gewiesen hat, an der Wiener Universität eingereicht werden. An erster Stelle danke ich Herrn Professor Alberto Martino, der meine ersten Schritte nach diesem wissenschaftlichen Projekt unterstützte. Danken möchte ich den Professoren Christian Hannick und Stefan Simonek, die meine Arbeit in ihren verschiedenen Stadien betreuten. Mein Dank gilt auch dem ÖAED-Stipendienprogramm „Franz Werfel“, das meine Arbeit als Werfel-Stipendiat förderte. Ich möchte mich bei allen meinen Kollegen bedanken, die mir während der ganzen Zeit Beistand leisteten. Besonders verpflichtet bin ich meinen Wiener Freunden Andrea und Armando Minassian und meiner Tochter Romi, denen ich herzlichst danke.

Wien, 2019

² Mladen Vlashki (Hg.). *Veselijat apokalipsis*. Plovdiv: Pigmalion Press, 1996.

Einleitung

Die Literatur der Wiener Moderne als ganzheitliches Kulturphänomen ist in Bulgarien nach wie vor so gut wie unbekannt. Im Unterschied zu Wien, das für die Bulgaren als traditioneller europäischer Standort der „Diplomatie und Medizin“³ galt, verbanden sich die bulgarischen Vorstellungen von moderner Kultur, von Kulturtransfer, von kulturellen Einflüssen und anderen kulturell-kommunikativen Aktivitäten eher mit Russland, Deutschland und Frankreich.

Andererseits scheint für viele Österreicher immer noch gültig zu sein, was Arthur Schnitzler im Jahre 1930 in einem Gespräch mit dem bulgarischen Schriftsteller Dimităr Šišmanov gesagt haben soll:

Nie makar da sme počti sāsedi s vas, ništo drugo ne znaem za Bālgarija osven tova, če tam često se izvāršvat političeski ubijstva i se hvārljat bombi. Bombi se hvārljat i v Čikago, no tam e izvestno, če v toja grad kipi edin mošten kulturen život, v kojto bombite i ubijstvata sa sāvsem neznačitelen epizod. A dali ima v Bālgarija kulturen život, dali osven bombite tam sāšttestvuva nešto drugo, nie možem samo da predpola-game, tāj kato nikoj ne se e pogrižil da ni osvetli po toja vāpros.

[Unsere Völker sind nahezu Nachbarn, doch wir Österreicher wissen über Bulgarien fast nur so viel, dass dort häufig politische Morde verübt werden und Bomben explodieren. Bomben werden auch in Chicago geworfen, aber es ist bekannt, dass in dieser Stadt auch ein mächtiges Kulturleben tobt, in der die Bomben und die Morde eine geringfügige Episode sind. Ob es in Bulgarien ein Kulturleben gibt, ob es da etwas anderes als Bomben gibt, das können wir nur ahnen, weil sich keiner die Mühe gegeben hat, uns darüber aufzuklären.] (Šišmanov 1930: 1)

Das Interesse des Verfassers an das Thema der vorliegenden Untersuchung wurde durch diese gegenseitige Ignoranz von Bulgaren und Österreichern geweckt. Bevor die Forschung zu dem Gegenstand dieser Dissertation begann, war es schwierig, über bestimmte Umriss ihrer Inhaltsgrenzen nachzudenken. In jenen Jahren sprach noch niemand von einem produktiven Kulturtransfer zwischen Österreich und Bulgarien in der Zeit der Moderne. Vor allem im Bereich der Literatur war es unvorstellbar, große Hoffnungen zu wecken. Die Recherchen über die kulturellen Beziehungen zwischen Österreich und Bulgarien führten zu einer so umfangreichen Materialsammlung, die im Rahmen einer Dissertation schwer zu bewältigen gewesen

³ Diese Formulierung übernimmt der Verfasser der Arbeit von Richard von Mach, aus seinem Buch „Aus bewegter Balkanzeit“ (Mach 1929, bulg. „Iz bālgarskite burni vremena: Spomeni ot 1879–1918 g.: S životopisen očerk ot avtora kām bālgarskija prevod“ [Prev.] i s predgovor ot M. Arnaudov, Sofia 1929).

wäre. Dies war die Begründung für die Einschränkung des ursprünglichen Untersuchungsvorhabens nur auf den Bereich der Literatur. Die Vorstellung von der Wiener Moderne sollte ebenfalls auf das in der Literaturwissenschaft populär gewordene Modell reduziert werden, das vor allem auf den von Gotthart Wunberg zusammengestellten Anthologien⁴ basiert und das auch in neueren Untersuchungen⁵ eingesetzt wird. So kam es zu einer Einschränkung der Untersuchung im Sinne von Kulturtransfer zwischen der bulgarischen und der Wiener Moderne mit Rücksicht auf die Rezeption der Hermann Bahrs, Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzlers literarischen Werken in Bulgarien bis 1944. Auf diese Weise konkretisiert, schien das Thema der Untersuchung vor allem die Erforschung und Beschreibung der selektiven Transferprozesse, als auch ihrer Ergebnisse, die zu einer Übersetzungsrezeption Hermann Bahrs, Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzlers Werken im bulgarischen Literatursystem des Zeitraums von 1890 bis 1944 geführt haben, vorauszusetzen⁶.

Sowohl in der bulgarischen als auch in der österreichischen Literaturforschung war bis vor dreißig Jahren die Meinung vorherrschend, dass die Literatur der Wiener Moderne keine prägende Rolle für die moderne bulgarische Kultur und Literatur gespielt hat. Kuriose Äußerungen wie etwa die, dass Peter Altenberg ein „skandinavischer Dichter“ sei (Bogdanov 1960: 202), sind zwar nicht ernst zu nehmen, aufschlussreich ist jedoch die Feststellung im Vorwort eines Essayistik-Bandes von Hermann Broch, wo der bulgarische Herausgeber der Übersetzung bemerkt, dass einige Teile der viel zu langen Hofmannsthal-Studie gekürzt worden sind, weil dieser Dichter in Bulgarien völlig unbekannt sei (Broch 1984: 211).

Diese Feststellung stammt aus dem Jahr 1984, solche Behauptungen könnten allerdings auch in unserer Zeit Gültigkeit beanspruchen. Ähnliche öffentlich akzeptierte Begründungen, die Kenntnisse von Generationen von Nachfolgern präformieren, verhindern in Bulgarien bis heu-

⁴ Das sind: „Das junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1902“ (Tübingen: Niemeyer, 1976) und „Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910“ (Stuttgart: Reclam, 1981).

⁵ Zum Beispiel in Stefan Simoneks „Distanzierte Nähe: Die slawische Moderne der Donaumonarchie und die Wiener Moderne“ (Bern u. a.: Peter Lang, 2002).

⁶ In den Vorstudien hat der Verfasser der vorliegenden Arbeit festgestellt, dass auch Peter Altenberg, Felix Dörmann, Theodor Herzl, Richard Behr-Hoffmann, Felix Salten sowie Raoul Auernheimer sporadisch rezipiert worden waren. Leopold Andrian und Karl Kraus wurden nur je einmal in Verbindung mit anderen Inhalten erwähnt.

te die wissenschaftliche Arbeit auf dem Gebiet der Rezeption⁷. Somit glaubt der Verfasser, angedeutet zu haben, auf welche ablehnenden Einstellungen er mit seinem wissenschaftlichen Vorhaben gestoßen ist. Die langjährige „literarisch-archäologische“ Arbeit des Verfassers an konkreten Autoren und Werken der Wiener Moderne machte ihn aber zuversichtlich, dass diese Autoren und deren Werk doch einen nicht unbedeutenden Einfluss auf die bulgarische Moderne gehabt haben. Ans Tageslicht kamen zahlreiche Belege für Einwirkungen der Wiener Moderne auf die bulgarische Kultur bis 1944, die in Vergessenheit geraten waren, einige davon hielt man für endgültig verloren.

Eine zusätzliche Schwierigkeit für das Vorhaben war der Mangel an wissenschaftlich gesicherten Erkenntnissen über die bulgarische Literatur der Moderne, vor allem über ihre soziokulturellen Kontexte, über die Fakten und Ereignisse im Literaturleben zur Zeit der Etablierung des neuen bulgarischen Staates nach 1878. Erst in den Jahren nach 2012 sind einige gut begründete und maßgebende Werke diesbezüglich erschienen⁸. Man kann wohl sagen, dass sogar heute in den bulgarischen literaturgeschichtlichen Untersuchungen ein bewusster Verzicht auf Verallgemeinerungen zu beobachten ist – und zwar wegen der Einsicht, dass die Verbindung einzelner Tatsachen zu einem literaturgeschichtlichen Diskurs mit „unizitelni defekti“ [beschämenden Defekten] eine „sporna ‚obektivnost‘“ [fragwürdige „Objektivität“] hervorbringen würde, sei es auch nur wegen des uns fehlenden „ogromen obem fonovi, ne ‚sobstvenoliteraturni‘ znanija [riesigen Umfangs nicht-‚literaturimmanenten‘ Hintergrundwissens] (Peleva 1992: 169).

Die Berücksichtigung dieser Ausgangssituation bestimmte die Wahl der wissenschaftlichen Herangehensweise. Sie hatte einen modernen literaturwissenschaftlichen positivistischen Ansatz in den Vorstudien mit interpretativen Methoden zu vereinigen, die das Untersuchungsgebiet nicht so sehr unter einem zeit- oder themagebundenen Aspekt, als vielmehr hinsichtlich der Auffassungen von Transferpraktiken und unterschiedlich motivierten Erwartungshorizonten, die den verschiedenen Rezeptionsebenen den Weg bahnen, einschränken sollten. Sie

⁷ Beispielsweise ist das Projekt des Instituts für Literatur an der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften aus den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts „Die Übersetzungsrezeption der europäischen Literatur in Bulgarien“ immer noch nicht abgeschlossen. Bis heute sind sechs Bände aus der vorgesehenen sieben erschienen. Der Band über die Rezeption der deutschsprachigen Literatur einschließlich der österreichischen hat immer noch nicht die Öffentlichkeit erreicht.

⁸ Wie z. B. Emil Dimitrovs „Pamet, jubilej, kanon. Uvod v sociologijata na bälgarskata literatura“ (Sofija: Iztok-Zapad 2012) oder das Internetportal <http://bgmodernism.com/> (letzter Zugriff 25.07.2019) des Instituts für Literatur der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften.

musste die These erörtern können, indem sie literarische mit gesellschaftlichen Phänomenen in Beziehung setzt. Die folgende Frage ist für die vorliegende Arbeit inhalts- und strukturbestimmend: In welcher Weise sich ein Werk der ausgewählten Autoren der Wiener Moderne an den Phasen der Modernisierung des gesellschaftlichen Subsystems⁹, das als bulgarische Literatur definiert wird, beteiligt hat? Auf diese Frage kann man aufgrund von Fakten aus dem bulgarischen Literaturfeld argumentierte Antworten geben. In der vorliegenden Arbeit geht der Verfasser von folgendem Literaturverständnis¹⁰ aus: Das Subsystem Literatur besteht aus im Laufe der Jahre entstandenen/entstehenden und herausgebildeten/sich herausbildenden funktionalen Konstanten, die einerseits als Maßstab für die Schaffung und Rezeption von Literaturwerken (sei es als Akzeptanz oder Nichtakzeptanz dieses Maßstabs) gelten, andererseits aber diese Werke mit anderen Subsystemen (Bildungs-, Markt-, Politiksystem usw.) sowie mit gesellschaftlich bewusst gewordenen Bedürfnissen zur Bewältigung sozialer Rollenkonflikte verbinden, welche die Identität der Rezipienten (Selbstbewusstsein durch gute Bildung, Zugehörigkeit zu einer Elite, nationale Eigentümlichkeit usw.) prägen.

Die rezeptiven Handlungen im Subsystem Literatur¹¹ können durch das Instrumentarium der Modelle des Kulturtransfers beobachtet und verallgemeinert werden.

Als konkreter wissenschaftlicher Grund der Untersuchung dient die Methodologie der Transferforschung. Ihr entsprechend wird mit einem Kulturbegriff gearbeitet, der „nicht zwischen Hoch- und Alltagskultur unterscheidet, die kulturellen Elemente nicht bewertet, sondern das gesamte Zeichensystem (Symbolhaushalt) der Lebenswelten umfasst“ (Csàki/Kury/Tragatschnig 2004: 8) und die Kultur „als dynamisches, nicht dauerhaft fixierbares Konzept, als ‚Ensembles von Praktiken, Zeichen und Bedeutungsbeschreibungen‘, als hybrid im Sinne der Postcolonial Studies“ (vgl. Mitterbauer 2008) versteht. Es ist der Kulturbegriff, der die inneren kulturellen Formationen bei gleichzeitiger externer Vernetzung ins Blickfeld rückt. Mein Verständnis über die Transferprozesse entspricht der Auffassung, dass

⁹ Der Begriff Subsystem in dem diesbezüglichen Gebrauch ist der soziologischen Systemtheorie von Niklas Luhmann (vgl. Luhmann 1993) und seiner Anwendung innerhalb der empirischen Literaturwissenschaft entnommen.

¹⁰ Hauptsächlich haltet sich der Verfasser der Arbeit an die systemtheoretische Literaturwissenschaft: vorwiegend der Gruppe NIKOL und an Bourdieus „Feld-Theorie“ (Vlashki 1996a; Bourdieu 2004).

¹¹ In dieser Arbeit werden nicht nur die Mechanismen der literarischen Produktion unter den Entstehungsvoraussetzungen von Literatur in der sich modernisierenden Gesellschaft Bulgariens bis 1944 untersucht, sondern es werden auch die Rahmenbedingungen (Verlagswesen, Pressewesen, Theater, Literaturkritik, Publikum, Bildungsniveau usw.) als rezeptionsästhetische Gegebenheiten berücksichtigt.

sie beobachtet und analysiert werden können als „auf Mehrdeutigkeit basierende[s] multiple[s] Verfahren des Austausches von Informationen, Symbolen und Praktiken, im Laufe dessen permanent Uminterpretation und Transformation stattfindet“ (Celestini/Mitterbauer 2003: 12). In vollem Einklang mit der Idee, dass die Transferprozesse eine Art soziokulturelle Rekontextualisierung des Ausgangsprodukts sind (vgl. Schmale 2003; Espagne 2003a), versucht der Verfasser in dem zulässigen Umfang für eine Arbeit wie diese den soziokulturellen Rahmen der bulgarischen Moderne zu rekonstruieren – an erster Stelle, wie er sich selbst ausbaut und dann, wie er seine innere „Differenziertheit bei einer Vernetzung“ mit der Formation „Wiener Moderne“ „ins Blickfeld rückt“ (vgl. Mitterbauer/Scherke 2005).

Es ist kein Ziel der Arbeit, diese oder jene Formeln oder theoretische Entwürfe als unveränderliche Matrix zu gebrauchen. Die in der Theorie entwickelten Begriffe werden als Instrumente zur Beobachtung oder zur Zusammenfassung der Ergebnisse benutzt. Immerhin hält sich der Verfasser an die klare Formel des Kulturtransfers:

[E]in dynamischer Prozess, der drei Komponenten miteinander verbindet: die Ausgangskultur, die Vermittlungsinstanz und die Zielkultur. Zu hinterfragen sind die Objekte, Praktiken, Texte und Diskurse, die aus der jeweiligen Ausgangskultur übernommen werden. Den zweiten Bereich bildet die Untersuchung der Rolle und Funktion von Vermittlerfiguren und Vermittlungsinstanzen (Übersetzer, Verleger, Wissenschaftler, Universitäten, Medien, Verlage etc.), wobei eine Theorie interkultureller Vermittlungsinstanzen noch aussteht. Im Zusammenhang mit der Zielkultur stehen die Selektionsmodi ebenso wie die Formen der Aneignung und der produktiven Rezeption (Übersetzung, kulturelle Adaptionsformen, Formen der kreativen Rezeption, Nachahmung) im Mittelpunkt des Interesses (Mitterbauer 1999),

um die Frage beantworten zu können: Hat die bulgarische Rezeption von Werken Bahrs, Hofmannsthals und Schnitzlers die Veränderungen des literarischen Erwartungshorizonts der Bulgaren zur Zeit des Aufbaus der modernen bulgarischen Staatlichkeit positiv beeinflusst?

Die Quellen für die Thesen der vorliegenden Arbeit stammen vorwiegend aus Archivmaterial und aus Texten, die in den Periodika der bulgarischen Moderne wie *Misäl*, *Chudožnik*, *Nov Život*, *Listopad*, *Zlatorog*, *Chiperion* u. a. wie auch in der Tagespresse jener Zeit zu finden sind. Selbstverständlich gehören dazu gleichermaßen die bulgarischen Übersetzungen der untersuchten Werke. Zudem sind auch der Briefwechsel der Vermittler sowie Archivadokumente aus ihren Nachlässen von großer Bedeutung. Es wurden außerdem Statistiken, Dokumente des Literaturbetriebs in Bulgarien und Österreich, Erinnerungen an das Literaturleben und weitere Quellen dieser Art berücksichtigt.

Zum Ziel der vorliegenden Untersuchung gehört ebenfalls, durch die Aufdeckung verloren gegangener Kulturschichten die Hypothese bestätigen zu helfen, dass die literarischen Transferpraktiken zwischen Wiener Moderne und Bulgarien die Formierung der bulgarischen Moderne mitgeprägt haben.

Forschungsstand

Das Forschungsvorhaben der vorliegenden Arbeit ist unter zwei Aspekten einzuschätzen. Einerseits steht die Untersuchung im Bereich der vergleichenden Literaturwissenschaft, vor allem unter Berücksichtigung der Wechselbeziehungen zwischen den deutschsprachigen Literaturen (häufig unter der Bezeichnung „deutsche Literatur“) und den Literaturen der Südslawen. Andererseits ist das Herangehen der Arbeit im Zusammenhang mit den gesellschaftlich-politischen Untersuchungen über die Beziehungen zwischen Österreich-Ungarn und Bulgarien zu sehen, wobei die Akzente auf Handel, Politik, Bildung und Presse gesetzt werden.

Das untersuchte Thema hat auch seine emblematischen Figuren von bulgarischen Literaten: Die Gestalt (und das Werk) von Teodor Trajanov, die bereits in die Literaturgeschichten seiner Zeit als eine Art Mittlerfigur eingegangen ist: „Ein erstklassiger Lyriker ist der mit einer Wienerin verheiratete Diplomat Teodor Trajanov (1882) [...] zur Mittelpunktfigur einer Gruppe junger Talente geworden“ (Seifert 1922: 239), wie auch Ivan Šišmanov, Geo Milev und Nikolaj Liliev, die als maßgebende Vermittler der österreichischen Kultur nach Bulgarien nicht so bekannt, aber besonders wichtig sind.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden in der slawistischen Literaturwissenschaft die zu untersuchenden Erscheinungen unter dem Aspekt der „Europäisierung“ oder der „beschleunigten Entwicklung“ kleiner „Nationalliteraturen“ interpretiert (Matl 1959; 1963; Konstantinović 1980, Lauer 1989, 1991). In den sechziger Jahren formulierte Josef Matl als erster das Problemfeld in seinem Artikel „Wien und die literarische und künstlerische Erneuerung des südslawischen Modernismus“ (Matl 1964) und Zoran Konstantinović präziserte es 1986 in „Die Wiener Moderne und die slawischen Literaturen“ (Konstantinović 1986). Die späteren methodologischen Ansätze kamen aus der Arbeit derjenigen Wissenschaftler, die an dem „Spezialforschungsbereich Moderne – Wien und um 1900“¹² teilnahmen. Diese methodologischen Andeutungen sind für mein Forschungsvorhaben von besonderer Wichtigkeit,

weil sie neben dem Aufweisen von Gemeinsamkeiten immer auch die teilweise simultan ablaufende Präsenz des Differenten, Gegensätzlichen und Negierenden berücksichtigen; und es ist eben gerade das Ambivalente, das gleichzeitige Artikulieren von Zu-

¹² Auf der Internetseite <http://www-gewi.uni-graz.at/moderne/> (letzter Zugriff 20.07.2019) kann man den Inhalt des Projekts und die Publikationen in „Newsletter Moderne. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900“ nachlesen.

stimmung und Ablehnung, das für die Verbindungen der Wiener Moderne mit den Modernen der zentraleuropäischen Region kennzeichnend ist. (Simonek 2001: 6)

Die Ergebnisse der Untersuchung der bulgarischen Moderne zeigen, dass das Transferieren von Literaturwerken und -werten zwischen Wien und Sofia um und nach 1900 die gleiche Ambivalenz aufweist.

Da Bulgarien historisch nie ein Teil der österreichisch-ungarischen Monarchie war und geografisch nicht in das Konzept der mitteleuropäischen Kultur hineinpasst, findet die österreichische Literaturwissenschaft bei der Behandlung dieser Forschungsfelder kein Interesse an den mit den Bulgaren verbundenen Fakten. Diese werden eher in Richtung der Balkanologie und weniger der Slawistik erforscht. Im Rahmen dieser, sich auf die Autorität von Gerhard Gesemann stützenden, regionalisierenden Verfahrensweise werden konstruktiv-methodologische Hypothesen ursprünglich im Bereich der Untersuchung von Südosteuropa aufgestellt. Die Abgrenzung der Balkanländer von denen Südosteuropas bleibt auch bis Mitte der 1980er Jahre aktuell: „Die Frage einer Trennung zwischen Balkanforschung und Süd-Osteuropa-Forschung ist ansonsten noch immer offen“ (Konstantinović 1986a: 179).

Die Verbindung der Kriterien der Regionaldifferenzierung mit den Wechselbeziehungen zwischen Folklore und Literatur (Gesemann 1983: 646) beschränkt jedoch ‚den südosteuropäischen Denkansatz‘ in Bulgarien auf Untersuchungsbereiche, in denen Moderne und Avantgarde kaum einen Platz finden, es sei denn, sie werden ideologisch als ‚Fehler der Entwicklung‘ verworfen, die ‚erfolgreich‘ überwunden werden. Letztere Herangehensweise war bis Ende des 20. Jahrhunderts der bulgarischen marxistisch-leninistischen Literaturwissenschaft eigen (Georgiev 1973). Dies gibt auch Simeon Chadžikosev zu, der den bulgarischen Symbolismus eingehend und vertieft untersucht hat: „Lange Zeit wurde die Problematik des bulgarischen Symbolismus als eine ‚Entgleisung‘ des ‚normalen‘ literarischen Prozesses, der ‚realistisch‘ zu sein hatte, bezeichnet. [...] Alles, was spezifisch modernistisch war, z. B. die Suggestion des Symbols, wurde als ‚reaktionär‘, als ‚entartet‘ gebrandmarkt“ (Chadžikosev 1991: 107). Erst Anfang der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts regte Reinhard Lauer durch unterschiedliche Diskussionen und Sammelpublikationen ein neues Verständnis der ‚Moderne‘, des ‚Modernismus‘ und ‚Symbolismus‘ in den Literaturen Südosteuropas an, das die ideologischen Denkmuster sprengte (Lauer 1991).

Als Folge verschiedener Umorientierungen der einzelnen Denkansätze blieb im ausgehenden 20. Jahrhundert das Thema, das die Beziehungen der bulgarischen Literatur zur Wiener Moderne als Forschungsfeld absteckt, abseits der Suche nach verallgemeinernden komparatistischen oder theoretischen Modellen und verlor auf diese Weise die Anziehungskraft für das postmoderne Projektdenken. Diese Sachlage kann jedoch kein Hindernis für die Untersuchung des Themas darstellen (vgl. Udolph 1999), von dem bis heute behauptet wird, dass es eine der Schwachstellen der bulgaristischen Literaturwissenschaft (sowohl im Kontext der slawistischen vergleichenden als auch in dem der literaturgeschichtlichen Untersuchungen) sei, besonders dann, wenn man versucht, die emblematische Figur von Teodor Trajanov als Ansatzpunkt zu nehmen. Grundlegend sind in dieser Hinsicht die wissenschaftlichen Bemühungen von Forschern wie Klaus Steinke und Ludger Udolph von deutscher Seite und wie Ivan Mladenov, Emilija Stajčeva und Bisera Dakova von bulgarischer Seite (Steinke 1991; Mladenov 1992; Udolph 1993; Staicheva 1999; Dakova 2009). Trotzdem wird „die Erarbeitung dieses für die bulgarische Literaturgeschichte wichtigen Kapitels von beträchtlichen Vorurteilen belastet“ (Steinke 1991: 117): „Leider ist es bis heute immer noch so: Die faktographische Grundlage der Studien über Trajanov weist Lücken auf und ist ziemlich unzuverlässig“ (Steinke 2008: 49).

Die erste Quelle, die Richtlinien für die Formulierung des Dissertationsthemas gibt, findet man in einem Aufsatz von Josef Matl:

Bei all den seit der Barockzeit über Jahrhunderte reichenden geistig-künstlerischen Anregungen und Vorbildwirkungen Wiens auf die literarisch-künstlerische Entwicklung der Länder und Völker des Donau- und Alpenraumes sowie Südosteuropas hat keine Epoche so unmittelbar auf die Erneuerung von Literatur und Kunst im gesamt-europäischen Sinne gewirkt wie die Wiener sezessionistisch-impressionistische Moderne zu Beginn unseres Jahrhunderts. (Matl 1964: 376)

Die seine These zusammenfassende Formel lautet: Mit dem Werk von Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler und Karl Kraus entsteht in Wien eine geistige Atmosphäre, in die alle modernen geistig-künstlerischen Bestrebungen und Ereignisse in Europa aufgenommen und kritisch reflektiert werden und aufgrund der besonderen österreichisch-habsburgischen Lebens- und Betrachtungsweise eine neue Gestalt annehmen. Diese neue Gestalt samt anderen Einflüssen aus Paris, München, Berlin führen den Modernismus bei „Slowaken, Kroaten und Serben sowie anderen südost- und osteuropäischen Völkern, Slawen, Ungarn, Rumänen“ „in die Ausdrucksformen des Symbolismus, Impressionismus und Ex-

pressionismus ein“ (vgl. Matl 1964). In einem Absatz am Ende des Aufsatzes wird zweimal Bezug auf Bulgarien genommen: erstens durch ein Zitat von Penčo Slavejkov über Lenau und Hofmannsthal aus dem Vorwort zu „Nemski poeti“ [Deutsche Dichter], (das nur auf den Nachweis beschränkt bleibt, dass Slavejkov über diese Dichter, welche die österreichische Literatur bekannt gemacht haben, Bescheid weiß), und zweitens durch einen Hinweis auf einen Artikel von Stefan Stančev (Stančev 1961) über die Popularität von Schnitzler in Bulgarien.

Zwanzig Jahre später präzisiert Zoran Konstantinović das Thema nicht nur terminologisch – die beschreibende Bezeichnung „sezessionistisch-impressionistische Moderne“ wird durch den seit den siebziger Jahren gebräuchlichen Begriff „Wiener Moderne“ ersetzt. In der kurzen Übersicht der Begriffsgeschichte verbindet Konstantinović ihn mit den zu Lesebuchtexten gewordenen Quellen: dem Artikel von Hermann Bahr im ersten Heft der Zeitschrift „Moderne Dichtung“ 1890, William Johnstons „The Austrian Mind – An Intellectual and Social History 1848 – 1938“ (University of California, 1972); Carl Schorskes „Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle“ (New York, 1980); der Anthologie von Gotthart Wunberg und Johannes Braakenburg „Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst, und Musik zwischen 1890 und 1910“ (Stuttgart, 1981); Allan S. Janiks und Stephen E. Toulmins „Wittgensteins Wien“ (München, 1984) und dem Ausstellungskatalog von Robert Waissenberger „Wien 1870–1930. Traum und Wirklichkeit“ (Wien 1985) zu der gleichnamigen Ausstellung in Wien 1984.

Darin verweist der Verfasser darauf, dass in diesen zwanzig Jahren die Arbeit von Matl (1964) die Einzige ist, die sich auf die slawische Problematik der Wiener Moderne bezieht, und auch „diese nur in einem seiner Teilaspekte“ (Konstantinović 1986: 311). Konstantinović erweitert das Blickfeld seiner Betrachtungen und stellt es in folgenden groben Umrissen dar: „Es umfasst praktisch die Beziehungen aller slawischen Kulturen und Literaturen zu Freud, Mahler, Wittgenstein, Loos, Schnitzler, Hofmannsthal, Mach, Kraus, Musil, Zweig und vielen anderen Vertretern der Jahrhundertwende in Österreich“ (Konstantinović 1986: 312).

Bei der Schilderung der einzelnen slawischen Verzweigungen und ihrer Spezifik hinsichtlich ihrer Beziehung zur Wiener Moderne, werden die Bulgaren völlig übergangen.

Angesichts der Entwicklung der Bulgaristik zu diesem Zeitpunkt ist dieses Versäumnis durchaus verständlich – die bulgarische Literatur, ja Kultur als Ganzes, wird unter ganz ande-

ren soziokulturellen Umständen aufgebaut, die weder mit der imperial-salonhaften Beziehung der russischen Slawen zu Wien noch mit denjenigen von Slowenen und Kroaten, Tschechen, Polen und Ukrainern zu vergleichen sind, die trotz ihrer zahlreichen Bevölkerung nach dem Umbau der Habsburger Monarchie 1867 zu einer Doppelmonarchie in die Rolle einer wenig beachteten ethnischen Gruppe geraten. Zur gleichen Zeit aber lassen sich in der bulgarischen Literatur typologisch ähnliche Merkmale wie bei allen Südslawen erkennen: gespaltenes Verhältnis zu Österreich-Ungarn; gemeinsame Aktionen bulgarischer Künstler mit Vertretern der Wiener Moderne; Ähnlichkeit in der mit Eros und Thanatos verbundenen Thematik und Motivik der sich modernisierenden Literatur: Nicht nur Cankar (Erotika 1899) und Župančič (Čaša opojnosti 1899) erneuerten die slowenische Lyrik, derselbe Prozess ist auch in Bulgarien mit „Regina Mortua“ (1909) von Teodor Trajanov zu beobachten. Nicht nur

Gustav Krklec, der gleichfalls in Wien studiert hatte [...] bei seiner Rückkehr in die Heimat in seinem Reisekoffer ganze Jahrgänge der „Fackel“, einige Bücher von Rilke, Hermann Bahr und Peter Altenberg und somit symbolisch auch die Literatur mitschleppte, aus der tatsächlich die jüngere und auch die ältere Dichtergeneration der Krleža, Cesarec, Simić, Donaldini u. a. neue Säfte gezogen haben. (Bahr, zit. nach Konstantinović 1986: 317)

Auch Bulgaren wie Spas Ganew, P. J. Todorov, Kiril Christov, Teodor Trajanov, ja auch die jüngeren Dichter wie Geo Milev, Nikolaj Liliev, Vladimir Poljanov u. a. haben um 1900 dieselben Bücher gelesen und benutzt. Diese Tatsachen blieben jedoch meistens verborgen und, wenn teilweise bekannt – verstreut und unübersichtlich für die literaturhistorische Erzählung, die jahrelang entweder ideologischen oder einflussreichen methodologischen Modellen frönte. So zum Beispiel betrachtet auch Reinhard Lauer seine Überlegungen zu den ausländischen Orientierungen der bulgarischen Literatur als eine „methodologische Möglichkeit zur Ergänzung, die sich den Modellen der ‚beschleunigten Entwicklung‘ und der ‚Folklorisierung‘ nähern soll“ (Lauer 1989: 280).

Wie schon oben ausgeführt wurde, hat das ideologische Diktat lange Zeit das Verhältnis der bulgarischen Literaturwissenschaft zum Thema bestimmt. Neben schwerwiegenden Versäumnissen bei der Zusammenstellung des nationalen Literaturkanons (z. B. das Weglassen von Teodor Trajanov) bietet diese Herangehensweise eine methodologische Perspektive, die es sogar vermag, chrestomathische Wahrheiten zu verdrehen. Hierzu nur ein Beispiel, das aussagekräftig genug ist. In seinem Buch „Bălgarskata literatura v obštoslavjanskoto i evropejsko razvitie“ [Die bulgarische Literatur in der gesamtslawischen und -europäischen

Entwicklung] (1973) ideologisiert Emil Georgiev das Thema in dem Teil seiner Studie, der die Überschrift „Modernizmat i negovija razpad v bälgarskata i ostanaliete južnoslavjanski literaturi“ [Der Modernismus und sein Zerfall in der bulgarischen und den anderen südslawischen Literaturen] trägt. Bereits zu Beginn stellt der Autor dem Realismus den Modernismus aus Klassenposition entgegen:

S termina modernizām označavame antirealističното tečenie, koeto se pojavjava napälno zakonomerno kato izkustvo na gospodstvaštite sloeve ot epochata na imperia-
lizma. [...] No, razbira se, zad mnogobrojnite i krasivi formuli te udobno skrivat svo-
jata reakcionna säštnost, usilieto da otvedat proletariata ot negovija pobeden isto-
ričeski päť – ot päťja na socialističeskata revoljucija.

[Mit dem Begriff Modernismus bezeichnen wir eine antirealistische Strömung, die ge-
setzmäßig als eine Kunst der herrschenden Schichten aus der Epoche des Imperialis-
mus entstanden ist. [...] Hinter den zahlreichen und schönen Formeln verstecken sie
jedoch sehr bequem ihr reaktionäres Wesen, ihre Bemühungen, das Proletariat von
seinem siegreichen historischen Weg abzubringen – von dem Weg der sozialistischen
Revolution.] (Georgiev 1973: 307 und 310)

Aus diesem etwas längeren Zitat wird, ersichtlich, zu welchem Grad das Thema der Wiener
Moderne und deren Beziehungen zur bulgarischen Literatur jahrelang ideologisch verdammt
wurden.

Einen interessanten Hinweis darauf, warum und wie der bulgarischen sozialistischen Litera-
turwissenschaft sich neue Wege zur Forschung der Trajanov-Thematik öffneten, finden wir
im Buch von Aleksandär Lilov „Käm prirodata na chudožestvenoto tvorčestvo“ [Zu der Natur
des künstlerischen Schaffens] (1979). Der damalige Hauptideologe der Bulgarischen Kom-
munistischen Partei Lilov fordert zu einer Neubewertung des Schaffens des „golemija i pro-
tivorečiv bälgarski poet Teodor Trajanov“ [großen und widersprüchlichen bulgarischen Dich-
ters Teodor Trajanov] (Lilov 1979: 497) aus der Sicht der marxistischen Literaturwissenschaft
auf. Einige Jahre früher rehabilitierte der einflussreiche kommunistische Philosoph Todor
Pavlov in der offiziellen Zeitung *Literaturen Front* den symbolistischen Dichter: „Takäv beše
[...] golemijat bälgarski simvolist, poetät i čovekät Teodor Trajanov, za kogoto našite litera-
turni istorici i kritici šte ima tepärva da razkazvat“ [Dies war der [...] große Symbolist, der
Dichter und der Mensch Teodor Trajanov, über den unsere Literaturhistoriker und Kritiker
noch zu erzählen haben werden] (Pavlov 1976: 3).

Schon in den ersten neu bewertenden wissenschaftlichen Veröffentlichungen über Trajanov werden Fragen nach dem Aufenthalt des Dichters in Wien, seinen eventuellen Beziehungen zu den großen literarischen Figuren des Fin de Siècle, seiner Einstellung zu der Wiener Moderne usw. aufgeworfen. Fragen, auf die es bis heute trotz der fortwährenden wissenschaftlichen Bemühungen keine endgültige Antwort gibt.

Ein Beispiel dafür, wie wissenschaftlich ungesicherte Interpretationen und einflussreiche Literaturwissenschaftler grundlegende Vorstellungen für die bulgarische Literaturforschung auf unpräzise Fakten aufgebaut haben, wird auch produktive Perspektiven für die Arbeit an dieser Dissertation eröffnen.

Wie schon oben ausgeführt, ist Simeon Chadžikosev der erste Fürsprecher der vergleichenden historischen Perspektive bei der Untersuchung des bulgarischen Symbolismus. Es wird jedoch nicht klar, warum er 1974 in „Bălgarskijat simvolisăm i evropejskijat modernisăm“ [Der bulgarische Symbolismus und der europäische Modernismus] „săznatelno karakteristikata na nemskata modernistična poesie“ [bewusst die Charakterisierung der deutschen Poesie der Moderne] vermeidet (Chadžikosev 1974: 32). Allerdings wird er sich ihr 1987 in dem Buch „Večnoto v prechodnostta“ [Das Ewige in der Vergänglichkeit] als eifriger Anhänger der deutschen Poesie der Moderne zuwenden. In seinen früheren Ausführungen macht der Forscher darauf aufmerksam, dass die Symbolisten selbst „ne sa krili“ [nicht verheimlicht haben], dass für sie „proizvedenijata na ruskite, nemskite, frenskite simvolisti“ [die Werke der russischen, deutschen, französischen Symbolisten] (ausgesprochen in dieser Reihenfolge 1974 genannt – Anm. d. Verf.) „imacha stojnostta na visok poetičeski obrazec, dostoen za podražanie“ [den Wert eines hohen poetischen Vorbildes hatten, das nachahmenswert ist], und auf derselben Seite ist eine Namensliste zu finden, auf der ganz oben Baudelaire und französische Dichter stehen, gefolgt von Brjusov und russischen Autoren. Zum Schluss werden Richard Dehmel, Hugo von Hofmannsthal, Gottfried Keller, Arno Holz, Rilke genannt (Chadžikosev 1974: 9 f.). Es ist ziemlich unklar, warum in diese Liste auch Gottfried Keller aufgenommen wurde. Nach der Einleitung folgt als erstes Kapitel die Betrachtung des Einflusses der französischen Symbolisten, wobei Hermann Bahr zur Klärung des Begriffs der „Moderne“ zitiert wird. Danach kommen die russischen, polnischen, tschechischen und slowakischen Dichter. In der Studie wird an etlichen Stellen Trajanov genannt (der laut Chadžikosev Deutsch und Russisch beherrschte). Es wird darauf verwiesen, dass seine Beziehungen zu der österreichi-

schen Moderne noch nicht erforscht sind (ebd. 172). Danach wird die allgemeinere Frage nach dem „Impressionismus“ gestellt (ebd. 173 f.), ohne direkt auf die Wiener Moderne bezogen zu werden.

Auf diese Weise orientiert sich die Erforschung des Symbolismus in Bulgarien durch dieses programmatische Buch in den nächsten fünfzehn Jahren vorwiegend an der französischen Schule des Symbolismus. Dazu kommt, dass in einem Lehrwerk, das auf den wissenschaftlichen Studien von Rosalia Likova beruht, im Kapitel „Osobenosti na evropejskija simvolisam“ [Besonderheiten des europäischen Symbolismus] einzig und allein auf die französischen Modelle und Traditionen eingegangen wird (Likova 1988: 5–40). In einem anderen Buch – „Pätištata na bälgarskite simvolisti“ [Die Wege der bulgarischen Symbolisten] (1981), betont dessen Autor Stojan Iliev, dass der erste Propagator des Symbolismus (der Begriff „Symbolismus“ wird im Text oft mit der als Synonym gedachten Phrase „europäische Moderne“ vertauscht – Anm. d. Verf.) Ivan Andrejčičin sich an der französischen Schule orientiert, damit er die ästhetische Beschränktheit der bulgarischen Literatur überwinde. Zusammenfassend kann man behaupten, dass die dominierende Hinwendung der bulgarischen literarisch-historischen Studien zu den französischen Vorbildern sich nicht aus Fakten des Literaturlebens, sondern aus den spezifischen (sprachlichen) Befähigungen der bulgarischen Literaturforscher ableiten lässt. Es genügt zu diesen Hauptorientierungen, noch einige Fehler hinzuzufügen, wie beispielsweise Ilievs Behauptung, dass Penčo Slavejkov ein „negatives“ Verhältnis zu Lenau und Hofmannsthal (Iliev 1981: 26 f.) hat (unter den österreichischen Autoren schätzt Slavejkov diese Dichter am meisten – Anm. d. Verf.) oder von der Unkenntnis der französischen Sprache seitens Trajanov (nach S. Chadžikosev). Das Archivmaterial zeigt eindeutig, dass Baudelaire im Original Trajanovs Jugendlehrer in der Poesie war. Sehr problematisch ist auch die Annahme der Behauptungen, dass Trajanov sich im Kreis von Bahr, Schnitzler, Hofmannsthal bewegte (St. Iliev und S. Chadžikosev), die für bare Münze gehalten werden, ohne überprüft zu werden. In Verbindung mit den Transferprozessen wird auf diese Art und Weise eine falsche Richtung für künftige Untersuchungen gegeben. Selbst als 1987 Chadžikosev mit seiner Studie „Bälgarskijat simvolisam i nemsko-avstrijskija modernisam“ [Der bulgarische Symbolismus und der deutsch-österreichische Modernismus] den Versuch macht, „da posoči pätištata na bädeštite izsledovateli“ [die Wege angehender Forscher aufzuzeichnen], baut er neben den richtigen Hinweisen, die mit der Hinwendung zum Impressionismus als einer für die österreichische Literatur der Moderne charakteristischen Strömung verbunden sind, wieder eini-

ge Hypothesen auf ungeprüfte Tatsachen auf: Indem er eine typologische Verwandtschaft mit anderen slawischen Literaturen sucht, versucht Chadžikosev das Modell zu vermitteln, dass Teodor Trajanov sich der Gruppe „Jung-Wien“ anschloss (etwas, was chronologisch unmöglich wäre – Anm. d. Verf.), sich aber wegen der „ezikovata bariera“ [sprachlichen Barriere] nicht durchsetzen konnte (Chadžikosev 1987: 120). Offensichtlich verleiten die begrenzten Möglichkeiten der Untersuchung der Fakten zu ähnlichen Fehlern, die wegen der Autorität ihrer Hervorbringer in eine Sackgasse führen. So stützen sich beispielsweise Tončo Žečev und Sveltosar Igov in ihren Zusammenfassungen über die Geschichte der bulgarischen Literatur auf die Studien der oben zitierten Literaturwissenschaftler (Žečev 1990: 284–285; Igov 1990: 245). Erst 1992 legt Chadžikosev ein Bekenntnis ab:

Edin ot naj-slabo proučeneite sravnitelno-istoričeski aspekti na bälgarskija simbolizäm sa vräzkite i vzaimodejstvijata mu s nemskoezičnija simbolizäm i modernizäm. Paradoksalno e, če dori sled izlizaneto na cjalostni knigi i monografični izsledvanija, posveteni na tvorčestvoto na T. Trajanov i N. Liliev, sravnitelno-literaturnite proučvanija v тази nasoka sa vse ošte v načalna faza. Edna ot naj-säštestvenite pričini za tozi paradoks spored men e obstojatelstvoto, če naj-proniknovenite izsledovateli na dvamata iztäknati simbolisti – St. Iliev i E. Konstantinova – ne polzvat nemski ezik i tova gi lišava praktičeski ot väzmožnostta da nadniknat v čuždestrannite spisanija i archivi, da izsledvat zadälbočeno ličnata biblioteka na Liliev i t.n.

[Einer der am wenigsten untersuchten vergleichsgeschichtlichen Aspekte des bulgarischen Symbolismus sind seine Beziehungen und Interaktionen mit dem deutschsprachigen Symbolismus und der Moderne. Paradoxerweise sogar nach der Veröffentlichung kompletter Bücher und Monografien, dem Werk von T. Trajanov und N. Liliev gewidmet, stehen die literaturkomparatistischen Forschungen in diese Richtung noch in einer Anfangsphase. Einer der wichtigsten Gründe für dieses Paradoxon ist meiner Meinung nach die Tatsache, dass die aufschlussreichsten Forscher der beiden prominenten Symbolisten – St. Iliev und E. Konstantinova – die deutsche Sprache nicht verwenden, was ihnen praktisch die Möglichkeit verwehrt, in die ausländischen Zeitschriften und Archive zu schauen, die persönliche Bibliothek von Liliev gründlich zu erkunden und so weiter.] (Chadžikosev 1992: 148–149)

In der gleichen Zeit gehen die jüngeren bulgarischen Literaturwissenschaftler, die aber nicht so einflussreich sind, nicht am Thema der österreichischen und deutschen Symbolisten vorbei. Beispielsweise beschreibt Ljudmila Grigorova korrekt die ästhetischen Ansichten Hofmannsthal, Rilkes und Georges und eröffnet konkrete Perspektiven für zukünftige vergleichende Untersuchungen, einschließlich der Differenzierung zwischen französischen und deutschen Varianten des Symbolismus (Grigorova 1978).

Nach der Wende von 1989 wurden die Auffassungen über den „bulgarischen Symbolismus“, die „Moderne“, den „Modernismus“ in Veröffentlichungen von verschiedenen internationalen Treffen angeglichen (Lauer 1991, Heppner, Preshlenova 1999; 2003); wissenschaftliche Forschungsfelder wurden neu umrissen (Reichmann 1997, Lauer 1997); die Beziehungen zwischen den Kulturen Bulgariens und Österreichs wurden präzisiert (Choliolchev, Mack, Suppan 1998, Bachmaier, Schwarcz, Tcholakova 2008); es wurden neue Hypothesen über Wiens Stelle in den Literaturen von Ost-, Ostzentral- und Südosteuropa aufgestellt (Marinelli-König, Pavlova 1996); das studentische Forschungsinteresse wurde geweckt (Silvestri 2004, Lehner 2004).

Bevor einigen zum Teil dem Dissertationsthema verwandten Studien Achtung gewidmet wird, ist es notwendig, ein Augenmerk auf einige instruktive Hinweise in verallgemeinernden Artikeln mit kulturologischer Orientierung zu richten. Der erste Aufsatz wurde 1961 gedruckt. Sein Autor Stefan Stančev versucht darin, deskriptiv Namen und Bereiche zu nennen, die künftig untersucht werden könnten, wobei aber viel gegen die wissenschaftliche Richtigkeit einzelner Fakten einzuwenden ist. Pathetisch ruft er zur Fortsetzung und Erweiterung der Verbindungen zwischen Österreich und Bulgarien auf. Am Anfang seines Textes spricht der Autor nicht nur symbolisch von den im Bereich des Buchdrucks¹³ des 19. Jahrhunderts geschaffenen literarischen Beziehungen zwischen beiden Ländern. An zweiter Stelle stehen die bulgarischen Maler, die in Österreich studiert haben, wobei das Jahr 1790 als belegter Beginn der Kontakte in diesem Bereich genannt wird. Es folgt eine Auflistung von Ereignissen aus der Kulturgeschichte Bulgariens nach der Befreiung, ohne dass bei den Verallgemeinerungen eine Periodisierung als richtungsweisend berücksichtigt wird. Nachdem unter anderem darauf verwiesen wird, dass in den Jahren 1904, 1905 und 1907 besonders viele Bulgaren in Wien ein Studium aufgenommen und sich viele bulgarische Wissenschaftler dort spezialisiert haben, wodurch sie zu „Freunden der österreichischen Wissenschaft und Kultur“ geworden sind, gelangt der Verfasser zum Kern seines Aufsatzes, nämlich der „schöngeistigen Literatur“, genauer zu den „Beziehungen zwischen der österreichischen und bulgarischen Literatur“ (Stančev 1961: 45). Unter den österreichischen Autoren werden an erster Stelle Grillparzer, Lenau und Kraus (übrigens zur Zeit der Veröffentlichung des Artikels ist die Rezeption von Kraus in Bulgarien fast gleich null) und unter den bulgarischen – Penčo Slavejkov als Her-

¹³ Dieses Thema beschäftigte auch andere Wissenschaftler, da nach unterschiedlichen Angaben etwa 20 % des Schrifttums Bulgariens vor der Befreiung 1878 in Wien gedruckt wurde (Stojanov 1957, Wytrzens 1985, Moissi 2009).

ausgeber der Sammlung „Nemski poeti“ und Liliev und Javorov als Lenau-Übersetzer genannt. Die Rolle von Lenau wird durch die Behauptung betont, „dass es sogar eine kritische Untersuchung des Einflusses von Lenau auf den bulgarischen Dichter Javorov gibt“ (Stančev 1961: 45). Die Liste wird mit den Namen von Schnitzler (in Bulgarien nach Zweig am häufigsten übersetzt), Peter Altenberg, Ludwig Anzengruber, Marie von Ebner-Eschenbach als Autoren, von denen einzelne Werke bis zum Ersten Weltkrieg übersetzt wurden, fortgesetzt. Dass die Genauigkeit dieser Aufzählungen viel zu wünschen übrig lässt, ist schnell durch die Tatsache bewiesen, dass beide Bücher Altenbergs erst nach dem Ersten Weltkrieg auf Bulgarisch erschienen. Die Liste wird weiterhin ergänzt um die Österreicher Rilke, Werfel, Georg Trakl, Stefan George (sic!) und Liliev und Geo Milev als Übersetzer ins Bulgarische. Am Ende stehen die Namen von Werfel, Vicki Baum und Stefan Zweig sowie der Hinweis, dass die „zeitgenössische österreichische Literatur bei uns sehr schwach bekannt ist“ (Stančev 1961: 46). Unter den Dramatikern werden Anton Wildgans mit dem Trauerspiel „Kain“, Hugo von Hofmannsthal mit „Elektra“, Schnitzler mit „zwei Dramen“ und Grillparzer mit „Sappho“ und „Des Meeres und der Liebe Wellen“ genannt. Zur Rezeption von Freud lässt er einfließen, dass in den dreißiger Jahren einige Bücher und viele Artikel, aber auch gleichzeitig „kritische Bewertungen von Freud durch einige marxistische Philosophen“ wie Todor Pavlov und Prof. Čolakov veröffentlicht sind. Die letzten zwei Absätze gelten dem Schaffen von Mozart, Beethoven, Strauß, Schubert und einigen bulgarischen Interpreten, die in Wien lebten. Leider gibt es zum Artikel keine bibliografischen Angaben. Es fehlt der Name von Teodor Trajanov, es sind keinerlei methodologische Forschungshypothesen zu finden, die die Thematik zu einem wissenschaftlichen Problem erhoben hätten.

Zwanzig Jahre später wurden in dem 1300. Jubiläum von Bulgarien gewidmeten Heft der österreichischen Zeitschrift „Österreichische Osthefte“ zwei Artikel zu dem genannten Thema veröffentlicht, die jedoch ein ganz anderes wissenschaftliches Potenzial aufweisen. In „Mitteleuropa und die Entwicklung der bulgarischen Kultur während der nationalen Wiedergeburt (18. – 19. Jh.)“ verfiht Virginia Paskaleva die These, dass Wien zur Zeit der bulgarischen Aufklärung nicht nur zu einem Mittelpunkt des bulgarischen Buchdrucks, sondern auch zum Vermittler „der in Leipzig, Dresden, München, der Schweiz und Westeuropa geschaffenen Literatur wird“ (Paskaleva 1981: 420). Auf den Seiten, die den Literaturbeziehungen gewidmet sind, weist Paskaleva auf eine Wiedergeburtpraxis hin, die auch die Prozesse der literari-

schen Rezeption im modernen Bulgarien begleiten wird: die Praxis der Übersetzung über eine Zwischensprache.

Der zweite Artikel (Bachmaier 1981)¹⁴ eröffnet eine neue Perspektive – die der österreichisch-ungarischen Kulturpolitik Bulgarien gegenüber. Der Autor Peter Bachmaier richtet sein Augenmerk auf die Jahre um den Ersten Weltkrieg, in denen Bulgarien „erster Verbündeter“ der Habsburger Monarchie auf dem Balkan ist. Aus den angeführten Fakten ist ersichtlich, dass die stete Konkurrenz mit dem Deutschen Reich die Außenpolitik von Österreich-Ungarn gegenüber Bulgarien bestimmt und dass das Endziel seiner Aktivitäten im Bereich der Kultur ist, durch Unterricht und Bildung die Handels- und Militärbeziehungen zwischen beiden Staaten zu festigen. Die einzige im Bildungsbereich erwähnte Initiative, die Herausgabe der Reihe „Österreichische Bibliothek“, zielt ebenfalls darauf ab, durch die Auswahl der Themen der einzelnen Bücher die wirtschaftlichen Beziehungen zwischen beiden Ländern zu fördern. Der Artikel enthält interessante Hinweise auf Bereiche, die den soziokulturellen Kontext in Bulgarien beeinflussen – das österreichisch-ungarische Schulwesen in Bulgarien (die Schulen in Sofia, Plovdiv und Ruse); die Balkanpolitik der katholischen Kirche; die Tätigkeit der Bulgarisch-österreichisch-ungarischen Kulturliga unter dem Vorsitz von Prof. Miletič, die u. a. Vorträge österreichischer Gelehrter vor der Öffentlichkeit in Bulgarien veranstaltet; das Projekt eines Kulturpalastes von Österreich-Ungarn in Sofia und die Initiativen zur Gründung eines Studentenwohnheims für Bulgaren in Wien (1917) sowie einer besonderen „bulgarischen Abteilung“ an den Militärschulen und Präferenzen für die Töchter bulgarischer Offiziere in den unterschiedlichen österreichisch-ungarischen Einrichtungen. Anhand dieser Daten ist der Rahmen der imperialen Kulturpolitik gegenüber Bulgarien, die 1918 ihr Ende findet, in ihrem Höhepunkt erkennbar. In propagandistischer Hinsicht trägt sie eher den Geist der aufklärerischen monarchischen Anschauung und ist insofern wichtig, als sie die persönlichen Initiativen der Schaffenden fördert, ohne ihnen irgendeinen Kanon aufzuzwingen.

In den frühen achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts erstellte der bulgarische Übersetzer Venceslav Konstantinov eine genauere Liste literarischer Veröffentlichungen, die die Beziehungen zwischen Österreich und Bulgarien in einem Zeitraum von 100 Jahren abdeckt (Konstantinov 1982). In den neunziger Jahren wurde durch separate Artikel die Aufmerksamkeit

¹⁴ Die Studie von Bachmaier „Die Kulturpolitik Österreich-Ungarns gegenüber Bulgarien im Ersten Weltkrieg“ basiert auf Archivadokumenten des Haus-, Hof- und Staatsarchivs Wien.

der bulgarischen Öffentlichkeit auf das literarische Wien (Kraus 1991) oder auf die Übersetzungsrezeption impressionistischer Prosa aus Wien in Bulgarien (Dimova 1997) gelenkt.

In neuerer Zeit werden die Namen von Hofmannsthal, Bahr und Schnitzler auch in der deskriptiven Monografie von Daniela Dečeva „Nemskata kultura v bälgarskata periodika ot 20-te godini na XX v. (sp. Zlatorog, Chiperion, Vesni i Plamäk)“ (Dečeva 2015) erwähnt. Die Autorin erstellt keine Analysen oder Zusammenfassungen, die in Verbindung mit der vorliegenden Dissertation stehen, sondern beschreibt lediglich die Materialien aus den genannten Zeitschriften, die sich auf die Dichter beziehen.

Einen Überblick über den Stand der Forschung zum Thema der österreichisch-bulgarischen Kulturbeziehungen bietet Ludger Udolph Ende des 20. Jahrhunderts. Zu den schon genannten Argumenten für Wien als den Hauptvermittler zwischen Bulgarien und Europa fügt Udolph die führende Rolle in der Wissenschaft der Wiener Slawistik. Besonders nach 1893, als „der wohl beste Kenner Bulgariens, Konstantin Jireček, [...] als Professor an der Universität [kam].“ (Udolph 1999: 227) Er hat damals nicht nur einige „zum Standardwerk gewordene“ Bücher über Bulgarien geschrieben, sondern er war auch Hauptsekretär des bulgarischen Bildungsministeriums, das er ein Jahr lang auch leitete (1881–1882), und viele Kontakte zu führenden bulgarischen Intellektuellen knüpfte. Eine nicht geringe Rolle für die Aufrechterhaltung dieser Kontakte haben die jungen Professoren Ivan Šišmanov (vgl. Zlatkova 1993, Čerpokova 2005), Ben'ò Conev, Stefan Mladenov gespielt, die in Wien studiert und sich spezialisiert haben und wissenschaftliche Korrespondenz mit den Instituten für Slawische Philologie und für Osteuropäische Geschichte der Universität Wien pflegten. Udolph führt auch die Überlegungen zu dem Einfluss der Wiener Architektur, insbesondere auf das Erscheinungsbild der bulgarischen Hauptstadt Sofia weiter. Im Bereich der Literatur setzt der deutsche Literaturwissenschaftler vier Akzente: Die Gestalt von Teodor Trajanov, der sich ausgerechnet in Wien „mit der Moderne bekannt“ macht und sich mit der Strömung der *Décadance* in Verbindung setzt (Udolph 1999: 228); Die Erforschung des Einflusses von Freuds Ideen auf bulgarische Autoren (z. B. Georgi Rajčev) ist kein Tabu mehr; Geo Milev hat 1923 vor, in Sofia mit der Aufführung von Hofmannsthals „Elektra“ eine „antinaturalistische, antimimetische und avantgardistische“ Theaterreform zu verwirklichen; Nikolai Liliev hat in der Gestalt von Hofmannsthal das synthetisierte Modell der Neuzeit erkannt. Bei den letzten zwei Überlegungen stützt sich Udolph auf die Studie von Jana Mutafčieva „Das österreichische Drama und

seine Inszenierung im Nationaltheater Sofia vom Anfang des Jahrhunderts bis 1944“. Als Ganzes wird auch durch diesen Überblick die These vertreten, dass Wien als kulturelles Zentrum seine „Anziehungskraft“ für die Bulgaren selbst in der neueren Zeit nicht verloren hat (Udolph 1999: 227), obwohl die modernen „bulgarischen Intellektuellen [...] nun eher wahllos und zufällig mit den Kulturzentren Europas in Berührung [kamen]“ (ebd. 229). Die letzte Beobachtung und der Stand der Forschung dieser Berührungen erlaubt aber Udolph nicht, „welche Bedeutung in diesem diffusen Orientierungsprozess Wien und Deutsch-Österreich zukam, [...] zu definieren [...]“ (ebd. 229). Seiner Beurteilung nach müssen zuerst „die verfügbaren Daten (etwa in einer Datenbank) gesammelt und ausgewertet wären“ (ebd. 229). Die vorliegende Dissertation bahnt einen Weg genau in diese Richtung.

Innerhalb der oben genannten Tendenzen und wissenschaftlichen Betrachtungsweisen der Rezeption der Wiener Moderne in Bulgarien¹⁵ zeichnen sich auch einige Untersuchungen ab, die in einem unmittelbaren Bezug zu ihr stehen. Bereits 1987 definiert Emilia Stajčeva ihr Forschungsgebiet auf einer akademischen Konferenz in Wien, die „Teodor Trajanov und Geo Milev in der deutschsprachigen Literatur“ zum Thema hat, und zieht zum ersten Mal die sich vor allem aufgrund von Erinnerungen durchgesetzten Vorstellungen von den Café-Bekanntschaften von Trajanov mit Hofmannsthal, Rilke, Schnitzler, Bahr, Altenberg u. a. in Zweifel. In seinem Vortrag auf derselben Konferenz behandelt Ludger Udolph die erste Gedichtsammlung von Trajanov „Regina Mortua“ im Hinblick auf mögliche Einflüsse durch Dehmel, Friedrich Adler, Felix Dörmann u. a., um sie auf den Gesamtgeist in Wien vom Anfang des 20. Jahrhunderts zu schließen. In den einleitenden Ausführungen zum Symposium beschreibt Richard Georg Plaschka den soziokulturellen Kontext des Wiener Lebens in den Jahren, in denen sich Trajanov dort aufhielt, und definiert sie durch die bekannte Formel: „Trajanov hat Anfang des Jahrhunderts in Wien ‚die Welt von Gestern‘ erlebt.“ (Plaschka 1989: 17). In einzelnen Beiträgen werden Trajanovs Versuche als Operndramaturg genannt (Plaschka 1989: 17; Staicheva 1989: 41), dieses Thema erfährt jedoch wegen des Mangels an konkretem Material keine Fortsetzung. Die Rezeptionsprozesse werden von Klaus Steinke mit Recht wie folgt charakterisiert:

¹⁵ Obwohl sicher unter den sechshundert Teilnehmern an dem Symposium über die „Wiener Moderne“ an der Gesamthochschule Kassel 1991 auch bulgarische Gelehrte Vorträge gehalten haben, beinhaltet der Sammelband des Symposiums keine Beiträge in Verbindung zu Bulgarien: „Leider lagen die Beiträge über die Wirkung der Wiener Moderne in Bulgarien und in Rumänien trotz vielfacher Bemühungen bei Redaktionsschluß dieses Bandes nicht vor“ (Nautz, Vahrenkamp 1993: 25).

Man wird noch viele detaillierte Analysen brauchen, um diese Behauptungen (daß der Kontakt zum Wiener Kreis ausschlaggebend für sein Schaffen ist) zu konkretisieren. Trajanov verbindet sich nicht unmittelbar mit dem französischen Symbolismus, sondern verarbeitet ihn zusammen mit seinen zeitgenössischen Strömungen des Fin de Siècle in Wien. (Steinke 1989: 52)

Die Problematik von Teodor Trajanov und seinen Beziehungen zur Wiener Moderne wurde am ausführlichsten von Ludger Udolph erforscht und die Ergebnisse sind 1993 in seinem Buch „Teodor Trajanov. Die Entwicklung seiner Lyrik von 1904 bis 1941“ veröffentlicht. In einer Anmerkung zum Buch hatte der Verfasser der vorliegenden Arbeit die Möglichkeit, den Beitrag der Arbeit von Udolph hervorzuheben:

Prinos ne samo kām izsledvaneto na Trajanovoto tvorčestvo, no i kām edna bādešta istorija na bālgarskata literatura. Prinosoto e nai-veče v tehnologijata na izsledovateliskija akt, kojato bichme mogli da opriličim na „razčistvane na terena“, nabavjane na „arheologičeski dostoveren material“ i podreždaneto na poslednija v jasni nabljudenija, koito bicha podpomognali edno istorično razbirane, nezamāgleno ot mitomanski impulsi.

[Beitrag nicht nur zur Erforschung der Arbeit von Trajanov, sondern auch zu einer zukünftigen Geschichte der bulgarischen Literatur. Der Beitrag ist meistens in der Technologie des Forschungsaktes zu finden, den wir als „Terrainaufräumen“ bezeichnen könnten, den Erwerb von „archäologisch zuverlässigem Material“ und dessen Anordnung in klaren Beobachtungen, die ein historisches Verständnis unterstützen würden, nicht verschwommen von mythomanischen Impulsen.] (Vlashki 1995: 140)

Besonders nahe zu den Ausführungen in der vorliegenden Arbeit steht das erste Kapitel „Im Banne des fin de siècle: ‚Regina Mortua‘ und ‚Chimni i Baladi‘ (Sofia und Wien 1899 bis 1912)“, das auch die Haltung Trajanovs zu Nietzsche, Baudelaire und seinem Wiener Epigonen Felix Dörmann, wie auch zu Przybyszewski analysiert. Udolph macht geradeso zahlreiche Annahmen zu typologischen Verbindungen zwischen der frühen Lyrik von Trajanov und der Wiener Literatur um 1900.

Von Interesse für das Thema ist des Weiteren die Studie von Emilia Stajčeva „Teodor Trajanov und die deutschsprachige Lyrik“¹⁶. Gleich zu Beginn sind einzelne Seiten dem Aufenthalt Trajanovs in Wien und seinem Versuch als Dramaturg an der Volksoper gewidmet, die durch den heutigen Forschungsstand ergänzt werden können. Die präzise Erforschung der Motive in seiner Lyrik und die typologischen Parallelen zu dem Werk der Jung-Wiener ist ein typischer

¹⁶ Diese Studie hat nicht die weite Öffentlichkeit erreicht. Sie wurde 1999 als Doktorarbeit zur Erlangung des Dokortitels an der Fakultät für klassische und neue Philologien der Universität „Sv. Kliment Ochridski“, Sofia gedruckt.

philologischer Beleg dafür, dass der junge bulgarische Dichter sich den Geist der Moderne zu eigen gemacht hat.

Eine wichtige Perspektive der Betrachtung des in der vorliegenden Dissertation untersuchten Materials eröffnet die Studie von Ana Dimova über die Übersetzung des „impresionističnija stil v avstrijskata literatura“ [impressionistischen Stils in der österreichischen Literatur] (Dimova 1995). Obwohl sie sich vor allem mit der Übersetzungspraxis befasst, geht sie auch auf die Rezeption von Altenberg und Schnitzler in bulgarischer Übersetzung unter Berücksichtigung des Untersuchungs- und Bewertungsmodells der Translation in den theoretischen Arbeiten von Reiss/Vermeer¹⁷ ein, das durch das Verständnis der Kulturkommunikation als ein Systemproblem beeinflusst ist. Durch einzelne Beispiele werden die impressionistischen Stilmerkmale im Schaffen von Penčo Slavejkov, Javorov, Trajanov, Liliev, Debeljanov deutlich, obwohl die Untersuchung sich mehr auf die Prosa, insbesondere auf die Übersetzbarkeit der dominanten Stilmerkmale der impressionistischen Prosa ins Bulgarische, wie Unbestimmtheit, Parataxe und Nominalität bezieht (vgl. Dimova 1995: 28f.; 161). Ihre besondere Aufmerksamkeit gilt den Übersetzungen in den beiden Sammlungen von Miniaturen von Peter Altenberg (Altenberg 1919; Altenberg 1920) und der unterschiedlichen Herangehensweisen an die Schnitzler-Übersetzungen.

Noch ein Mikrofeld, das sich mit dem Thema der vorliegenden Arbeit überschneidet, betrifft das österreichische Drama und dessen Rezeption als Inszenierung am Nationaltheater Sofia bis 1944. In der Untersuchung von Jana Mutafčieva¹⁸ fehlt jedoch das Verhältnis der bulgarischen Nationalbühne zu Hermann Bahr, obwohl in dem von der Autorin untersuchten Zeitraum bereits zwei Dramen von ihm aufgeführt wurden. In dem Übersichtsartikel über das österreichische Drama bis 1920 werden die Dramen der Jung-Wiener nicht selbstständig behandelt, sondern in Einzelabschnitten werden die Theateransichten und -praktiken von Arthur Schnitzler (Mutafčieva 1987: 43–46) und Hofmannsthal (ebd. 66–76) außerhalb der Problematik ihrer Rezeption in Bulgarien beschrieben. Für die vorliegende Arbeit sind jedoch die

¹⁷Das Modell orientiert sich an K. Reiss/H. Vermeers „Grundlagen einer allgemeinen Translationstheorie“ (Tübingen, 1984). In einem Kapitel, das die aussagekräftige Überschrift „Prevodät kato kulturne transfer“ [Die Übersetzung als Kulturtransfer] (Dimova 1995) trägt, werden Brücken zum Schaffen der bulgarischen Modernisten geschlagen.

¹⁸Die Studie von Jana Mutafčieva wurde auf Bulgarisch vom Verlag „Nauka i kultura“ Sofia und 1987 gleichzeitig als Einzelband von *Miscellanea bulgarica* 4 des Bulgarischen Forschungsinstituts in Österreich veröffentlicht. Es gibt noch eine Untersuchung, die mit ihrem Titel sehr nah zum Thema steht – „Vermittler zwischen Kulturen. Übersetzungen deutscher Dramen um 1900“ (Gehl 2011). Die Verfasserin der letzten widmet aber dem österreichischen Drama keine Aufmerksamkeit.

Ausführungen über die Aufnahme von Hofmannsthals „Elektra“ (insbesondere über die Interpretation dieses Dramas von Geo Milev als Teil eines modernistischen Programms zur Erneuerung des bulgarischen Theaters) von besonderer Wichtigkeit.

Wien unter „kulturell-geschichtlichem und literarischem Aspekt“ (Marinelli-König, Pavlova 1996: 11) wird Gegenstand der Forschung der slawistischen Literaturkomparatistik in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts. In der Sammlung „Wien als Magnet“ sind die einzelnen Perspektiven gesammelt – die südslawische ist in dem Kapitel „Der Balkan beginnt am Rennweg“ zusammengefasst. Bezeichnend für den Zustand der Bulgaristik in jenem historischen Augenblick ist die Tatsache, dass die Erforschung der bulgarischen Vorstellung über Wien dem russischen Slawisten und Bulgaristen Igor’ Kaliganov anvertraut ist.

Leider ist Bulgarien in dem Sammelband „Die Wiener Moderne in slawischen Periodika der Jahrhundertwende“ (Simonek 2006) auch nicht präsent. Der Herausgeber bemerkt kurz in seinem Vorwort:

Die Hauptherausgeber der von 1892 bis 1907 erschienenen bulgarischen Zeitschrift „Misäl“ [Der Gedanke], Kräst’o Krästev und Penčo Slavejkov, die beide in Leipzig studiert hatten, bleiben an der deutschen Ästhetik orientiert; die Wiener Moderne haben sie – anders als Teodor Trajanov – kaum rezipiert. (Simonek 2006: 16 f.)¹⁹

In Einklang mit dem Gegenstand der vorliegenden Dissertation, obwohl aus einer anderen wissenschaftlichen Perspektive, ist der Untertitel „Didaktische Materialien zur Wiener Moderne“ eines Lehrwerks vom Anfang des 21. Jahrhunderts (Middeke, Hoffmann, Springer 2002). Leider weichen die in diesem Band gesammelten Materialien bedeutend von dem Niveau der literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zum Thema ab.

Eine täuschende Erwartung hinterlässt die Diplomarbeit von Maria Silvestri (Silvestri 2004). Täuschend ist sie, weil die Verfasserin als geschichtliche Forschungsperiode das ganze 20. Jahrhundert angibt, sich jedoch auf Tatsachen aus den Jahren um und nach dem Zweiten Weltkrieg mit Akzent auf Vermittlertätigkeiten nach 1989 für das Eindringen der deutschen Sprache und der österreichischen Literatur in Bulgarien konzentriert. Die Rezeption der Wiener Moderne in Bulgarien als wissenschaftliches Problem existiert für diese Arbeit nicht.

¹⁹ Die Archivuntersuchungen der beiden Führer der ersten Phase der bulgarischen Moderne geben ausreichend Material für eine Veränderung dieser Hypothese, besonders in dem Fall von Slavejkov, der einige Bücher Hermann Bahrs und Altenbergs gründlich studiert hat. Die beiden Hauptherausgeber von *Misäl* waren auch eifrige Leser der *Neuen Freien Presse*.

Ein Zeichen für ein sich neu anbahnendes Interesse an dem Thema der Beziehungen zwischen Bulgarien und Österreich findet man noch in einer Diplomarbeit, diesmal an der Fakultät für Sozialwissenschaften der Universität Wien. Darin fasst Günter Lehner anhand eingehend untersuchter Textquellen zusammen, welches Bild von Bulgarien und den Bulgaren durch Artikel in den Zeitungen *Neue Freie Presse* und *Die Presse* im 20. Jahrhundert vermittelt wird. Leider ist das vorhandene Material zum Thema ‚Kultur‘ vom Umfang her zu klein, als dass irgendwelche Schlüsse gezogen werden könnten (Lehner 2004: 56).

Am Ende dieser Übersicht wäre von Nutzen, auch auf andere Quellen hinzuweisen, die nur mittelbar mit dem Gegenstand der vorliegenden Untersuchung verbunden sind. Zuerst muss der siebenbändigen bibliografischen Nachweis der in Bulgarien von 1878 bis 1944 herausgebrachten Bücher – „Bälgarski knigi“ (1978), genannt werden, der als die häufigste Quelle für alle Übersichtsartikel über das Thema ‚Österreichische Literatur in Bulgarien‘ herangezogen wird. Wichtig als Quelle für Auflagenhöhe und Namen von Redakteuren sind auch die drei Bände „Bälgarski periodičen pečat. Anotiran bibliografski ukazatel“ [Bulgarische Periodika. Annotiertes Verzeichnis] (Bd. 1, Sofia 1962, Bd. 2, Sofia 1966, Bd. 3, Sofia 1969). Nicht weniger wichtig ist auch die Reihe „Periodika i literatura“ (Verlag der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften, 1993–1999), deren bis jetzt erschienenen fünf Bände die Beschreibung von Literaturzeitschriften und Literaturzeitungen sowie solchen mit gemischter Thematik aus der Zeit von 1878 bis etwa 1920 umfassen. Trotz des weiten Umfangs der Untersuchungen über die bulgarische Literatur sind in einigen Artikeln Fehler oder Ungenauigkeiten anzutreffen. Deshalb verlangte die korrekte Erforschung der Quellen über die Rezeption der Jung-Wiener in Bulgarien eine penible Arbeit an jedem einzelnen Dokument. Alle vom Verfasser zitierten Archivquellen und Veröffentlichungen in Zeitungen und Zeitschriften wurden de visu studiert.

Am Ende dieser Betrachtungen über die unterschiedlichen Ansätze zu Themen, die dem Thema der vorliegenden Arbeit nah sind oder sich teilweise damit überschneiden, ist es notwendig, wenigstens die Hauptdefizite zusammenzufassen, die die Dissertation zu überwinden gilt:

- In den bulgarischen literaturwissenschaftlichen Studien fehlt es an einem umfassenden Verständnis des Themenkomplexes der Wiener Moderne²⁰.
- Zwar werden in unterschiedlichen historisch-vergleichenden Arbeiten einzelne Namen (vor allem die von Hofmannsthal und Schnitzler) genannt, doch nicht einmal ihre Übersetzungsrezeption in Bulgarien ist untersucht worden. Eine Ausnahme bildet nur Hofmannsthals „Elektra“, vor allem wegen Geo Milevs Interesses für das Stück. Hermann Bahr ist einzelnen Bulgaristen oder bulgarischen Komparatisten nur teilweise und nicht systematisch bekannt.
- Gerade wegen der unsystematischen Kenntnisse über Autoren des Jungen Wien bleiben sogar autobiografische Hinweise auf Kontakte (z. B. das intensive Interesse von Petko J. Todorov an Schnitzler oder Kiril Christovs beharrliche Suche nach Schnitzlers „Reigen“) ohne Folgen. Und umgekehrt: Die Konzentration der deutschen Bulgaristik auf ‚die paar Figuren des bulgarischen Symbolismus‘ verhindert das Interesse an anderen Vermittlern wie Ivan Šišmanov, Ben’o Conev, Nikolaj Liliev, Vladimir Poljanov, um nur einige der bekanntesten Namen zu nennen. Aus diesem Grund bleiben auch Figuren wie Andrej Protič, Sirak Skitnik oder Dimităr Karadžov außerhalb des Blickfeldes, sei es, weil sie mit anderen Künsten verbunden werden, sei es, weil sie aus unklaren Gründen nicht in den bulgarischen Kulturkanon aufgenommen wurden.
- Biografisch unerforscht bleibt auch die für das Thema emblematische Figur von Teodor Trajanov. Eine sorgfältige Untersuchung der Angaben zu dem Wiener Aufenthalt dieses Wortführers der Wiener Moderne in Bulgarien wird nicht nur die zu einem Mythos gewordenen Vorstellungen (seine Kontakte zu Bahr, Schnitzler und anderen Vertretern des „Jung-Wien“ oder Spekulationen über die Aufführung des „Jungen Königs“) überwinden, sondern auch die Motive für die bewusste Übernahme einer solchen Vermittlerrolle tiefer ergründen. Gerade in dieser persönlichen Motivation, einen „bulgarischen Dichter“ mittels der Moden in Wien vom Anfang des Jahrhunderts zu werden, zeichnet sich deutlich die Begegnung zwischen dem damaligen epochalen Erwartungshorizont Bulgariens und den schon herauskristallisierten Appellen der Wiener Moderne ab.

²⁰ 1996 wurde zum ersten Mal in einem Sammelband auf Bulgarisch ein Teil des literarischen und ästhetischen Erbes der Wiener Moderne präsentiert, das in einem unmittelbaren Zusammenhang mit bulgarischen Literaturpublikationen aus dem Zeitraum von 1900 bis 1939 steht (Vlashki 1996).

4 Rahmenbedingungen des kulturellen Transfers zwischen Österreich und Bulgarien zur Zeit der Moderne²¹

Geht man von dem Namensverzeichnis der Autoren aus, die in dem Vorschlag Reinhardt Urbachs für eine österreichische Bibliothek der Jahrhundertwende vorhanden sind (Urbach 1986: 101 f.), wird man feststellen, dass die erste bulgarische Übersetzung eines Buches dieser Autoren aus dem Jahr 1892 stammt – Bertha von Suttners „Die Waffen nieder!“. Im Allgemeinen wurde von der österreichischen Literatur früher nur Leopold von Sacher-Masoch 1888 veröffentlicht, während die Bulgaren klassische Namen der österreichischen Literatur erst nach dem Jahr 1905 in ihrer Sprache lesen konnten: Dazu gehören Grillparzer – 1905, Peter Rosegger – 1907, Ludwig Anzengruber – 1911 und Marie Ebner von Eschenbach – 1911.

Die Transferprozesse zur Auswahl und Aufnahme von Namen und Titeln in der Öffentlichkeit verlaufen aber ganz anders als die Verlagsrezeption. Das weiteste Feld ihrer Tätigkeit sind die periodischen Ausgaben. Das Benennen und das Vorstellen der Autoren der Wiener Moderne in Bulgarien kann man seit dem Jahr 1894 verfolgen, als zum ersten Mal der über die russische Sprache übersetzte Überblick „Sävremennata literatura v Germanija“ [Die zeitgenössische Literatur in Deutschland] in dem zweiten Heft der Zeitschrift *Bälgarska sbirka* [Bulgarische Sammlung] vom Februar 1894 veröffentlicht wurde. Eine zentrale Stelle in dem Artikel nimmt die Gruppe aus dem ‚Café Griensteidl‘ ein (o. V. 1894: 120–127). Eine ähnliche Übersicht erscheint im Jahre 1896 in der Zeitschrift *Izvor* [Quelle]. Neben Namen wie Albrecht Graf Wickenburg und seinem Band „Mein Wien“ werden auch einige „dekadente Autoren“ erwähnt: „Felin Dermann (sic!) e dal na svojata sbirka stichove imeto ‚Neurotika‘ (sredstvo za lečenie i ukrepvane na nervite)“ [hat seiner Sammlung von Versen den Namen „Neurotika“ gegeben (Mittel zur Behandlung und Stärkung der Nerven)], Marie delle Grazie, Marie von Ebner-Eschenbach, „krajnijat realist Šnicler“ [der äußerste Realist Schnitzler] und der „Im-

²¹ Dieses Kapitel der Dissertation basiert teilweise auf den Quellen, die in den Kapiteln „Vrązki meždu Bälgarija i Avstrija v perspektivata na modernostta ot kraja na XIX i pärvata polovina na XX vek“ [Verbindungen zwischen Bulgarien und Österreich in der Perspektive der Moderne am Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts] und „Sociokulturnijat kontekst kato receptivna ramka za dramaturgijata na ‚Mlada Viena‘ v Bälgarija do 1944 g.“ [Der soziokulturelle Kontext als rezeptiver Rahmen für die Jung-Wiener Dramaturgie] der Dissertation des Verfassers über die Dramaturgie der Jung-Wiener auf der bulgarischen Bühne verwendet wurden. In der neuen Fassung des Textes werden teilweise auch die gleichen Zitate benutzt – die Tatsachen und die vorhandene Forschung können nicht anders sein. Die beobachteten Tatsachen werden aber dem Thema dieser Dissertation unterworfen, weiterentwickelt und mit neuen Interpretationen verknüpft.

pressionist“ Leopold Andrian. Es wurde bemerkt, dass der Artikel von Robert Zimmermann verfasst worden ist (Izvor 1896: 281, 284). Dieser Blick auf die ersten Publikationen in Bulgarien über Autoren der Wiener Moderne zeigt drei wichtige Merkmale des Transferierens: Die Originale der Übersichten sind von deutschen Autoren verfasst, die die deutsche und die österreichische Literatur aus Erfahrung kennen; die Übersetzungen sind aktuell; der Anfang des Transfers der Literatur der Wiener Moderne nach Bulgarien fällt mit dem Kennenlernen ihrer führenden literarischen Formierung – der Gruppe ‚Jung-Wien‘, im Westen zusammen. In den *Preußischen Jahrbüchern* für 1897 beginnt Richard Meyer ihre Vorstellung mit der Phrase „eine Dichtergruppe, die eben erst am Horizont sichtbar wird“ (Meyer 1897: 33).

Die auf diese Art begonnenen Transferprozesse zwischen Österreich und Bulgarien zur Zeit der Moderne auf dem Gebiet der Literatur gehen nicht plötzlich, aber kategorisch mit der grundsätzlichen Veränderung des gesellschaftlich-politischen Systems in Bulgarien am 9. September 1944 zu Ende.

4.1 Die Wiener Moderne als Ausgangsraum des Transfers

Im Modell der Wiener Moderne, dem der Verfasser der vorliegenden Arbeit folgt, und das den Namen des Komplexes aus Autoren, Werken, künstlerischen Praktiken, Ideen und Stilen von 1890 bis zum Zerfall der k. u. k. Monarchie Österreich-Ungarn im Jahre 1918 vorgibt, wird zur Begründung sowohl auf die optimistische Ansicht Friedrich Hebbels verwiesen – „Dies Oesterreich ist eine kleine Welt, // In der die große ihre Probe hält, // Und waltet erst bei uns das Gleichgewicht, // So wird’s auch in der andern wieder licht“ (Hebbel 1867: 280) – als auch auf Karl Kraus’ pessimistische Schlussfolgerung von der „österreichischen Versuchsstation des Weltuntergangs“ (Kraus 1914: 2).

Eine detailliertere Beschreibung des soziokulturellen Kontextes²² der Stadt Wien²³ wird dabei helfen, den Ausgangsraum für den Kulturtransfer sowohl in seiner öffentlichen Sichtbarkeit

²² Methodologisch hilfreich für eine solche Aufgabe sind die Überlegungen von Moritz Csáky „Die sozial-kulturellen Wechselwirkungen in der Zeit des Wiener Fin de siècle“ (Csáky 1986).

²³ Ein repräsentatives Werk in dieser Hinsicht ist die Sammlung „Die Wiener Jahrhundertwende“ (Nautz, Varenkamp 1993). In der Einführung „Das ‚moderne‘ Wien als Brennspeigel der europäischen Moderne“ bestimmen die Herausgeber die Bedeutung der untersuchten Problematik insbesondere im Hinblick auf das Krisenbewusstsein des Individualismus, der männlichen Identität, der jüdischen Identität, gelegen zwischen dem rationalen Fortschrittsglauben und der irrationalen Ideologien, geboren in den Empfindungen von einem Weltuntergang. Ein besonderer Schwerpunkt in den Artikeln liegt auf dem liberalen Bürgertum, das beim Versuch, seine Wesensgleichheit durch Anpassung des aristokratischen Lebensstils aufzubauen, in die Falle der

als auch in den verborgenen Mechanismen des Wiener Lebens von den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg kennenzulernen.

Die Hauptstadt von Österreich-Ungarn wächst seit 1860 und entwickelt sich rasch. Im Jahre 1890 zählte die Stadt mit den Vororten (d. h. alle neunzehn Bezirke) 1 398 947, im Jahre 1900 waren es 1 727 073 und im Jahre 1910 betrug die Zahl der Einwohner 2 031 498 (Statistik 1910: 45). Wien ist definitiv eine mächtige weltliche Metropole, in der die Militärpräsenz (dazu zählen Militär und Kasernen) klein ist (nicht mehr als etwa 2 %). Der Prozentsatz der jüdischen Bevölkerung (etwa 10 % nach verschiedenen Angaben) und des Bedienungspersonals (1890 über 100 000 Haushaltshilfen) ist relativ hoch für Europa. In der Mitte der Stadt befindet sich die Hofburg zusammen mit den öffentlichen Gebäuden, die mit Rücksicht auf die aufgeklärte monarchische Ideologie gebaut wurden. Um diesem Komplex sind die Paläste des Hochadels und die imposanten Bauten des Großbürgertums aus der Ringstraßenzeit gelegen. Von der Ringstraße nach der Peripherie gibt es einige Stadtteile mit traditioneller Stadtkultur; die restlichen (vor allem die Arbeiterbezirke) sind mit nicht modernen, dicht besiedelten Gebäuden bebaut. In den Außenbezirken befinden sich Vergnügungsstätten (nicht nur der berühmte Prater, sondern auch der sogenannte ‚Böhmische Prater‘ unweit des Arbeiterviertels ‚Favoriten‘). Im Ganzen genommen vertreten die Forscher die Meinung, dass Wien außer der Ringstraße keine besonders moderne Stadt ist – vor allem in den Stadtteilen der Armut (vgl. Schwendter 1993).

Nicht nur in architektonischer, sondern auch in geistiger Hinsicht nehmen die Theater in diesem urbanen Raum einen außergewöhnlichen Platz ein. Im Jahre 1890 betrug die Zahl der Theater acht, 1910 waren es 16. Für die Zwecke dieser Arbeit sind die folgenden statistischen Fakten wichtig: 1900 betrug die Anzahl der Plätze in allen Theatern (diese wurden offiziell amtlich verordnet, einschließlich derer des Busch-Zirkus) 13 502 (davon 2882 Stehplätze zu erschwinglichen Preisen – für jedermann zugänglich). Die größten sind die Hofoper mit 2347 Plätzen (862 Stehplätze und 310 nicht nummerierte), das Burgtheater mit 1532 Plätzen (330 Stehplätze), das Deutsche Volkstheater mit 1873 Plätzen (673 Stehplätze) und das Kaiser-Jubiläumstheater (die Volksoper, die am meisten mit der Operettenkunst verbunden ist) mit 1875 Plätzen (ohne Stehplätze) (Statistik 1900: 496).

Nachahmung und Falschheit geraten ist, während seine jungen Erben als Reaktion auf diese „Kultur der Kulissen“ eine neue Definition von Modernität entwickeln.

Das Theaterwesen als eine Art Wiener Gesellschaftsparadigma dringt ins Wiener Leben total ein. Es ist das Hauptinstrument der staatlichen Kulturpolitik, die die ‚pädagogischen‘ Ziele des Josephinismus verfolgt, das Theater in eine Schule für „gute Sitten“ und „guten Geschmack“ zu verwandeln, weshalb „die Schauspieler des Burgtheaters mit der Zeit als Vorbilder für einen bestimmten Lebensstil angesehen wurden“ (Timms 1995: 46):

[...] der erste Blick eines Wiener Durchschnittsbürgers in die Zeitung galt allmorgendlich nicht den Diskussionen im Parlament oder den Weltgeschehnissen, sondern dem Repertoire des Theaters, das eine für andere Städte kaum begreifliche Wichtigkeit im öffentlichen Leben einnahm. Denn das kaiserliche Theater, das Burgtheater war für den Wiener, für den Österreicher mehr als eine bloße Bühne, auf der Schauspieler Theaterstücke spielten; es war der Mikrokosmos, der den Makrokosmos spiegelte, der bunte Widerschein, in dem sich die Gesellschaft selbst betrachtete, der einzig richtige „cortigiano“ des guten Geschmacks. An dem Hofschauspieler sah der Zuschauer vorbildlich, wie man sich kleidete, wie man in ein Zimmer trat, wie man konversierte, welche Worte man als Mann von gutem Geschmack gebrauchen durfte, und welche man zu vermeiden hatte; die Bühne war statt einer bloßen Stätte der Unterhaltung ein gesprochener und plastischer Leitfadens des guten Benehmens, der richtigen Aussprache, und ein Nimbus des Respekts umwölkte wie ein Heiligenschein alles, was mit dem Hoftheater auch nur in entferntester Beziehung stand. (Zweig 1955: 25)

In dieser Logik kann man zumindest den Grund finden, warum in Bulgarien genau das Burgtheater als Beispiel gedient hat. Wenn die Wiener Mode ein Modell für die Erneuerung des städtischen Lebens in Bulgarien sei, würden die Gestalten mit hoher Wahrscheinlichkeit von der Bühne des Wiener Haupttheaters als Modelle wahrgenommen. Dies kann jedoch nicht nur der einzige Grund dafür sein, dass die gebildete bulgarische Intelligenz mit der Theaterpraxis in Wien auf dem Laufenden war.

Ein Beispiel wird durch die vergleichende Perspektive überzeugend dargelegt – es bezieht sich auf die Stellung zu der Gattung der Komödie. Offenbar ist die Müdigkeit der Wiener nicht nur ein Gedankenkonstrukt der Generation um 1900. Dieses Gesamtgefühl war kennzeichnend für die Generationen, die ihren Lebensstil von ländlich-provinziell in städtisch veränderten – die rasante demografische Entwicklung Wiens ist gerade einem solchen Prozess zu verdanken. In seinen Anmerkungen betont Schwendter eindeutig, dass alle ihm zugänglichen Quellen eine „permanente Müdigkeit“ in der Wiener armen Bevölkerung bestätigen (Schwendter, 1993: 691), d. h. eine Müdigkeit, die Massencharakter besitzt und öffentlich spürbar ist. Zumindest hier wirkt sich dieser Sachverhalt auf Repertoire-Fragen aus: „Das Theater – so heißt es in einem Reformvorschlag von 1820 – soll ‚durch gute Lustspiele den

trüben Zeitgeist zerstreuen““ (Timms 1995: 46). Eine ähnliche Rolle konnte dem Lustspiel in der bulgarischen Moderne kaum zugeschrieben werden. In dieser Perspektive ist es verständlich, warum selbst das weit verbreitete „Motiv des Komödie-Spielens“, das für die Autoren von Jung-Wien zu einem nachhaltigen literarischen Thema wird (Timms, 1995: 48–50), für die Wahrnehmungen der Bulgaren eher ungewöhnlich bleiben wird. Die Jahre nach der Befreiung und der Bildung des neuen bulgarischen Staates bringen keine Müdigkeit mit sich – das Gegenteil ist der Fall: Sie stiften Optimismus und Energie. Erst nach 1910 wird die Öffentlichkeit in Sofia theatralische Züge annehmen.

Das Theater in Wien spielt offensichtlich eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung von Verhaltensparadigmen unter den Bürgern der Hauptstadt. Zwei Zeugnisse von Zeitgenossen der Epoche unterstreichen diesen Umstand eindeutig:

An der Spitze der sozialen Pyramide, die sich unter Umständen über die gottgewollten Standesunterschiede erhob, stand der Künstler, der Musiker, der Maler, der Dichter – wenn er fürs Theater schrieb –, vor allem aber der Schauspieler. [...] Talent zu haben war damals alles. Wien schwamm in Talent wie Venedig im Wasser. Der Künstler beherrschte die Epoche; alle Rang- und Standesunterschiede durchbrechend, trat er, wenn ihn der Erfolg beglaubigte, mit einem Schlag aus Nichts ins All, und nirgends vollzog sich diese märchenhafte Umwandlung sichtbarer als im Bühnenlichte des Theaters oder Konzertsaaes. (Auernheimer 2004: 63)

Im Burgtheater gespielt zu werden, war der höchste Traum jedes Wiener Schriftstellers, weil es eine Art lebenslangen Adels bedeutete und eine Reihe von Ehrungen in sich schloß, wie Freikarten auf Lebenszeit, Einladung zu allen offiziellen Veranstaltungen ...[...] Es war herrlich, in Wien ein Liebling zu sein, aber es war nicht leicht, Liebling zu bleiben; ein Nachlassen wurde nicht verziehen. Und dieses Wissen um das ständige und mitleidlose Überwachtsein zwang jedem Künstler in Wien sein Äußerstes ab und gab dem Ganzen das wunderbare Niveau. Jeder von uns hat von diesen Jugendjahren ein strenges, ein unerbittliches Maß für künstlerische Darbietung in sein Leben mitgenommen ... [...] Aber auch tief in das Volk hinab ging dieses Wissen um richtigen Rhythmus und Schwung, denn selbst der kleinste Bürger, der beim „Heurigen“ saß, verlangte von der Kapelle ebenso gute Musik wie vom Wirt guten Wein. [...] [W]er in Wien lebte, bekam gleichsam aus der Luft das Gefühl für Rhythmus in sich. Und so wie diese Musikalität sich bei uns Schriftstellern in einer besonders gepflegten Prosa ausdrückte, drang das Taktgefühl bei den andern in die gesellschaftliche Haltung und in das tägliche Leben ein. Ein Wiener ohne Kunstsinn und Formfreude war undenkbar in der sogenannten ›guten‹ Gesellschaft, aber selbst in den unteren Ständen nahm der Ärmste einen gewissen Instinkt für Schönheit schon aus der Landschaft, aus der menschlich heiteren Sphäre in sein Leben mit; man war kein wirklicher Wiener ohne diese Liebe zur Kultur, ohne diesen gleichzeitig genießenden und prüfenden Sinn für diese heiligste Überflüssigkeit des Lebens. (Zweig 1955: 25 f.; 29 f.)

Mögen diese schönen Worte der Zeitgenossen übertrieben und die Zeit ihrer Jugend verherrlichend sein, gibt es viele andere Beweise, die ihren Inhalt – wenn auch mit einigen Korrekturen – unterstützen.

Für das heutige Verständnis der Wiener Kultur um 1900 ist es hilfreich, auch die Antwort auf eine andere Frage zu finden: Wer ist der gewöhnliche, durchschnittliche, gebildete Wiener, der ‚Unterrichtstunden‘ in Gesellschaftsverhalten im Theater nimmt? Wer ist der Wiener, mit dem die Vermittler zwischen Wiener und anderen Kulturen in einen menschlichen Kontakt eintreten könnten? Es folgt eine kurze Abweichung in diese Richtung mit ausführlicheren Zitaten über die Beobachtungen des Wiener Anwalts und Oxford-Absolventen auf dem Gebiet der Kunst und Literatur, des Schriftstellers Otto Friedländer aus seinem Essay „Die Wiener“²⁴. Die vom Autor beschriebenen Merkmale beziehen sich auf ein Durchschnittsmodell eines Wiener Bürgers um 1900:

Der Wiener ist ein Spazierträumer. [...]

Sie glauben an Traditionen, an gebahnte Wege, an Beziehungen und nicht an Leistung. [...]

[...] die Vorliebe der meisten Wiener treibt sie zur Kunst – in der Regel zur Musik oder zum Theater. [...] Der Wiener ist gewiß künstlerisch begabt, aber nicht eben schöpferisch. Er hat guten Geschmack, und wie alle geschmackvollen Menschen ist er in seinem Urteil sehr unsicher, sobald es sich um etwas handelt, was die hergebrachten Normen überschreitet. [...] Der Wiener kümmert sich um neue Kunst erst, wenn sie sich anderswo durchgesetzt hat. [...]

Dem Wiener macht seine künstlerische Ader gewiß viele kleine und große Freuden, aber sie gibt ihm auch viele Lasten zu tragen: das empfindliche und labile künstlerische Temperament, den anspruchsvollen guten Geschmack, dem das Leben stündlich weh tut, und den ewigen Zwiespalt zwischen dem Beruf, den man verfehlt und dem unrichtigen, den man gewählt hat. Da kommt er schließlich zu einer schmerzlich lächelnden Resignation... [...]

Der Wiener ist auch nicht frei von der großen Krankheit der Jahrhundertwende, vom Snobismus... [...] Denn ganz unnütz ist ja der Snobismus nicht. Er richtet Hürden des Mißtrauens auf, und das kann in der Gesellschaft nicht schaden, die so in Bewegung geraten ist wie die europäische um 1900: Oberklassen steigen ab und verbergen ihren Abstieg hinter einer glänzenden Fassade, die keine Stützen mehr hat. Unter- und Mittelklasse steigen auf und bringen von unten Traditionen und Gewohnheiten mit, die zu

²⁴ Tatsächlich sind fast zwei Drittel der Wiener (überwiegend diese aus den Vorstädten) nicht in dieser Beschreibung enthalten – mit Namen wie Klimt, Freud, Hofmannsthal, Bahr, Mahler, Kraus waren sie jedoch kaum vertraut. Nach Schwendter wäre „das zeitgenössische Schlagwort von der ‚Zwei-Drittel-Gesellschaft‘ [...], besonders auch für Wien, noch ein Kosewort gewesen; allenfalls könnte von einer ‚Zwanzig-Prozent-Gesellschaft‘ gesprochen werden“, d. h. etwa 400 000 Menschen, die die Theatersäle füllen, die Presse lesen und Cafés oder Salons besuchen (Schwendter 1993: 678 f.).

ihren schönen Kleidern und Möbeln nicht passen... Die Ordnung stimmt nicht mehr – eines paßt nicht zum anderen. Der Schein führt oft ganz in die Irre. [...] ... vor allem ist Wien doch eine Beamtenstadt. Der Wiener Snobismus geht also in erster Linie auf Rang, Titel und Beziehungen. [...]

[Die] bescheidene Herkunft von kleinen, armen Leuten – diese fehlende Tradition von Wohlstand und Einfluß – macht die ängstliche und schüchterne Kleinbürgerlichkeit der Wiener verständlich. [...]

Kein Kreis fühlt sich in Wien zusammengehörig und solidarisch – jeder Kreis neigt dazu, sich zu spalten. Die Menschen leben auf Inseln... [...] empfindliche, nervöse Menschen mit viel Minderwertigkeitsgefühl und innere Unsicherheit – hochmütig nicht aus Kraftgefühl, sondern aus Schwäche. [...]

Aber mehr als das – es ist ein tiefer moralischer Defekt: Fatalismus im Sittlichen. [...] Zu diesem sonderbaren Fatalismus gehört es auch, daß für den Wiener jedes Problem damit erledigt ist, daß er es in gesprochenen oder geschriebenen Worten darzustellen oder zu lösen gesucht hat... Denken und Reden hat für den Wiener mit dem wirklichen Leben nichts zu tun. [...]

[...] „einmal noch leben, eh’ es vorbei, einmal noch leben, lieben im Mai...“, heißt es im „Walzertraum“. Dieses „einmal noch“ beherrscht die Stimmung des Wieners von 1900. Es geht durch die ganze Wiener Literatur der Zeit, und, wenn der Wiener es auch versteht, allerlei sentimentale Genüsse aus dieser Wehmut zu destillieren, sie bleibt doch als dumpfer Druck auf seinem Gemüt lasten: Von irgendwoher droht ein dunkles Schicksal, das jeden Augenblick eintreten kann. [...] Gewiß aber kommt sie aus dem Gefühl des Wieners, daß er vor den Anforderungen dieser Zeit völlig versagt, daß alles schwindet, was ihm das Leben lebenswert macht und daß er sozusagen zum Aussterben verurteilt ist. [...] Diese Zeit mit ihrer stets wachsenden Eile, ihren ewigen Neuerungen, die nichts zur Gewohnheit werden lassen, ihren ewigen Störungen, macht ihn müde und nimmt ihm jede Arbeitslust. [...] Aber allen Groll gegen diese Zeit, der er rettungslos erliegt, faßt er in ein Wort zusammen: die Juden. Sie stellen für ihn alles das dar, was er an dieser Zeit haßt. [...]

Darum ist der Wiener auch so wunderbar natürlich: er spricht nie in einer Absicht, er gibt sich so, wie er ist, ohne jede Pose. Nirgends auf der Welt hört man Menschen freier und unbeherrschter reden als in Wien. [...] Und weil er nur immer an sich und seinen Ausdruck denkt und gar nicht an den Zuhörer, ist er auch ein schlechter Menschenkenner. [...]

[...] der Wiener hat den Charme ungebrochener Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit wie die Kinder, aber man kann wohl nicht sein Leben lang ein Kind bleiben – oder vielleicht doch? (Friedländer 1985: 42–57)

In Friedländers Beobachtungen zum Wiener Charakter um 1900 findet man Herangehensweisen zu den verschiedenen anthropologischen Problemen der Kultur der Wiener Moderne. Diese können aber auch besonders hilfreich sein, um jedes literarische Werk der Jahrhundertwen-

de mit Verständnis zu lesen, das die Zeit und den Ort der Handlung als ‚unsere Tage, Wien‘ angibt. Solche Angaben trifft man oft in den Theaterstücken Bahrs und Schnitzlers.

Es ist höchstwahrscheinlich kein Zufall, dass Friedländer an erster Stelle seiner Beobachtung die Indifferenz der Wiener, die ihren Blick auf die Kunst richten, gegenüber der Realität beschreibt – was letztendlich zu einer „schmerzlich lächelnden Resignation“²⁵ führt. Für das Wiener Leben zur Jahrhundertwende stellt der Historiker Johnston auch fest, dass „die finanzielle Sicherheit in den Jahren von 1867 bis 1914 der gehobenen Bourgeoisie eine Jagd nach Vergnügungen [ermöglichte]“: „Ästheten – zumeist militant apolitisch – priesen die ‚willenlose Wahrnehmung‘ der Kunst als über aller Auseinandersetzung stehend“ (Johnston 1974: 127). Diese Weltanschauung erstreckt sich auch in den Alltag:

Jeder – ob Dienstmann, Straßenbahnfahrer, Graf oder Kaiser – erfreute sich daran, Rollen zu spielen, schlagfertige Antworten zu geben, und machte so jede gesellschaftliche Begegnung zur ausgefeilt interpretierten Szene. [...] Dramatisch überholt dargestellte Lebenswürdigkeit war durchaus keine glatte Lüge; vielmehr herrschte wie Hans Sachs es formulierte „allgemeine Unaufrichtigkeit mit vergleichsweise wenig Heuchelei“ vor. (Johnston 1974: 128)

Dieser äußerliche Druck von Geschicklichkeit und Künstlichkeit führt in Verbindung mit der Strenge der Erwachsenen und mit ihrer falschen Moral zu einem Konflikt zwischen ‚Jungen‘ und ‚Alten‘²⁶, der das Krisenbewusstsein der Zeit verstärkt. Dass man der Ansicht war, dass das deprimierte natürliche Menschenleben in der Krise krank macht, darauf deutet bereits ein Blick auf die unzähligen Zeitungswerbungen jener Zeit hin, in der Ärzte und Scharlatane Heilmittel gegen „geheime“ Krankheiten, ‚Impotenz‘ und ‚Nervenzerrüttung‘ anbieten (Waissenberger 1982: 9).

Krankheitserregend sind die Konventionen der vorherrschenden väterlichen Moral, die auch am Anfang des 20. Jahrhunderts verbreitet und geachtet waren. Das Außenbild des alltäglichen Lebens schien weiter ruhig, zu sein: „Wer sich das Wiener Bürgerdasein von 1910 richtig vorstellen will, muß sich klarmachen, wieviel Stetigkeit, Sicherheit, Friedlichkeit darin enthalten waren“ (Fuchs 1949: VIII). Die Eltern dieses Augenzeugens demonstrierten ihren

²⁵ Die Literaturwissenschaftler beobachten in den Werken von Autoren, die diese Welt literarisch verarbeiten, eine „Poetik der Indifferenz, der Gleichgültigkeit“ (vgl. Mennemeier 1988: 121–136).

²⁶ Moritz Csáky nennt als Beispiel für ein künstliches Psychogramm der Wiener Gesellschaft der Jahrhundertwende Hofmannstahls „Rosenkavalier“: „Der ‚Rosenkavalier‘ ist freilich auch ein Interpretament für die sozial-ethischen Ansichten und Konflikte der ‚rebellierenden Jugend‘ der Wiener Moderne, die die enge, spießige Normativität ihrer bürgerlichen Väter ablehnt und für Offenheit und Freiheit plädiert“ (Csáky 1986: 147).

Status: eine mindestens 6–7-Zimmer-Wohnung in der Nähe der Ringstraße, Dienstmädchen²⁷, Kinderfrau, ein Fräulein, das die schulpflichtigen Kinder beaufsichtigt, und eine Köchin. Sonntags unternahm die Familie „eine Fahrt über Ringstraße, nach Schönbrunn oder in den Prater. In der Stadt herumzukutschieren war ein gebräuchliches Vergnügen der wohlhabenden Wiener“ (Fuchs 1949: XI). Ein weiteres Vergnügen, vor allem für die Frauen, sind die Einkäufe – nicht nur wegen des Einkaufens: „Ich merkte sehr wohl, wie angenehm es ihr war, dem Verkäufer den Titel des Vaters zu nennen“ (Fuchs 1949: X). „Das Haus, das im Mittelpunkt der Welt steht“; „Karriere“, „die Lebenskunst – Arbeit und Entspannung waren in klugen Portionen gesetzt, Freude an geistigen Dingen wurde angeregt und ermutigt, ethische Verfeinerung zumindest nicht ausgeschlossen“; „Ausflüge (besonders im Prater – Anm. d. Verf.), Kino- und Theaterbesuche“ (vgl. zu all dem Fuchs 1949)²⁸ sind die Stationen eines vornehmen Wiener Bürgerlebens zur Zeit der Moderne.

Die öffentlichen Konventionen, die diese künstlich auferlegte äußere Ordnung²⁹ stützen, werden auch von der hoch entwickelten Presse legitimiert³⁰. Für das Verständnis des soziokulturellen Kontextes der Wiener Jahrhundertwende ist darüber hinaus die Tatsache bedeutend, dass die Journalisten, die sich mit den Künsten beschäftigten, in einer Gesellschaft wie der beobachteten einen beträchtlichen Einfluss hatten:

Der große Vetter [d. i. Theodor Herzl – Anm. d. Verf.] [...] war eine Wiener Stadtberühmtheit und war es bis nach Paris, das damals das Mekka der europäischen Literatur war. Er telegraphierte von dort täglich spaltenlange Berichte über die Dreyfus-Affäre an sein Blatt, [...] und veröffentlichte [...] seine von Witz und Leben sprühenden Pariser Feuilletons, die ihn rasch berühmt machten. Sie wandelten mit launiger Anmut auf Heines Spuren, wie dieser seinerseits auf Lawrence Sternes Spuren dessen „Sentimental Journey“ abwandelte; alles hängt zusammen und voneinander ab, in Literatur und Leben. [...] Diese Gabe der geschickt ausweichenden Dialogwendung und der blitzschnell aufspringenden Bemerkung, das, was man im Französischen „saillie“ nennt,

²⁷ In Prinzip sind es sexuell zugängliche junge Frauen niedrigen Standes aus der Provinz des Kaisertums, die vor allem im Sommer, bis die Familie Ferien macht, mit dem von Amts wegen verhinderten Hausherrn in Wien bleiben. Laut Forschung sind „55 % der 1880 in Wien registrierten Prostituierten [...] ehemalige Dienstmädchen“ (Schwendter 1993: 682). Die hinter der moralischen Regel der „guten bürgerlichen Familie“ verborgene Sexualität besitzt jedoch krankheitsverursachende Mechanismen, die nach neueren wissenschaftlichen Interpretationen zu den Identitätskrisen und den Krisen zwischen den Generationen führen. Für diese Zusammenhänge und den Ort der Erotik im Leben Wiens siehe Eder 1993 und Obermaier 1982.

²⁸ Siehe dazu auch Johnson 1974: 128f.

²⁹ Diese Situation wird von Herman Bahr beredt beschrieben: „Ich sage mir oft, ich sage mir täglich: Nein, man kann in Wien nicht mehr leben, fort! Hier sind nicht zwölf Menschen, die halbwegs europäisch empfinden. Und hinter ihnen ist gleich nichts; das Chaos. Aber dann malt Klimt ein neues Bild. Dann macht Roller den Tristan oder den Fidelio neu, Mahler dirigiert, die Mildenburg singt. Und ich sage mir dann: Ich könnte doch nirgends leben als in Wien, wirklich leben, was mir Leben ist“ (Bahr 1908: 27).

³⁰ Über die Periodika der Zeit siehe Schlawe 1961, 1962; Scheichl und Duchkowitsch 1997 und v. a. Lang 1997.

besaß Herzl in hohem Maße. Es war eine Gabe des Wiener Theaters, dessen Hochschule das Burgtheater war, und Paris, die eigentliche Heimat des *mot heureux*, hatte einen lebendigen Anteil daran. (Auernheimer 2004: 33–34)

Es ist an dieser Stelle wichtig zu erwähnen, dass Herzl der Kulturredakteur der *Neuen Freien Presse* war – eines Massenmediums, das zeitinteressierte Intellektuelle wie folgt einschätzen:

In Wien gab es eigentlich nur ein einziges publizistisches Organ hohen Ranges, die „Neue Freie Presse“, die durch ihre vornehme Haltung, ihre kulturelle Bemühtheit und ihr politisches Prestige für die ganze österreichisch-ungarische Monarchie etwa das gleiche bedeutete wie die „Times“ für die englische Welt und der „Temps“ für die französische; selbst keine der reichsdeutschen Zeitungen war so sehr um ein repräsentatives kulturelles Niveau bemüht. Ihr Herausgeber, Moritz Benedikt, ein Mann von phänomenaler Organisationsgabe und unermüdlichem Fleiß, setzte seine ganze, geradezu dämonische Energie daran, auf dem Gebiete der Literatur und Kultur alle deutschen Zeitungen zu übertreffen. [...] die Feiertagsnummern zu Weihnachten und Neujahr stellten mit ihren literarischen Beilagen ganze Bände mit den größten Namen der Zeit dar: Anatole France, Gerhart Hauptmann, Ibsen, Zola, Strindberg und Shaw fanden sich bei dieser Gelegenheit zusammen in diesem Blatte, das für die literarische Orientierung der ganzen Stadt, des ganzen Landes unermesslich viel getan hat. Selbstverständlich „fortschrittlich“ und liberal in seiner Weltanschauung, solid und vorsichtig in seiner Haltung, repräsentierte dieses Blatt in vorbildlicher Art den hohen kulturellen Standard des alten Österreich. Dieser Tempel des „Fortschritts“ barg nun noch ein besonderes Heiligtum, das sogenannte „Feuilleton“, das wie die großen Pariser Tageszeitungen, der „Temps“ und das „Journal des Débats“ die gediegensten und vollendetsten Aufsätze über Dichtung, Theater, Musik und Kunst „unter dem Strich“ in deutlicher Sonderung von dem Ephemerem der Politik und des Tages publizierte. Hier durften nur die Autoritäten, die schon lange Bewährten zu Wort kommen. [...] ihr Ja oder Nein entschied für Wien den Erfolg eines Werks, eines Theaterstücks, eines Buches und damit oft eines Menschen. Jeder dieser Aufsätze war das jeweilige Tagesgespräch der gebildeten Kreise, sie wurden diskutiert, kritisiert, bewundert oder befeindet, und wenn einmal ein neuer Name inmitten der längst respektvoll anerkannten ›Feuilletonisten‹ auftauchte, bedeutete dies ein Ereignis. Von der jüngeren Generation hatte einzig Hofmannsthal mit einigen seiner herrlichen Aufsätze dort gelegentlich Eingang gefunden; sonst mußten jüngere Autoren sich beschränken, rückwärts im Literaturblatt versteckt, sich einzuschmuggeln. Wer auf der ersten Seite schrieb, hatte seinen Namen für Wien in Marmor gegraben. (Zweig 1955: 98 f.)

Jenseits Zweigs Rhetorik, die seinen Memoiren einen leicht idealisierenden Charakter verleiht, ist das ständige Lesen der *Neuen Freien Presse* auch in Bulgarien (vgl. Konstantinova 2003) ein Beweis für den Einfluss der Zeitung nicht nur in Wien.

Für die vorliegende Darlegung ist es jedoch wichtiger, dass sowohl Zeitgenossen als auch die heutigen Beobachter (Johnston 1974; Schlawe 1961) im Wiener Feuilleton eine Art Besonderheit der Wiener Moderne erkennen, in der Kunst und Leben, die Sprache der Cafés und die

der Bühnen und der hohen Literatur, der fragmentarische Charakter des österreichischen Weltbildes und die fortschreitende Josephinismus-Tradition der Ausbildung aufeinandertreffen. Die Rolle des Feuilletonisten in dieser Kultursituation beschreibt Carl Schorske bündig:

[D]as Leben der Kunst wurde ein Surrogat für das Handeln. Und je mehr sich das politische Handeln als vergeblich erwies, desto stärker wurde die Kunst zu einer Religion, der Quelle des Sinns und der Nahrung der Seele. [...] Der Feuilletonautor verkörpert selbst den Typus, an den er sich in seinen Spalten wendet: seine Merkmale sind Narzißmus und Introversion, passive Empfindlichkeit für die Außenwelt und vor allem Empfindungsvermögen für seelische Zustände. Diese bürgerliche Gefühlskultur schuf die Bedingungen für die Geisteshaltung ihrer Intellektuellen und Künstler, verfeinerte ihre Sensibilität und erzeugte ihre Probleme. (Schorske 1982: 8, 9)

In der Tat erfordert ein solch mächtiges Instrument zur Gestaltung von Vorstellungen wie die Presse eine strikte Einhaltung der öffentlichen Regeln und verbindet ihr Erlernen eher mit der Sinnlichkeit. Auf diese Art wird die Sinnlichkeit in dem Gesellschaftsleben enorm erhöht. Ein derartiger Druck auf die Natur des Menschen führt dazu, dass der Sinn des Individuums labil wird und manchmal auch ein apokalyptisches Gefühl zum Vorschein kommt. Dass jenseits des Bewusstseins eine Art geheime Realität für die Zeitgenossen existierte, bezeugt die häufige Verwendung der Wörter ‚Unterbewusstsein‘ und ‚Trieb‘ in der Sprache der Zeit.

Die Fähigkeit der Bürger, über Medienbilder in der Gesellschaft zu kommunizieren, ist am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung für die Wiener und bestimmt sowohl den Geist des gesamten kulturellen Lebens als auch der Literatur des Fin de Siècles. Dieser Umstand ist am deutlichsten in der Rolle ausgeprägt, die das Feuilleton in der damaligen literarischen Praxis spielt: Er ordnet der ernsthaften Literatur einen Platz neben dem Trivialen zu und erfordert Aktualität, die sich an ein breiteres Publikum richtet. Zum Beispiel legen Hermann Bahr oder Hugo von Hofmannsthal ihre theoretischen Ansichten über Kunst und Literatur am häufigsten in Rezensionen über Bücher oder Theateraufführungen und in Essays über Künstler dar.

Zusätzlich arbeitet der Wiener Journalismus auch für eine Differenzierung des österreichischen Wesens. Das Thema hat seinen Anfang in der Aufklärung, wird aber aktuell nach der Schaffung des Norddeutschen Bundes und der Verbreitung der Bismarck-Idee von ‚Großdeutschland‘ nach 1870. In Verbindung mit einer Abgrenzung der österreichischen Literatur von der deutschen konzipiert Hermann Bahr seine manifesten Arbeiten wie „Die Überwindung des Naturalismus“ (1891) und „Das junge Österreich“ (1893).

Diese von der Massenpresse beeinflussten Prozesse eröffnen die Perspektive des bedeutendsten literarischen Wandels, der in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Wien stattgefunden hat: die bewusst gewordene Orientierung auf das Neue in Wien findet statt, wenn die „Jungen“ die Welt der Väter durch europäische Modelle ersetzen wollen; die Modelle werden vornehmlich aus Paris importiert und im Kreis „Jung-Wien“ – am Anfang unter der Anweisungen von Hermann Bahr – überarbeitet.

Die heutigen Historiker finden die Wurzeln der kulturellen Phänomene des Fin de Siècle in der sogenannten Gründerzeit, die für die Wiener einen eigenen Namen hat: „Ringstraßenzeit“. Dieser Ansatz wurde zum ersten Mal wissenschaftlich von Carl E. Schorske motiviert, der das Grundthema seiner Studie über Wiener Geist und Gesellschaft um 1900 als „die Entdeckung des jetzt überall durchgedrungenen homo psychologicus“ und dessen „Entstehen aus der politischen Krise der Wiener liberalen Kultur“ formulierte (Schorske 1982: 4). Denn die Autoren der Kunst und Literatur der Wiener Moderne sind Kinder der liberalen Zeit und die Werte, mit denen sie die Zeitkrise überwinden mussten, wurden gerade in der Gründerzeit gebildet. Für Schorske sind diese Werte in zwei Gruppen unterteilt: Eine bezieht sich auf Moral und Wissenschaft und die andere auf ästhetische Werte (vgl. Schorske 1982: bes. 10–14). Während die erste, die den Erfolg sichert, nach wie vor mit dem Großbürgertum verbunden ist und keine breite soziale Basis besitzt, hat die zweite einen komplexeren Charakter. Schorske folgend, versucht der Verfasser dieser Arbeit, seine Auslegungen für die Ziele seiner Untersuchung zusammenzufassen. Im Wien des 19. Jahrhunderts (die Stadt hat sich geschichtlich aus einer Kaiserresidenz entwickelt) strebt das Großbürgertum nach dem Lebensstil der Aristokratie – anders als in Frankreich, wo das Großbürgertum den Adelsstil ablehnt, um seinen durchzusetzen. Es wird aber mit einer starken Tradition mit barocken und katholischen Wurzeln konfrontiert. Aus der aristokratischen Perspektive ist die Natur Gottes eine Gegebenheit, an der sich der Mensch erfreut und die er genießt. Dem Bürgertum mit seiner Vernunft und seinen Gesetzen (die der norddeutschen, protestantischen Dimension der Moral, der Philosophie und der Wissenschaft näherstehen) erscheint in diesem Sinne die aristokratische Kultur leichtfertig, fast unmoralisch. Trotzdem läuft der Assimilationsprozess, d. h. das allmähliche Angleichen des Bürgertums an die Aristokratie, am Boden der Verwaltung ab. Die Assimilation selbst involviert die Teilnehmer in einen Konflikt zwischen dem Scheinbaren der herrschenden aristokratischen Vorstellung und dem Wahren des alltäglichen bürgerlichen Lebens. Gleichzeitig wird der Effekt dieser Akkulturation jedoch auch durch die Bestrebungen der

Wiener Juden, sich an das Bürgertum anzupassen, verstärkt. Dieser Druck hat einen Verstärkungseffekt wie in keinem anderen Kulturzentrum in Europa. Er wirkt sich sowohl auf die Empfindung einer sinnlichen Kultur, die mit dem aristokratischen Begriff der Freude in der von Gott geschaffenen Welt verbunden ist, als auch die Sensibilität für den gespaltenen anthropologischen Zustand des Bürgertums aus. Zusätzlich läuft der Assimilationsprozess in einer Stadt, in der das Theater und vor allem die Operette eine wichtige Rolle in diesem umfassenden Experiment für soziale Hybridität spielen, indem sie für das gesellschaftliche Rollenspiel zahlreiche Muster liefern: Alle sozialen Schichten befinden sich im Theatersaal, und auf der Bühne werden Verhaltensmuster angeboten. Eine derart groß angelegte Projektion der Vorstellung von lebensechtem Spiel ist in keinem anderen Kulturzentrum der Zeit zu beobachten. Für eine weitere Multiplikation der Vorstellungen sorgen auch die Feuilletonisten, die „die objektive Analyse der Welt in subjektive Kultivierung persönlicher Empfindungen zu verwandeln [versuchen]“ (Schorske 1982: 9).

Dieser epochale Kontext hat seine Markenzeichen. Zum Beispiel kann die Zeitschrift *Die Zeit*, „als ein medialer Ausdruck der Hybridität der Wiener Moderne erachtet werden, schlagen sich doch darin die interkulturellen Austauschprozesse nieder“ (Mitterbauer 2005: 122). Markant sind auch Bücher wie „Der Judenstaat“ von Theodor Herzl, Otto Weiningers „Geschlecht und Charakter“, Sigmund Freuds „Traumdeutung“, die den epochalen Geist widerspiegeln. Der hybride Kulturkontext der Wiener Literatur wird ergänzt durch das Bestreben der neuen Generation um Hermann Bahr, zu beweisen, „dass Wien nicht hinter Berlin (wo der Naturalismus vorherrscht – Anm. d. Verf.) nachhinke“, und durch eine Art Assimilierung des „Ästhetizismus der französischen Décadence“ den Weg einer „selbständigen kulturellen Entwicklung“ gehen könnte (vgl. Mitterbauer 2005: 118 f.). Dass keine Rede von Epigonalität sein kann, beweisen z. B. das Phänomen des Prosagedichts in Bezug auf den Impressionismus (vgl. Nienhaus 1986) oder die Domestikation von Baudelaire im Dienst der Psychoanalyse (vgl. Schmidt-Dengler 1986). Die Poetik der Literatur der Wiener Moderne, die sich nach Bahrs Aufruf zur Überwindung des Naturalismus entwickelt, wird in einer festen Formel von den Wissenschaftlern des Spezialforschungsbereichs ‚Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900‘ wie folgt zusammengefasst:

[...] glänzendes wie gefährliches Ineinander von Spiegelungen, Selbstbespiegelungen, Brechungen, zitathafte Wiederholungen, Schnittpunkte, Zitatwiederholungen, Beobachtungen zweiter, dritter, vierter Ordnung. Hier werden Texte produziert, die sich

auf andere Texten beziehen, die ihrerseits Bildwerke zitieren, die auf Gedichten basieren, die Gemälde zitieren, die wiederum auf antike oder biblische Quellen zurückgehen; literarische Spiegelkabinette werden hier entworfen, aus denen kein Weg mehr nicht in die Realität des gelebten Alltags zu führen scheint. (Scherke, Bolterauer 2004: 361)

Diese Beobachtungen zur Wiener Kultur der Jahrhundertwende als Ausgangsraum für den kulturellen Transfer nach Bulgarien verbindet der Verfasser an dieser Stelle mit den Anweisungen von Zoran Konstantinović für die Forscher, die die Kontakte der slawischen Welt mit der Wiener Moderne untersuchen. Der anerkannte Komparatist abstrahiert aus der Forschung führender Wissenschaftler zu Leben, Kultur und Literatur in Wien um 1900 und legt die folgenden Problembereiche fest:

- die Formung von etwas Neuem in allen Bereichen: neue Musik, neue Malerei, neue Architektur, in der bspw. die Ringstraßengebäude als ein semiotisches System betrachtet werden sollten;
- starke Verbindungen zwischen Kunst, Literatur und Wissenschaft (z. B. die Rolle von Gustav Klimt, Hermann Bahr und Ernst Mach in der Gestaltung des Verständnisses für das ‚unrettbare Ich‘ – Anm. d. Verf.);
- der Widerspruch zwischen ‚Schein‘ und ‚Sein‘, der das Kennenlernen der Welt durch die Sprache provoziert;
- die Verbindungen der Tiefenpsychologie mit den ästhetischen Ansätzen;
- die Psychoanalyse als Rache für die Illusionen der liberalen Ära;
- die Geschlechtsproblematik und der weibliche Körper als Teil der Problematik der Konstruktion von Identitäten und ihren Krisen;
- die Ambivalenz der Epoche, in der diametral gegensätzliche Typenfiguren als der zionistische Führer Theodor Herzl und der Antisemit Karl Lueger erscheinen;
- die Dichtung, die von der Politik erklärt wird;
- ein einheitliches Lebensgefühl unter dem Begriff ‚Moderne‘, das in sich aufgespalten ist (in Wagner- und Loos-Architektur, in Musik von Maler und Schönberg, in Literatur von Hof-

mannsthal und Kokoschka, was aus der ‚Kunst der Nerven‘ zum Expressionismus führt) (vgl. Konstantinović 1986).

Diese Problembereiche der Wiener Moderne stellen die Beobachtungsmatrix der vorliegenden Untersuchung dar. Wie im Transferprozess, so auch auf dessen wissenschaftlicher Metaebene setzt diese Matrix die äußeren Grenzen des Forschungsthemas fest. Auf diese Art bestimmt die Wiener Kultur der Jahrhundertwende als Ausgangsraum für den kulturellen Transfer nach Bulgarien einen konkreten Horizont, der sich mit dem bulgarischen Erwartungshorizont für eine Modernisierung der Kultur und Literatur um 1900 trifft.

4.2 Die bulgarische Moderne als Zielkultur des Transfers

Die Beobachtung der geschichtlichen und literaturgeschichtlichen Prozesse bis 1900 zeigt einen Unterschied zwischen dem bulgarischen und dem österreichischen Weg zu der Moderne. Was den Westen, der in eine Krise einzutreten beginnt, und den südslawischen Osten, der in einen komplett neuen Kontext nach den geopolitischen Veränderungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Balkan gerät, verbindet, ist der gesamte Prozess des europäischen Modernismus.

4.2.1 Modernisierung als Europäisierung – eine Idee und ihr Sozialrahmen

Im Allgemeinen gilt für den Beginn der bulgarischen Modernisierung das von Penčo Slavejkov über das bulgarische Theater geschriebene: „zad gārba mu ne stoi nikakva tradicija, otpred pogleda mu – nikakva kitajska stena“ [hinter seinem Rücken steht keine Tradition, vor seinem Blick ist keine Chinesische Mauer] (Slavejkov 1910: 202). Wie sich in dieser Situation die Idee für die Modernisierung der bulgarischen Kultur um 1900 entwickelte, erklärt im Jahre 1928 sein Nachfolger als Theaterdirektor des Nationaltheaters und Herausgeber von *Zlatorog* [Goldhorn] Vladimir Vasilev:

Slavejkov sčitaše, če tija dostojanija tja možeše da polučí ot čuždija opit. Zapadnata kultura – eto dragocennata sākrovištnica. Črez neja bālgarskijat duch šte se aktivizira – kato se vnesat v našija život stimulte na po-visoki estetični i etičeski kategorii. Sčitaše, če priobšteniето mu sās zapadnata kultura šte mu dade mjarkata i sredstvata da poznae sebe si.

[Slavejkov glaubte, dass diese Errungenschaften aus der Auslandserfahrung stammen könnten. Die westliche Kultur – hier ist die kostbare Schatzkammer. Durch sie wird der bulgarische Geist aktiviert – indem wir in unser Leben die Anreize höherer ästhetischer

scher und ethischer Kategorien bringen. Er glaubte, dass seine (des Volkes – Anm. d. Verf.) Einbeziehung in die westliche Kultur ihm das Maß und die Mittel geben würde, sich selbst zu erkennen.] (Vasilev 1992: 36)

Unabhängig davon, dass diese Idee für die führende Schicht der bulgarischen Bevölkerung gegen Ende der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts wegweisend ist, trifft sie auf den Widerstand nicht so sehr des potenziellen Publikums³¹ oder der Elite³², sondern vornehmlich des bulgarischen „däržaven kapitalizäm“ [Staatskapitalismus] (Bočev 1998; Avramov 2001), weil „[d]äržavata ne mu e dala onova organizirano sädejstvie, koeto tja e povikana da mu dade, i koeto drugade dava“ [der Staat hat ihr (der wirtschaftlichen Entwicklung – Anm. d. Verf.) nicht diese organisierte Unterstützung gewährt, die sie gewähren musste und anderswo gewährt] (Popov 1907: 329). Diese wirtschaftliche Besonderheit der bulgarischen Moderne verzerrt auch den freien Markt für Kulturgüter, da sich der Staat häufig einmischt.

Strukturelle Defizite in Richtung der Modernisierung zeigt auch das gesellschaftliche Leben – das Fehlen einer entwickelten Mittelschicht lässt es zu, dass ohne eine öffentliche korrektive Wirkung solider Eigensinn der politischen und Verwaltungselite herrscht und in dem staatlich verwalteten Bildungs-³³ und Kulturbereich³⁴ nicht viel Platz für künstlerisches Experimentieren bleibt. Das Einmischen der Regierenden hat oft nicht viel mit dem Wesen des gesellschaftlichen Kunstsystems gemeinsam und die Spannung, die aufgrund der Unselbstständigkeit dieses Subsystems entsteht, wird das literarische Feld in ein Feld für Skandale und Intrigen verwandeln, besonders nach dem Ersten Weltkrieg (vgl. Trajkova 2001). Zusätzlich unterdrückt das Rekrutieren der Elite, das aufgrund der breiten verwandtschaftlichen und freundschaftlichen Beziehungen vollzogen wird (vgl. Daskalov 2005: 154 f.), die Möglichkeiten eines öffentlichen Korrektivs.

Die Folgen eines solchen gesellschaftlichen Rahmens sind vielseitig, aber einige sind von Bedeutung für das zu erforschende Thema. An erster Stelle steht der Unterschied zwischen der städtischen Kultur von Wien und der Kultur der bulgarischen Städte, obwohl auf diesem

³¹ In dem genannten Artikel spricht Vladimir Vasilev von 2000 Menschen, die bulgarische Bücher kaufen und von fünfmal mehr Lesern. Das ergibt ca. 10 000 Leser.

³² Laut Daskalov nehmen die Träger des Kulturlebens in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts 2 bis 3 % der wirtschaftlich aktiven Bevölkerung ein (vgl. Daskalov 2005: 233–237).

³³ Begonnen mit dem *Gesetz für Volksbildung* aus dem Jahre 1891 und vollständig verstaatlicht im Jahre 1905.

³⁴ Mit dem *Gesetz zur Suche nach Altertumsstücken und zur Unterstützung wissenschaftlicher und Buchbetriebe* aus dem Jahr 1891 wird am Ministerium eine Abteilung zur Förderung der Schriftsteller und des Buchwesens gegründet.

Gebiet – vor allem im Alltag – starke nachahmende Praktiken in Bulgarien stattfinden. Selbst die sozialen Bedingungen für das Schaffen, die Kanäle für seine Veröffentlichung und die Horizonte der Erwartung, in denen ein Dichtungswerk entsteht und verbreitet wird, sind vollkommen anders als jene, die z. B. die kulturellen Beziehungen zwischen Wien und Paris und Wien und Berlin bestimmen.

An zweiter Stelle sollte das Engagement einzelner Vermittler von europäischer Kultur nach Bulgarien erwähnt werden – in dem Sinn, dass sie ihre eigenen Ideen und ihre Fassungskraft durchsetzen und entwickelt könnten, wenn sie mit starken staatlichen Leitungspositionen verbunden sind. Sie aber werden eher vor eine innere, laut Slavejkov ‚chinesische Mauer‘ einer patriarchalen Gesellschaft gestellt, als dass sie Unterstützung für ihre Ideen – sowohl in dem sozialen Umfeld und der Praxis als auch in der Öffentlichkeit – fänden.

Laut der Zusammenfassung der Beschreibung der bulgarischen Gesellschaft um 1900 von Rumen Daskalov (vgl. Daskalov 2005) lebten anfangs die wirtschaftlich, gesellschaftlich und kulturell aktiven Bulgaren in den Städten Plovdiv und Sofia, während in der Zeit der Befreiung von der osmanischen Macht nur die Städte Plovdiv, Ruse, Svištov und Vidin städtischen Charakter hatten. Nach der Vereinigung Bulgariens im Jahre 1885 konzentrierte sich die Elite in Sofia, das sich schnell zu einer Hauptstadt entwickelte, die keine Traditionen besaß und genau als ‚leerer Kulturraum‘ die gesamtbulgarischen Erwartungen an eine Modernisierung fokussierte. In Sofia wurde eine ‚höhere Gesellschaft‘ gegründet, die aus dem Kreis des Fürsten, aus politischen Führungskräften, höheren Beamten und Offizieren bestand, an denen sich mit den Jahren die Großunternehmer und einzelne Vertreter der höheren Ämter und der Intelligenz – Professoren, Diplomaten, Rechtsanwälte, Ärzte – anschließen werden. Es folgt eine ‚bürgerliche Gesellschaft‘ mit den mittleren Beamten, Offizieren, Kleinunternehmern, freiberuflich Tätigen und Intellektuellen, z. B. Lehrern und der dazu gehörigen spezifischen sozialen Gruppe (Gymnasiasten der oberen Klassenstufen und Studenten). Nicht klein ist auch die Gruppe der Bedienenden (Dienstmädchen, Soldaten u. a.). Die Kultur wird von der bürgerlichen Gesellschaft bewegt. Sie zeigt Interesse an Lesungen, Theater, Bällen, Abenden mit Literatur- und Musikcharakter, die Unterhaltungen wie Rezitation, Konzertmalen³⁵, Volkstänze und klassische Tänze, Kampf mit Konfetti und Glücksspiel umfassten (vgl. Daskalov 2005: 11 f., 152 f.).

³⁵ Das sogenannte Konzertmalen ist ein gesellschaftliches Ereignis, in dem der Maler vor dem Publikum mit Begleitmusik malt.

Dies ist der soziale Rahmen der möglichen rezeptiven Prozesse auf dem Gebiet des gesellschaftlichen Subsystems der Kunst und Kultur in Bulgarien in der erforschten Periode. Er funktioniert nur in den größeren Städten wie Sofia und Plovdiv. In den kleineren Städten gibt es einzelne Gruppen von Menschen, die eine dünne Intelligenzschicht repräsentieren. Auf dem Lande herrschen weiter die Folklore und die Kulturpraktiken aus den Jahren der bulgarischen Wiedergeburt, die überwiegend in den sogenannten čitališta [Lesesäle]³⁶ konzentriert sind. Bis ans Ende der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts sind die Transferprozesse diesem Rahmen unterstellt. In ihm entwickeln sich die individualistischen Denk- und Handlungsformen. Nach dem Ersten Weltkrieg wird diese Einstellung zugunsten der Zielorientierungen wie Massen und Propaganda überwunden³⁷.

Da in dieser Arbeit von literarischen Inhalten die Rede ist, ist es notwendig diesen Sozialrahmen in der Perspektive der Lesekundschaft zu konkretisieren. Im Jahre 1900 waren 70,19 % der Bulgaren (die Kinder bis 6 Jahre ausgeschlossen) Analphabeten (vgl. Daskalova 1999: 64). Das Tempo der Bildung der Generationen steht auch in Verbindung zum Geburtsjahr. Die 1885 Geborenen sind in der behandelten Periode gesellschaftlich aktiv und darunter gibt es 55,2 % Analphabeten (vgl. Popov 1905: 61); dabei wächst die Zahl der des Lesens und Schreibens kundigen Bulgaren in den Städten von 1900 bis 1934 von 54,04 % auf 82 % an (Daskalova 1999: 65). Der Verfasser der vorliegenden Arbeit ist sich bewusst, dass das literarische Gebildetsein³⁸ anders bewertet wird als das Kennen des Lesens und Schreibens. In solchen Statistiken, die leider in Bulgarien für die untersuchte Periode fehlen, sind die Prozente bedeutsam niedriger. Zusätzlich kommt in den Untersuchungen über Leserzahlen immer eine spezifische soziale Gruppe von Schülern zum Vorschein, die sprachlich gebildet ist, der aber die Erfahrung der literarischen Bildung fehlt. Mit Rücksicht auf die obigen Bemerkungen kann man feststellen, dass überwiegend das Theater (zusammen mit dem Bildungssystem,

³⁶ Die Lesesäle sind in Europa seit dem 19. Jahrhundert bekannt. Über ähnliche, aber strukturell stark voneinander abweichende Leseinrichtungen in Wien um 1900 siehe den Aufsatz „Lektüre in Wien um die Jahrhundertwende (1889–1914)“ von Alberto Martino (Martino 1982).

³⁷ Den Betreff der Veränderungen nach den Kriegen sollte man bei Kelbečeva 1988, Koneva 1995 und Elenkov 1998 nachschlagen.

³⁸ Für diese Art von Statistik sind die statistischen Jahresbücher der zwei großen Bibliotheken in Sofia und Plovdiv richtunggebend. Wichtig hierfür sind nicht nur die Zahl und das Profil der Leser, sondern auch das Suchen nach Autoren. Im Jahre 1921 hat man in der Plovdiver Bibliothek 546 Mal nach Ivan Vazov verlangt; 783 Mal nach L. N. Tolstoj; 608 Mal nach Alexandre Dumas père, 542 Mal nach Maupassant. Bei den Autoren der europäischen Moderne gestaltete sich die Suche bspw. wie folgt: Przybyszewski – 182 Mal; Ibsen – 126 Mal, Hauptmann – 64 Mal, Wilde – 60 Mal, Sudermann – 39 Mal, Schnitzler – 36 Mal. Das Bild änderte sich auch in den nächsten Jahren nicht besonders (Godišnik 1921: 102–104).

aber nur in den Programmen der höheren Gymnasialklassen und der Universität) insbesondere in den Jahren bis zu der Veränderung des sozialen Kontexts nach den Kriegen die Rolle einer kulturellen Institution, die als Mittler fungiert, einnimmt, die in der Öffentlichkeit Namen von Autoren und literarischen Werken³⁹ popularisiert.

Im Kontext des oben Gesagten ist die Beobachtung wichtig, dass die soziale Schicht, die Interesse an den Autoren der Wiener Moderne hätte zeigen können, dünn und spezifisch war und die Organisationsformen, die breiteres bzw. öffentliches Interesse hätten wecken können, noch ausgebaut werden mussten: die potenziellen Vermittler sollten ihre Rollen in den systematischen Handlungen auf dem literarischen Feld beherrschen. Deshalb kann man keinen strukturierten Vermittlungsprozess untersuchen, sondern eher eine Summe von Zufällen, die ein Produkt der privaten Orientierungen und Wahlen waren.

4.2.2 Der bulgarische soziokulturelle Kontext als entsprechende Transfermöglichkeit für die Literatur der Wiener Moderne in Bulgarien bis zum Jahr 1944

Die obige Darstellung des Sozialrahmens der Idee für die Modernisierung Bulgariens um 1900 ruft die Hauptfragen hervor, die konkretere Antworten benötigen, damit die Transfermöglichkeiten für die Literatur der Wiener Moderne in Bulgarien bis zum Jahr 1944 aus dem soziokulturellen Kontext erörtert werden können.

4.2.2.1 Probleme bei der Periodisierung in Verbindung mit den soziokulturellen Kontexten

Aus dem Gesichtspunkt der bulgarischen Literaturgeschichte wird der Zeitraum zwischen 1894 und 1944 traditionsgemäß durch den Ersten Weltkrieg in zwei Teile geteilt. In einigen detaillierten Untersuchungen zu den Perioden werden die Jahre 1907 und 1923 als innere Grenzen bezeichnet: 1907 ist das Jahr der Formierung und Erklärung bzw. der Anfang des Modernismus in der Literatur, und 1923 ist das Jahr des Ausbruchs des bulgarischen Avantgardismus. Als gesonderte Periode werden oft die Kriegsjahre von 1912 bis 1919 betrachtet, in denen sich die Praktiken der Auswahl, des Zensierens, des Verlagswesens und das thematische Interesse der Autoren und Leser stark verändern.

³⁹ Dasselbe sollte auch für die Periodika gelten. Aber die meisten bulgarischen Zeitschriften waren kurzlebig, die Zeitungen waren stark politisch geprägt und handelten vornehmlich von den Themen des Tages, ohne dass eine Kulturpolitik durchgeführt würde. Die großen Ausnahmen sind die Zeitschriften *Misāl* (1892–1907), *Zlatorog* (1920–1943) und *Chiperion* (1922–1931).

Diese Perspektiven zum historischen Zeitraum zwischen 1894 und 1944 in Bulgarien entsprechen einem Mangel an Kontinuität in dem soziokulturellen Aspekt wegen der Veränderungen, die in der bulgarischen Gesellschaft in der Kriegszeit (1912–1919) und vor allem nach dem Ende des Ersten Weltkriegs aufgetreten sind.

Die Periode der Kriege (1912–1918) führt

celi pokolenija v predeli, sāvāršeno različni ot tija na dovoennija život v Bālgarija. Milioni chora, na koito šte prinadleži sveta meždu Pārvata svetovna voina i Vtorata svetovna voina, sāpreživjavat i dobivat žiznen opit, vāvlečeni v strukturi i praktiki, sāvāršeno čuždi na cennostite ot predvoenno vreme.

[ganze Generationen zu Grenzen, die ganz anders als diese des Vorkriegslebens in Bulgarien sind. Millionen von Menschen, denen die Welt zwischen dem Ersten Weltkrieg und dem Zweiten Weltkrieg gehören wird, sammeln Lebenserfahrungen in Strukturen und Praktiken hineingezogen, die den Werten der Vorkriegszeit völlig fremd sind.] (Elenkov 1998: 140)

An erster Stelle verändert sich das Verständnis von Krieg und Frieden:

Vseki den ni otkriva [...] edna nova perspektiva kām voinata [...] Voinata prizova na sāštezanie stichiinite, pārvični sili na nacijata i v dvuboja sās sobstvenata si sādba tja osvobodi novi, redki, izključitelni dostoja–nija na edinicata i na cjaloto. Tja sābudi kolektiviteta, izvede go ot sāstojanieto na potencialnost, v koeto se namiraše, i go prizova kato edna sila, bez kojato po-natatāk njama da se vārvi [...]. No voinata be sāštevremenno i za ličnostta edin rjadāk vātrešen opit. Tova e emocionalното bogatstvo na edna nova psihika, kām kojato ja priobšti. Kompleks ot nepovtorimi, ekstremni preživjavanija, koito se slagat v neinata osnova kato edin nov element na samopoznanie i na tvorčestvo. Zaštoto tvorčestvoto nameri v tjach motivite na edno novo vdāchnovenie i na edna nova krasota. Onaja stranna krasota, za kojato Jordan Jovkov govori, če sāčetava v sebe si blizostta na opasnostite s ekstaza i mračnija ustrem na smelostta.

[Jeder Tag eröffnet uns [...] eine neue Perspektive auf den Krieg [...]. Der Krieg ruft die Elementar-, die Primärkräfte der Nation zum Wettbewerb auf und befreit in dem Zweikampf mit seinem eigenen Schicksal ein neues, seltenes, bemerkenswertes Verstehen des Einzelnen und der Gesamtheit. Der Krieg erweckte den Kollektivismus, brachte ihn aus dem Zustand der Potenzialität, in dem er sich befand, hinaus, und forderte ihn als eine Kraft auf, ohne die man nicht weitergehen kann [...]. Aber der Krieg war auch für die Persönlichkeit eine seltene innere Erfahrung. Das ist der emotionelle Reichtum einer neuen Psyche, der sich die Persönlichkeit anschließt. Ein Komplex von einmaligen, extremen Erlebnissen, dem ein neues Element der Selbstkenntnis und des Schaffens zugrunde liegt. Die Kunst findet darin Motive für eine neue Begeisterung und eine neue Schönheit. Diese seltsame Schönheit, über die Jordan Jovkov

spricht, dass sie die Nähe der Gefahren mit der Ekstase und mit dem finsternen Streben der Kühnheit verbindet.] (Vasilev 1920: 45)⁴⁰

Die Zeit der Kriegserfahrung wendet sich nicht nur an die Kollektivität der Nation, an die Menschenmenge und die extremen Lebenserlebnisse, sondern sie stellt den Verstand und das Gewissen als Bezeichnungen für das liberale atomisierte Subjekt, das seine Konkretheit verloren hat, infrage:

„Razumăt“ i „sävestta“ se gubjat kato povărchnostni i falšivi izmerenija na chumannoto, neprigodni da prozirat tuk, v nejnite uslovija čoveškoto estestvo.

[„Die Vernunft“ und „das Gewissen“ gehen verloren als oberflächliche und falsche Dimensionen der Humanität, die in ihren Bedingungen (der Militärwirklichkeit – Anm. d. Verf.) ungeeignet sind, die menschliche Natur zu begreifen.] (Elenkov 1998: 143).

Für das soziale Subsystem ‚Kunst‘ ergeben diese neuen gesellschaftlichen Kontextparameter ein Resultat noch in den Kriegszeiten – „die institutionalisierte und zentralisierte Struktur der bulgarischen Kultur offenbart sich in einer drastischsten Form“ (Kelbečeva 1988: 26), was an der Tätigkeit der kulturellen Abteilung des Armeestabs zu sehen ist. Die Herausgeber der „Pochodna vojniška biblioteka“⁴¹[Feldzug-Soldatenbibliothek] findet man am häufigsten auch als Rezensenten oder Mitglieder des Künstlerischen Rats im Nationaltheater. Das heißt, der Staat in der Person der Militärangehörigen und der Theaterleute verlässt sich auf das Professorencorps der Sofioter Universität sowie auf Gelehrte, die beurteilen können, was für eine Literatur den Geist der Soldaten mit überwiegend ländlicher Herkunft unterstützen kann und was für ein Repertoire des Nationaltheaters die kulturelle Elite der städtischen – großteils hauptstädtischen – Schicht befriedigen wird, indem es sie gleichzeitig bildet und unterhält. Wie Emil Dimitrov beweist, wird diese Tendenz nach den Kriegen von Minister Omarčevski und der Regierung der Bauernpartei mit dem Gesetz zur Förderung der heimatlichen Literatur und Kunst vom 26.08.1921 endgültig legalisiert (vgl. Dimitrov 2012). Man kann nur vermuten, dass diese gesellschaftlichen Prozesse ihre Wurzeln in der bulgarischen Tradition des

⁴⁰ Genau auf dieses soziokulturelle Phänomen ist die Entdeckung von Freud für die breite Öffentlichkeit zurückzuführen (vgl. Kazandžiev 1922). Auch das breite Interesse für Themen wie Tod und Vergänglichkeit, die mit der Sehnsucht nach einem besseren Leben verbunden bleiben, führte vielen Leser zu Schnitzlers Prosa.

⁴¹ Das ist ein literarisches Projekt aus dem Jahr 1917. Die Reihe wurde von einer Kommission aus sieben Mitgliedern herausgegeben: Bojan Penev, Ivan Šišmanov, Stilijan Čilingirov, Ben’o Conev, Stefan Mladenov, Michail Arnaudov, Ljubomir Miletič (Gergova 1991: 230) – alle sieben waren akademisch gebildet und mit Ausnahme von Čilingirov an der Sofioter Universität lehrend.

Respekts für Wissen, die aus der Wiedergeburtzeit stammt, haben. Sie zeigen aber deutlich die Undifferenziertheit des Kultursystems in Bulgarien.

Eine Krise in allen Sphären des bulgarischen Lebens durch die Dynamisierung des Lebens in Europa und die Unfähigkeit der bulgarischen Intelligenz, mit dieser Beschleunigung⁴² zurechtzukommen, ist die Hauptcharakteristik der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg.

Als wichtigsten Ausgangspunkt für die Gründe dieser Zeitkrise kann man die Tatsache nennen, dass in den ersten dreißig Jahren seiner Existenz als Staat Bulgarien keine anderen staatlichen Ideen außer jener für die ‚Befreiung der bulgarischen ethnischen Territorien‘ entwickelt hat und genau mit dieser Idee in den Ersten Weltkrieg eintrat und ihn verließ. Hinter der Aussage

Bălgarskata nacionalna duša se počuvstva porugana i razvenčana, pokrusena, žadna za mäst, vāzbuntuvana [...] Bălgarskata nacionalna duša zagubi zavinagi svoeto pārvično ravnovesie [...]

[Die bulgarische Nationalseele fühlte sich beschimpft und entthront, erschüttert, war nach Rache durstig, aufgewiegelt [...] Die bulgarische Nationalseele verlor für immer ihr primäres Gleichgewicht [...]] (Gospodinov 1927: 1)

verbirgt sich das Hauptproblem, das die jüngere bulgarische Intelligenz⁴³ bewältigen sollte. Ein Teil dieses Gleichgewichts bis zu der Krise war auch die kategorische zivilisatorische Orientierung des jungen Staates und seines Volks an den Praktiken des gebildeten Europas. Nach dem Jahr 1919 wird das Europäische keinen wertorientierten Inhalt mehr wie bis zum Anfang des Kriegs besitzen und alle rezeptiven Praktiken werden sich der situativ hervorgerufenen Bewertung unterwerfen. Europa hat nicht geholfen, damit die grosse bulgarische Idee verwirklicht wird: Nach dem Vertrag von Neuilly-sur-Seine (27.11.1919) blieben viele ethnische Bulgaren außerhalb der neuen Staatsgrenzen.

⁴² Als Instrumentarium für die angekündigte Beobachtung und Beschreibung verwendet der Verfasser dieser Arbeit die Ideen des deutschen Soziologen Hartmut Rosa über die Beobachtung des Modernismus in Europa durch die Kategorie Beschleunigung (Rosa 2005). Diese Wahl ergibt sich aus den vielen Zeugnissen der Zeit, die die hohe Geschwindigkeit der Veränderung und der Empfindung von Chaos in Bulgarien belegen, d. h. mit der Zeit verbundene Vorstellungen.

⁴³ Siehe den Vortrag von Spiridon Kazandžiev, gehalten am 09.04.1932 (Kazandžiev 1932: 33), der aus dem Verständnis für die Beschleunigung und Vernachlässigung der Dynamik stammt und die Verbindungen zwischen der europäischen und der bulgarischen Krise, den Bruch zwischen dem Volk und der Intelligenz beschreibt sowie die dynamische Demokratisierung infolge der parteilichen Anarchie beobachtet.

In seinem Artikel „Trite pokolenija“ [Die drei Generationen] zeigt Nikola Agănski, dass schon die erste aktive Generation der Bulgaren in dem neuen Staat in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts ‚gespalten‘ wurde; die zweite, die die Verwaltung Bulgariens nach dem Jahr 1918 übernimmt, entwickelt trotz „obajanieto do zaslepenie ot Evropa“ [des Liebreizes bis zur Verblendung von Europa] solide Unterschiede zwischen den verschiedenen rezeptiven Vorstellungen, die eine „podozritelnost“ [Verdächtigung] sowohl in der Generation selbst als auch gegenüber anderen Generationen erwecken (vgl. Agănski 1937). Nicht unwichtiger ist die Desintegration der Gesellschaft unter dem Druck der Beschleunigung. Dies passiert sowohl im sozialen Verhältnis:

v takiva vremena avantjuristite sa nositelite na života i technite zamaški i ludorii se tretirat kato „neobchodimi“ [...]. I nie gi posreštame s tăpo spokojstvie i žalko bezvolie,

[[I]n solchen Zeiten sind die Abenteurer die Träger des Lebens und ihr Wahnsinn ist „notwendig“[...] Wir empfangen sie mit stumpfer Ruhe und kläglicher Willenlosigkeit] (Češmedžiev 1923: 1)

als auch in der Bewegung der Ideen:

Bărže se nižat sābitijata, bărže se izživjavat ideite i nastroenijata [...] Ponjatijata i duchovnite cennosti, idejnite i npravstveni normi sa podchvărteni na edna glavolomna vichruška, sjakaš satanata e povel svoeto choro v glavite i dušite na chorata [...] Novo! Novo! Novo! Da, neka se stremim kām novoto, no ne kām kreslivoto, nadutoto, prechodnoto, penlivoto „novo“ na demagozite i glupcite, a kām onova dejstvitelno novo, koeto se tvori bavno, bezšumno, postepenno črez dālgite i uporiti usilija i borbi za po-sāvăršen život.

[Schnell reihen sich die Ereignisse aneinander, schnell erlebt man die Ideen und die Stimmungen [...] Die Begriffe und die geistigen Werte, die moralischen Normen sind auf einen halsbrecherischen Wirbelwind hingeworfen, als ob der Teufel einen Reigen in den Köpfen und den Seelen der Menschen tanzt [...] Neu! Neu! Neu! Ja, man muss nach dem Neuen streben, aber nicht nach dem schrillen, aufgeplusterten, vergänglichem „Neuen“ der Demagogen und der Dummköpfe, sondern nach dem wirklichen Neuen, das langsam und still durch die langen und hartnäckigen Anstrengungen und Kämpfe für ein besseres Leben geschaffen wird.] (Gidikov 1923: 46; 50)

Eigentlich sind diese „Demagogen“ und die „Dummköpfe“ genau die „Abenteurer“, laut Češmedžiev, oder mit der Terminologie von Hartmut Rosa ausgesprochen – das sind moderne Individuen mit einem dynamisierten Ich, die in Krisensituationen die Beschleunigung akzeptieren und Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht nach dem traditionellen wertorientierten Generationsmodell, sondern situativ verbinden und interpretieren (vgl. Rosa 2005). Bei

diesen Individuen „ändern sich die Identitätsparameter von Situation zu Situation: Wer man ist, hängt davon ab, mit wem man es gerade zu tun hat und in welcher Gesellschaftssphäre man sich gerade engagiert; es wird unklar, welche Identitätsdimension (Beruf, Religion, Familie, sexuelle und politische Orientierung, Konsumstil, etc.) zentral und welche peripher ist“ (Rosa 2005: 371 f.). Laut Untersuchungen von Lauer und Sennett „führt die Drift eines solchen ‚Spielers‘ zu einer Zersetzung der Persönlichkeit bzw. des Charakters, zur Erosion sozialer Beziehungen und zur Unterminierung des sozialen Vertrauens“ (Rosa 2005: 382 f.). Das ist eine besonders wichtige Schlussfolgerung für die bereits gemachte Feststellung, dass in Bulgarien die Person des Vermittlers in dem kulturellen Transfer eine äußerst wichtige Rolle spielt – wenn die Figur des Vermittlers nach Rosa „ein untergrabenes soziales Vertrauen“ hat, ist es möglich, ein ähnliches Verhältnis auch zu dem mit ihm verbundenen Transferprodukt zu erwarten. Ein Musterbeispiel ist hier der Versuch Geo Milevs mit der Aufführung von Hofmannsthal's „Elektra“ im Bulgarischen Nationaltheater im Jahr 1923.

Anders formuliert bedeutet dies Folgendes: In einer solchen Krisensituation wird der Vermittler zwischen dem Bulgarischen und dem Europäischen nicht als ‚Erneuerer‘ betrachtet, der im Sinne des Individualismus von Penčo Slavejkov mit seinen Ideen den Volksgeist aktiviert, sondern er wird mit Verdacht und Misstrauen aufgenommen. ‚Das Neue‘, das der Vermittler anbietet, wird unbedingt zur Diskussion gestellt, an der sowohl Traditionalisten als auch ‚Situationsspieler‘ teilnehmen. Die Komplexität der Situation wird durch die Schwierigkeiten bei der Vereinigung der ‚Situationsspieler‘ in Kreisen oder Gruppen ergänzt. Wegen der Dynamik, durch die sie geboren wurden, sind diese Kreise kurzlebig. Die internen Streitereien zwischen den Mitgliedern entwickeln sich oft zu öffentlichen Skandalen. Ein Musterbeispiel ist hier die Gründung der Zeitschrift *Chiperon* von Teodor Trajanov in Zusammenarbeit mit Ivan Radoslavov und Ljudmil Stojanov und die Entfremdung Stojanovs, die sich in ständige öffentliche Angriffe auf Trajanov verwandelt.

Die Symptome des literarischen Prozesses in Bulgarien in dieser gesellschaftspolitischen Situation analysiert der Kritiker und Chefredakteur der Zeitschrift *Zlatorog* Vladimir Vasilev. Er beurteilt die Vergangenheit vor den Kriegen im Vergleich zu den ‚neuen Zeiten‘ positiv. Auf diese Weise erstellt der einflussreichste Kritiker der Zeit einen Erwartungshorizont, in dem jedes neue literarische Phänomen wertabhängig beurteilt und in Abhängigkeit von der

Tradition der modernen bulgarischen Literatur des Kreises „Misäl“ wahrgenommen werden musste:

Tāj izostri vojnata našata čuvstvitelnost, če ošte malko i nejnata pružina šte se skāsa – v otchvārčanjata meždu poljusite na krajnoto utvārždenie i otricanie, s koito se otmer-va našeto vreme. Tja sjakaš razseče duchovnija ni život, otkāsna dve epochi, izdigna pomeždu im barikada. Da ne se izvrāštame nazad – tam njama osven naivnost, prazen patos, fiktivni veličija, nezaslužavašti vnimanie dela. Nito daže na kraja na koneca bi moglo da se zavārže vāzel s bādešteto [...] Vseki vtori den ide „nova generacija“, kojato vāzvestjava nova epocha i momentalno likvidira sās starata. Vseki den izbuchva bombata na „novo“ razvitie [...] V imeto na kolko „novi“ devizi se otreče „minaloto“!

[Der Krieg hat unsere Empfindlichkeit so geschärft, dass ihre Triebfeder – zwischen den Polen der extremen Bestätigung und Negation, mit denen man unsere Zeit misst – jeden Moment reißen können. Er hat unser geistiges Leben zerschlagen, trennte zwei Epochen ab, indem er dazwischen Barrikaden baute. Man sollte nicht nach Hinten blicken – es gibt dort nichts anderes als Naivität, Scheinheiligkeit, fiktive Größen und Taten, die keine Aufmerksamkeit verdienen. Sogar am Ende des Fadens könnte man die Zukunft nicht anknoten [...] Jeden zweiten Tag kommt eine „neue Generation“, die eine neue Epoche gründet und die Alte momentan liquidiert. Jeden neuen Tag explodiert die Bombe einer „neuen“ Entwicklung [...] Im Namen wie vieler „neuer“ Wahlsprüche hat man die „Vergangenheit“ gezeugnet!] (Vasilev 1923: 109)

Jenseits der Kriegsmetaphern und des Bildes von der mechanisierten Empfindlichkeit sticht das Verständnis von Vladimir Vasilev zur literarischen Situation in Bulgarien als eine entscheidende Charakteristik der Zeit hervor, die mit dem Erscheinen des neuen Typs des situativ handelnden Individuums als private und öffentliche Figur verbunden ist – „čudovišten egoncentrizām, vārchu kojto se razviva počti cjalata ni sāvremenna psihika“ [ungeheurer Egozentrismus, auf dem sich fast die ganze unsere heutige Psyche entwickelt] (Vasilev 1927: 222).

Die Meinung des einflussreichsten Literatur- und Theaterkritikers der Zeit spiegelt den Erwartungshorizont zu den neuen europäischen künstlerischen Manifesten, Schulen und Strömungen im damaligen Bulgarien (insbesondere zum Expressionismus, und im Allgemeinen zu den anderen Avantgarde-Erscheinungen der futuristischen und dadaistischen Praktiken in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts) wider. Deshalb reicht bei den Extremtraditionalisten, die in Krisensituationen zur Zerstörung jeder unverständlichen Erscheinung geneigt sind, die Negierung der Avantgarde bis zum Extrem. Einer der eifrigsten Gegner der Avantgarde ist der Maler, Dichter und Publizist Aleksandār Božinov. Ein Beispiel reicht aus, um davon zu überzeugen, dass er alle Grenzen des Anstands überschreitet, wenn es um die neuen Entwick-

lungen geht. Ein in Berlin veröffentlichter dadaistischer Almanach wird von ihm auf den Seiten der Zeitung *Razvigor* [Warmer Frühlingswind] wie folgt kommentiert:

[...] v literaturata dadaistite dostignacha vārha na ludostta [...] Osnovateli na dadaisma po moe znanie sa: edna isterična morfinistka, dvama pederasti i dvama Vlashki pungaši – Marsel Janko i Tristan Cara.

[[I]n der Literatur haben die Dadaisten die Spitze der Geistesgestörtheit erreicht. [...] Die Gründer des Dadaismus sind nach meiner Angabe: eine hysterische Morphinistin, zwei Päderasten und zwei walachische Schurken – Marcel Janco und Tristan Tzara.] (Božinov 1921: 2)

Im Kontext dieses krisenhaften Verhältnisses zur Avantgarde verwandeln sich die Einschätzungen der vorangehenden Phase der Moderne, zu der auch die Autoren der Wiener Moderne gehören, in eine Art Verhältnis zu etwas Vergangenen, zu etwas Bewiesenem, das sich durch seine besten Muster in moderne Klassik verwandelt hat. Wenn diese Muster auch noch unbekannt blieben und von der bulgarischen Öffentlichkeit noch nicht aufgenommen wurden, so wurden sie öfters in verschiedenen Zusammenfassungen über den historischen Prozess der Literatur und insbesondere der Dramaturgie⁴⁴ als Beispiele gegeben. In derselben Zeit gerieten die stark provokativen Werke, z. B. Schnitzlers „Reigen“, in die Marktnische der sensationellen Bücher mit erotischem Inhalt. Infolgedessen lenkte der erworbene Marktruhm des Autors die Aufmerksamkeit einiger Verlage auf andere seiner Bücher, z. B. „Casanovas Heimfahrt“ [Kazanova kām Venecija 1927], „Spiel im Morgengrauen“ [Igra v utrinen zdrač 1928], oder die „Traumnovelle“ [Na sän i na jave 1928].

An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass auch die mit dem bulgarischen Theaterleben verbundenen Prozesse ihren tiefsten Krisenzustand nach den Kriegen erreichen – symbolisch begleitet vom Brand im Nationaltheater am 10.02.1923. Da die Kriegsjahre die Theatertruppe fast gänzlich demoralisiert haben, mussten die verantwortlichen Staatsmänner nicht nur das Gebäude wiederaufbauen, sondern auch eine klare Entscheidung über die Politik des Spielplans, über die Regiefrage⁴⁵ und das Schauspielensemble treffen. Die öffentliche Diskussion darüber hatte nach dem Ende des Kriegs angefangen und erreichte zu diesem Zeitpunkt ihre intensivste Phase. Mit der Ernennung von Vladimir Vasilev zum Verwalter des Nationalthea-

⁴⁴ Zum Beispiel trifft man die Namen von Hermann Bahr, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal in den Bildungsprogrammen der bulgarischen dramatischen Schule von K. Sagaev (Sagaev 1931).

⁴⁵ Unter ‚Regiefrage‘ verstanden die Theaterschaffenden jener Zeit die Entscheidung, wer die verantwortliche künstlerische Leitung einer Aufführung durchführen musste – ein ausgebildeter Regisseur, oder ein älterer, erfahrener Schauspieler aus der Truppe.

ters (25.06.1923) beginnt die wichtigste Zeit, die mit seinem Rücktritt (15.01.1926) und der Anstellung seines Nachfolgers Prof. Michail Arnaudov⁴⁶ endet. Auf dem Spielplan des Nationaltheaters stehen in dieser Periode zwei Dramen von Jung-Wienern, d. h. eine Art moderner Klassiker: „Elektra“ von Hofmannsthal und „Ruf des Lebens“ von Schnitzler.

Die oben dargestellte Übersicht sollte helfen, die veränderte Qualität des sozialen Rezeptionsrahmens in Bulgarien nach dem Ersten Weltkrieg darzulegen. Die Konkretisierungen einzelner soziokultureller Phänomene auf dem literarischen Feld bestimmen auch die Transfermöglichkeiten für die Literatur der Wiener Moderne nach Bulgarien.

4.2.2.2 Eine Konkretisierung der soziokulturellen Dimensionen in den literarischen und theatralischen Handlungsfeldern der bulgarischen Moderne

Eine Konkretisierung des bulgarischen rezeptiven Verhaltens in Verbindung mit der Moderne ist notwendig, damit man die zeitlich-räumlichen Dimensionen eines längeren Prozesses konkretisieren kann. Unter einem längerem Prozess muss man die immanente Eigenschaft des bulgarischen Literaturfeldes verstehen, als Teil einer rezeptiven Kultur zu funktionieren. Der einflussreiche bulgarische Literaturwissenschaftler Svetlozar Igov verteidigt die folgende These:

bălgarsakata literatura, naprimer, ošte ot svoeto vāznikvane e primer za receptivna (kato kontrapunkt na avtochtonite) kulturi. [...] Novata (sled Vāzraždāneto) bălgarska literatura sāšto predstavja poveče transplantacija na novoevropejski literaturni paradigmi [...], otkolkoto transformacija na starite knižovni tradicii.

[[D]ie bulgarische Literatur z. B. ist seit ihrer Gründung ein Beispiel für rezeptive (als Kontrapunkt der autochthonen) Literatur. [...] Die neue (nach der Wiedergeburt) bulgarische Literatur schlägt mehr Transplantation von neuuropäischen literarischen Paradigmen [...], als Transformation der alten Literaturtraditionen vor.] (Igov 2001: 56)

Auf den folgenden Seiten werden einige wichtige Konkretisierungen in den soziokulturellen Charakteristiken von mit rezeptiven Praktiken verbundenen Tätigkeitsbereichen dargestellt, die sich auch auf die Werke der Autoren der Wiener Moderne in Bulgarien beziehen. In ihrer Gesamtheit beschreiben sie nicht nur die wichtigeren Vermittler und Kommunikanten, son-

⁴⁶ In den nächsten Jahren wird Vladimir Vasilev diesen Posten mehrmals innehaben: von 10.10.1929 bis 26.07.1931; von 01.01.1934 bis 02.05.1936 und von 04.09.1937 bis 01.05.1939 – in jener Zeit, als das Bildungsministerium von den Professoren der Sofioter Universität Al. Cankov, J. Mollov und Bogdan Filov geleitet wird.

dern geben auch Antwort auf die Frage, warum sich konkrete Werke von Bahr, Hofmannsthal und Schnitzler in einen Teil des Kulturtransfers verwandeln.

4.2.2.2.1 Buchwesen und Periodika

Im Allgemeinen hält sich der Verfasser dieser Arbeit in Bezug auf das Buchwesen an die Untersuchung von Ani Gergova „Kněžnina i bälgarite“ [Das Buchwesen und die Bulgaren] (1991), in der festgestellt wird, dass das Differenzieren der Rollen in dem Bereich der Handlungsfelder Buchwesen und Literatur erst am Ende des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts begonnen hat. Mit der Einführung der Linotype-Setzmaschine in der Staatsdruckerei im Jahre 1909 und deren Übernahme bis 1914 in drei weiteren Druckereien erhöht sich etwa die Geschwindigkeit des Schriftsatzes acht- bis neunmal (Gergova 1991: 196). Dieser Prozess, der von den streng philologischen Literaturforschern nicht beachtet wird, schafft eine Dynamik des Buchmarkts, die auch den Verlagsboom nach den Kriegen erklärt.

Die Übersetzung ist in dem Beobachtungszeitraum der vorliegenden Untersuchung als soziale Tätigkeit höchst aktiv. Selbst wenn man Georgi Konstantinov nicht glaubt, der in der Zeitschrift *Bälgarska misäl* (Verlag „Paskalev“) 1928 erklärt, dass neun von zehn Büchern, die auf Bulgarisch erscheinen, Übersetzungen sind, sollte man zustimmen, dass der übersetzte Teil dominiert, dies beweisen die damaligen Statistiken (vgl. Zagorov 2014). Diese Intensität ist auch ein Merkmal des Zeitraums bis zum Anfang der Kriege.

Aufgrund der Natur der bulgarischen künstlerischen Intelligenz, die eine hohe Ausbildung in einer Fremdsprache bekommen hat – wegen der nicht so hohen Bezahlung der Beamtenarbeit und auch der Autorenrechte⁴⁷ –, erfüllten Autoren obligatorisch mehrere soziale Rollen. Damit ein Schriftsteller in Bulgarien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von seiner Schriftstellerarbeit leben konnte, war es nötig, entweder eine Rente zu bekommen, die von der Volksversammlung verabschiedet wurde – wie in den Fällen von Ivan Vazov, Konstantin Velickov und Stojan Michajlovski – oder er musste seine Schriftstellertätigkeit häufig mit einer Sinekure vereinbaren (wie Trajanov, der auf eine Planstelle als Lehrer gesetzt war, ohne dass

⁴⁷ Von solchen Rechten spricht man in Bulgarien erst nach 1921, bis dahin trafen die Verleger und die Autoren Vereinbarungen, aber bei dem beschränkten bulgarischen Markt waren die Honorare nur in einzelnen Fällen ausreichend.

er jemals unterrichtete), wobei er zu seinem Einkommen auch durch Übersetzungen und Publizistik dazuverdiente.

Im Kontext des erforschten Themas gibt es zwei zuverlässige Veröffentlichungen, die weitgehend die Notwendigkeit erleichtern, sich in Konkretisierungen über die Übersetzungspraktiken auszubreiten. „Impresionisām i prevod“ [Impressionismus und Übersetzung] von Ana Dimova (1995), über Materialien aus der Prosa von Peter Altenberg, Arthur Schnitzler und Joseph Roth, fasst den impressionistischen Stil in der österreichischen Literatur als Übersetzungsproblem und im Kontext der Problematik von Übersetzung als Kulturtransfer zusammen. Das heißt, durch Beachtung der soziokulturellen und situativen Kontexte werden sowohl „eine Übersetzungshilflosigkeit“ als auch „erstaunliche Lösungen“ (Dimova 1995: 159) beschrieben, aber im Großen und Ganzen wird das Fazit gezogen, dass das große Leserinteresse an Schriftstellern wie Schnitzler in Bulgarien wegen der nicht so adäquaten Übersetzungen in den Jahren bis 1944 nicht an seinen Stil zurückzuführen ist.

Für die Dramaturgie und die Theaterstücke ist die Untersuchung von Katerina Gehl (Gehl 2011) über die Übersetzungen deutscher Dramen in Bulgarien um 1900 von großer Bedeutung. Infolge der Beobachtungen, dass die Theaterstücke nicht nach einem etablierten Stil oder nach dauerhaften Lösungen von Theaterspielen rezipiert wurden, sondern an einem öffentlichen Dialog über die Struktur des Theaters in der sich modernisierenden Gesellschaft teilnehmen, greift die Autorin nach den Übersetzungen als eine Art kultureller Uminterpretationen. Sie geht von bereits etablierten Untersuchungen (in der Arbeiten der deutschen Wissenschaftler Juliana und Klaus Roth) über Rezeptionen in der Zeit der bulgarischen Wiedergeburt aus, worin die Sujets, die für das in theatraler Sicht unentwickelte Publikum zugänglich waren, sich den Modellen der populären Literatur⁴⁸ unterordnen, wodurch bei den ungebildeten patriarchalischen Bulgaren literarische Erfahrung hergestellt wurde. Indem sie theoretisch von dem Modell ausgeht, das die Übersetzungen in „domestizierte“ (in Bulgarien ist die extreme Erscheinung dieses Ansatzes als „bǎlgarisirane“ [Bulgarisation] bekannt – Anm.

⁴⁸ In der Gedichtsammlung „Gusla“ (1881) beschreibt Ivan Vazov in Gedichtform („Starijat knigoprodavec“ [Der alte Buchverkäufer]) den Prozess der Bücherverteilung im freien Bulgarien – es ist zu vermuten, dass das aufklärerische Pathos in den Worten des alten Bücherverkäufers mit Genres verbunden ist, die man heute als populär bezeichnet.

d. Verf.) und „das Fremde bewahrende“⁴⁹ teilt, stellt die Forscherin fest, dass in Bulgarien in den Jahren nach der Befreiung nach Geschichten mit hohem „Identifizierungspotenzial“ gesucht wurde (Gehl 2011: 276). Das Streben nach „dem hohen Identifizierungspotenzial“ lässt die Übersetzer, die Texte teilweise verändern, so etwas wie Dramatiker werden – einerseits aus Unkenntnis, andererseits geführt von der Tradition, die in Osteuropa im Gegensatz zu jener in Mittel- und Westeuropa steht: „im Südosten entsteht die ‚hohe Literatur‘ nachdem schon mehrere Übersetzungen von populärer Literatur zur Verfügung stehen“ (Gehl 2011: 277) – eine Tendenz, die nach den Beobachtungen von Gehl die ganze Zeit über, d. h. bis zum Anfang der Kriege bestehen bleibt.

Die Grundänderungen machen die Übersetzer in zwei Richtungen – in Richtung des sozialen Typisierens der Helden und in Richtung der Anpassung der kulturellen Realien und der sozialen Bedingungen an den bulgarischen Kontext. „Nicht akzeptable“ Textpassagen aus dem Original werden gelöscht und an anderen Stellen werden neue hinzugefügt, um das Bühnenwerk „aufzuarbeiten“ (Gehl 2011: 276).

Eine solche Einstellung ist ein Hindernis für eine adäquate Rezeption der Dramaturgie besonders der Autoren wie Hofmannsthal und Schnitzler. Das, was für Trajanov als Musterbeispiel der „Hypermoderne“ gilt, ist vielleicht für das bulgarische Theaterpublikum dieser Zeit ein unverständliches langweiliges Theaterstück. In den Fällen, in denen von den Vermittlern wie Dr. Krästev oder Prof. Ivan Šišmanov ein solcher potenzieller Rezeptionsunterschied als Hindernis für das Transferieren eines Werks begriffen wurde, schätzten sie dieses Werk als wertvoll, aber schwierig als Literatur ein, die öffentlich aufgenommen werden musste.

Als Schnittpunkt zwischen Autoren, Presse, Verlagspraktiken und Übersetzung erweist sich vor allem in der Anfangsphase des Transfers zwischen Wien und Sofia bei den Untersuchungen die russische Sprache, die als Vermittlerkanal für das Kennenlernen des Schaffens der

⁴⁹ Dieses Verständnis wurde in Bulgarien von Dr. Krästev lange vor den entsprechenden europäischen theoretischen Quellen verteidigt. In seinem Artikel „Antikritičeski i avtokritični beležki“ [Antikritische und autokritische Bemerkungen] anlässlich der Kritik Ivan Georgovs an seiner Übersetzung von „Emilia Galotti“, merkt er, dass eine Übersetzung aus zwei Blickwinkeln bewertet werden soll – aus dem der Poesie und der Schönheit und aus dem der Genauigkeit. Dr. Krästev vertritt den ersten Standpunkt (Krästev 1892: 488) und durch seine Praxis beweist er, dass die Übersetzung den ästhetischen Kriterien ohne besondere Kompromisse entsprechen kann, wenn „die Domestizierung“ adäquat nach dem verfügbaren Horizont der literarischen Erwartung passiert und das Neue sowie das Bekannte ausbalanciert werden. Gehl bezeichnet Krästevs Übersetzung als die einzige genaue Übersetzung von all denen, die sie gelesen hat und die von einem Bulgaren angefertigt wurden, „der die Voraussetzung erreicht hat, dass der Übersetzungssinn auch in der Erweiterung der Weltanschauung besteht, d. h. in der allmählichen Veränderung der Empfangskultur“ (Gehl 2011: 275).

Autoren der Wiener Moderne in Bulgarien bis zum Jahre 1912 dient. Zugleich muss jedoch angemerkt werden, dass dieser Kommunikationskanal die Rezeption auf Kosten der Selektions- und Übersetzungsqualität demokratisiert. Er lässt auch zu, dass nicht entsprechend vorbereitete Vermittler an den Rezeptionsprozessen teilnehmen. Zusätzlich steuert er die Rezeption, indem er aus dem gesamten Angebot der Wiener Literatur um 1900 vornehmlich den Autoren der Gruppe „Jung-Wien“ Achtung schenkt. Der Grund ist der folgende:

In Rußland wurde Wien an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert fast vorbehaltlos mit der Kultur der *Fin de siècle* identifiziert. Großer Popularität erfreuten sich die Schriftsteller der neuen Richtung wie Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr, Richard Schaukal, Peter Altenberg. In den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts erschienen zwei russische Ausgaben von Werken Schnitzlers. Regelmäßig wurden Prosa und Stücke von Hofmannsthal herausgegeben. Wiederholt inszenierten ihre Stücke zwei damals erst beginnende Regisseure, die in nicht allzu ferner Zukunft zu Weltruhm kommen würden, Vsevolod E. Meyerhold und Alexandr Ja. Tairov. (Pavlova 1996: 49)

In Zeitschriften wie *Bälgarski pregled* [Bulgarische Revue], *Misäl* [Gedanke], *Bälgarska sbirka* [Bulgarische Sammlung], *Demokratičeski pregled* [Demokratische Revue], *Zlatorog* [Goldhorn], *Chiperion*, deren Redakteure Kenner der Kunst und der Kultur von Wien waren, sind Texte russischer Herkunft seltener zu finden.

In den zahlreichen und kurzlebigen Ausgaben – insbesondere in den sozialistischen – dominieren aber die Übersetzungen aus dem Russischen oder über das Russische. Keine Ausnahme machen dabei die Übersetzungen für die Serie von P. Genadievs *Biblioteka* [Bibliothek]⁵⁰, von der angenommen wird, dass sie – gemeinsam mit der Zeitschrift *Chudožnik* [Künstler] – eine entscheidende Rolle für den ersten ernsthaften Eintritt der modernen Literatur in die Häuser der damaligen Bulgaren in dem Zeitraum zwischen 1905 und 1912 gespielt hat⁵¹. Die Entstehung dieses Kommunikationskanals als ein Teil des modernen Literatursystems in Bulgarien wird in Gergova (1991: 204 f.) genauer dargestellt.

⁵⁰ Darin erscheint der Einakter Schnitzlers „Die Dame mit dem Dolche“ zum ersten Mal auf Bulgarisch.

⁵¹ Diese Reihen erscheinen in einer Stückzahl von etwa 5000 bis 6000 und jedes Jahr kommt auch ein Premiumbuch heraus. In Bulgarien zählen die großen Herausgaben 3000 Stück pro Titel mit der Erwartung, sie innerhalb von ca. zwei Jahren zu verkaufen (Gergova 1991: 227 f.). Eine Zeitschrift könnte sich selbst bei einer Zahl von ca. 1500 Abonnenten halten. So erklärt sich auch das Bild des Lesepublikums: Die Käufer von Büchern und Zeitschriften sind nur ein Teil aus den Lesern. Noch die Zeitschrift „Bälgarski pregled“ veröffentlichte auf ihren Seiten Listen mit Abonnenten, die ihr Geld schuldeten; deshalb ist sie auch Bankrott gegangen. Im Jahre 1921 bemerkte auch Elin Pelin in „Razvigor“ an: „Čitateli ima – kupovači ne [...] päk i publikata e smešenie ot parvenjta, profani i esnafi – ne dobra počva za literatura“ [Leser gibt es – Käufer – nicht [...] und das Publikum ist eine Mischung aus Parvenüs, Profanen und Spießbürgern – kein guter Boden für Literatur] (Elin Pelin 1921: 3).

Es gibt zwei weitere wichtige Punkte in Bezug zu der russischen Vermittlung, die für das vorliegende Dissertationsthema relevant sind. Der erste ist mit den **Modellen des Verlegens** und mit der Auswahl von Werken verbunden. Russische Modelle benutzt bspw. der Verleger Aleksdndär Paskalev⁵². Seine „Vsemirna biblioteka“ [Weltbibliothek]⁵³ ist analog zu den russischen Mustern von „Universal'naja biblioteka“ [Universalbibliothek] von Vl. Antik und „Deševaja biblioteka“ [Billige Bibliothek] von A. S. Suvorin. Normalerweise waren dies kleine Taschenbücher mit nicht mehr als 100 Seiten. Falls das Werk länger war, wurde es in einer Serie von mehreren Nummern veröffentlicht. Die Broschüren wurden in einer großen Auflage gedruckt und waren preiswert. Sie kosteten in Russland zehn Kopeken bei einer Auflage von 10 000 Stück, in Bulgarien 30 Stotinki bei einer Auflage zwischen 5000 und 10 000 Stück (Kolarov 2005: 255). Im Umfeld von Ibsen, Hauptmann, Przybyszewski, Maeterlinck, D'Annunzio sind 19 der ersten 118 Nummern der russischen „Universal'naja biblioteka“ Titel von Schnitzler und Hofmannsthal (15 von Schnitzler, darunter „Der grüne Kakadu“, „Das Märchen“, „Marionetten“, „Liebelei“⁵⁴ und vier von Hofmannsthal, darunter „Der Tod des Tizian“). Die Bedeutung des russischen Vorbilds⁵⁵ für das junge Verlagswesen Bulgariens ist somit unbestreitbar. Es gab den Verlegern in Bulgarien Orientierung in mindestens zwei Richtungen.

Die Bände mit Schnitzlers und Hofmannsthals Werke wurden in den russischen Serien zu dem Kreis der modernen damals europäischen Autoren eingeordnet. Modern zu sein, war in jener Zeit eine Mode in Bulgarien. Daraus ergibt sich, dass – auch wenn Schnitzler und Hofmannsthal unbekannt für die Bulgaren waren – ihre Werke, die als ‚modern‘ in den russischen

⁵² In den Jahren von 1904 bis 1912 finden viele Bücher ihren Weg in die bulgarischen Haushalte. Das sind vornehmlich Bände von Pavel Genadievs „Bibliothek“ und von den Paskalevschen Reihen (vgl. Borov 1940). Dies liegt teilweise auch an der von Paskalev gegründeten Agentur für Pressevertrieb, die sich auch mit den Bänden der „Bibliothek“ und seiner eigenen Serien beschäftigt – diese werden als Periodika gehandelt.

⁵³ Ihrerseits wird sie zur Erstgestalt der Bibliotheken wie „Sävremeni romani“ (ein Anhang der Zeitschrift „Domakinja i majka“ [Hausfrau und Mutter]), „Universalna biblioteka“ des Verlags „Chemus“, die Bibliothek „Izbrani säčinenija“ (ein Anhang der Zeitschrift „Ikonomija i domakinstvo“ [Ökonomie und Haushalt]), „Mozajka ot znameniti romani“ [Ein Mosaik berühmter Romane] von G. D. Jurukov, „Biseri ot snameniti sävremeni romani“ [Perlen der berühmten Gegenwartsromane] von I. T. Ignatov i sinove. Im groben Umriss kann man eine Übersicht dieser Sphäre der Tätigkeit in dem bulgarischen Kunstsystem bei Bräsicov 1976 und Zagorov 2014 entdecken.

⁵⁴ Wahrscheinlich kommt die bulgarische Übersetzung des Wortes ‚Liebelei‘ aus dem russischen Titel „Zabava“ – das wienerische Wort für Flirt ist mit dem neutraleren Begriff ‚Unterhaltung‘ [Zabava] umgedeutet; unter diesem Titel wurde das Theaterstück dauerhaft in Bulgarien aufgeführt.

⁵⁵ Die ersten russischen Ausgaben der einzelnen Nummern in der Bibliothek, die mit Schnitzler und Hofmannsthal verbunden sind, erschienen zwischen 1907 und 1909.

Reihen legitimiert worden waren, als ‚modisch‘ in Bulgarien einem breiteren Publikum verkauft werden konnten.

Weiters ist auch von Bedeutung, dass die ausgewählten Texte dafür geeignet sind, sich der Gestaltung der Serie anzupassen – z. B. Einakter, kleine lyrische Dramen oder Erzählungen und Novellen, die bis zu 100 Seiten im Taschenformat umfassen.

Der zweite relevante Moment in dem trilateralen Transfer ist die Durchsetzung des Bildes der Autoren der Wiener Moderne, das von russischen Wissenschaftlern geschaffen und vor allem durch die sozialistischen Verleger und Periodika in Bulgarien verbreitet wurde. Die zwei Hauptwerke, die diesbezüglich relevant waren, sind „Chudožestvenata literatura i kapitalizmat“ [Die schöngeistige Literatur und der Kapitalismus] von Vladimir Friče⁵⁶ und „Modernata sapadnoevropejska literatura“ [Die moderne westeuropäische Literatur] von P’otr Kogan.⁵⁷ Teile aus diesen Texten werden auch als Vorwörter in verschiedenen Ausgaben der Werke Schnitzlers verwendet, andere werden in der Periodika veröffentlicht – z. B. wurde in dem „Literaturen almanach“ [Literarischer Almanach] des Sozialisten und Doktors der Rechtswissenschaft aus Frankreich Ivan Klinčarov ein Teil des Textes im ersten Heft für das Jahr 1907 unter dem Titel „Socialno-psichologičeski osnovi na naturalisričnija impresionisam“ [Sozialpsychologische Gründe des naturalistischen Impressionismus] veröffentlicht.

Die beiden russischen Wissenschaftler haben stark soziologische Einstellungen: Für sie sind die Autoren der Wiener Moderne, besonders des Kreises „Jung-Wien“, Teil der bourgeoisen („bourgeoise Aristokratie“ laut Kogan – Anm. d. Verf.) Intelligenz Wiens, die durch ihre Neigung zur Romantik, durch die Schwärmerei, die Leidenschaft für das Posieren, die Schauspielerei und die Kunst charakterisiert wird.

Der oben im Zusammenhang mit den Periodika und dem Verlagswesen beschriebene kommunikative Kanal eröffnet auch neue Möglichkeiten zur Rezeption. Die bulgarischen Redaktionen folgen den russischen Zeitungen *Vestnik Evropy*, *Severnyj vestnik*, *Vestnik inostrannoj*

⁵⁶ Im Jahr 1908 mit 2 Ausgaben – eine in Stara Zagora von Bakalov und die andere in Sofia im Verlag „Burevestnik“ [Sturmvogel]; die von Bakalov wurde 1914 in Sofia vom Verlag „Zname“ noch einmal herausgegeben.

⁵⁷ Dieses Werk trägt in den verschiedenen bulgarischen Ausgaben unterschiedliche Titel, unter denen auch „Očerki po istorija na sapadnoevropejskite literaturi“ [Berichte für die Geschichte der westeurop’ischen Literaturen], wo der Namen des Autors auf verschiedene Weisen geschrieben wurde (Kogan oder Kochan) – 1911, 1912, 1915, 1919, 1931, 1949.

literary, Vesny und anderen⁵⁸. Außer Informationen über aktuelle literarische Ereignisse in Europa und über neue russische Übersetzungen einiger Werke der Autoren der Wiener Moderne werden in den bulgarischen Zeitschriften auch ganze literarische Übersichten übersetzt und nachgedruckt – meistens ohne Verweis auf das Original.

Im Laufe der Jahre und insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg beginnen die Redaktionen, bei verschiedenen deutschsprachigen oder bulgarischen Autoren, die ständig im Ausland leben und die Kulturprozesse verfolgen, solche Übersichten zu bestellen. In dem Zeitraum aber, in dem Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal sowie Arthur Schnitzler und deren Schaffen auf der europäischen literarischen und theatralischen Bühne (von 1890 bis 1905) bekannt werden, hat das breitere bulgarische Publikum die Möglichkeit, sie durch die hauptsächlich für das russische Publikum geschaffenen Vorstellungen und Bilder kennenzulernen. Diese allgemein kulturelle rezeptive Besonderheit des bulgarischen Modernismus hat auch eine starke Auswirkung auf die Übersetzungen der Werke selbst.

4.2.2.2 Theaterwesen

Das Theater ist für die kulturellen Transferprozesse in einer sich entwickelnden Kultur besonders wichtig.

Die Geschichte des bulgarischen Theaters als Institution ist hinreichend erforscht und ihr sind viele konkrete Untersuchungen gewidmet⁵⁹. Der öffentliche Fokus liegt auf dem Nationaltheater, aber in dem Frühstadium der Institutionsgeschichte haben besonders für die Repertoirepolitik die Schauspieltruppen von Matej Ikonov und Roza Popova eine wichtige Rolle

⁵⁸ Zu Texten aus der Zeit der Wiener Moderne und zu ihrer Rezeption in den russischen Periodika siehe Simonek 2006.

⁵⁹ Offensichtlich sind die Perioden seiner Modernisierung nach der Wiedergeburt gezogen, die Truppen wie „Balgarska narodna teatralna trupa“ [Bulgarische Volkstheatertruppe] (Plovdiv 1884), „Balgarska teatralna trupa ‚Osnova‘“ [Bulgarische Theatertruppe ‚Grundlage‘] (Sofia 1888), „Stolična balgarska dramatična trupa ‚Sälza i smjach‘“ [Hauptstädtische bulgarische Dramentruppe ‚Träne und Lachen‘] (Sofia 1892) markieren. Ein europäisches Modell des Theaterwesens wird erst nach 1900 erreicht: ein Nationaltheater (während dieser Theatertyp in mehreren europäischen Ländern ‚königlich‘ heißt, wird er in Bulgarien trotz der Regierungsform Fürstentum/Königreich als „narodna teatralna trupa“ [Volkstheater im Sinne von Nationaltheater] eingerichtet [vgl. Balabanov 1929 und Stefanov 2004]) und private Theatertruppen wie „Sävremen teatralna trupa“ (vgl. Toševa 1977), die Truppe von Rosa Popova (vgl. Saev 1997), „Svobodna teatralna trupa“ (vgl. Kirčeva 2001) u. a. Über das Theaterwesen und die Kulturpolitik des bulgarischen Staates siehe Manafova 1987, bes. 171–193; über die Geschichte des bulgarischen Theaters siehe Saev 1997; Toševa 1997; Jordanov 2004; Nikolova 2004.

gespielt, die mutig ihre Tätigkeit mit dem modernen europäischen Drama des Naturalismus⁶⁰ verbanden. In den Jahren nach den Kriegen geben die privaten Theater eindeutig dem Nationaltheater den Vorrang und werden oft beschuldigt, dass sie gemeinsam mit der Presse und den bulgarischen Schriftstellern dies vulgarisieren: „vmesto da bdjat za pravilnoto nasočvane na chudožestvenata misäl, da ja populjarisirat – te ja vulgarisirat“ [statt die richtige Ausrichtung des Kunstgedankens zu behüten, ihn zu fördern – vulgarisieren sie ihn] (Daniel 1923: 100). Hier ist zudem noch eine Spannung zu erkennen, die für die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg typisch ist – die Spannung zwischen Literaten und Theatermachern als potenzielle Verwalter des Theaterprozesses. Traditionell wurde dieser Bereich in Bulgarien von den Literaten erobert. Ihre Gruppen verwalten das Nationaltheater in verschiedenen Zeitperioden: der Kreis „Misäl“ durch die Direktion von Penčo Slavejkov und die Tätigkeit des künstlerischen Sekretärs Pejo Javorov – der Kreis um *Zlatorog* durch die Direktion von Vladimir Vasilev und die Tätigkeit Nikolaj Lilievs als künstlerischer Sekretär und Dramaturg. Einen erfolgreichen Versuch zur Eroberung des Nationaltheaters machte auch der Kreis um *Chiperion* 1928–1930. In den folgenden Jahren arbeitete dessen Begründer und Chefredakteur Teodor Trajanov als stellvertretender Dramaturg des Nationaltheaters (1937 bis zu seinem Tod 1945). Die Spannungen zwischen dem Regisseur Chisan Cankov und dem Direktor Vladimir Vasilev sind kein Geheimnis (vgl. Cankov 2003). Obwohl Chisan Cankov ein Bruder des einflussreichen Prof. Aleksandär Cankov (zugleich Premierminister) war und die Verwandtschaft selbst eine große Wirkungskraft im öffentlichen Leben Bulgariens besitzt, unterstützten die politischen Kreise hauptsächlich die Literaten und nicht die Theaterschaffenden. Im Nationaltheater Bulgariens musste sich der in Max-Reinhardt-Schule gebildete Regisseur Cankov dem Literaten Vasilev unterordnen.

Die Hauptprobleme des Nationaltheaters im Prozess seiner Einrichtung als erste nationale Bühne können in vier Punkten zusammengefasst werden:

⁶⁰ Als besonders wichtig für die Durchsetzung des Naturalismusdramas in Bulgarien schätzen die Historiker des Theaters die Besuche des „Ibsentheaters“ Berlin, das „Hedda Gabler“, „Wenn wir Toten erwachen“ und „Rosmersholm“ im November 1901 in Sofia aufführte und des deutschen Theaters „Theater der Modernen“, das Ibsens „Nora“ im Oktober 1902 zeigte (vgl. Saev 1997: 182).

– **Die Verwaltungsform**⁶¹: Das Theater soll entweder autonom oder mit staatlicher Einmischung funktionieren. Hier lag die Lösung zum Problem meistens in der ‚staatlichen Einmischung‘. Deswegen tritt Penčo Slavejkov als Direktor des Nationaltheaters zurück, deswegen wechselt die Geschäftsleitung mit jedem Wechsel der Regierung, deswegen führen die Spannungen in der Truppe zu Intrigen mit parteipolitischen Beteiligungen und die Angestellten des Bildungsministeriums mischen sich in Repertoire-, Personal- und andere Verwaltungsfragen ein.

– **Das Repertoire** entsteht aus der Spannung zwischen hohen Kunstzielen und breitem Verständnis von ‚Volksgeschmack‘⁶²; darüber hinaus musste das Repertoire in den Rahmen der Staatsaufgabe zur Entwicklung der bulgarischen Dramaturgie⁶³ funktionieren.

– Die Frage nach den **Regisseuren**: Sollen Schauspieler Regie führen oder soll diese Tätigkeit von speziell vorbereiteten Spezialisten ausgeübt werden? Anfangs werden Regisseure aus

⁶¹ Der Programmartikel zu diesem Problem ist „Nationalen teatăr“ [Nationales Theater] von Penčo Slavejkov (Slavejkov 1910). In der Ausführung Slavejkovs wird die Rolle des Wiener Burgtheaters als Modell, das befolgt werden muss, klar beschrieben.

⁶² Diese Situation ist eine Folge der unterschiedlichen Auffassungen des Begriffs „naroden“ (siehe ausführlicher die Analyse von Jordanov 2005) und der Ansichten für die Natur des „Theaterpublikums“. Ein Bild des Publikums zu schaffen und danach „naroden“ besonders in der Richtung des Spielplans zu deuten – damit haben sich die öffentlichen Autoritäten ständig beschäftigt. Der bekannte Dandy und Absolvent der Leipziger Universität Andrej Protič fasste diesbezüglich zusammen:

Ne e neobchodimo našijat teatăr da predstavljava ultramoderni piesi (naprimer ot Meterlinka ili ot Oscar Uajlda), a takiva, koito, vāpreki iziskanite chudožestveni dostojnstva, sa v sāstojanie da vāzbudjat iljuzija v našata publika.

[Es ist nicht notwendig, dass unser Theater ultramoderne Theaterstücke zeigt (z. B. von Maeterlinck oder von Oscar Wilde), sondern solche, die trotz der erforderlichen Kunstwerte in der Lage sind, eine Illusion im Publikum zu reizen.] (Protič 1907: 133)

Besonders interessant ist das Verständnis von Ben’o Conev (Wiener Absolvent) für die Beziehung zwischen dem Dramawerk und der Kritik daran, dass die Beziehung obligatorisch das Publikum, für das das Werk geschrieben ist, berücksichtigen muss (vgl. Conev 1900). Die Einsichten Conevs hinsichtlich der Anwendung der theoretischen Auffassungen über das Drama im bulgarischen Kontext sind besonders wichtig, gerade weil er ein aktiver Akteur in der modernen Entwicklung des bulgarischen Theaters ist – als Rezensent, als Schauspiellehrer für bulgarische Sprache und als Übersetzer. Beispielsweise übersetzte er Hermann Bahrs „Der Meister“ (ZStA, B. 195, K. Nr. 1, AE. 27, Bl. 117 und B. 159K, K. Nr. 1, AE. 23, Blätter 68, 69, 72).

⁶³ Bei der Organisation dieses Prozesses durch die Rollen des Dramaturgen, des künstlerischen Sekretärs, der Mitglieder des Künstlerischen Rats, der Rezensenten und Teilnehmer an einem Wettbewerbsausschuss sind fast alle bekannten bulgarischen Schriftsteller und deren Schicksal mit dem Nationaltheater verbunden – wenige von ihnen durch die Dramaturgie selbst. Beispielsweise finden wir als Rezensenten die Namen der Professoren Ben’o Conev, Stefan Mladenov, Bojan Penev, Michail Arnaudov und von Vertretern des öffentlichen Lebens die Namen Stilijan Čilingirov, Dimo K’orčev, Ivan Andrejčin, Nikola Atanasov, Veliko Jordanov, Nikola Tumparov und viele andere. Als Mitglieder der Verwaltungsorgane: Penčo Slavejkov, Božan Angelov, Dimităr Strašimirov, Veliko Jordanov, Christo Cankov Derižan, Michail Arnaudov, Vladimir Vasilev, St. L. Kostov, Boris Jocov, Nikolaj Liliev, Michail Takov, Vladimir Poljanov, Aleksandăr Balabanov, Pejo Javorov, Konstantin Mutafov, Botjo Savov, Nikola Atanasov, Dimităr Podvārsačov, Dimităr Babev, Sirak Skitnik, Jordan Badev, Ivan Vazov, Andrej Protič.

anderen Ländern angestellt, hauptsächlich österreichisch-ungarische Slawen und Russen (die sowohl Schauspieler, als auch Schriftsteller und Regisseure waren); nach den Kriegen werden ausgebildete bulgarische Regisseure beschäftigt.

– Das heikelste Problem bleibt der **Schauspielerbestand der Truppe**.

Der Minister Konstantin Veličkov versucht als Erster das Schauspielerproblem⁶⁴ zu lösen, indem er durch Wettbewerb und Ausbildung auf Staatskosten im Ausland eine neue Generation an Schauspielern heranzieht. Das sind Vera Ignatieva (Wien), Nedelčo Štärbanov (Paris), Andriana Budevskaja und Geno Kirov (Moskau), Christo Gančev und Krästjo Sarafov (St. Petersburg), die um 1900 in die Truppe des Nationaltheaters eintraten, die zu der Zeit unter der Regie von Adam Mandrovič (kroatischer Schauspieler und Regisseur, Theaterdirektor in Belgrad und Zagreb) spielte. Diese Praxis sowie die ständigen Geschäftsreisen in die europäischen Theater zur Erkundung der Spielpläne, der Schauspielerei, Bühnenbilder, Inszenierungen u. a., wurden während des gesamten beobachteten Zeitraums fortgesetzt. Aufgrund dieser Praxis erwarben ihre Theaterkenntnisse und Ausbildung in der deutschsprachigen Welt (Wien⁶⁵, Berlin, München – die drei Städte, in denen die Dramawerke von Bahr, Hofmannsthal und Schnitzler auf der Bühne umgesetzt wurden) die folgenden Schauspieler: Vasil Kirkov (Wien), Tačo Tanev (Ausbildung bei Max Reinhardt), Sava Ognjanov (Berlin und Wien), Olga Kirčeva (Wien), Zorka Jordanova (Wien), Vera Ignatieva (Wien), Konstantin Kisimov (Wien), Vladimir und Kosta Trendafilovi (Wien), Chrsan Cankov (1920–1923 studiert und arbeitet am Theater von Max Reinhardt).

⁶⁴ Ein programmatischer Aufsatz über die Frage, kombiniert mit der Problematik der Diktatur des Publikums, ist „Väprosi okolo narodnija teatar“ [Fragen um das Nationaltheater] von Vladimir Vasilev (Vasilev 1924). Es ist merkwürdig, dass in den beiden für das moderne bulgarische Theater programmatischen Aufsätzen (Slavejkov 1910 und Vasilev 1924) positive Argumente beobachtet werden können, die mit den Wiener Theaterpraktiken verbunden sind: bei Slavejkov die Tätigkeit von Heinrich Laube im Burgtheater, bei Vasilev „das strenge Kunstwerk von Hofmannsthal“ und das Unverständnis der bulgarischen Zuschauer Schnitzlers Stück „Ruf des Lebens“. Direkte Verbindungen zur Wiener Moderne sind auch bei ungewöhnlichen Theatertatsachen zu finden – wie die Aufführung im Nationaltheater von „Hamlet“ „nach dem Burgtheater“, wie es in der Werbung lautet, oder bei Vorwürfen durch die Zeitung *Mir* (№ 8051, 1927), dass die Aufführung von „Der Kreidekreis“ aus einer Inszenierung von Max Reinhardt gestohlen worden sei.

⁶⁵ Außer den Studiengängen im Konservatorium für Musik und darstellende Kunst (ab 1908 – Akademie) besuchen die bulgarischen Schauspieler auch Schulungen von Burgschauspielern (selbst Rosa Popova behauptet, dass sie bei Josef Kainz Stunden genommen hat; Sava Ognjanov war Schüler von Otto König und Novotni; Vasil Kirkov war in der Schule von Max Otto) und erlernen am meisten die Aufführungen von dem Burgtheater und dem Deutschen Volkstheater.

Neben den Spannungen in der Theatergesellschaft und insgesamt in der Gesellschaft⁶⁶ durch die mit den Schauspielern verbundenen Probleme wie Ansprüche auf bestimmte Rollen, die anders verteilt wurden, oder Verweigerungen von Regieanweisungen, stellt auch die Gestaltung des Spielplans ein Problem dar – manchmal wurden die Stücke nach den Leistungen der Truppe gewählt. Doch wenn man nicht auf dieses Argument geachtet hat, traf das Dramawerk auf der Bühne auf eine Schauspieleroutine, die das Spektakel in eine „ruina“ [Ruine] verwandelte (Danovski 1940: 351).

Aus der Sicht der **bulgarischen Dramaturgie** und ihrer historischen Entwicklung, die gesetzlich parallel zu der Entwicklung vom Nationaltheater verlaufen sollte (die Praxis sieht oft anders aus), ist der günstigste Erwartungshorizont für die Dramaturgie der Autoren der Wiener Moderne die Zeit, die von den Grenzen der ersten Redaktion von „Zidari“ [Maurer] von Petko Todorov (1899–1900) bis „Kogato gräm udari, kak echoto sagluchva“ [Wenn der Donner grollt, wie das Echo verhallt] (1912) reichte (vgl. Jordanov 2002: 94), weil das Moderne in dem Drama während der Kriege mit einer Rückkehr zu den Werten des Nationalen und des Volkstümlichen vertauscht wurde. Danach spalteten sich die öffentlichen Vorstellungen in zwei große Richtungen: entweder die Rückkehr zu Werten wie dem „gemeinsamen Blut“ oder dem nationalen Brauchtum, d. h. zur nationalen Gemeinschaftlichkeit, oder die Bewegung in Richtung Universalität, die die totalen und globalen Visionen von einer neuen Gesellschaftsordnung beinhaltet, also eine Suche nach dem Unbekannten (vgl. Jordanov 2002: 93; 121).

Obwohl der Begriff ‚modernes Drama‘ am Anfang des 20. Jahrhunderts in Bulgarien nicht als eine ästhetische Kategorie⁶⁷ angenommen und vornehmlich mit naturalistischen Mustern identifiziert wurde, sind die Wege der bulgarischen Dramaturgie aus dieser Zeit komplizierter als die einfache Gegenüberstellung von Naturalismus und dekadentem Modernismus. Bestimmt kann aber ein für sie neuer Themenkreis festgestellt werden – jener der Psychologie.

⁶⁶ Ein wenig zuvorkommend sollte an dieser Stelle bemerkt werden, dass genau das Schauspielerproblem eine negative Rolle in den Aufführungen von Dramen der Jung-Wiener Autoren gespielt hat. Ein Skandal steht zugrunde des anfänglichen Scheiterns von dem Theaterstück „Der Meister“ von Hermann Bahr auf der Bühne des Nationaltheaters. Für die Motive einer Gruppe Schauspieler, die Truppe des Nationaltheaters zu verlassen und ein „Svobodn teatăr“ [Freies Theater] zu gründen, die während einer Vorstellung des Stücks von der Bühne geäußert wurden, siehe Toševa 1997: 38. Noch größer ist der Skandal, der kontextuell Geo Milevs Projekt für die Inszenierung von Hofmannsthals „Elektra“ verhindert. Auch bei der Aufführung desselben Stücks von Masalitinov nimmt das Schauspielerproblem eine negative Rolle ein.

⁶⁷ Nach den Ansichten eines der Prozessteilnehmer, des Schauspielers Kräst‘o Sarafov, bspw. „po tova vreme moderna drama označavaše idejna drama“ [bedeutete ein modernes Drama in dieser Zeit ein Ideendrama] (zit. nach Grudev 1970: 67).

Unter ‚psychologisch‘ verstand man in jenen Jahren ein Drama, das ein Interesse an der Psychologie zeigte – nicht als eine Art, sondern als Gegenstand der Darstellung: bei Petko Todorov sind es die Urformen des Individuellen und des Kollektiven; bei Anton Strašimirov ist es die Alltagspsychologie; bei Javorov wiederum sind es die Zonen des Unterbewussten im Leben. „Dušata na dramatičeskija personaž se prevršta v glaven obekt na dramatičното isobraženie“ [Die Seele des Dramatis personae verwandelt sich zum Hauptobjekt der dramatischen Darstellung] (Jordanov 2002: 100), sie selbst wird der dramatische Raum des Theaterstücks.

Diese Neuorientierung der modernen bulgarischen Dramaturgie hin zum Psychologischen ist Voraussetzung für eine breitere und tiefere Rezeption der Dramaturgie der Wiener Moderne. Wenn man zu den drei bereits genannten Namen bulgarischer Dramatiker den von Kiril Christov hinzufügt, wird man feststellen können, dass jeder dieser Autoren einen direkten Kontakt zu den Werken der Autoren der Wiener Moderne hatte. Javorov als Theaterkritiker des Stücks „Der Meister“ von Hermann Bahr und als Rezensent von „Josephine“ ist stark an Bahrs Ideen interessiert (ZStA, B. 373K, K. 1, AE. 734). Petko Todorov „si poračva i izsledva proisvedejata na Šnicler“ [bestellt sich und studiert die Werke von Schnitzler] (Todorov 1980: 353). Auch Strašimirov studiert in seiner Studienzeit die Dramen von Schnitzler (Nikolov 1965: 13, 93 f.), und Kiril Christov ist nicht nur ein eifriger Leser von Schnitzlers „Reigen“, sondern er ist auch Übersetzer des Wiener Autors⁶⁸. Diese Tatsachen, die bisher nicht bekannt waren – auch in ihrer Interdependenz – zeigen, wie Transferresultate Erwartungshorizonte treffen und auf diese Weise Prozesse in Bereichen des bulgarischen Subsystems Kunst beeinflussen. Für einige der Zeitgenossen der beobachteten Transfer- und Rezeptionsprozesse waren diese klar und artikuliert, aber die Erinnerung an diese Transferereignisse sind aus dem kulturellen und historischen Gedächtnis der Bulgaren entwichen. Beispielsweise ist für Andrej Protič die Geburt des bulgarischen Einakters mit der verarbeitenden Rezeption der Einakter von Schnitzler verbunden:

Za primer na Petko Todorov sa poslužili onija ednoaktni dramii, koito kato razmotavat edno veče stanalo sãbitie, razvivat sãštevremenno edno novo dramaturgično dejstvie i dramatični karakteri. (Takiva dramii sa ot klasičeskite napr. komedijata ot Heinrich

⁶⁸ Der von ihm übersetzte Einakter „Die Frau mit dem Dolche“ in der Ausgabe von Paskalev mit einem Artikel über den Autor fällt in das Blickfeld von Javorov, als er „Wenn der Donner grollt, wie das Echo verhallt“ schreibt (Najdenova-Stoilova 1959: Anmerkung für 21.11.1910).

von Kleist *Der zerbrochene Krug*, ot modernite – napr. vsički sceni i ednoaktni piesi na vienčanina Artur Šnicler).

[Als Beispiel für Petko Todorov dienten diese Einakter, welche, indem sie ein bereits geschehenes Ereignis entwirren, eine neue dramatische Handlung und neue dramatischen Figuren gleichzeitig entwickeln. (Solche Dramen sind unter der klassischen z. B. Heinrich von Kleists „*Der zerbrochene Krug*“, unter den modernen – z. B. alle Szenen und Einakter von dem Wiener Arthur Schnitzler).] (Protič 1905: 10)

Diese Überzeugung Protičs blieb für die nächsten Forschergenerationen entweder unbekannt und folglich irrelevant für ihre Schlussfolgerungen oder wurde verschwiegen.

Die bisher gemachten Kontextbeobachtungen und Schlussfolgerungen stellen einen Gordischen Knoten für die bulgarische Rezeption sowohl dramatischer als auch anderer Werke der Autoren der Wiener Moderne in dem beobachteten Zeitraum dar. Obwohl, wie oben festgestellt wurde, die Werke von Bahr, Schnitzler und Hofmannsthal unter den Akteuren des Kommunikationsfeldes der bulgarischen Kultur insbesondere auf den Gebieten der Literatur und des Theaters bekannt waren, behinderte das Gesamtniveau der Kulturkompetenz (die fehlende Vorbereitung der Übersetzer, der meisten Schauspieler, der Regisseure und am meisten des Publikums) ihre bulgarische Rezeption am Anfang des 20. Jahrhunderts. Eine Ausnahme ist Hermann Bahr, der als Teil von Ibsens Schule aufgefasst wird und auch auf dem Gebiet der Komödie arbeitete. „*Das strenge Werk*“ von Hofmannsthal (nach den Worten von Vladimir Vasilev) und das des reifen Schnitzlers mussten eine signifikante Änderung in den soziokulturellen Umständen der bulgarischen Kultur und speziell des Theaters abwarten. Aber als diese nach dem Ersten Weltkrieg teilweise erreicht war, hatte sich der Kontext des öffentlichen Lebens rapide verändert und das öffentliche Interesse hatte sich auf andere Probleme und wichtigere Fragen gerichtet.

Wie die einflussreichen und aktiven Vermittler zwischen Wien und Sofia versucht haben, diesen Gordischen Knoten in der bulgarischen Kultur zu zerschneiden⁶⁹, wird in den nächsten Kapiteln deutlich.

⁶⁹ In der Untersuchung von Kamelia Nikolova zum Spielplan des Nationaltheaters zwischen den beiden Weltkriegen und zum Vorhandensein des modernen europäischen Dramas in diesem wird der Auftritt von Schnitzlers „*Ruf des Lebens*“ mit dem Streben nach einem „*umereno moderen repertoar*“ [gemäßigt modernes Repertoire] erklärt. Hofmannsthals „*Elektra*“ wird mit „*tradicionno prisästvaštata i natovarena glavno s predstavitelni funkcii svetovna klasika*“ [der traditionell vorhandenen und vor allem mit repräsentativen Funktionen beauftragten Klassik] verbunden (Nikolova 2004: 117, 136).

4.3 Die Beziehungen zwischen Bulgarien und Österreich vom Ende des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie die Transferpraktiken

In neuerer Zeit verbindet sich das Interesse der Bulgaren an Wien, die im Osmanischen Reich lebten, mit dem Ende des 18. und dem Anfang des 19. Jahrhunderts, als die unternehmerischen bulgarischen Händler ihre Büros in Wien eröffneten⁷⁰, während das staatliche Interesse von Österreich-Ungarn an den südöstlichen Teilen des Kontinents und insbesondere am Balkan aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammt.

Das Transferieren der nützlichen Handelskenntnis formiert einen breiteren Kommunikationskanal. Beispielsweise erreichen auch viele – vor allem bulgarische, in Wien gedruckte Bücher (vgl. Moissi 2009) – durch den Vermittlungskanal des **Handels** Bulgarien. Über diesen Kanal kommt auch die österreichische Tagespresse nach Bulgarien – und die bulgarische nach Wien. Seit der Zeit von Christo Botev, der als Publizist die österreichischen Zeitungen *Neue Freie Presse* und *Fremdenblatt* gelesen hat (Konstantinova 2003: 315), über die Jahre der Professorenzeitschrift *Bălgarski pregled*⁷¹ und des Kreises „Misäl“⁷² hindurch bis hin zum Erscheinen der neuen elektronischen Medien, wie des Radios, stehen **Zeitungen und Zeitschriften**, die in Wien erscheinen, im täglichen Blickfeld der bulgarischen Elite.

In die entgegengesetzte Richtung reisen auch bulgarische Zeitungen, die in den Wiener Cafés gelesen werden⁷³. Zwei der für Österreich wichtigen periodischen Ausgaben sind die *Bulgarische Handelszeitung* (1893–1918) und die *Mitteilungen der Austro-Bulgarischen Handelskammer in Sofia* (1926–1937). Für die Beobachtung dieses modernen kommunikativen Kanals ist wichtig zu erkennen, dass seine Nutzung völlig bewusst für das doppelseitige Durchsetzen von Gestalten und Vorstellungen war und auf seinen Terrain sowohl bulgarische als auch österreichische Bürger mit direkten Beziehungen und tieferen Kenntnissen über beide

⁷⁰ Zu dieser Zeit hatte das Osmanische Reich zwei wirtschaftliche Verkehrsachsen: Konstantinopel-Uzundžovo-Tărnovo-Svištov und dann über die Donau nach Belgrad, Budapest und Wien sowie Thessaloniki-Plovdiv-Nikopol und dann über die Donau in Richtung Mitteleuropa (vgl. Panova 1996).

⁷¹ Die jungen Redakteure der Zeitschrift benutzen Materialien aus der *Neuen Freien Presse* und überwiegend aus *Der Zeit*.

⁷² Im Archiv von Dr. Krăstev sind viele Ausschnitte der *Neuen Freien Presse* aus den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts aufbewahrt. (ABAN, B. 47K, AE. 197). Das Gleiche kann man auch in den Archivbeständen von Penčo Slavejkov beobachten.

⁷³ Während der Schauspieler Sava Ognjanov 1910 in Wien ist, schreibt er an seinen Freund Geno Kirov Folgendes: „četa v tukašnite kafeneta Večerna pošta, Dnevnik, Kambana, Reč“ [ich lese in den hiesigen Kaffeehäusern Abendpost, Tagebuch, Glocke, Rede] (ZStA, B.38K, AE. 65).

Länder tätig waren. Der Verleger der *Bulgarischen Handelszeitung*, der österreichisch-bulgarische Staatsbürger Bernhard Chon, ist z. B. auch Korrespondent der *Neuen Freien Presse*. Für diese Zeitung arbeitet auch der bulgarische Publizist Josef Herbst, dessen erste Frau eine adelige Österreicherin ist. Er ist gleichzeitig Korrespondent der Zeitungen *Die Zeit* und *Neue Freie Presse* und später wird er zu einem der bekanntesten Direktoren der Bulgarischen Telegraph-Agentur (1913–1918) (vgl. Konstantinova 2003: 321). Das Interesse an dem Transferkanal der periodischen Presse wird von den politischen Wünschen der bulgarischen Regierungen „da imame za nas presata na Sredna Evropa“ [für uns die Presse Mitteleuropas zu haben] bestimmt (Ilčev 1996: 258). Am Anfang bezahlten die Staatsmänner das Wohlwollen einzelner Zeitungen⁷⁴ mit Geldern aus den Geheimfonds des Ministeriums für auswärtige und religiöse Angelegenheiten (Ilčev 1996: 257f.). Später finanzierten sie auch Propagandaunternehmen – z. B. einen Versuch, eine bulgarische Zeitung in Wien unter Chefredakteur Teodor Trajanov⁷⁵ herauszugeben, oder karitative und kulturelle Veranstaltungen während des Ersten Weltkriegs. Abgesehen von der Tatsache, dass das Interesse für die Presse aus politischen Absichten und Handlungen heraus entstand, war das Aktivieren dieses Transferkanals von äußerster Wichtigkeit für die kulturellen Beziehungen zwischen Österreich und Bulgarien. Er verwandelte sich nicht nur für die Elite, sondern auch für die breite Öffentlichkeit in eine Quelle von Informationen über die musikalischen, theatralischen, weniger über die literarischen, und später auch über die kinematografischen usw. Ereignisse im Kulturleben Wiens.

In der Zeit der Modernisierung des bulgarischen Staates und der bulgarischen Gesellschaft nach der Befreiung gab es einige wichtige Schnittpunkte für die festen Beziehungen zwischen Bulgarien und Österreich-Ungarn: die politische Umorientierung von Stefan Stambolov und dessen Regierung von Osten nach Westen; die Wahl des zweiten bulgarischen Fürsten; die militärische Zusammenarbeit, insbesondere im Ersten Weltkrieg und die Aktivitäten bezüglich zweier wichtiger gesellschaftlicher Teilsysteme – des Systems der öffentlichen Arbeit⁷⁶ und des Bildungswesens.

⁷⁴ Die gleiche Praxis wird auch im privaten Bereich verwirklicht: Finanzielle Unterstützung bekam „edin vienski žurnalist, korespondent na [ein Wiener Journalist, Korrespondent von] „Pester Lloyd“ i [und] „Kölnische Zeitung“ (Ilčev 1996: 257f.).

⁷⁵ Teodor Trajanov wird von der Regierung Radoslavovs nicht als Diplomat, sondern als Korrespondent in Wien angestellt (ZStA B. 304, K. 1, AE. 1282).

⁷⁶ Unter ‚öffentlicher Arbeit‘ versteht man die Arbeit im öffentlichen Interesse, wie die englische „Public Works“. In verschiedenen Ländern gab es sogar Ministerien für öffentliche Arbeiten.

Die militärische Partnerschaft zwischen Österreich-Ungarn und Bulgarien ist ein wichtiger Stimulus für einen offiziellen kulturellen Transfer. Viele Beobachtungen über die außenpolitischen Angelegenheiten des Fürstentums und nach 1908 des Zarentums Bulgarien machen deutlich, dass beide Länder intensivere kulturelle Kontakte eher aufgrund der militärischen Kooperation⁷⁷ als zu Friedenszeiten entwickeln. Die Initiative der Annäherung zwischen Österreich-Ungarn und Bulgarien im Ersten Weltkrieg (vgl. Prešlenova 2005) sowie die Wohltätigkeit (vgl. Zlateva 2004) aktivieren den kulturellen Transfer. Dies passiert vornehmlich mit den Künsten, die heute zu der sogenannten Kulturindustrie gezählt werden und die mit öffentlichen Auftritten (für die auch König Ferdinand Interesse gezeigt hat) verbunden sind. Zu nennen ist hier bspw. das Schaffen der ersten bulgarisch-österreichischen Filmkooperation „Bogdan Stimoff“ als ein künstlerischer Akt zur Unterstützung des bulgarischen Roten Kreuzes (Zlateva 2004: 131).

Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs und dem Zerfall der Monarchie werden Tendenzen zum Kulturtransfer aufgrund der militärisch-politischen Zusammenarbeit jedoch abrupt unterbrochen, und so „wird verhindert, dass der öffentliche Raum der bulgarischen Gesellschaft, die sich an den europäischen Modellen und Standards orientiert, verdichtet wird“ (Prešlenova 2005: 174).

Außer dem politischen und dem militärischen Bereich, in denen Kontakte zwischen Bulgarien und Österreich in der untersuchten Zeit bestanden, die – wie festgestellt wurde – eher irrelevant für die rezeptive Auswahl an Werken der Autoren der Wiener Moderne in Bulgarien waren, gab es noch zwei, die das wirkliche Tätigkeitsfeld der individuellen Vermittlungsrollenträger waren – die sozialen Subsysteme der öffentlichen Arbeiten und der Bildung.

Die öffentlichen Arbeiten als Bauwesen und Verkehrswesen verändern an erster Stelle das äußere Bild des Landes in Richtung der Modernisierung. Die Resultate der modernisierenden öffentlichen Arbeiten kann man an den Ausmaßen der Hauptstadt⁷⁸ Sofia beobachten.

Die öffentlichen Arbeiten führen Ausländer ins Land, die lange verbleiben oder sich für immer ansiedeln sollten. Eine solche ‚Einfuhr‘ von Führungskräften wurde bereits von der Ers-

⁷⁷ Die geschichtlichen Hintergründe der Balkanpolitik von Österreich-Ungarn und die Position Bulgariens darin, einschließlich des Ersten Weltkriegs, ist gewissenhaft in Lalkov 1983; Lalkov 1993; Mišev 2000 untersucht worden.

⁷⁸ Mehr darüber kann man in Doytchinovs und Gantchevs Buch „Österreichische Architekten in Bulgarien 1878–1918“ (Wien: Böhlau, 2001) lesen.

ten Großen Volksversammlung in Art. 65 und Art. 66 der Verfassung von Tärnovo vorgesehen. Als Ganzes steht dieser Kommunikationskanal unter dem starken Einfluss der Staatsregierung (vgl. Ireček 1932: 429, 471).

Der Bau von öffentlichen Gebäuden und Objekten, wie Bahnlinien, Parkanlagen, Fabriken, brachte Bulgarien nicht nur Architekten, sondern auch viele Ingenieure, Hersteller und Lieferanten. Diejenigen, die im Land blieben, gründeten hier ihre Bibliotheken und andere kulturelle Einrichtungen, gaben Zeitungen und Zeitschriften heraus. In den untersuchten Quellen über das Kulturleben der deutschen Kolonien⁷⁹ hat der Verfasser dieser Arbeit keine Spuren entdeckt, die mit dem Thema dieser Dissertation verbunden sein könnten – mit zwei Ausnahmen: der Novelle „Die griechische Tänzerin“ in der Bibliothek der österreichischen Kolonie und einer Annonce in der Mai-Nummer von 1936 in *Nachrichten der deutschen Kolonie in Bulgarien*, woraus deutlich wird, dass das Ensemble des Josefstädter Theaters⁸⁰ zwei Aufführungen in Sofia vorstellen wollte. In „Briefe aus Bulgarien“ (Nr. 6 und Nr. 37) wurde über die größte österreichisch-ungarische Kolonie in Sofia im Jahre 1901 berichtet – z. B. darüber, dass sie 3000 Mitglieder hat, die sich verhalten wie in ihrem Kaiserreich: morgens den Geburtstag des Kaisers mit Gottesdienst feiern und abends bei elektrischem Licht und mit dem Orchester des sechsten Regiments in dem Biergarten „Prošek“.

Dieser Kontaktkanal schuf mit Sicherheit keine Voraussetzung für eine literarische Rezeption. Er übte aber einen starken Einfluss auf den bulgarischen Alltag aus – einschließlich der Gewohnheit, Bier zu trinken, die den Bulgaren in dem Osmanischen Reich unbekannt war. Durch diesen Vermittlungskanal kommt hauptsächlich die Wiener Mode nach Bulgarien. Nicht nur modische Gegenstände, Kleidung und Gerichte sondern auch Verhaltensnormen und soziale Rollen brachte die Wiener Mode mit:

Podoben be slučajat i s pojavata na „evropejskata“ („vienskata“) sladkarnica [...] Văzniknala kato uveselitelno zavedenie za eliti, koeto možeše da se poseštava ot nepridruženi ot kavaleri ženi, bez da se sčita, če s tova te narušavat dobrija ton na obšttestvenoto povedenie.

⁷⁹ Das sind die Ausgaben *Briefe aus Bulgarien* (1910–1912) und *Deutsche Balkanzeitung* mit literarischer Beilage (1917–1918); *Nachrichten der deutschen Kolonie in Bulgarien* (1935–1938) sowie die „Liste der Bücher in der Bibliothek der deutschen Kolonie in Bulgarien“ (1913) und „Die Reihenfolge der Nutzung der Bibliothek und Liste der Bücher in der Vereinsbibliothek der österreichischen Kolonie in Bulgarien“ (1936).

⁸⁰ Zu dieser Zeit hat Max Reinhardt das Theatergebäude in der Josefstadt gepachtet und hat eines der besten Theaterensembles in Wien aufgebaut.

[Ähnlich war auch der Fall mit dem Entstehen der „europäischen“ („Wiener“) Konditorei [...] Sie entstand als eine Vergnügungsstätte für Eliten, die auch von Damen ohne Begleitung besucht werden konnte, ohne dass man annehmen muss, dass damit der gute Ton der Gesellschaft in Verruf gebracht wird.] (Georgiev 1979:158)

Eine Vorstellung von der Wiener Lebensweise und Mode konnten die Sofioter auch in dem Restaurant „Červen rak“ [Roter Krebs] (bevorzugt von Hautevolee), das dem Wiener Lokal inhaber Moris Roth gehörte, im Grandhotel „Bälgarija“, Eigentum des Wiener Juden Leon Frank, sowie in den drei Filialen der Wiener Konditorei von Konstantin-Martin Smolnicki bekommen. Dessen Vater Ignaz Smolnicki war Besitzer des Hotels „Rojal“. Er war als Hoflieferant in der Zeit von 1888 bis 1896 nach Bulgarien gekommen, auf Einladung von Fürst Ferdinand (vgl. Veličkov 2013: 39, 46 f., 83 f.).

Die Informationen über den Transferkanal der öffentlichen Arbeit zwischen Wien und Bulgarien zeigen eindeutig, dass dieser keine Rolle in Bezug auf die Literatur gespielt hat, sehr wohl aber eine wichtige für das Entstehen eines Bildes des Wienerischen in Bulgarien. Durch das Aussehen der neuen Gebäude, der Innenausstattung, der Kleidung und der Verhaltensweise in von Wienern bewirtschafteten Lokalen erhielten die Bulgaren einen Eindruck von den äußerlichen Eigenschaften des Lebens in Wien. Selbstverständlich konnten die meisten Bulgaren nicht in die Organik des Wiener Lebens hineintreten, aber zumindest war für sie das Material bekannt, aus dem die Einbildungskraft der Dichter literarische oder theatralische Welten schuf.⁸¹

Die bulgarische Gesellschaft nach der Befreiung besitzt einen egalitären Charakter, der durch die Verfassung reglementiert wird und deshalb ist das Gestalten von Eliten darin ein Thema, mit dem sich viele Forscher beschäftigt haben (Manafova 1994; Grozev 1998; Lalkov, Heppner, Prešlenova 1999). Das Rekrutieren der bulgarischen Elite wird ständig aus der Perspektive der Bildung, bzw. der Ausbildung von Bulgaren im Ausland, betrachtet. In den ersten Jahren nach 1878 wurden die fehlenden gut ausgebildeten Spezialisten durch Ausländer ersetzt, die auf Einladung des Fürstentums Bulgarien und Ostrumelien ins Land kamen, großteils aus Österreich-Ungarn und einige wenige aus Frankreich (Prešlenova 1998: 128). Gleichzeitig mit diesem Prozess wurde eine Politik zur Förderung von jungen Bulgaren begonnen, die im Ausland ausgebildet wurden. Es wurde festgestellt, dass in den Jahren von 1879 bis 1910 das Bil-

⁸¹ Beispielsweise bei dem Bühnenbild eines Stücks, das in Wien spielt, oder bei der Übersetzung von Begriffen, die mit Wiener Realien verbunden sind.

dungsministerium 451 Stipendien vergeben hat – darunter 96 für Österreich-Ungarn, 90 für Deutschland und 47 für die Schweiz (Prešlenova 1998: 128). Diese staatlichen Stipendien erfassen nur 9 % aller „über 600 Bulgaren, die mittel- und westeuropäische Universitäten mit einem Doktorgrad absolviert haben, wovon die meisten deutschsprachig sind“ (Prešlenova 1998: 129). Zu Studenten, die Universitäten in der Donaumonarchie besucht haben, haben Bachmaier (Bachmaier 1987), Vladko Murdarov in Bezug auf die Wiener Slawistik und Sprachwissenschaft (Murdarov 1999), Iskra Schwarcz in Bezug auf das Seminar in osteuropäischer Geschichte an der Wiener Universität (Bachmaier, Schwarcz, Tcholakova 2008) u. a. geforscht. Diejenigen bulgarischen Absolventen, die das Studium gut abgeschlossen haben, bekamen verschiedene Staatsposten – das betrifft alle Staatsstipendiaten, die durch ein Gesetz acht oder fünf Jahre ein Amt bekleiden mussten (Manafova 1994: 29). Aus dieser Gruppe stammt eine Vielzahl der öffentlichen Figuren des sich modernisierenden Bulgariens. Es gibt aber auch solche, die lange Jahre und zumeist auf eigene Kosten studiert haben, ohne es zu einem Diplom zu bringen, z. B. Petko Todorov, Teodor Trajanov und Geo Milev. Aber während der im Ausland verbrachten Jahre haben sie sich Wissen und Können auf anderen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens angeeignet, die sie dann befähigten, an der Modernisierung der bulgarischen Gesellschaft und deren sozialen Systemen gleichgestellt mit denjenigen, die Diplome besaßen, teilzunehmen. Gerade in der Gruppe der jungen Bulgaren, die in deutschsprachigen Ländern gelernt und studiert haben – und insbesondere in Österreich-Ungarn zu Beginn der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts bis zu den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts kann man Vermittler zwischen den Werken der Autoren der Wiener Moderne und dem bulgarischen Kulturleben finden. Zu ihnen müssen auch die Namen der Vermittler durch die russische Sprache gezählt werden. Die Qualität ihrer Übersetzungen ist zwar oft mangelhaft, aber gerade durch die Leichtigkeit des dilettantischen Verhaltens sind sie provokativer im öffentlichen Raum – so, wie es der Fall bei der ersten Übersetzung eines lyrischen Dramas von Hofmannsthal durch Sirak Skitnik in Bulgarien ist.

Die oben beschriebenen Kontexte des Transferierens stellen auch den Rahmen für die literarisch-rezeptiven Prozesse in Bulgarien gegenüber der Literatur der Wiener Moderne dar, in dem die Vermittler handeln konnten.

4.4 Die Vermittler

Aus den bisherigen Beobachtungen wird klar, dass die Rolle eines Vermittlers bei den Transferprozessen zwischen Österreich und Bulgarien an erster Stelle von jenen Vertretern der bulgarischen Intelligenz eingenommen wird, die in deutschsprachigen Ländern ein Studium absolvierten. Die folgende Liste einer Gruppe von Vermittlern ist nach der Feststellung von bulgarischen Übersetzungen österreichischer Autoren aus der Epoche der Wiener Moderne angefertigt – einschließlich Theaterstücken, die in Sicht des Künstlerischen Rats und der Rezensenten des Nationaltheaters kamen. Dazu werden auch Namen hinzugefügt, die als Autoren von publizistischen Texten über das Werk oder die Biografien der Wiener Autoren ihren Beitrag zur Bekanntmachung des bulgarischen Publikums mit der Wiener Literatur um 1900 leisteten. Diese Herangehensweise erlaubt es, nur die öffentlich bekannten Vermittler festzustellen.

Der Kern der Liste von Vermittlern besteht aus folgenden Personen: Prof. Ivan Šišmanov, Dr. Kräst' o Krästev, Prof. Ben' o Conev, Prof. Ljboimir Miletič, Prof. Aleksandär Balabanov, Prof. Stefan Mladenov, Prof. Michail Arnaudov, Penčo Slavejkov, Kiril Christov, Anton Strašimirov, Dimo K' orčev, Teodor Trajanov, Ivan Radoslavov, Spas Ganev und Josif Herbst. Genau diese Namen kann man auch in den Listen der in den Kriegsjahren gegründeten Kulturvereinigungen finden: die Union der bulgarischen Schriftsteller (1913) und der Verband der bulgarischen Wissenschaftler, Schriftsteller und Maler (1917) (Koneva 1995: 121; 134–136). Darunter ist noch keine jener Personen, die für die Rezeption der Wiener Moderne nach dem Ersten Weltkrieg wichtig sind: Vladimir Vasilev, Prof. Bojan Penev, Nikolaj Liliev, Geo Milev, Ljudmil Stojanov, St. L. Kostov, Vasil Pundev, Emanuil Popdimitrov, Vladimir Poljanov und Dimitär Stoevski. Wenn man die Namen einiger Akteure aus dem Bereich der Bühnenkunst hinzufügt – des Regisseurs Chrisan Cankov, der Schauspieler Konstantin Sapunov, Vasil Kirčev, Rosa Popova, Tačo Tanev, Sava Ognjanov, Vera Ignatieva, Olga Kirčeva, Zorka Jordanova, Kräst' o Sarafov, des Komponisten Dimitär Karadžov und des ersten bulgarischen Bühnenbildners Aleksandär Milenkov, bleiben auf der Liste aller Vermittler nur die Namen von Übersetzern, von denen die meisten aber situativ am Transferprozessen teilnahmen, unerwähnt. Dabei handelt es sich um ungefähr 35 Namen, unter denen die bekanntesten aus dem Deutschen überstzten: Michail Kremen, Aleksandär Dzigov, Vera Bojadžieva, Nikolaj Tolčev, Michail Teofilov. Ein Teil der Übersetzer hat die russische Sprache als Mittler-

sprache benutzt – z. B. Dimităr Babev, Sirak Skitnik, Dimčo Debelanov und Strašimir Krinčev. Andere wiederum nutzten das Englische als Mittlersprache - etwa Neli Dospevska.

Die Gruppe ist sichtlich übersehbar und ein Teil ihrer Teilnehmer ist durch freundschaftliche, verwandtschaftliche oder berufliche Praxis verbundent: der größte Teil der Vermittler umfasst einflussreiche Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens.

Die geringste Schlussfolgerung, die sich an dieser Stelle ableiten lässt, ist folgende: Die Werke der Autoren der Wiener Moderne waren für das bulgarische Kulturleben aktuell sichtbar und bekannt. Sichtbarkeit und Bekanntheit aber ist nur eine Bedingung für die Rezeption. Es gibt andere, überwiegend soziokulturelle Faktoren, die ihre Rezeption in Bulgarien bestimmen – bspw. Kann angenommen werden, dass irgendein Wiener Drama mit Bewertungen wie „chubava piesa, no ne e prigodna za našija teatăr“ [ein schönes Theaterstück, aber es ist nicht für unser Theater geeignet] (Gărčev 1961: 57 f.)⁸² aus einem Kanal der Vermittlung entfallen würde. Andererseits konnte der Vermittlungsprozess von den bewussten Schwierigkeiten sowohl bei der Übersetzungs- als auch bei der Aufführungsrezeption gestoppt werden. Von großer Wichtigkeit bleibt auch der Faktor der Tradition: Das Werk der Jung-Wiener Autoren wird insbesondere bis bis zum Ersten Weltkrieg entlang der Linie Christo Botev - Aleko Konstantinov - der Kreis „Misāl“ - Kiril Christov, die Wien als eine Metonymie für die feindliche Politik dem slawischen Staat Bulgarien gegenüber betrachtete⁸³, beurteilt. Die Werke, die das Leben in Wien widerspiegelten und problematisierten (insbesondere die von Schnitzler), wurden durch das Auswertungsprisma des „fröhlichen, räuberischen Wiens“ nach den Worten von Kiril Christov (Christov 1999: 420) oder, laut Bojan Penev, als Darstellung der Welt des „jours“⁸⁴, die zu Nichtstun und Amoralität anregt, beurteilt. Solche Vorstellungen über die Eigenschaften der Wiener Kultur um 1900 erlauben es nicht, ihre Produkte nach einer jungen Kultur, die überrwiegend mit dem Ziel für die Erziehung des noch ungebildeten bulgarischen Volkes durchgeführt wird, zu transferieren.

⁸² Dieser Vermerk steht für einige Titel im Tagebuch des berühmten Schauspielers Sava Ognjanov nach einem Besuch in Wien.

⁸³ Das Wienbild in der bulgarischen Öffentlichkeit jener Zeit hat der Verfasser dieser Arbeit ausführlicher in dem Aufsatz „Das Wienbild in der bulgarischen Literatur der Moderne“ präsentiert (Vlashki 2009).

⁸⁴ Dieses Wort kommt nach Bulgarien durch die russische Vermittlung und dient dazu, einen Menschen zu definieren, der sich an dem Leben freut und vor allem für seine Genüsse auch im sexuellen Bereich interessiert ist (deutsch: Lebemann, bulgarisch, abwertend: guljaidžija). Bojan Penev benutzt es – wahrscheinlich beeinflusst von den Übersetzungen von P’otr Kochans „Die moderne westeuropäische Literatur. Skizzen“ (erste bulgarische Ausgabe aus dem Jahr 1907).

Offensichtlich werden aber jene mit dem Wienbild verbundenen Eigenschaften, die die erste Generation der bulgarischen Moderne negativ bewertete – das Spiel, der damit verbundenen Lug und Trug, die Libertinage – von den jüngeren Dichtern der nächsten Generation als bewusst angestrebte Merkmale einer modernen Welt akzeptiert.

Das ambivalente Bild von Wien um 1900, das in der bulgarischen Moderne geschaffen wurde, wird seinen Charakter lange bewahren. Aber im Ganzen verlaufen die kulturellen Transferpraktiken zu einem einheitlichen adäquaten Verstehen – sogar die Hybridität der Kunst der Wiener Moderne wird festgestellt. Ein Beispiel dafür ist die Auffassung von Božan Angelov betreffs eines Schauspiels, das im Nationaltheater aufgeführt wurde:

[...] edna vienska komedija, kojato säedinjava frenskata elegantnost v postrojkata i tretiraneto na sjužeta s nemska dälbočina na pronikvane [...]

[... eine Wiener Komödie, die die französische Eleganz in dem Aufbau und die Behandlung der Handlung mit deutscher Tiefe kombiniert ...] (Angelov 1922: 100).

Durch die Verknüpfung von französischen (Symbolismus, moderner literarischer Psychologismus) und deutschen Tendenzen (Naturalismus und Neoromantik) in den Künsten der Zeit der Wiener Moderne verwandelt sich Wien um 1900 in eine Bulgarien nahestehende Quelle (auch geografisch) für all das, was die ersten neuen Generationen junger Bulgaren als Moderne wahrnehmen. Wien um 1900 als Schnittpunkt der europäischen Moderne ist von äußerst großer Bedeutung für die Modernisierung Bulgariens. Ob bewusst oder nicht – alle bulgarischen Vermittler der Moderne haben diese Sachlage ausgenutzt.

4.4.1 Spezifik der Vermittlerfiguren

Kategorisch kann man schlussfolgern, dass – im Licht der bisher genannten gesellschaftlichen Einstellungen und Prozesse, soziokulturellen Kontexte und kulturellen Beziehungen zwischen Bulgarien und Österreich-Ungarn, und später Österreich – das Transferieren von mit der Wiener Moderne verbundenen Werken, Autorennamen, Kenntnissen und Ideen in den bulgarischen Kulturprozess nicht chaotisch, sondern bewusst wertschätzend verlaufen ist. Einige einzelne persönliche Entscheidungen von einflussreichen Vermittlern gehörten zu einem breit unter den Bulgaren durchgesetzten Bild des Österreichischen durch das metonymische Bild Wiens als Ort einer slawenfeindlichen Politik und wurden von einer nicht großen, aber modern vorbereiteten und in der bulgarischen Publizistik und dem kulturellen Leben einflussrei-

chen Gruppe aus Wissenschaftlern, Literaturwissenschaftlern, Literaten und Akteuren des Theaters ‚sanktioniert‘ – bspw. wurden einige Stücke Schnitzlers von dem Künstlerischen Rat des Nationaltheaters abgelehnt, aber „Liebelei“ bewies sich als ein Erfolgsstück für die privaten Theatertruppen und das Interesse an seinen Autor führte zu einer stark marktorientierten Rezeption von „Reigen“; Hermann Bahr wurde als Dramaturg sowie Theaterkritiker von den Modernen geschätzt, für die konservativeren Kritiker jedoch blieb er ein Beispiel für die verwirrende dekadente Moderne. In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg mit der Erweiterung der privaten Initiative im Verlagswesen wurden die Sanktionen immer schwieriger und einige situative Spieler auf dem literarischen Feld benutzten die in der dünnen Schicht der gesamtbulgarischen Intelligenz geschaffene Beliebtheit bestimmter Namen, um ihre Werke zu verkaufen – insbesondere jene mit sexueller und sensationeller Thematik. Hilfe in Bezug auf diesen marktorientierten Transferkanal leistete die starke Resonanz der Theorien von Otto Weininger beim bulgarischen Lesepublikum; dies betraf vor allem die Theorien über die Frau. Im Bereich der Lyrik ist das spätere Erscheinen der Übersetzungen von Hofmannsthal vielleicht infolge der Schwierigkeiten bei der Übersetzung seiner Poesie aufschlussreich. Die jungen Dichter Trajanov, Liliev, Geo Milev kannten sein Werk mit Sicherheit, und die Autorität von Slavejkov bezeichnete Hofmannsthals Lyrik nicht als „Papierindustrie“, im Gegenteil – das ist für den Führer der bulgarischen Individualisten die poetische Stimme, die nun die Österreicher poetisch erkennbar macht. Andererseits ist die breite, annähernde Massenrezeption der Prosa von Schnitzler nach dem Ersten Weltkrieg auch vielsagend – offenbar wegen ihrer thematischen Dimensionen, in denen die Beziehungen zwischen Mann und Frau, darunter auch die sexuellen, wie auch die Verbindungen des Lebens mit dem Tod im Vordergrund stehen. Die Schwierigkeit der Dichtung Hofmannsthals und die scheinbare Leichtigkeit der Werke Schnitzlers verursachten die unterschiedlichen Tempi und Qualitäten ihrer Rezeption. Adäquat wurden die Werke der beiden mit wenigen Ausnahmen erst nach dem Ersten Weltkrieg rezipiert. Genau zu dieser Zeit wurde in Bulgarien auch das Interesse für die impressionistischen Miniaturen von Peter Altenberg durch zwei seiner Bücher auf Bulgarisch – „Nabrega na ezeroto“ [Am Seestrand] (1919) und „Razkazi“ [Erzählungen] (1921) – fokussiert. Nach der öffentlichen Ausbreitung von Spenglers Buch „Untergang des Abendlands“ in Bulgarien, wurde eine epochale Einschätzung für das Werk von Autoren der Wiener Moderne im Kontext der Untergangstheorie aktiv. Die Seele, die das Hauptthema der modernen Literatur darstellte, lag laut Spengler in Agonie. Genau Schnitzler und Altenberg hatten den schöpferischen Sinn für dieses epochale Ereignis:

Dnes тази душа agonizira. Trima dadocha nejnija zalez: Avgust Strindberg, Petr Altenberg, Artur Šniciel [...] Šniciel i Altenberg dovāršiča ostanaloto: te dadocha razkāsana faustovska duša na Zapad: izvārtenija salonen seksualizām.

[Heute liegt diese Seele in Agonie. Drei stellten ihren Untergang dar: August Strindberg, Peter Altenberg und Arthur Schnitzler. [...] Schnitzler und Altenberg beendeten es: Sie stellten die zerrissene faustische Seele des Abendlandes dar: entarteter Salonsexualismus.] (Panov 1927: 1)

Die wichtigen Vermittler sind, wie oben dargelegt, insbesondere in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg akademische Figuren. Für die verschiedenen Arten von Vermittlern können die typisierenden Begriffe verwendet werden, die Aleksandār Kiossev in seinen Beobachtungen über das Schaffen der bulgarischen Literaturgeschichte nutzt: Homo academicus und Homo scriptor (Kiossev 1997). Die Praktiken dieser beiden, der Wissenschaftler und der Schriftsteller, unterscheiden sich grundsätzlich in dem Verständnis darüber, was die bulgarische Literatur ist und wie man mit ihr umgeht – auch in den Fällen der Erneuerung durch Transfer. Der Ausgangspunkt für die unterschiedlichen Vorstellungen liegt, wie Kiossev es zeigt, in der Tatsache, dass das bulgarische kulturelle Bewusstsein ein Bild von Abwesenheit noch von der Zeit der Wiedergeburt in sich trägt. Als Erster formuliert eine solche Auffassung Konstantin Fotinov in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: „Kāde sa technite vestnici i spisnija? Kāde sa spisnijata za krasna literatura? [...] Kāde e tjachnata istorija, podrobno napisana i razprostranena navsjakāde?“ [Wo sind ihre Tages- und Monatszeitungen? Wo sind ihre Zeitschriften für die schöngeistige Literatur? [...] Wo ist ihre Geschichte, ausführlich geschrieben und überall verbreitet?] (Fotinov 1844). Auch am Ende des 19. Jahrhunderts meint der zukünftige Patriarch der bulgarischen Literatur Ivan Vazov: „Njamachme ništo, a ni trjabva vsičko!“ [Wir hatten nichts, und wir brauchen alles!] (vgl. Šišmanov 1976). In diesem Sinne war die große nationale Ideologie des Öffnens in Richtung der fortschrittlicheren Gesellschaften bezüglich der Literatur und ihres Inhaltes wirksam. Wie Kiossev hervorhebt, behaupteten die Professoren, dass die Bulgaren lernen müssten, die Früchte des Genies des Volkes zu finden, diese aufzubewahren und zu ehren, d. h., die neue Literatur muss aus der bulgarischen Folklore herauswachsen. Der Professor an der Sofioter Universität Aleksandār Balan publizierte noch im Jahre 1896 ein Universitätslehrbuch unter dem Titel „Bulgarische Literatur“, was zu bedeuten hat, dass eine bulgarische Literatur bereits existierte. Die Schriftsteller beharrten hingegen darauf, dass die echte bulgarische Literatur noch nicht existierte (vgl. Penčo Slavejkov 1906).

Diese Teilung der publizierenden Autoritäten beeinflusste auch das Verhältnis zur Wiener Moderne. Wiener Absolventen wie Spas Ganev (Student von Prof. Vatroslav Jagić, Gymnasiallehrer und aktiver Kritiker), Stefan Mladenov (Student von Prof. Jagić, selbst Professor an der Sofioter Universität und Publizist), Serafim Barutčijski (hat Slawistik in Wien von 1893 bis 1894 studiert, Autor zahlreicher Lehrbücher für Literatur und deutsche Sprache) u. a. vertraten konsequent die Ansicht, dass die Literatur der Wiener Moderne in hohem Masse dekadent war und in diesem Sinne ungeeignet für die Entwicklung einer neuen bulgarischen Literatur ist. Ähnlich ist auch die Meinung des Professors für bulgarische Literatur der Sofioter Universität Bojan Penev. Die wichtigsten Fürsprecher der modernen Wiener Literatur waren allesamt Schriftsteller: Teodor Trajanov, Nikolaj Liliev, Geo Milev u. a.

Eine ähnliche Teilung kann man auch in den Zeitungen und den Zeitschriften der Gruppen, die um die beiden Vermittlertypen gegründet und von ihnen redigiert wurden, verfolgen. In den ‚academischen‘ sind zumeist Informationen über fortschrittliche wissenschaftliche, gesellschaftspolitische und kulturelle Praktiken der Zeit der Wiener Moderne zu finden. In den ‚schriftstellerischen‘ sind Übersetzungen von Werken, Porträtskizzen von Autoren und meist verherrlichende Kritiken dazu zu lesen.

In dem Vermittlungshandeln von drei äußerst wichtigen Vermittlern aus verschiedenen Generationen spiegeln sich die drei Modi Operandi wider, die die Rezeption der Literatur der Wiener Moderne in Bulgarien bestimmen. Diese drei Vermittler sind die folgenden: Fürst Ferdinand I. (Ferdinand von Sachsen-Coburg und Gotha), der selbst eine Figur der Wiener Moderne war und der der einflussreichste Kulturvermittler gewesen sein könnte (vgl. Vlashki 2016), Prof. Ivan Šišmanov, der der repräsentativste Homo academicus und der aktivste Mitgestalter der modernen bulgarischen Kultur und Literatur in der Periode von 1890 bis 1907 war, und der Dichter Theodor Trajanov, der den Grundstein für die bulgarische symbolistische Dichtung legte.

Über die Rolle des zweiten bulgarischen Fürsten, später Zar [König] Ferdinand von Sachsen-Coburg-Gotha, für die Prozesse, die in der vorliegenden Dissertation untersucht werden, ist eine Einschätzung des Theoretikers des Kreises „Misāl“ vielsagend:

Ako edin den [...] bezpristrastnijat istorik iska da opredeli zaslugite na knjaza Ferdinanda za bālgarskata literatura i za našija po-visš duchoven život izobšto, toj ne bi mogāl da ne otbeleži u nego edna makar i otricatelna, no vse pak cen-

na za nas i u ambiciozni knjaze tvärde rjadka dobrodetel. Tazi dobrodetel e, če toj ne se e domogval da vlijae vārchu charaktera i razvitieto na našata literatura, če ne e vāžževal da j naloži svoje vkusove i tendencii.

[Wenn eines Tages [...] der unparteiische Historiker, das Verdienst des Fürsten Ferdinand für die bulgarische Literatur und für unser höheres geistiges Leben bestimmen wollte, könnte er in ihm eine zwar negative, aber für uns trotzdem wertvolle und bei ehrgeizigen Fürsten viel zu seltene Tugend finden. Diese Tugend ist, dass er nicht versucht hat, einen Einfluss auf die Natur und Entwicklung unserer Literatur zu nehmen und dass er nicht versucht hat, seinen Geschmack und seine Tendenzen in ihr durchzusetzen.] (Miroľjubov 1907: 367).

Dieses genaue Urteil, das Dr. Krāstev unter dem Pseudonym Miroľjubov im Jahre 1907 trifft, zeigt die Entfremdung zwischen dem Fürsten und dem zeitgenössischen Literaturleben – zwischen dem Herrscher und der bulgarischen Literatur gibt es keine Verbindungen, sogar Verbindungen durch Antipathie. Einen Beweis liefert Dr. Krāstev mit der Verleihung der fürstlichen (was ‚staatlich‘ bedeuten sollte) Medaillen und Ehrungen⁸⁵: Kein bulgarischer Dichter ist bis 1907 ausgezeichnet worden.

Es gibt aber ausreichend Beweise, dass Ferdinand I. europäische Initiativen, die die bulgarische Kultur im Ausland präsentieren, stark unterstützt hat – wie die Wiener Musik- und Theaterausstellung 1892 (Burbolon 1995: 208 f.), den in Bulgarien kaum bekannten Besuch einer Gruppe Schauspieler aus dem Bulgarischen Nationaltheater in Wien 1916, die Herstellung und den Vertrieb des Films „Bogdan Stimoff“⁸⁶ im selben Jahr und eine im Auftrag des Zaren von Alexander Roda Roda 1918 herausgegebene Anthologie der zeitgenössischen bulgarischen Literatur in deutscher Sprache⁸⁷.

Diese Andeutungen der Kulturtätigkeit des einflussreichsten Mittlers zwischen Bulgarien und Österreich im Zeitraum zwischen 1887 und 1918 zeigen deutlich, dass der Zar, wenn auch ziemlich selten, sich ins bulgarische Kulturleben einmischte. Die Richtung seiner Bemühungen betraf vor allem den Weg aus Bulgarien nach deaußen. Auf Fragen der Aufnahme von

⁸⁵ In der „Liste der Personen, die mit fürstlichen bulgarischen Dekorationen ausgezeichnet sind“ findet man den Namen des legendären Burgschauspielers Adolf Sonnenthal und später die Namen von Georg Reimers und Karl von Zeska, Alfred Deutsch-German, Paul Davidson und anderen Mitwirkenden in der ersten österreichisch-ungarisch-bulgarischen Filmkoproduktion „Bogdan Stimoff“, aber keinen einzigen bulgarischen Literaten.

⁸⁶ Ausführlicher über den Film kann man im Aufsatz „Der Zar als Schauspieler. Bogdan Stimoff – oder warum Georg Reimers vor Ferdinand dem Bulgaren kniet“ (Vlashki 2016) nachlesen.

⁸⁷ Im Sonderauftrag des bulgarischen Zaren veröffentlicht der Kriegsberichterstatter für die *Neue Freie Presse* Alexander Roda Roda den Sammelband „Das Rosenland. Bulgarische Gestalter und Gestalten. Nachdichtungen von Erzählungen und Gedichten aus dem Volksschatz des Landes“ Ennoch: Hamburg, 1918. (Nachdruck PIC, Veliko Tärnovo, 1995) um die bulgarische Literatur dem deutschen Publikum bekanntzumachen.

kulturellen Erfahrungen aus dem Ausland in Bulgarien hat er sich nicht eingelassen. Neben der traditionellen Medienform des Interviews (hauptsächlich für die *Neue Freie Presse*) machte Ferdinand I. für sein Volk und die Regierung Werbung mittels der modernsten kulturellen Massenmedien seiner Zeit – Theater und Film. Besonders intensiv war seine Tätigkeit nach dem 14.10.1915, nachdem Bulgarien Serbien den Krieg erklärt hatte und kurz danach dem Bündnis der Mittelmächte beitrug.

Die Vermittlertätigkeiten von Prof. Ivan Šišmanov zwischen der Kultur der Wiener Moderne und den bulgarischen literarischen Praktiken des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts sind ein deutlicher Beweis, dass der Kulturtransfer zwischen Wien und Sofia ohne Verzögerung stattfand – d. h., Šišmanovs Werk als Wissenschaftler⁸⁸, Publizist und Kulturpolitiker ist ein klares Beispiel für die rechtzeitige Rezeption der Wiener Moderne⁸⁹ in der Kultur des jungen Balkanstaats. Er wird durch seine akademische Ausbildung geleitet, die er in der frühen Phase der Wiener Moderne in Wien genossen hatte – zu jener Zeit, als der auf Bildung und Wissenschaft basierende Liberalismus sich in einem Aufstieg befand. Dennoch waren die kritischen gesellschaftspolitischen Momente, die zu den Besonderheiten der späten Phase führen würden, damals noch nicht in Kraft getreten. Die liberal-progressive Idee definierte das Verhalten von Šišmanov als Vermittler und auch das sozialkritische Pathos war ihm nicht fremd. Diese Eigenschaften verbinden ihn als Autor eindeutig mit der ersten Phase der Moderne in der europäischen Literatur und mit den literarischen Richtungen des Realismus sowie des Naturalismus.

Die Überwindung der ersten eher naturalistischen Periode der bulgarischen Moderne wird in der gegenwärtigen Literaturforschung mit dem Werk der ersten bulgarischen Symbolisten verknüpft. Teodor Trajnov ist eine Schlüsselfigur in der Geschichte des bulgarischen Symbolismus. Seine frühe ‚dekadente‘ Lyrik ist das Bindeglied zwischen der poetischen Sprache des Kreises „Misāl“ und der Sprache von Nikolaj Liliev auf dem Weg der Entwicklung der bulgarischen Poesie. Noch 1925 betonte Geo Milev, dass „Cjalostnoto razvitie na bālgarskata poezija ot P. R. Slavikov nasam namira svoja zavārschek v lirikata na Nikolaj Liliev“ [Die Ge-

⁸⁸ Von besonderem Interesse ist der Briefwechsel mit verschiedenen Vertretern der Wiener Kreise – am umfangreichsten ist die Korrespondenz mit der Professorenschaft der Slavistik an der Universität Wien: Prof. Vatroslav Jagič und Prof. Konstantin Jireček (vgl. Zlatkova 1993:128 f.).

⁸⁹ Als Beispiel dient seine Besprechung von Theodor Herzls Buch „Der Judenstaat“, das am 14.02.1896 ausgegeben wurde. Die bulgarische Übersetzung erschien vermutlich drei bis vier Monate später, weil Šišmanov sie auf den Seiten von *Bālgarski pregled* im Heft 7–8 für Juli-August 1896 ausführlich referiert und kommentiert.

samentwicklung der bulgarischen Dichtung von P. R. Slavejkov in der Lyrik von Nikolaj Liliev ihr Ende findet] (Milev 2007: 349). Die Rolle von Trajanov in diesem Prozess wurde von Milev wie folgt bestimmt: „Novi motivi v bälgarskata poezija säbužda Teodor Trajanov (r.1882), säš svoja strasten natjurel, koito diri svoeto manifestirane v muzikalnata dinamičnost na obrazite“ [Neue Motive in der bulgarischen Dichtung erweckt Teodor Trajanov (1882) mit seinem leidenschaftlichen Wesen, das sich in der musikalischen Dynamik der Bilder manifestiert.] (Milev 2007: 346 f.)

Nicht nur, aber vor allem in Verbindung mit der Rezeption von Hofmannsthals Lyrik in Bulgarien ist die Stufe der Entwicklung der bulgarischen poetischen Sprache in der frühen Lyrik von Trajanov besonders wichtig, weil gerade in ihr der Geist der Wiener Moderne in der bulgarischen poetischen Sprache ausgedrückt wird. Auch deshalb kann sie als eine Art Vorbereitung der Möglichkeiten von Lielievs poetischer Sprache für die Übersetzung – insbesondere von „Elektra“ – verstanden werden.

4.4.2 Teodor Trajanov als Schlüsselvermittler zwischen der Wiener und der bulgarischen Moderne

Der bulgarische Dichter Teodor Trajanov verband seine Biografie und frühes Werk stark mit Wien. Er nahm sein Studium an der Technischen Universität Wien im Herbst 1900 auf, gründete eine Familie mit einer Wienerin 1908, arbeitete jahrelang in der bulgarischen Botschaft und in der Hauptstadt der k. und k. Monarchie begann Trajanov eine moderne Lyrik zu schaffen, die in ihrer inhaltlichen und formalen Innovationen sehr weit von den stilistisch-ästhetischen Normen der damaligen bulgarischen Dichtung stand.

4.4.2.1 Der autobiografische Ansatz im Werk Trajanovs

Der vorliegende Teil der Dissertation setzt sich nicht zum Ziel, die Prozesse zu verfolgen, die zu einer Reduktion der biografischen Gestalt Trajanovs⁹⁰ geführt haben. Soweit eine solche

⁹⁰ Die drei wichtigsten Dimensionen dieser Problematik mit konkreten Belegen für unbekannte Tatsachen und deren Interpretation habe ich im Aufsatz „Trajanovs Weg zu seinem *Pantheon*. Unumgängliche biografische Notizen“ dargestellt (Vlashki 2013).

Reduzierung auch für die Vermittlungsrolle Trajanovs zwischen der Wiener und der bulgarischen Moderne in falsche Richtungen Impulse gibt, ist es notwendig, das Biografische zu unterstreichen und es in präziser Verbindung mit dem Transferprozess, den der bulgarische Dichter zustande brachte, zu erörtern. Die Recherchen im Zusammenhang mit der Literaturgeschichte Bulgariens führten den Verfasser dieser Arbeit zu der These, dass jede Trajanov-Forschung ohne eine Neuschreibung seiner Biografie, wenn nicht Fehlschlüsse, so doch Defizite und unangemessene Argumente zur Folge haben würde. Stimmen in dieser Richtung erheben die bulgarischen Literaturwissenschaftler der jüngeren Generation⁹¹ sowie die Trajanov-Forscher in Deutschland⁹².

Der Zusammenhang zwischen Werk und Lebensweg von Trajanov wird mehrfach bezeugt. Die Verbindung zwischen „Leben und Dichtung“ wird schon im ersten Buch erwähnt, das nur der Dichtung von Trajanov gewidmet ist, dem Buch von Mois Benaroja:

Za da može jasno da se odgovori na tjach (vāprositate za mjestoto na Trajanov v bālgarskata literatura – bel. moja MV), šte trjabva da se vpusnem v biografičeski izsledvanija: da ustanovim atavističnite vrāzki, kulturnite vlijanija i odelnitate preživjavanja, ot koito sa se otkārtili pesnite. A tova ne moga da storja po red sāobraženija, predi vsičko zaštoto ima fakti, koito zasjagat živi ošte lica. [...] V pālno sāznanie na nedostatācite, koito proiztičat ot тази празnota, az beglo šte otmina biografičeskite danni; ach, kak bogati sa te i ot kakvo goljamo značenie.

[Um sie (die Fragen nach dem Stellenwert Trajanovs in der bulgarischen Literatur – Anm. d. Verf.) eindeutig beantworten zu können, sollte man biografische Untersuchungen anstellen: die atavistischen Verbindungen feststellen, die kulturellen Einflüsse und die einzelnen Erlebnisse, von denen sich die Lieder abgelöst haben. Und dies kann ich aus verschiedenen Gründen nicht, vor allem deshalb nicht, weil Tatsachen existieren, die noch lebende Personen betreffen. [...] Im vollen Bewusstsein der daraus entstehenden Mängel werde ich die biografischen Einzelheiten nur flüchtig erwähnen; ach, wie reichhaltig und von größter Bedeutung sind sie!] (Benaroja 1926: 5)

⁹¹ In ihren Studien der letzten Jahre gelang Bisera Dakova (aufgrund präziser Textuntersuchungen unter Berücksichtigung der verlegerisch-redigierenden Kombinatorik Trajanovs) der Durchbruch aus den schon überholten Auffassungen (Dakova 2009).

⁹² Zu Beginn der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts gab der deutsche Slawist Klaus Steinke seiner Hoffnung Ausdruck: „Die Forschungsdefizite sind mittlerweile konstatiert worden und man bemüht sich nunmehr verstärkt um ihre Behebung“ (Steinke 1991: 117), um zwei Jahrzehnte später festzustellen: „Leider ist es immer noch so, dass die faktografische Basis der Trajanov-Forschung sehr lückenhaft und ziemlich ungesichert ist“ (Steinke 2008: 49). In dem 1993 veröffentlichten Buch von Ludger Udolph „Teodor Trajanov. Die Entwicklung seiner Lyrik 1904 bis 1941. Eine philologische Studie“ ist der Weg von „Trajanovs Werk in der Forschung“ detailliert dargestellt (S. 1–10). Bei der Übersicht über die biografische Grundlage werden Zweifel an einzelnen Fakten geäußert. Im Allgemeinen baut der Autor sein biografisches Schema aufgrund der ihm zugänglichen Materialien: der Bücher von Stojan Iliev, Vera Balabanova und der Erinnerungen an Trajanov, die aus verschiedenen Gründen lückenhaft und nicht ganz zuverlässig sind.

Der Literaturkritiker Ivan Radoslavov, dem Trajanov seine intimsten Auffassungen anvertraut hat, behauptet Folgendes:

Našijat individualizām e žizneno izživjan i osmislen samo ot njakolko chora: samo u tjach životāt, ličnijat život i tvorčestvoto im se napālno pokrivat. U K'orčeva, u Trajanova.

[Unser Individualismus ist wirklich erlebt und lebensnah mit Sinn erfüllt worden allein von wenigen Menschen: nur bei ihnen stimmen Leben und Werk vollständig überein. Bei K'orčev und bei Trajanov.] (Radoslavov 1983: 64)

Im Einklang mit diesen zu Lebzeiten Trajanovs formulierten Feststellungen steht heute in den literaturhistorischen Untersuchungen die Hypothese von Ivan Mladenov, dass Teodor Trajanovs Dichtung einen impliziten Sujetcharakter hat (Mladenov 2008), obwohl das Sujet nicht ausschließlich autobiografische Züge aufweise. Auch Nadežda Aleksandrova weist darauf hin, dass Trajanov „podčertava avtobiografičnija karakter na poezijata si“ [den autobiografischen Charakter seiner Dichtung betonte] (Aleksandrova 1987: 62). Methodologisch sehr präzise geht in diese Richtung Ludger Udolph (Udolph 1993), doch wegen unzureichenden Archivmaterials zur Zeit seiner Untersuchung konnte er nicht zu weiterreichenden Hypothesen gelangen.

Die Argumente, die der Verfasser hier darlegen möchte, folgen dem transferwissenschaftlichen Verständnis von der Wichtigkeit des biografischen Kontextes beim Aufbau der Vermittlerrolle⁹³. Es geht vor allem um einzelne unbekannte Fakten, die grundlegende Forschungsergebnisse zu Trajanov und seinem Werk ergänzen oder korrigieren, und zwar nur im Zusammenhang mit der Wiener Lebensperiode des Dichters.

Es sind belangvolle Tatsachen, dass Trajanov als der unbestrittene Erneuerer der bulgarischen Dichtung in Bezug auf den „bulgarischen Symbolismus“ (nach einer Äußerung von Trajanovs Freund und Kritiker Ivan Radoslavov) gilt⁹⁴. Teodor Trajanov war derjenige, der nicht nur

⁹³ Die biografische Kontextsituation ist von besonderer Wichtigkeit, weil sie dem Vermittler konkrete Motive liefert, die eine Transferhandlung auslösen oder blockieren können. Denn die Vermittler „sind diejenigen, die den Transfer auslösen, ihn fortsetzen oder blockieren“ (Espagne 2003: 13). Bei den Untersuchungen von Kontextsituationen muss aber in Acht genommen werden, dass es keine Kontextsituation gibt, die allgemein identisch für die einzelnen Teilnehmer an ihr ist (Kiossev 2017: 5). Hier und jetzt „zusammen“, doch in „verschiedenen Situationen“ befanden sich z. B. Trajanov, Stefan Mladenov und St. L. Kostov, als die drei zur gleichen Zeit länger in Wien verweilten.

⁹⁴ Das wird auch in neueren Untersuchungen akzeptiert (Udolph 1993: 264; Dakova 2009:12). Eine Zeugenaussage in den Memoiren des Literaten Nikolaj Dončev argumentiert trefend diese Behauptung:

[...] kato učenic v Caribrod, az imach negovata p̄rva stichosbirka s s latinskoto zaglavie R e g i n a

seine Poesie aus Wien importierte, sondern dies auch ausdrücklich hervorhob; als Erster verlieh er der bulgarischen Lyrik ihre moderne Gestalt mit Motiven der Dekadenz. Die Wiener Moderne als Ganzheit und nicht als einzelne Nachahmungserscheinungen beeinflusste durch sein Frühwerk positiv die Überwindung sowohl der naturalistischen Tendenzen in der bulgarischen Literatur um 1900, als auch der ersten Phase der bulgarischen Moderne, die als „individualistisch“ verstanden wurde und mit dem Kreis „Misāl“ verbunden war.

Obwohl in Bulgarien die Bezeichnung „deutsche moderne Literatur“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts allgemein geläufig war, verwendeten sie die Autoren um Dr. Krăstev und Slavejkov im Sinne norddeutscher Auffassungen, während die Anhänger Trajanovs eher zur süddeutschen Einstellung⁹⁵ tendierten, und zwar in der Wiener Ausprägung der französischen symbolistisch-dekadenten Poetik. In diesem Kontext trat Teodor Trajanov als emblematischer Vermittler auf: Er importierte⁹⁶ in seine Heimat die eigene Dichtung als moderne europäische Erscheinung der Wiener Moderne, gleichzeitig aber schuf er sein Werk als Teil der Wiener Moderne. Es ist kein Zufall, dass seine Person mythologisiert wurde als europäischer Dichter, der Kontakte zu Hofmannsthal, Bahr, Altenberg, Zweig und anderen Vertreter der Wiener

m o r t u a („Märtvata carica“). [...] Tezi pârvi stichove na Trajanov mi zvučacha togava – na mene, golobradija učenik – tvârde stranno, te bjacha sâvsem različni ot gospodstvuvavaštata po onova vreme Vazova poezija, kojato Penčo Slaveikov be narekâl „opâlčenska“, no kojato se slušaše navsjakâde – v učilišteto, po zabavite, pri vsički târžestveni slučai i praznici. Stichovete ot R e g i n a m o r t u a imponiracha predi vsičko s novata si struktura, s množestvoto dumi, koito njamacha običajnata upotreba vâv vsekidnevniya razgovor, bich kazal nova poetičeska gramatika. [...] boraveše s edin rečnik, malko poznat togava v poezijata. Samite poetičeski obrazi bjacha sâšto taka neobičajni, stranni i postavjacha često pâti čitatelja v nedoumenie.

[... als Schüler in Zaribrod besaß ich seine erste Gedichtsammlung mit dem lateinischen Titel R e g i n a m o r t u a [Die tote Königin]. [...] Diese ersten Gedichte von Trajanov klangen damals für mich, den bartlosen Schüler, zu seltsam, sie waren sehr verschieden von der herrschenden zu jener Zeit Dichtung Vasovscher Art, die Penčo Slaveikov als „Landwehrdichtung“ bezeichnet hatte, die aber überall zu hören war, in der Schule, bei Tanzabenden, bei allen feierlichen Angelegenheiten und Festveranstaltungen. Die Gedichte in R e g i n a m o r t u a beeindruckten vor allem mit ihrer neuartigen Struktur, mit dem Wortschatz, der nichts mit dem alltäglichen Sprachgebrauch zu tun hatte, und mit einer, man könnte wohl sagen, neuen poetischen Grammatik. [...] Er verwendete einen Wortschatz, der damals so gut wie unbekannt war in der Dichtung. Auch die poetischen Bilder waren so ungewöhnlich, seltsam und versetzten den Leser in Staunen.] (Dončev 1978: 283f.)

⁹⁵ Unter ‚nord-deutsche und süd-deutsche Auffassungen‘ für Kunst und Kultur muss man die allgemeinere Trennlinie zwischen Vernunft und Sentimentalität in den Vergleichen zwischen Berlin und Wien verstehen, wie noch Justinus Kerner ‚ein für das heut noch verbreitete Unterscheidungsgefühl in Sachen Wien-Berlin höchst charakteristisches Verschen geprägt [hat]: ‚Dem deutschen Körper gab zum Kopfe Fott Berlin; / Als Herz doch legt er Wien, das herzliche, in ihn.‘“ (Bab, Handl 1918: 15). Diese Unterscheidung wurde z. B. in Anthologien (Benzmann 1904) und literaturgeschichtlichen Schriften (Moeller-Bruck 1902) verwendet.

⁹⁶ Nicht nur der Grund, dass die Frühdichtung Trajanovs in Wien geschrieben wurde, erlaubt diese Bestimmung. Noch wichtiger ist der Absicht Trajanovs immer in Verbindung mit seinen poetischen oder publizistischen Äußerungen hervorzuheben, dass diese aus Wien kommen, dass seine Werke dort geschaffen wurden.

Moderne hatte. Quelle solcher Missverständnisse war vor allem das Buch von Stojan Iliev „Teodor Trajanov, grjadušt i nepoznat“ [Teodor Trajanov, künftig und unbekannt] (Sofia 1983). Leider weist diese Monografie, obwohl sie auf biografische Daten baut, viele Lücken auf und beruft sich oft auf unzuverlässige, nicht genau überprüfte Erinnerungen⁹⁷. Im Grunde sind diese nicht kontrollierten Erinnerungen, ergänzt durch vage Antworten in Interviews, der Nährboden für den Trajanov-Mythos und folgen a priori einer anderen Logik und nicht dem Streben nach einer unvoreingenommenen biografischen Darstellung.

4.4.2.2 Die Integration Trajanovs in das bulgarische Literaturleben

Im Kontext der biografischen Beobachtungen, die die Schwankungen Trajanovs zwischen Sofia und Wien dokumentieren, kann die Verbindung der Literartätigkeit Trajanovs mit der Zeit der Moderne schematisch folgendermaßen zusammengefasst werden.

Im Jahre 1900 wurde er für das Architekturstudium an der Wiener Technischen Universität immatrikuliert. Vier Jahre danach, 1904 veröffentlichte der Wiener Student durch die Vermittlung von Vladimir Vasilev in den Zeitschriften *Letopisi* und *Bälgarska sbirka* seine ersten Verse in einem eher neuromantischen Stil aber mit Themen und Motiven, die ein Jahr später repräsentativ für seine Dichtung wurden. Der Chefredakteur von *Letopisi* Konstantin Veličkov, der 1905 auch der erste Chefredakteur von *Chudožnik*, der neuen wirklich „modernen“

⁹⁷ Unter nicht genau überprüften Erinnerungen verstehe ich die nicht mit objektiven geschichtlichen Gegebenheiten verglichenen Daten. Zum Beispiel findet sich einer der sichersten Belege für die persönlichen Kontakte Trajanovs zu Hugo von Hofmannsthal oder Rainer Maria Rilke in den Erinnerungen von Prof. Konstantin Gäläbov. Nachdem der Professor beschrieben hat, wie Trajanov Lügenmärchen von seiner Begegnung mit dem König von Österreich-Ungarn erzählt, fügt er hinzu:

Ne beše Jägerlatein tova, koeto Todor razpravjaše za vřazkite si s nemske pisateli kato Chugo fon Chofmanstal, Rajner Marija Rilke, Artur Šnicler i dr. Beše čista istina. Tova moga da tvărdja s pälna položitelnost. Stjasni, činovnik ot bälgarskata legacija văv Viena, mi e razpravjal, če nevednăž go e tărsil po telefona v legacijata i Chugo fon Chofmanstal, i Rajner Marija Rilke.

[Es war kein Jägerlatein, was Todor über seine Kontakte zu Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Artur Schnitzler berichtete. Es war die reine Wahrheit. Das kann ich mit Sicherheit behaupten. Stiassny, Beamter bei der bulgarischen Gesandtschaft in Wien, hat mir erzählt, dass Hugo von Hofmannsthal sowie Rainer Maria Rilke ihn mehrmals in der Gesandtschaft angerufen haben.] (Gäläbov 1969: 520)

Dem angesehenen Professor und seiner Aussage könnte man Vertrauen schenken. Jedoch ist der einzige historisch nachweisbare Stiassny, der mit der bulgarischen Gesandtschaft in Wien verbunden war, der „ehrenwerte kaufmännische Korrespondent, der kaiserliche Kommerzienrat“ (1902), von 1914 bis 1916 „Ehrenkonsul“, und von 1916 bis 1921 „Generalkonsul“ Bulgariens in Wien Rudolph Stiassny (laut Unterlagen des Archivs des Bulgarischen Außenministeriums). Offensichtlich handelt es sich hier nicht um einen „Beamten“, und noch weniger um jemanden, der täglich und zuverlässig das Telefon der Gesandtschaft bediente.

Zeitschrift des Verlegers Pavel Genadiev werden sollte (Genadiev 2012: 172), übergab das Manuskript des Zyklus „Regina mortua“ Genadiev und die zehn Gedichte erschienen im Heft 3–4 am 31.10.1905. Die erste Meinungsäußerung von Vl. Vasilev war negativ und das war der Grund zum Wechseln des Vermittlers vonseiten Trajanovs. Durch die Vermittlung von Christo Todorov (der Bruder des „Misäl“-Kreis-Dichters Petko Todorov) schickte er aus Wien ein Manuskript mit dem Titel „Venus primitiva“ an Kiril Christov und schrieb ihm am 02.01.1906 einen in respektvollem Ton gehaltenen Brief mit der Bitte: „da izpolzivate goljamoto si vlijanie pred g-na ministăra Œišmanov, za da mi se otpusne edna po-goljama parična suma za otpečatvane na sbirkata.“ [Ihren starken Einfluss auf den Herrn Minister Œišmanov zu nutzen, damit er mir eine größere Summe für den Druck der Sammlung zur Verfügung stellt.] (Velikov 1988: 126). Im regen Briefwechsel zwischen beiden nach dem ersten Schreiben können die Forscher zahlreiche Schlüssel zu den Geheimnissen dieser literarisch-biografischen Periode Trajanovs entdecken. In einem Brief vom Ende Januar (30.01.1906) schrieb Trajanov:

Razsejte opasenijata si, koito izkazvate v pismoto za pregoljamo vlijanie na modernata nemska poezija. Vie nalučichte, Richard Dehmel e mojat ideal za lirik. No nito edna kartina, nito edin izraz ne sām zael ot nego. [...] Nagore – tam! Zaratustra i Dananu sa granitnija užas na „Ich sage Euchs“ (sic!) – vāzvestjavat granitnata istina. Piša Vi tezi gornite redove, zaštoto znaja, če njama da gi vzemete za neskromna otkrovenost! S osobeno udovolstvie pripovtarjam očevidnija fakt, če edin ot krāstnicite na „Venus primitiva“ e i avtorāt na genialnoto stichotvorenie.

[Lassen Sie Ihre Befürchtungen fallen, die sie in Ihrem Brief vom übermäßigen Einfluss der modernen deutschen Dichtung geäußert haben. Sie haben es erraten, Richard Dehmel ist mein Ideal eines Lyrikers. Doch ich habe von ihm kein einziges Bild, keinen einzigen Ausdruck übernommen. [...] Bergauf – dahin! Zarathustra und Dananu sind der granitene Schrecken des „Ich sage Euchs“ (sic!) – sie verkünden die granitene Wahrheit. Ich schreibe diese Zeilen, da ich überzeugt bin, dass Sie diese nicht für unbescheidene Offenheit halten werden! Mit besonderem Vergnügen möchte ich auch an die offensichtliche Tatsache erinnern, dass einer der Taufväter von „Venus primitiva“ selbst der Verfasser des genialen Gedichtes ist.] (Velikov 1988: 126)

Diese Briefe bezeugen mindestens zweierlei. Erstens, dass sich zu dieser Zeit Trajanov im bulgarischen literarischen Feld in Isolation befand und dass er versuchte, sich mithilfe von einflussreichen Akteuren diesem Umfeld anzuschließen: Beispielsweise mit der Hilfe von Konstantin Veličkov, dem er als namhaftem Mitbürger (beide stammten aus Pazardžik) seine Gedichte schickte. Andererseits sind diese Zeilen von besonderer Wichtigkeit als ein nicht

maskierter⁹⁸ Selbstaussdruck der Trajanovs Rezeptionspraktiken: Ohne seine Quellen (im konkreten Fall die Lyrik Dehmels und Nietzsches) zu verheimlichen und sie nachzuahmen, wurde er durch sie nur angeregt⁹⁹. Es sei hier noch einmal erinnert, dass der Dichtung Trajanovs ein starker autobiografischer Impuls innewohnt. Zu derselben Zeit, als Dehmel mit seiner „untabuierten Erotik“ (Udolph 1993: 88) und Nietzsche mit den Versen „Ich sage euch: man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können. / Ich sage euch: ihr habt noch Chaos in euch.“ (Nietzsche 2013: 10) Trajanovs poetische Einbildungskraft inspirieren, erlebt der junge Mann Trajanov eine stürmische Liebesbeziehung. Vorläufig ist nur zu erwähnen, dass er gerade in diesen Jahren unter dem Einfluss Wiens stand mit seiner ausgeprägt erotisierten und nervös-empfindsamen Atmosphäre, dass er ein Verhältnis mit der Tochter seiner Wirtin begonnen hatte und sich nicht so sehr um das Architekturstudium kümmerte wie um die Möglichkeit, ein „bulgarischer Dichter“ zu werden. Er las aber deutsche, französische und russische Lyrik, lebte im Kulturrhythmus von Wien, mit den Ideen der Wiener Moderne, die schon den Naturalismus überwunden hatte und in den Werken der Dichter der Gruppe „Jung-Wien“ ihre Versuche, französischen Charme mit deutscher Sinnlichkeit und Gedankengut zu vereinigen, präsentierte. Der neue Wiener Kulturstil wurde von den norddeutschen Kritikern als „degenerativ, dekadent“¹⁰⁰, von den Wienern selbst jedoch als „impressionistisch“ oder „neuromantisch“ wahrgenommen. In Bulgarien erschien zur gleichen Zeit, eher durch Zufall, sein Zyklus „Regina mortua“ in der ersten wirklich modernen Kunstzeitschrift *Chudožnik* heraus (Heft 3 und 4 vom 31. Oktober 1905, S. 16–17).

Im Dezember 1906 schrieb Trajanov aus Wien an Petko Rosen „s dvete sbirki mislja da pobedja sāvāršeno. Ot utre – drugiden počvam dekadentskata si drama“ [mit beiden Sammlungen habe ich vor, perfekt zu siegen. Ab morgen – übermorgen beginne ich mit meinem dekadenten Drama] (Pamukov 1981: 139). Diese Zeilen stellen die literarische Tätigkeit Trajanovs eindeutig bewusst unter das Zeichen der damals in Wien modernen „Dekadenz“. Er veröffentlichte in Bulgarien klar ausgeprägte dekadente Gedichte – den Zyklus „Regina mortua“. Vladimir Vasilev warnte ihn, zum Teil im Spaß, zum Teil im Ernst: „Ako

⁹⁸ Die emotionale Intensität der ersten Briefen Trajanovs an Kiril Christov beinhaltet eine Art Offenherzigkeit des neuen Eingeweihten seinem Beschützer gegenüber.

⁹⁹ Konkreter über die Beziehung Trajanovs zu Dehmel und Nietzsche in dieser Zeit siehe Udolph 1993: 87–90 und 85–98.

¹⁰⁰ Mit den Qualitäten wie „Frische, Kraft, Wille“ der „Norddeutschen, [...] amerikanischen Europäer“ im Gegensatz zu „Österreich, das einzige deutsches Land [...], welches in einer Degeneration steckt“, beginnt die Darstellung des „Wiener Kulturstils“ in Moeller-Brucks Band X „Das Junge Wien“ aus der Reihe „Die moderne Literatur in Gruppen- und Einzeldarstellung“ (Moeller-Bruck 1902: 7, 5)

prodälžavaš i za napred v tova blato da täpčiš, šte se otkaža ot tebe i šte te omaskarja (naj-napred v „Bälgaran“, a setne i drugade)“ [Wenn du auch weiterhin durch diesen Sumpf waten solltest, werde ich mich von dir lossagen und werde gar kein gutes Haar an dir lassen (zunächst in „Bälgaran“ und anschließend auch woanders)] (Velikov1988: 126)¹⁰¹. Kiril Christov und Trifon Kunev gefielen die Gedichte. Aus diesem Anlass begann der junge Dichter einen Briefwechsel mit Kiril Christov, in dem er seine Beziehung zu den deutschen Autoren, zur Liebe, zu seiner eigenen „lustrosana“ [einen äußeren Glanz verliehene] Misere gestand. Ende Juni bekam er in Wien die Nachricht, dass das Ministerium ihm eine Unterstützung von 200 Lewa gewährt hatte. Im August 1906 kehrte Trajanov kurz nach Bulgarien zurück und überzeugte sich selbst davon, „če e na moda“ [dass er in Mode ist]: „[...] da me popäržat po kjušetata“ [man beschimpft mich um die Wette an jeder Ecke]. Er machte sich daran, sich an der Errichtung einer Gruppe moderner Autoren um die Zeitschrift *Naš život* [Unser Leben] von Anton Strašimirov zu beteiligen: „Zapoznach se s vsički naši knižovničestvojušti. No s izključenje na Kirila, Trifona, Antona i Trajanova – vsički drugi sa nepodražaeami idioti.“ [Ich habe alle unsrigen Literaturschaffenden kennengelernt. Aber mit Ausnahme von Kiril, Trifon, Anton und Trajanov – sind alle anderen einmalige Idioten] (Velikov 1988: 131). Später fügte Trajanov auch Petko Rosen und Dimo K’orčev – als Kritiker hinzu, die über Christov und über ihn selbst schreiben könnten. Nach dem Abschied von Strašimirov und *Naš Život* wurde auf Vorschlag von Trajanov der Almanach *Južni cvetove. Trimesečen literaturen almanach* [Südliche Blumen. Dreimonatlicher Literaturalmanach] von *Novo obštstvo* [Neue Gesellschaft], mit Dimo K’orčev und Trifon Kunev als Verleger gegründet. Hier veröffentlichte der in Bulgarien schon ‚modisch‘ gewordene Dichter den Zyklus „Pesni na pesnite“ [Lieder der Lieder] unter dem Motto „Seien diese Seiten mit dem Namen einer Seele geschmückt HELENE“ und kehrte zu seiner geliebten Helene Peters¹⁰² nach Wien zurück. Die Konturen der Gestalt des „Modernisten Trajanov“ wurden das ganze Jahr über in Form von Gedichten weiter gekennzeichnet, die in der Zeitschrift *Naš život* veröffentlicht wurden, sowie durch literaturkritische Berichte in derselben Zeitschrift über Werke von Schnitzler, Hauptmann und Wittenbauer (Trajanov 1906a, 1906b). Ende des Jahres schrieb er über sich selbst:

¹⁰¹ Das erwähnt Trajanov in einem Brief an Kiril Christov vom 02.01.1906.

¹⁰² Helene ist die Tochter seiner Vermieter in Wien, mit welcher er in einer dramatischen Liebesbeziehung eingetreten ist. Später wird sie seine Ehefrau.

v Sofija bjach literaturno magnetno sãšttestvo – idvacha da se zapoznavat s mene i az se naduvach kato Nastradina. Mnozina sãžaljvat za tova si zapoznanstvo – namiracha me v chumoristično dekadentsko nastroenie.

[in Sofia war ich ein literarisch-magnetisches Wesen – sie kamen einer nach dem anderen, um sich mit mir bekannt zu machen, und ich protzte wie Nastradin. Viele be-
reuen diese Bekanntschaft – sie fanden mich in einer humoristischen dekadenten Lau-
ne vor.] (Velikov 1988: 133)¹⁰³

Diese Herausforderungen beim Eintritt Trajanovs ins Literaturleben Bulgariens sollten nach seinen eigenen Plänen Anfang 1907 mit der Veröffentlichung einer Gedichtsammlung (fünf Druckbögen mit etwa 70 Texten) gekrönt werden. In seinen Briefen aus dieser Zeit ist die Strategie erkennbar ‚sich selbst einzutragen‘ in die bulgarische Literatur als ein neuer Name und als Wiener Produkt, denn die Wiener Waren als modisch in Bulgarien gefragt waren. In diesem Zusammenhang sah er auch eine natürliche Resonanz auf eine derartige und offensichtlich eine durchdachte und vorbereitete literarische Geste der modernen Andersartigkeit vor: „Če kato šte me lavne onaja glutnica v Bãlgarija.“ [Und da würde mich jenes Rudel in Bulgarien anbellern.] (Velikov 1988: 134). Durchdacht war auch sein Schaffen, besondere Aufmerksamkeit schenkte der junge Dichter „den unbewussten Einflüssen und Entlehnungen“¹⁰⁴ und gestand in Briefen an Kiril Christov, dass „terminologijata mi e ot Uajlda resp. Bodlera (če koj li ne go e imal za galanten Daskal) – no razbira se, vsičkoto tova vlijanie e v rannite mi raboti.“ [meine Terminologie stammt von Wilde bzw. Baudelaire (wer hat ihn denn nicht als galanten Lehrmeister anerkannt) – doch all diese Einflüsse finden sich in meinen frühen Arbeiten] (Velikov 1988: 136 f.). Die Gedichtsammlung wurde aber nicht herausgegeben, die ältere Generation von Literaten fing an, ihn „avtorče“ [Autorlein] zu nennen (G. P. Stamatov) oder ihn ‚zu beschimpfen‘ (Ivan Vazov meinte bezüglich seines Artikels über

¹⁰³ Dass dies kein Ausdruck einer unangemessenen Selbstbewertung ist, zeigen die Briefe von Anton Strašimirov an Kiril Christov vom September 1906:

Trajanov e ošte tuk. Az po edno vreme daže počnach da go revnuvam ot teb [...] Javorov toj sgazi v lična schvatka; Vasileva (Vladimir) razkoleba ot „Misãl“; Genadieva obruga. I taka nikoj ne mu se sãrdi: ljubezno go pozdravjavat i se nadprevarvat da go chvaljat! [...] Trajanov samo s pojavata si v Sofija okončatelno sãbori Javorova, ustroicha si njakolko srešti i posle – Javorov bjagaše po kjušetata.

[Trajanov ist noch da. Ich habe zu einer Zeit sogar angefangen, auf ihn deinetwegen eifersüchtig zu werden [...] Javorov hat er im persönlichen Zweikampf besiegt; Vasilev (Vladimir) hat er von „Misãl“ verunsichert, Genadiev hat er beschimpft. Aber auch so ist ihm niemand böse: Höflich grüßt man ihn und alle loben ihn um die Wette! [...] Trajanov hat lediglich durch seinen Auftritt in Sofia Javorov endgültig gestürzt, sie haben bloß einige Treffen vereinbart und danach – rannte Javorov um die Ecken.] (ZStA, B. 131K, K. 1, AE. 617, Bl. 3; AE. 619).

¹⁰⁴ In einem Brief an Kiril Christov, datiert von Velikov „(Wien, 26.5.1907)“, widmet Trajanov viel Achtung auf mögliche Einflüsse in seinen frühen Arbeiten, die in *Chudožnik* gedruckt wurden (Velikov 1988: 136 f.). Dieser Beleg zeigt, dass er absichtlich jede Verknüpfung mit seinem Lesestoff vermeiden wollte.

Schnitzler: „Zašto tija tāmnoti v ezika mu, taja vālča mǎgla v izraženieto mu i taja oblačnost na mislite mu?“ [Wozu diese Finsternis in seiner Sprache, dieser Wolfsnebel im Ausdruck und diese Bewölkung seiner Gedanken?] (ebd. 135), und die öffentlichen Fonds zur Förderung der Literatur blieben unzugänglich für seine Bücher trotz der positiven Äußerung von Konstantin Veličkov (Veličkov 1914: 221–226). Anfang 1907 verstärkten sich die angesammelten Zweifel an der ausgewählten Rolle des Literaten: „Zarjazach architekturata – ta pisatel bǎlgarski da stavam. Chaj če sopa ... Čuvstvam se strašno otritnat v našata literatura, zarjazan daže ot naj-blizki drugari.“ [Ich habe die Architektur aufgegeben – um bulgarischer Schriftsteller zu werden. Wohl Prügel verdiene ich deswegen ... Ich fühle mich furchtbar ausgestoßen aus unserer Literatur, weggestoßen sogar von den nächsten Kameraden] (Velikov 1988: 135). Mitte des Jahres erfassten Apathie und finstere Vermutungen Trajanov:

no mene brat za 3–4 godini šte me pratjat po djavolite kato poet, turgat me po-dolu ot edin Andrejčin. Edinstvenijat dobǎr otziv e tvojat v „Den“ i Petko-Rosenovija v „Demokratičeski pregled“. Drugi – podigravki i zachapvanija. Tolko mi čini, ama če se umre otgladi.

[mich werden sie, Kumpel, in drei–vier Jahren als Dichter zum Teufel jagen, man stuft mich sogar weit unter einen Andrejčin ein. Die einzige gute Kritik ist deine in „Den“ und die von Petko Rosen in „Demokratičeski pregled“. Alle anderen – nur Spott und Bisse. Es ist mir egal, aber man hungers sterben wird.] (Velikov 1988: 137)

Außerhalb des literarischen Feldes sah es nicht viel anders aus:

Domašnite mi vdignacha rače ot mene i kakvo šte pravja ošte 2 ½ semestǎra, za da dovǎrša architekturata [...] predi 3 sedmici nešto bjach ti napisal proštalno pismo veče i ako ne beše mojata Chelene – Bog da go prosti!

[Meine Angehörigen sind verzweifelt, und wie soll ich noch 2 ½ Semester leben, um das Architekturstudium abzuschließen [...] vor etwa drei Wochen hatte ich dir einen Abschiedsbrief geschrieben, und wenn meine Helene nicht wäre - Gott sei ihm gnädig!] (ebd. 134)

So endete dieser erste Aufzug von Trajanovs Eintritt in das bulgarische Literaturleben, mit viel Exaltation in der behaupteten modernen dekadenten Pose nach europäischem Muster, mit beinahe hysterischen Schwankungen zwischen Begeisterung und Verzweiflung – jedoch mit Kompromisslosigkeit, mit beharrlicher Suche nach Gleichgesinnten und mit entsprechenden Enttäuschungen: Nach Trajanov lancierte Anton Strašimirov an seiner Stelle Sirak Skitnik, gab die Gedichte von Kunev anstatt seiner eigenen heraus usw. (vgl. Velikov 1988: 137). Man sieht, dass der junge ‚Ingenieur-Dichter-Ehemann‘ gerade in den Jahren 1907 und 1908

am Scheideweg stand. Die Amnestie¹⁰⁵, die eher auf den Wunsch seiner Eltern hin eingegangene Ehe, die im bulgarischen Literaturleben durch die Mitwirkung an den Zeitschriften *Chudožnik* und *Naš život* gesammelte Erfahrung und die Intrigen unter den Literaten in diesen Jahren führten die Entscheidung herbei, nach Sofia zurückzukehren und die soziale Rolle eines ‚bulgarischen Dichters‘¹⁰⁶ anzunehmen.

Ein bedeutendes Element der mythologischen Aura Trajanovs ist die häufige Gegenüberstellung der zwei Hälften seines Lebens: der in Wien im Milieu der westeuropäischen Moderne zu einer geistigen Persönlichkeit und dekadentem Dichter heranreifende Student, der Diplomat in einer der für Bulgarien wichtigsten Gesandtschaften, derjenigen in der Österreich–ungarischen Monarchie wurde; und die zweite Lebenshälfte – der Verzicht auf materiellen Wohlstand und die Rückkehr zu den Wurzeln des Bulgarentums nach seiner Abberufung aus dem diplomatischen Dienst. Diese mythologisch-poetische Herangehensweise wird durch die Weigerung bestärkt, Einblick in die realen Details der ‚Biografie des Diplomaten‘ zu nehmen. Weit verbreitet ist die Meinung, dass er von 1914 bis 1923 mit einer kurzen Unterbrechung im Jahr 1921 in diplomatischen Diensten stand. Zu dieser Ansicht verhilft auch das Fehlen eines Dossiers des Diplomaten Trajanov in den Archiven des Außenministeriums (was bei Liliev und Jovkov z. B. nicht der Fall ist). Licht auf diesen Teil der Biografie Trajanovs werfen die in den Archivalien verstreuten Zeugnisse, die folgende biografische Beschreibung fundieren.

Gleich nach der Rückkehr 1909 mit seiner Familie nach Bulgarien, wo er bei seinen Eltern in der Christo-Botev-Straße neben Podvărzačovs¹⁰⁷ Haus wohnte, begann er sich vielfach literarisch zu betätigen. Er war Mitarbeiter an einem breit gefächerten Spektrum von Zeitschriften – von der humoristischen *Smjach* [Gelächter] und *Šantikler* [Chanteclair], über die Periodika für das umfangreiche Publikum – die Zeitung *Večerna pošta* [Abendpost] oder *Sedjanka*.

¹⁰⁵ In einem Brief an Kiril Christov vom 12.12.1906. schreibt Trajanov, auf ihn warteten zwei Jahre Wehrdienst, falls er sein Studium nicht absolviere oder sein Anrecht auf ein Studium verliere. Die Amnestie für die den Wehrdienst bis zum 22.09.1908 nicht ableistenden Personen wurde in Bulgarien am 14.03.1909 erlassen. Es ist durchaus denkbar, dass diese Tatsache endgültig die Entscheidung des zu dieser Zeit 27-jährigen Studenten, das Studium zu verlassen und sich Bahn als bulgarischer Dichter zu brechen, beeinflusst hat. Sein letzter Matrikelschein am Polytechnikum in Wien trägt die Nummer 556 vom 22.10.1908. Nach dem Abschluss des Wintersemesters und der entfallenen Wehrdienstpflicht erweist sich also das weitere Studium als überflüssig.

¹⁰⁶ Auch für die bulgarische Gemeinschaft in Wien war er schon als ‚Dichter‘ bekannt. Im *Neuen Wiener Tagblatt* vom 09.03.1908 (S. 9) wurde berichtet, dass bei der Festveranstaltung anlässlich des Jahrestages des Friedensvertrages von San Stefano „der Dichter Trajanov anwesend war“.

¹⁰⁷ Podvărzačov war ein guter Bekannter von ihm, der nur von seiner eigenen literarischen Tätigkeit lebte – als Journalist, Dichter und Übersetzer.

Domakinsko iljustrovano spisanie [Beisammensein. Illustrierte Zeitschrift für den Haushalt], den sozialistisch orientierten *Sävremenik* [Zeitgenosse], die konservative *Bälgarska sbirka* [Bulgarische Sammlung] bis zu den modernen *Slänčogled* [Sonnenblume], *Svoboda* [Freiheit], *Zveno* [Kettenglied] u. a. m. Darüber hinaus gab er seine Gedichtsammlungen „Regina Mortua“ (1909) und „Chimni i baladi“ [Hymnen und Balladen] (1912) heraus, versuchte, seine Übersetzungen am noch jungen Nationaltheater vorzuschlagen¹⁰⁸. Das gemeine Leben eines bulgarischen Literaten schien ihm jedoch keine innere Befriedigung zu verschaffen, da er am 6. April 1912 einen Brief aus Wien an den Verleger Paskalev schrieb mit der Bitte um eine Postanweisung von 250 Leva für zukünftige Mitarbeit: „prevodi ot Anzengruber, antologija s razkazi na nemski poeti i maläk tom prevodi na Hofmanovite razkazi“ [Übersetzungen von Anzengruber, einer Anthologie mit Erzählungen deutscher Dichter und ein kleiner Band mit Novellen von Hoffmann] (BHA, B. 228, Kat. Nr. II 5, AE. 435, Bl. 1). Von größerem Interesse ist der am nächsten Tag dem Minister S. S. Bobčev zugesandte Brief:

Ot njakolko vreme se namiram väv Viena za izvestni studii po bälgarska istorija, koito väznamerjavam da prerabotja poetičeski. Naposledäk zaedno s našija voenen ataše g-n major Iv. Tantilov izučavame rešitelnite sraženiya v nacionalnata ni stara istorija, s osoben interes voennija genij na Samuila i negovoto Vaterloo – neštastnata Belasica. Az vsičko predpriečh na moj risk i sredstva (chonorarät ot mojata sbirka), i sega, kogato Vij, bälgarski pisatel ste ministär na prosvetata, mislja, če imam pravo da se obärna käm däržavata za edna subsidija ot 1000 - 1200 leva, za da zaplatja dälgovete si tuka [...] i da moga da izpratja nešto na žena si i deteto si v Sofija, za da ne gladuvat. Za da moga da dovärša rabotata si tuk, šte Vi molja, g-n Bobčev, da me naznačite na njakoja dläžnost v ministerstvoto ili drugade i me komandirovate za edna godina tuk. Az požertvach v imeto na bälgarskata literatura zdraveto i bädešteto si kato inžener i mislja, če imam pravo da se nadjavam osobeno sega, kogato Vij ste ministär na Prosvetata. Ot imenitite bälgarski pisateli samo az ostanach toja, kojto nikoga ne e tropal na däržavnata vrata.

[Seit einiger Zeit bin ich in Wien wegen einiger Studien zur bulgarischen Geschichte, die ich dichterisch zu verarbeiten gedenke. In letzter Zeit studiere ich mit unserem Militärattaché Herrn Major Iv. Tantilov die entscheidenden Kriegsereignisse in unserer alten Geschichte, insbesondere das Militärgenie Samuil und dessen Waterloo – das unglückliche Belasica. Das alles habe ich auf eigenes Risiko und eigene Kosten (mit dem Honorar für meine Gedichtsammlung) unternommen und jetzt, da Sie, ein bulgarischer Schriftsteller, Bildungsminister sind, meine ich, dass ich das Recht habe, mich an den bulgarischen Staat mit der Bitte um ein Subsidium von 1000-1200 Leva zu

¹⁰⁸ Eine interessante Bestätigung findet man in den Protokollen des Künstlerischen Rats am Nationaltheater. Mit Protokoll № 23 vom 23. 10. 1910, unterschrieben von Božan Angelov und Pavel Ivanovski (P. K. Javorov ist nicht zugegen), lehnt der Rat Trajanovs Übersetzung des Stückes „2 x 2 = 5“ von Gustav Wied wegen „Unhaltbarkeit der Übersetzung“ ab. Mit Protokoll № 31 vom 28.10.1910 billigt derselbe Rat Kiril Christovs Übersetzung des gleichen Stückes.

wenden, um meine Schulden hier zu begleichen [...] und meiner Frau und meinem Kind in Sofia etwas zukommen zu lassen, damit sie nicht Hunger leiden. Um meine Arbeit hier zu Ende führen zu können, ersuche ich Sie, Herr Bobčev, mich im Ministerium oder irgendwo anders anzustellen und hierher für ein Jahr auf eine Dienstreise zu schicken. Ich habe der bulgarischen Literatur meine Gesundheit und Zukunft als Ingenieur aufgeopfert und denke, dass ich berechtigt bin, zu hoffen, besonders jetzt, da Sie der Bildungsminister sind. Unter den namhaften bulgarischen Schriftstellern bin ich der Einzige, der bis jetzt nie an eine staatliche Tür geklopft hat.] (BHA, B. 255, AE. II D 4029)

Der zudringliche Ton und die Manifestation von Selbstbewusstsein finden ihre Abrundung durch ein Postskriptum, diesmal an Bobčev als den Herausgeber der *Bălgarska sbirka*: „smeja da se nadjavam na izpraštane na spisanieto, za da moga da pročeta i dobrata kritika, pisana za moeto tvorčestvo“ [Ich darf auf die Übersendung der Zeitschrift hoffen, damit ich die gute Kritik über mein Werk darin lesen kann] (ebd.). Ohne mich auf Kommentare des fast unzulässigen Tons dieses Briefes einzulassen, möchte ich darauf hinweisen, dass er ein Zeugnis von Trajanovs festem Vorhaben im Frühling 1912 ist, ‚bulgarischer Dichter‘ in Bulgarien zu sein¹⁰⁹.

Obwohl noch nicht klar ausgeprägt, gibt seine Idee, nach Wien zurückzukehren, den Sehnsüchten des dreißigjährigen namhaften Schriftstellers eine neue Richtung. Den ersten sicheren Beleg ihrer Verwirklichung findet man im Wiener Adressbuch für das Jahr 1914 (gedruckt 1913). Auf Seite 1745 ist in einem Impressum verzeichnet: „Korrespondenz, Bulgarische. Her. u. Chefred. Th. W. Trajanoff, ver. Red. M. Ferinic. Red. Haupttelegraphenamt“. Vergleichen hat der Verfasser dieser Arbeit versucht, eine solche Ausgabe im Bibliotheks- und Archivbestand in Österreich zu finden¹¹⁰. Es ist jedoch nachweisbar, dass Trajanov den Weg des

¹⁰⁹ Die oben zitierten Belege lenken die Aufmerksamkeit auf eine biographische Zwiespaltigkeit Trajanovs im Frühling 1912: Er selbst ist wieder in Wien und beabsichtigt hier ein Jahr zu bleiben, seine Familie ist noch in Sofia; finanzielle Unterstützung sucht er sowohl auf dem freien Literaturmarkt, als auch „an die staatliche Tür klopfend“. Seine Jugendträume, einen „namhaften bulgarischen Schriftsteller“ zu werden sind erfüllt, aber mit diesem sozialen Statut kann er die Bedürfnisse seiner Familie nicht befriedigen. Diese Zwiespaltigkeit wird durch den Ersten Balkankrieg nicht beendet, sondern verstärkt.

¹¹⁰ Das einzige bekannte Dokument in diesem Zusammenhang ist ein Brief Trajanovs an den Anführer der Progressivliberalen Partei Stojan Danov von 20.05.1914 (Stempel auf dem Briefumschlag: Wien 02.06.14) mit folgendem Inhalt:

Prez 1912 az izdavach „die Bulgarische Korespondenz“ (sic!) vă Viena i, kakto šte si spomnite, bjach osobeno nasărčen v tova načinanie ot Vas i ot g-n Geševa, kato mi obeštachte i subsidija ot ministerstvoto na vāšnrite raboti. Mobilizacijata bide objavena i „die Bulgarische Korespondenz“ (sic!) sprja s edin deficit ot 1 700 kroni [...], zaštoto inače šte trjabva da platja tozi deficit ot džoba si, a izvestno Vi e kakāv e chalāt na bălgarskija poet.

[1912 gab ich in Wien die „Bulgarische Korrespondenz“ heraus und, Sie werden sich sicher erinnern, wurde ich dabei von Ihnen und von Herrn Gešev unterstützt, indem Sie mir eine Subvention vonseiten

Journalisten zurück nach Wien eingeschlagen hat. Und das Resultat lässt nicht lange auf sich warten. Am 14.04.1914 bekam die bulgarische Gesandtschaft in Wien ein am 02.04.1914 aus Sofia abgeschicktes und von Radoslavov unterzeichnetes Telegramm mit folgendem Wortlaut: „trayanoff naznatchen dnes za korespondent sas 250 Leva“ [Trayanoff heute als Korrespondent mit 250 Leva Gehalt angestellt] (im Original transliteriert; ZStA, B. 304, Kat. Nr. 1, AE. 1282). Am 3. Juni bestätigte Trajanov mit seiner Unterschrift den Erhalt eines Gehalts von „475.75 Lv. für April und Mai“. Ohne Diplomat zu sein, war er schon Angestellter beim Außenministerium. In einem Brief vom Juli 1915 wurde er bereits „Beamter an der Gesandtschaft“ (ZStA, B. 304, Kat. Nr. 1, AE. 1410) genannt. Für die österreichisch-ungarischen Behörden wurde er durch die Verbalnote № 1013 als „Monsieur Théodore Traijanoff – Sekretär der Gesandtschaft“ legitimiert und sie stellten am 04.07.1916 die „carte de légitimation pour Monsieur Todor Trauynoff [sic!], secrétaire pres la Legation Royale de Bulgarie“ aus. Man kann annehmen, dass mit diesem Datum der diplomatische Weg des Dichters Trajanov beginnt. Offiziell ist sein Name in der Liste der Bulgarischen Gesandtschaft in der Verbalnote № 3016 vom 01.12.1917 als I. Secrétaire Mr. Th. Trajanoff (zusammen mit Mme Helene Trajanoff und der Adresse IV Gusshausstr. 2) eingetragen (ÖHHStA. B. Ministerium des Äußeren, Administrative Registratur, Fach 6, Missionen). Das einzige mir bekannte Dokument, das seine erste Abberufung belegt, ist Feuille de Route vom 27.01.1921, mit dem bescheinigt wird, dass der Erste Sekretär der Gesandtschaft, Herr Teodor Trajanov, nach Sofia zurückkehrt (ZStA, B. 304, Kat. Nr. 1, AE. 1818). Zwischen den Daten der derart datierten Dokumente verläuft der diplomatische Aufenthalt Trajanovs in der Hauptstadt der österreichisch-ungarischen Monarchie, d. h. vom 15.05.1916 bis 27.01.1921.

Die nochmalige Hinwendung nach Wien nimmt ihren Anfang also schon 1912 und wird zum ausgereiften Entschluss im April 1914. Die Zeit, in welcher der ‚namhafte bulgarische Schriftsteller‘ in diplomatischen Diensten¹¹¹ stand, war auch die Zeit seines dichterischen Verstummens¹¹².

des Ministeriums des Äußeren versprochen haben. Die Mobilmachung wurde ausgerufen und „die bulgarische Korrespondenz“ eingestellt mit einem Defizit von 1700 Kronen. [...] sonst sollte ich dieses Defizit aus eigener Tasche bezahlen, und Sie wissen wie die Finanzlage des bulgarischen Dichters ist] (BIA B. 15, AE. 1576).

¹¹¹ Es gibt keine Beweise, dass Trajanov seinen Diplomatenstatus für Kulturtransfer verwendet hat. Er hebt in diesen Jahren seine Position eines bekannten bulgarischen Dichters nicht hervor. Die Rolle, in der er sich öffentlich präsentiert, ist die eines Journalisten (Weil 1918: 4).

¹¹² Die letzten Veröffentlichungen seiner Gedichte in dieser Periode stammen aus der Mitte des Jahres 1914. Im

Der April 1914 muss ein wichtiger Monat in der Biografie Trajanovs gewesen sein. Am 05.04.1914 fand die Uraufführung der Pantomime „Der junge König“ an der Wiener Volksooper nach seinem nach Oscar Wilde verfassten Libretto und mit der Musik von Dimităr Karadžov statt. Am 11.04.1914 wurde seine Tochter Ivanka geboren. Am 14.04.1914 traf in der Gesandtschaft das Telegramm mit der Anstellung von Trajanov ein. Das war der Höhepunkt in der Biografie des Dichters hinsichtlich seiner dichterischen, familiären und finanziellen Verhältnisse. Mit 32 Jahren stand Teodor Trajanov vor einer neuen Lebensphase.

Dieses Verhaltensparadigma des jungen Trajanovs, das innere Verzweiflung und äußere Festigkeit vereinigt, wird in Einzelheiten aus zwei Gründen beschrieben. Erstens lässt es sich aus authentischen Materialien, z. B. Briefen¹¹³, Archivadokumenten und nicht nur nach Erinnerungen, rekonstruieren. Der zweite Grund ist aber wichtiger. Dieses Verhaltensparadigma änderte sich nicht im Laufe des ganzen Lebens von Trajanov ungeachtet seiner gesellschaftlichen Stellung. Deswegen werden seine Ansichten des Öfteren als Pose, und die Gesten einer bewussten Vernebelung der natürlichen, d. h. der sichtbaren Logik – als quasi psychopathologische Abweichung interpretiert¹¹⁴. Gerade diese Position und ihre Akzeptanz in Bulgarien sind

literarisch-kritischen Sammelband „Mak. Kniga ‚Prolet‘“ [Mohn. Das Buch ‚Frühling‘] (Sofia 1914) erscheinen die Balladen „Rodnijat les“ [Der heimatliche Wald], „Tajnite na Struma“ [Die Geheimnisse der Struma], „Smärt v ravninita“ [Tod in den Ebenen]. Die zwei letzten Gedichte erscheinen auch in der Zeitschrift *Narod i armija. Dvusedmično obstestveno-voenno spisanie* [Volk und Armee. Zweiwöchige gesellschaftlich-militärische Zeitschrift] im Heft 11,12,13,14 von Mai und Juni 1914. In Verbindung mit diesen Publikationen lässt Udolph einen Fehler zu (Udolph 1993: 101) – in *Fakel* H. 3, 24.11.1913 wurde „Nad sarkofaga na proletta“ [Über dem Sarkophag des Frühlings] und keine dieser Balladen veröffentlicht. Die allmähliche Rückkehr Trajanovs zur literarischen Tätigkeit erfolgt Ende 1920 in Bot’o Savovs Zeitschrift *Zlatno runo* [Goldenes Vlies], in welchem ersten Heft des Jahrgangs 1920 „Bălgarska pesen“ [Bulgarisches Lied] mit der Datierung „Sofia 1913“ erschien. Auch das Nachwort seines Gedichtbands „Bălgarski baladi“ [Bulgarische Balladen] (Sofia 1921) wurde mit Oktober 1920 datiert. Ohne näher auf diese Tatsache einzugehen, möchte ich auf einige Einzelheiten hinweisen. Wahrscheinlich wurde er zum Wiederaufnehmen der dichterischen Tätigkeit durch die Familie von Ivan Radoslavov angeregt. Trajanov lernte Radoslavov im Frühling des Jahres 1914 kennen, kurz bevor er endgültig nach Wien zurückkehrte. 1918 weilten beide Familien im Zusammenhang mit dem diplomatischen Dienst von Radoslavov und Trajanov in der Schweiz. Familie Radoslavov wurde auf verwandtschaftlicher Basis zur Arbeit an Geo Milevs laufendem verlängerischen Projekt herangezogen – die Frauen von Milev und Radoslavov waren miteinander verschwistert. Von Interesse für die Forscher wäre Heft 1 des zweiten Jahrgangs der Zeitschrift *Vesni* (Ende 1920). Es ist wohl kein Zufall, dass es durch drei *Bulgarische Balladen* von Trajanov und gleich darunter durch *Romanzen* seiner Geliebten aus dieser Zeit, der Schauspielerin Zora Ogneva, eingeleitet wird.

¹¹³ Trotz der Meinung, dass Briefe auch subjektiv gefärbte oder unabsichtlich fehlerhafte Wiedergabe der Wirklichkeit geben, sind diese als die schnellsten Reaktionen zu Fakten, Handlungen oder Äußerungen mit dem biografischen Chronotopos am festesten verbunden.

¹¹⁴ Den unmittelbarsten Schlag in dieser Richtung versetzte gegen Trajanov der Wiener Student von V. Jagić und K. Jireček, Prof. Stefan Mladenov in seinen polemischen Artikeln „Domogvanija i dostizenija“ [Bestrebungen und Leistungen] aus dem Jahr 1923 (Mladenov 1923) und „Dekadenti i Semkovština“ [Dekadenten und Semkovheit; aus Njagul Semkov und sein Roman „Ničtožna familija i vosdušna priroda“ [Geringfügige Familie und Luftnatur] (1885) als Symbol für inhaltlose Schriftstellerei – Anm. d. Verf.] aus dem Jahr 1924 (Mladenov 1924), wo dieser seine Poesie für „Halluzinationen eines Sexualpsychopaten“ erklärte.

außerordentlich kennzeichnend für eine allgemeinere Beziehung eines Teils der bulgarischen Intelligenz zu der dekadenten Modernität Wiener Typs.

In den Anfangsjahren der Entstehung neuer Vorstellungen von Poesie spielte bei Trajanov eine Schlüsselrolle der ganze Lebensstil, der in Europa mit dem Begriff „Fin de siècle“ benannt wird. Der Aufenthalt des jungen bulgarischen Studenten in Wien am Anfang des Jahrhunderts ließ ihn einer Atmosphäre begegnen, die Hermann Broch treffend als „fröhliche Apokalypse“ (Broch 2001: 46) bezeichnete. Die Prozesse, die neue Ideen im Bereich der Literatur und der Kunst aufkommen ließen und zu deren Kristallisierung geführt haben, waren schon abgeschlossen, sodass Trajanov in dieses Milieu geriet, als gerade die Grundvorstellungen über die Wiener Moderne dauerhafte Publizität erlangt hatten. Die Auffassungen über die sexuelle Energie und ihre Deutung in der Logik des Traums (Sigmund Freud und Schnitzler), über die Relativität des Ichs und dessen Zerfall zu Nervenimpulsen (Ernst Mach und Hermann Bahr), über den Kampf zwischen den Geschlechtern und über die Genialität (Otto Weininger) wurden von den Autoren der Wiener Moderne erörtert und es kam zu der Auffassung des Literaturschaffens als unmittelbaren Ausdruck des Unbekannten, als Streben, die Seele des einzelnen Menschen in der vom Symbolismus entdeckten „neuen poetischen“ Sprache der menschlichen Selbstkenntnis und der künstlerischen Kommunikation auszudrücken. Die sinnliche Welt war nicht mehr Gegenstand der Beschreibung, sondern ein auf die Nerven einwirkendes Instrumentarium, das neue Empfindungen, oder mit dem Redestil dieser Zeit ausgesprochen – „neue Sensationen“, neue Genüsse erzeugt. Eine wichtige Rolle in einem derartigen Erfassung des Literaturschaffens spielten die symbolistische Erneuerung der Lyrik und das Verständnis der modernen Psychologie, die die Wiener Autoren aus Paris übernommen hatten (oder in der kritischen Sprache der Zeit ausgedrückt – „importierten“ nach Conrad 1894).

Die antimimetische Erneuerung in der Lyrik wurde in Frankreich von den Symbolisten Verlaine, Rimbaud, Mallarmé in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts vorgenommen. Die Lyrik wurde von der unmittelbaren alltäglichen sprachlichen Kommunizität durch Verzicht auf einen kohärenten sinngemäßen Inhalt zugunsten ihrer Verwandlung in einen selbstständigen ästhetischen Wert der kunstvollen Verbindung von Lauten, Bildern und Assoziationen befreit. Die moderne Psychologie legitimierte sich sowohl in Frankreich durch das Schaffen der Naturalisten wie Maurice Barrès, Paul Bourget, als auch in Wien durch die von Sigmund

Freud kreierten Theorien über die un(ter)bewusste menschliche Energie, über das Traumbild als Form ihres Bildausdrucks und über die Verschmelzung von Eros und Thanatos in der energetischen Erscheinung des menschlichen Geistes, Leben genannt.

Die Vorgänger dieser Erneuerung, Edgar Allan Poe und Baudelaire, hatten schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Idee aufgeworfen, dass die Lyrik die Rezeptionsmöglichkeiten des Publikums nicht berücksichtigen muss. In seinem Essay „The Philosophy of Composition“ (1846) beschrieb Poe mit wissenschaftlicher Exaktheit die Prinzipien seiner Poetik. Er ging dabei von seinem Wunsch aus, was für einen Effekt das Gedicht auslösen sollte, wählte und ordnete dann die entsprechenden Mittel nach der Logik mathematischer Berechnung¹¹⁵. Diese Wende in der modernen Lyrik, die nicht durch ihr Thema zustande kommt, sondern eine bestimmte Form erfordert, und von dieser Form ausgehend zum Thema gelangen soll, bezeichnet Hugo Friedrich als wichtige Strukturbesonderheit der modernen Dichtung (Friedrich 1985: 50), die auch zu einer Vorbedingung für die Entstehung der Formulierung „L’art pour l’art“ wurde¹¹⁶. In der Logik dieser literaturgeschichtlichen Entwicklung der Lyrik, die den Dichter in den Bereichen der Mathematik und der Magie führt (Friedrich 1985: 51), steht auch die Dichtung Trajanovs.

4.3.3 Der Geist der Wiener Moderne in der frühen Lyrik von Trajanov

Lange Zeit wurde in der bulgarischen Literaturforschung dem Frühwerk Trajanovs nicht die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt¹¹⁷, mit welchem, so zu sagen, der „Selbstimport“ aus

¹¹⁵ Dies ist charakteristisch für Trajanovs Dichtung, die häufige Neukomposition eigener Gedichte in Bezug auf den neuen Publikationskontext. Daher sprechen die Trajanov-Forscher manchmal von „mathematischen Zügen“, was sich auf seine Fähigkeiten im Schachspiel zurückführen lasse. In der Weltliteratur gilt als ein Vorbild mit mathematischer Bildung und analytischer Einstellung zur Poesie der Mallarmé-Schüler Paul Valéry (1871–1945).

¹¹⁶ Die produktive französische Rezeption der poetologischen Schriften E. A. Poes als Impuls für die poésie pure beschreibt treffend Petra Leutner (Leutner 1994: 11–42).

¹¹⁷ Das bemerkt auch Dakova 2009: 9. Eine Ausnahme macht Emilija Stajčeva, aber ihre Dissertation zur Erlangung des wissenschaftlichen Grades „Doktor der Wissenschaften“ „Teodor Trajanov und die deutschsprachige Lyrik“ (Sofia 1999) wurde bis heute nicht veröffentlicht. Im zweiten Kapitel „Die frühe Lyrik von Teodor Trajanov im Kontext der Wiener Moderne“ untersucht Stajčeva typologisch die frühen Gedichte Trajanovs in Verbindung zu der Dichtung von Hugo von Hofmannsthal, Leopold Andrian, Felix Dörmann und teilweise von Stefan George und fasst zusammen:

Das intertextuelle Herangehen an das ausgewählte Schaffen einiger Vertreter des Jungen Wien sowie einiger bulgarischen Dichter ermöglichte die Feststellung von typologisch gemeinsamen an diesem

Wien nach Bulgarien seiner modernen im Milieu der Wiener Moderne geschaffenen Dichtkunst zustande kam. Die meisten Untersuchungen sind seinem reifen Werk gewidmet, für seine poetischen Erstlingswerke bleibt wohl nur das Lesebuchklischee, dass der Wiener Zögling mit dem Gedicht „Novijat den“ [Der neue Tag] als ein programmatisches Gedicht den Anfang des sogenannten „bulgarischen Symbolismus“ ankündigte, obwohl als anerkannter Anführer dieser poetischen Richtung doch Pejo Javorov galt. Es ist nicht Vorsatz des Verfassers, sich in diese Problematik bei dem Konstruieren der bulgarischen Literaturgeschichte einzumischen. In der Untersuchung möchte er eher die Vermittlerrolle des Dichters Trajanov für die grundlegende Erneuerung der bulgarischen Poesie in ihrer Konkretheit erscheinen lassen. Wie aus seiner Biografie hervorgeht, ist diese Lebensperiode durch Trajanovs Willen gekennzeichnet, ein bulgarischer Dichter zu werden, und zwar ein moderner bulgarischer Dichter, der die Nationalliteratur erneuert durch bislang unbekannte Inhalte und durch eine Poetik jenseits des Schaffens der „tendenziös modernen“ Dichter um den Kreis „Misäl“, ohne dabei mit der einheimischen Tradition zu brechen. Deshalb entschied er sich für diese Rolle¹¹⁸, seine Dichtung aus Wien nach Bulgarien zu importieren als Bulgare, der ständig in Wien lebt, der nicht nur flüchtig mit der europäischen Kultur in Berührung gekommen ist, sondern mit dem Bewusstsein eines bulgarischen Slawen moderne europäische Tendenzen zur Synthese bringt, indem er selbst in die Atmosphäre der Wiener Moderne¹¹⁹ getaucht ist, die

Durchbruch. [...] Die Erstellung einiger der wesentlichen Bezüge der frühen Lyrik von Teodor Trajanov zu der des Jungen Wien unter Berücksichtigung auch bulgarischer zeitgenössischer Dichtung erschließt grundsätzliche typologische Ähnlichkeiten am Entwicklungsmodell der Gattung beim Durchbruch zur Moderne, wobei die Grenzen zur gesamteuropäischen literarischen Geschichte fließend sind. [...] Am Fall Teodor Trajanov ist hervorzuheben, dass externe und interne Kontakte zu keiner direkten ‚Beeinflussung‘ geführt haben. (Staičeva 1999: 120 und 128).

¹¹⁸ Als Erster wies auf diese Rolle Trajanovs Klaus Steinke hin (Steinke 1991: 119). Der Autor belegt mit einem Zitat von Trajanov seine Affinität zur Wiener Moderne und betont, dass seine Dichtung in unmittelbarem Zusammenhang mit der Wiener Moderne und der französische Symbolismus eher im Hintergrund stehe bzw. durch die Wiener Moderne vermittelt werde (ebd. 118). Als dominierende Züge der Wiener Moderne zur Zeit, als Trajanov in Wien weilte, führt Steinke an: „eine Aristokratie und Großbürgertum erfassende Fin-de-siècle-Stimmung (Verfall, Agonie, Untergang u. a.), die Suche nach dem Neuen (Übermensch, Retter, Messias), die Abkehr von der äußeren Welt des Naturalismus (Naturbilder mit melancholischer Stimmung, unbestimmten Gefühlen und Todesahnungen) [...] die Wendung zu den Rätseln der einsamen Seele“ (ebd. 119 f.). In neuerer Zeit akzeptieren diesen Standpunkt auch Udolph (1993: 84 f.) und Dakova (2009: 11)

¹¹⁹ Diese Vermittlerrolle betont auch Trajanov selbst nicht nur in privaten Gesprächen (Udolph 1993: 84), sondern auch durch die Angabe in mehreren Texten des Entstehungsortes Wien oder in Interviews, und in seinen Reifejahren bestimmt er sie als Daseinsformel: „Gern spricht Trajanoff von Deutschland, das er kennt und liebt. Er kam als Student nach Wien und blieb hier fast 23 Jahre, obwohl der Dichter, wie er sagte, immer wieder zeitweise nach Bulgarien mußte, weil er nur dort schreiben kann“ (Hanel 1940: 14). Nach seiner endgültigen Rückkehr nach Bulgarien verlieh der Dichter dieser Rolle die endgültige mythologisierte Gestalt, indem er ständig Begegnungen und Freundschaften mit emblematischen Namen für die Wiener Moderne erwähnte, wie z. B. Hugo von Hofmannsthal und Peter Altenberg, oder mit Dichtern wie Rainer Maria Rilke, Anton Wildgans und viele andere. Der Mechanismus dieser Selbstmythologisierung verdient besondere Aufmerksamkeit. An dieser Stelle möchte ich jedoch nur erwähnen, dass Trajanov keine Beweise hinterlassen hat (z. B. in Interviews)

am Anfang des 20. Jahrhunderts emblematisch war für das Experimentalfeld der Kunst, wo germanische: nord- und süddeutsche, romanische: vor allem französische, angelsächsische und zum Teil slawische Kultur Tendenzen zusammentrafen, wobei sich aus diesem produktiven Transfer eine moderne gesamteuropäische Kunst entstand. Sein wichtigstes Anliegen war die Überwindung des Naturalismus in Richtung der subjektiven psychologischen Kunst, die das Un- und Unterbewusste berücksichtigte und somit, indem sie nach dem ersten Jahrzehnt des XX Jahrhunderts auch den Impressionismus überwand, den Weg zu den expressionistischen Avantgarderichtungen ebnete.¹²⁰

Während für die heutige Trajanov-Forschung in Bulgarien als signifikant die Frage gilt, ob Javorov oder Trajanov der eigentliche Begründer „des bulgarischen Symbolismus“ ist, war für ihre Zeitgenossen in der Zeit zwischen 1905 und 1912 eine solche Fragestellung nicht denkbar. Zwei Grundtendenzen in der Wahrnehmung von Trajanovs Dichtung setzten sich durch: einerseits die totale Ablehnung seiner Poesie als dekadent und unverständlich (vonseiten sozialistischer Kritiker wie Georgi Bakalov, aber auch durch die akademische Kritik in der Person von Albert Gečev) und andererseits die Einschätzung seiner Lyrik als etwas Außerordentliches in der bulgarischen Literatur (in der frühen Kritik von Kiril Christov, Dimo K'orčev, Bot' o Savov, Ivan Radoslavov). Gerade durch ihre Gegensätzlichkeit umreißen diese Einstellungen die damalige Aufnahme von Trajanovs Werk als eine kategorische Erneuerung der bulgarischen Literatur, die beim Zusammentreffen eines bulgarischen poetischen Talents mit der damals modernen deutschsprachigen Kultur Wiens zustande gekommen war. Als erster betonte dies Konstantin Veličkov schon 1906 in seiner Rezension¹²¹ des Trajanovs Manuskripts „Venus primitiva“:

für persönliche Bekanntschaften dieser Art; er hat diese Autoren zwar häufig beiläufig genannt und sie sehr treffend charakterisiert, nie aber konkrete biografische Begebenheiten in Raum und Zeit gegeben. Über solches Wissen verfügte damals jeder Bewohner Wiens, ein Bewohner von Sofia könnte aber derartige Erlebnisse nicht nachweisen. Aufgrund seiner Erfahrungen konnte der Dichter sein Verhalten derart stilisieren. „Die stolze Einsamkeit“ Hofmannsthals z. B., der Selbstmord seines Sohnes usw. machten die biografischen Gestalten typologisch (in stolzer Einsamkeit lebte auch Trajanov, auch sein Sohn Vasko hat Selbstmord begangen) verwandt.

¹²⁰ Die neuesten Untersuchungen über Trajanovs Werk bestätigen die Linie dieser Synthese in der Sammlung *Hymnen und Balladen* aus dem Jahr 1912, die „nicht als Übergang, sondern eher als ein präzisiertes Massiv lyrischer Texte, in dem die einzelnen poetischen Schriften (Dekadenz, Jugendstil, teilweise Expressionismus) und die für dieses lyrische Denken wichtigen Gattungen (*Polonaise, Gebet, Hymne, Impression, Lied, Poem, Ballade, Marsch*) voneinander abge sondert und zugleich miteinander konfrontiert werden“ (Dakova 2009: 61).

¹²¹ Über die kritische Rezeption von Trajanovs Werk in Bulgarien siehe den Aufsatz von Albert Benbasat (Benbasat 1987).

Malcina ot našite mladi poeti, koito se otličavat s talant, sa spečelili taka silno moite simpatii ošte s pãrvite si opiti, kakto avtorãt na taja sbirka [...] Mene izprati ot Viena [...] onija stichotvorenija, koito se pojavicha v pãrvite broeve na „Chudožnik“ [...] Njama zašto da se vãstava protiv napravlenieto, koeto sledva poetãt. To ne samo ne preči, no sposobstvuva, za da dade pãlna mjarka za svoite kačestva edin istinski talant.

[Sehr wenige von den jungen Dichtern, die sich durch Begabung auszeichnen, haben schon mit ihren ersten Versuchen meine Sympathien gewonnen wie der Verfasser dieser Sammlung. [...] Mir wurden aus Wien diejenigen Gedichte zugeschickt [...], die später in den ersten Nummern von „Chudožnik“ erschienen. [...] Man braucht sich nicht gegen die Richtung aufzulehnen, in die der Dichter geht. Sie steht ihm nicht im Wege, im Gegenteil, sie verhilft ihm, sein Talent in vollem Maße zu entfalten.] (Veličkov 1914: 221 und 222)

Ohne die aus Wien entlehnte Richtung beim Namen zu nennen, die damals für die literarisch gebildeten Bulgaren unter der Bezeichnung „Dekadenz“ bekannt war, betonte Veličkov, dass die Gedichte des jungen Dichters „sãčuvstven priem“ [teilnahmsvollen Empfang] gefunden habe (ebd. 221) unter den lesenden Bulgaren, dass das Manuskript eigentlich keine „Sammlung“, sondern ein ganzheitliches Werk darstelle (Gesamtkunstwerk war eine Grundkategorie der deutschsprachigen Moderne), in dem „stichotvorenija, liričeski po forma, imat organičeska vrãzka pomeždu si i sãstavljavat nešto cjalo“ [Gedichte mit lyrischer Form eine organische Verbindung untereinander aufweisen und so eine Art Ganzheit bilden] (ebd. 222). Der einheitliche Ton wird durch die Bearbeitung des Themas hervorgebracht und im Titel angegeben als „izblik na sila“ [Ausbruch von Kraft], der etwas „počti stichijno, s vsičko, koeto tova ponjatie sãdãrža v sebe si chubavo i plenitelno“ [fast Elementarkräftiges innewohnt, mit allem, was dieser Begriff beinhaltet – etwas Schönes und Bezauberndes] (ebd. 221). Ein grundlegendes Problem des Manuskripts sieht Veličkov im Spannungsverhältnis zwischen „plenitelnata naivnost i sãrdečnost ot naj-rodna pesen“ [bezaubernder Naivität und Herzlichkeit des einheimischen Liedes] einerseits und der „usvoenoto napravlenie“, der „uvlečenieto“ [angeeigneten Richtung, Begeisterung] für etwas, was

v mnogo stichotvorenija kãm želanija efekt se e stignalo ne črez kačestva, proizlezli ot živo i iskreno vdãchnovenie, a ot iziskana svoeobraznost v sticha i ezika, v uštãrb ne rjadko na vkusa i na pravdata i naj-mnogo na jasnotata

[zum gewünschten Effekt in vielen Gedichten nicht infolge von echter Inspiration geführt hat, sondern durch feine Eigenart der Verse und der Sprache, zuungunsten des Geschmacks und der Wahrhaftigkeit, nicht selten auch der Klarheit] (ebd. 223 und 224).

Im Allgemeinen wird es klar, dass der Rezensent die Kunsthaftigkeit der Form (Ästhetizität) der Wahrhaftigkeit und der echten Inspiration (mimetische Herangehensweise) gegenüberstellt, teilweise akzeptiert er jedoch die „Richtung“ als poetisches Instrumentarium des Themas, das der junge Dichter auch mit der bulgarischen Volksdichtung zu verflechten versucht.

Für jeden, der die Kompromisslosigkeit von Konstantin Veličkov kennt, und angesichts der Tatsache, dass die Rezension auch an Prof. Ivan Šišmanov gerichtet war, den damaligen Bildungsminister, war die abschließende Beurteilung beeindruckend: „Trajanov se javjava edna sila, za kojato trjabva da se oblažavame. Na neja može da se razčita za važni i skāpi trudove v poetičeskata ni literatura“ [Trajanov erscheint als eine Kraft, auf die wir stolz sein sollten. Auf sie kann man sich für wichtige und wertvolle Werke unserer poetischen Literatur verlassen] (ebd. 226).

Eine Kurzformulierung für das Debüt von Teodor Trajanov stammt von Petko Rosen, ebenfalls aus dem Jahr 1906: „... i nie si imame svoja novator, svoja Bodler.“ [und wir haben unseren Erneuerer, unseren Baudelaire] (Rosen 1968: 113)¹²².

In seiner ersten öffentlichen Beurteilung des Zyklus „Regina mortua“ benannte Kiril Christov eindeutig die „Richtung“ und schätzte das Talent des jungen Dichters ein:

izjaštni dekadentski stichotvorenija [...] Naj-slaboto ot tezi stichotvorenija bi napravilo čest na koeto i da e bālgarsko spisanie [...] V edna strana s ustanoveni literaturni tradicii [...] kritikata bi pozdravila v liceto na gospodin Trojanova (sic) edin bālgarski Demel – *Demel bez nikakāv period na učeničestvo*.

¹²² Petko Rosen betont auch die Verbindung von Trajanovs Moderne mit der bulgarischen Volkspsyche: „[...] s tantalovi māki Trajanov, sled kato razrovi ruinite na mārtvata carica – dušata, razkārti vkamenelite naplastjavanija v narodnata psihika. (O, kakva eres u toja stranen, živjal samo v duševnite podzemija dekadent, da tārsim narodnost.)“ [[...] unter Tantalusqualen, nachdem er die Ruinen der toten Königin – der Seele aufgewühlt hatte, zerbrach er die versteinerten Schichten in der Volkspsyche. (O wie ketzerisch, bei diesem seltsamen Dekadenten, der nur in seelischen Kerkern gelebt hatte, nach Volkstümlichkeit zu suchen!)] (Rosen 1928: 100). Erst in neuerer Zeit wurde diese Spezifik der Lyrik von Trajanov von Dobrin Dobrev mit seinem Aufenthalt in Wien in Zusammenhang gebracht:

[prestojat] predopredelja i pojavata na osobeni intertekstualni registri i jadra, generirašti simvolni redove v poezijata na Trajanov. Pod vlijanieto na nemskija i avstrijskija simbolizām samo Trajanov izmeždu svoite bālgarski kolegi projavjava interes kām problema za nacionalnija mit [...] negovata poezija mnogo napomnja Vagnerovata tradicija na četene na Šopenchauer.

[[der Aufenthalt] prädestinierte auch die Entstehung von besonderen intertextuellen Registern und Kernen, die Symbolreihen in der Dichtung von Trajanov generierten. Unter dem Einfluss des deutschen und des österreichischen Symbolismus zeigte Trajanov als einziger unter seinen bulgarischen Kollegen Interesse für die Problematik des nationalen Mythos [...] seine Dichtung erinnert stark an die Wagnersche Tradition beim Lesen von Schopenhauer] (Dobrev 2008: 124 f.).

[elegante dekadente Gedichte [...] das unbedeutendste dieser Gedichte wäre eine Ehre für jede bulgarische Zeitschrift [...] In einem Lande mit feststehenden literarischen Traditionen [...] würde die Kritik in der Person des Herrn Trojanov (sic!) einen bulgarischen Dehmel begrüßen – *Dehmel ohne die Periode des Schülerseins* [Herv. im Original].] (Christov 1906: 1)

Und wenn in diesen Beurteilungen das Debüt von Trojanov vor allem mit dem gängigen Verständnis der Moderne jener Zeit in Zusammenhang gebracht wurde, so umriss Bot' o Savov in zwei Rezensionen aus dem Jahr 1911 über „Regina mortua“ und über „Hymnen und Balladen“ das Profil der Poesie Trojanovs in Übereinstimmung mit der Wiener Moderne, ohne sie dabei direkt damit zu vergleichen. Der Autor meinte, dass „vtoroto negovo raždane na zemjata - raždaneto na dušata“ [die zweite seine Geburt auf Erden – die Geburt der Seele] zustande kommt, indem er „prez edno bezdomničestvo vāv velikosvetskata stolica Viena toj namira sebe si“ [durch eine Heimatlosigkeit in der großweltlichen Hauptstadt Wien sich selbst gefunden hat] (Savov 1911: 53). Um dann in Bulgarien zu erscheinen als „adept na ultramodernizma v chudožestvoto [...] črez edno moderno varvarstvo“ [Adept des Ultramodernen in der Kunst [...] durch eine moderne Barbarei] (ebd. 53 und 54). Die Einschätzungen von Bot' o Savov sind ähnlich angelegt wie etwa die von Dimo K' orčev, von Trojanovs Mitstreiter aus jener Zeit¹²³. Die „prilivi i otlivi na dušata“ [Fluten und Ebben der Seele] im Sinne von Nietzsche, die „periodični razbivanija i saždavanija na cennosti“ [periodische Zerschlagen und Erschaffen von Werten] (ebd. 55) beeinflussten die poetischen Auffassungen Trojanovs. Von entscheidender Bedeutung war auf der Inhaltsebene „žaždana za samoizživjavane“ [der Wille zum Selbsterleben] auf dem Wege zur „podgotvitelno bjagstvo ot života“ [vorbereitenden Flucht aus dem Leben], in der „razčāfvat silite na dušata“ [die Kräfte der Seele aufblühen], darin entsteht „žažda da napusne stranata na usamotenieto i da sleze v dolinata na života“ [der Wille zum Ausbrechen aus dem Land der Einsamkeit und zum Absteigen in das Tal des Lebens] (Savov 1912: 179). Die Dichtungsmethode der frühen Lyrik Trojanovs fasst Savov in der folgenden Formel zusammen:

¹²³ Die Grundcharakteristiken von Trojanovs Dichtung, erschaffen von einem „opijanen ot silite na mladostta poet“ [von den Kräften der Jugend berauschten Dichter], beschrieb Dimo K' orčev 1909 in der Zeitschrift *Slānčogled* [Sonnenblume]: Betrachtung als Trauer; Drama der Seele; Prinzip Erotik; Personifizierung der Landschaft, jedoch nicht im Rahmen eines friedlichen Pantheismus, sondern in Form von Hypnose, die „mračina i smārt“ [Finsternis und Tod] aufdeckt: „bolezna čuvstvitelnost, izravnjavane na visok moral i estetičesko čuvstvo, motivi na smārtta i za ženata s nejnata demonična krasota“ [krankhafte Sensibilität, Gleichsetzung von hoher Moral und ästhetischem Gefühl, Motive des Todes und der Frau mit ihrer dämonischen Schönheit] (vgl. K' orčev 1909).

T. V. Trajanov v svojata poezija vāsāzdava žīvota i pātištata na dušata, nejnite tajnstveni probuždanija [...], nejnijat vnezapen vik pred tragičnija večen disonans na bitieto – košmarnija užas v bezkrajnata misterija. [I poneže] tezi bezplātni težnenija na dušata ne mogat da se projavjat vāv vremennoto bitie, predi tvorčeskata fantazija da gi obleče v individualni kraski i zvukove, obrazi ot empiričnata dejstvitelnost [...] tezi elementi, koito izgraždat chudožestvenata postrojka, ne sa obedineni ot vāšna logika, a ot čuvstvena, asociativna zakonomernost.

[In seiner Dichtung lässt T. V. Trajanov das Leben und die Wege der Seele wieder entstehen, ihr geheimnisvolles Wiedererwachen [...], ihr plötzlicher Aufschrei vor der ewigen tragischen Dissonanz des Seins – den Altraum der unendlichen Materie. [Und da] diese körperlosen Neigungen der Seele nicht im zeitbegrenzten Sein in Erscheinung treten können, bevor sie von der schöpferischen Fantasie in individuelle Farben und Klänge gekleidet werden, als Bilder der empirischen Wirklichkeit [...] sind es diejenigen Elemente, die den künstlerischen Aufbau zustande bringen, sie werden nicht durch äußere Logik zusammengehalten, sondern durch eine sinnliche Gesetzmäßigkeit der Assoziationen.] (Savov 1911: 55 f.)

Deshalb wird gerade „životāt na podsāznatelno bitie“ [das Leben des unbewussten Seins] dargestellt, indem „i mārtvite obrazi na prirodata sa nasiteni s tajnstvenata misterija na dušata i sa prevārnati v simboli na nejnoto bitie: kosmičnoto vinagi e izrazeno črez pračoveškoto“ [auch die toten Bilder der Natur von der geheimnisvollen Materie der Seele durchdrungen und in Symbole ihres Seins verwandelt werden: **Das Kosmische wird immer durch das Urmenschliche ausgedrückt**, Herv. d. Verf.] (ebd. 58). In dieser inhaltlich-förmlichen poetischen Synthese erscheint Trajanov als „artist. Negovoto tvorčestvo e v moštna koordinacija s izobilnija podsāznatelen život“ [Künstler. Sein Werk steht in mächtiger Koordination mit dem reichen unterbewussten Leben] (Savov 1912: 177):

Togava samotnata duša poselva vāšnija svjat sās senkite na svoja život [...] Tāj iz krajnija individualizām se ražda panteizma v poezijata na Trajanov [...] Prirodata stava mālčaliv chram, kādeto se izvāršvat veliki tajnstva.

[Dann besiedelt die einsame Seele die äußere Welt mit den Schatten ihres Lebens [...]. So wird aus dem extremen Individualismus der Pantheismus in der Dichtung von Trajanov geboren [...]. Die Natur wird zu einem stillen Tempel, wo große Mysterien stattfinden.] (ebd. 180)

Ohne Parallelen zum Werk Hugo von Hofmannsthals zu ziehen, bezeichnet der Kritiker

dušata na Trajanov [kato] mnogostranna proekcija na preživjanata večnost.“ [...] [Toje] „Plennik“ na tezi nemi užasni videnija, koito kato razgromeni korabi s razkāsani

krila bavno se podavat iz neprozračnata mägli i se gubjat njakäde bez päť i bez cel. Dogdeto naj-setne go obchvašta prosvetlenieto po tämnija päť na užasa.¹²⁴

[die Seele von Trajanov [als] vielseitige Projektion der erlebten Ewigkeit. [...] [Er ist] „Gefangener“ dieser stummen schrecklichen Visionen, die wie zerschlagene Schiffe mit zerrissenen Flügeln langsam aus dem undurchsichtigen Nebel zum Vorschein kommen und irgendwo verschwinden ohne Weg und Ziel. Bis er endlich von der Erleuchtung auf dem dunklen Weg des Schreckens erfasst wird.] (ebd. 182)

Gerade diese Erleuchtung lässt den lyrischen Sprecher, vor dem Gesicht des Todes stehend, ihn „v nejnata velikosvetska säštност – kato večna razrušitelka i večna obnovitelka na života“ [in seinem großweltlichen Wesen zu sehen – als ewigen Zerstörer und ewigen Erneuerer des Lebens] (ebd. 182). Savov ist der Meinung, dass das Todesthema bei Trajanov in seiner Vereinigung mit „naj-silnija straž na života – pärvičnijat instinkt, polovata strast“ [dem mächtigsten Hüter des Lebens – dem Primärinstinkt, der sexuellen Leidenschaft]¹²⁵ (ebd. 184) die poetische Bildlichkeit hervorbringt, die sowohl mit dem erotischen Dämonismus¹²⁶, als auch mit dem dionysischen¹²⁷ Verständnis des Todes als Rausch und Neugeburt in Verbindung steht.

Obwohl in den Aufsätzen Bot’o Savovs die Namen von Nietzsche, Strindberg, Verlaine, Baudelaire, Bal’mont, Maeterlinck erwähnt werden, aber kein einziger Wiener Autor genannt wird, umreißen die Betrachtungen des Kritikers die Dichtung Trajanovs aus seinen frühen Jahren als ganzheitliches literarisches Produkt und nicht als einzelne unsystematische poetische Versuche der Lehrjahre. Dieses Produkt als etwas Ganzes entstand im Geiste der Moderne, vereinte aber offensichtlich Schlüsselkategorien aus der Kultur der Wiener Moderne –

¹²⁴ Vgl. Hugo von Hofmannsthals „Vermächtnis“ (1892).

¹²⁵ Zu jener Zeit war es für die vorbereiteten Teilnehmer an dem bulgarischen Literaturprozess unmöglich, diese Thematik ohne einen direkten Bezug auf Freud und die Psychoanalyse zu behandeln.

¹²⁶ Horst Fritz bestimmt die Dämonisierung des Erotischen als Charakterzug der Fin-de-siècle-Kultur. Ein Auszug aus seinem Aufsatz zum Thema könnte auch das poetische Modell von Trajanov umschreiben:

Die Geliebte fungiert als Mittel der Teilhabe am Weltganzen. Die konkrete Realität vergeht im rauschhaften Erfühlen einer kosmischen Totalität, die etwas Letztes und Voraussetzungsloses eignen soll. [...] Stets ist der Zielpunkt etwas Umfassendes, Totales, Allgemeines, in dem das Individuum aufzugehen trachtet. Entsprechungen im Bereich der bildenden Künste lassen sich unschwer finden. Sie treten uns entgegen im weitverbreiteten Motiv von Welle und Tanz, wie in den Bildern von Stuck, Hofmann und Fidus, deren graphischem Grundschema stets die Tendenz innewohnt, die individuelle menschliche Erscheinung durch eine vegetabile und wellenförmige Ornamentik in den lebendigen Rhythmus eines größeren Ganzen einzufügen, oft ergänzt durch die Szenerie einer frühlingshaft-ursprünglichen Welt. Das augenfälligste Beispiel ist die große Vorliebe für das Motiv des Kusses. [...] Die Problematik, die sich in solchen Darstellungen verrät, lässt sich im Bereich der Literatur sehr augenfällig am Werk Richard Dehmels demonstrieren. (Fritz 1977: 451 f.)

Über die Motive der Welle und des Kusses bei Trajanov sowie über seine Beziehung zu Dehmel vgl. Udolph 1993 und Dakova 2009.

¹²⁷ Savov verwendet den Ausdruck „prirodata na Pan“ [die Natur von Pan] (Savov 1912: 185).

zentrales Darstellungsobjekt ist das Mysterium der Seele; die schmerzvolle Sensibilität verbindet sich mit Emotionen sowohl der Resignation, als auch des Aufruhrs; die Auffassung vom Tod wurde durch das dionysische Prinzip geprägt; die dämonische Erotik¹²⁸ und die ambivalente Beziehung zum weiblichen Grundsatz – gleichzeitig Dämon und Engel, sind die wichtigsten Ausdrucksmittel für den mysteriösen Weg der Seele; das Unterbewusstsein ist die Quelle der lyrischen Dramatik, und der Pantheismus entsteht aus dem extremen Individualismus in übersinnlicher Einigung mit der Natur; dem ganzheitlichen Verständnis von Poesie liegt der Ausdruck und nicht die Widerspiegelung zugrunde¹²⁹.

Ein Jahr nach Bot' o Savov bestimmte auch Ivan Radoslavov die Dichtung von Trajanov als Synthese moderner europäischer Tendenzen:

Zaštoto toj ideše pri nas prosmukan do gläbinata na dušata si s čudodejnite sokove na edna kultura, kojato beše säzdala genii; edna kultura, kojato beše go osinovila, za da go priobšti kãm strastnite impulsi na života...

[Denn als er zu uns kam, war er bis in die Tiefe seiner Seele durchdrungen von den wundersamen Säften einer Kultur, die Genies hervorgebracht hatte; eine Kultur, die ihn adoptiert hatte, um ihn für die leidenschaftlichen Impulse des Lebens zu gewinnen ...] (Radoslavov 1913: 1)

¹²⁸ Botjo Savov bemerkt ausdrücklich, dass

polovijat demonizãm nameri počva v sävremennata literatura ne samo kato reakcija na razslabenoto polovo čuvstvo, no i kato strasten priziv kãm sintezirane polovo razdvoenata natura na dnešnija čovek.

[der sexuelle Dämonismus in der Gegenwartsliteratur Boden finden konnte nicht nur als Reaktion auf das geschwächte Geschlechtsgefühl, sondern auch als leidenschaftlicher Appell zur Synthese der zwiespältigen Natur des heutigen Menschen.] (Savov 1912: 184)

Diese Feststellung steht im Einklang mit Hermann Bahrs Idee aus der „Russischen Reise“ über die Vereinigung des männlichen und des weiblichen Prinzips zu einem neuen Geschlecht der Zukunft.

¹²⁹ Zum ersten Mal wird dies in der bulgarischen Literaturforschung erwähnt von Ivan Mladenov in seiner Dissertation aus dem Jahr 1983 über Trajanovs Platz in der Entwicklung des bulgarischen Symbolismus:

Az-ät na ličnostta potäva nadolu v predličnostni sloeve kãm kolektivnoto nesäznato na plemennoto minalo (neslučajno vzimootnošenijata ličnost-obštestvo v edin archaičen plan, kato otnošenija meždu individa i roda , sa naj-säštnostnata, nikoga nenapuskana tema na Trajanov). Za präv päť pri Trajanov dejstvitenostta se destrukturira säznatelno i posle se „prenarežda“ po zakonite na poetičeskoto mislene.

[Das Ich der Persönlichkeit versinkt in vorpersönliche Schichten zum kollektiven Unbewussten der Sippenvergangenheit (nicht zufällig ist das Verhältnis Persönlichkeit – Gesellschaft in einem archaischen Plan, als Verhältnis zwischen Individuum und Sippe, das wesentlichste, ständige Thema bei Trajanov). Erstmals wird bei Trajanov die Wirklichkeit bewusst destrukturiert und dann nach den Gesetzen des poetischen Denkens „neugeordnet“.] (Mladenov 1983: 53)

Diese Rezeptionszeugnisse der Epoche umreißen klar die Gestalt des poetischen Kulturvermittlers Trajanov, der im Milieu der Wiener Moderne mit ihrer ganzen Heterogenität, ohne einen bestimmten Autor oder die Moden der Zeit nachzuahmen, aus ihren wichtigsten Charakteristika ein neues Poetikmodell für die bulgarische Literatur zur Synthese brachte. Ein solches Herangehen ist typologisch verwandt mit der Praxis der Autoren in der Gruppe „Junges Wien“. In keinerlei Hinsicht besitzt es jedoch den Epigonencharakter der modischen Lyrik eines Felix Dörmann in Bezug auf die Lyrik Baudelaires. Trajanovs Synthese ist völlig bewusst und hat die Erneuerung der bulgarischen Poesie durch Überwindung ihrer mimetischen Tradition zum Ziel:

V tvorenijata na Demelja predsetich smätinja izraz na bezformenija si kopnež, no i pri očevidna „obštnost“ – detajlnata postrojka e različna, a v njakoi slučai – protivopoložna. Pătjat, načertan vāv „Venus primitiva“, ne e obšt, a e usporeden s negovija; neposilnata neravnomerna stăpka na mladija tărsi unison s taja na prevăzmognalija majstor ...

[In Dehmels Werken ahnte ich den dunklen Ausdruck meiner formlosen Sehnsucht, aber bei aller offensichtlichen „Gemeinsamkeit“ – der detaillierte Aufbau ist verschieden, in manchen Fällen sogar entgegengesetzt. Der mit „Venus primitiva“ eingeschlagene Weg ist kein gemeinsamer, sondern verläuft parallel dem seinen; der nicht zu erreichende, ungleichmäßige Schritt des Jungen sucht den Gleichklang mit dem des überwindenden Meisters ...] (Brief an Kiril Christov vom 30.01.1906, zit. nach Velikov 1988: 126)

Das Bewusstsein für einen „vorgezeichneten Weg“ und die Überzeugung: „Ela pri mene u Viena [...] šte prestoim 2 sedmici, koito šte imat vlijanie vărchu našata literatura 2 desetiletija!“ [Komm zu mir nach Wien [...] Bleib da 2 Wochen, die 2 Jahrzehnte die bulgarische Literatur beeinflussen werden!] (Brief an Petko Rosen vom 21.03.1907, zit. nach Pamukov 1981: 142) bestätigen eindeutig die Bewusstheit der Vermittlerrolle, die Trajanov übernahm, als er sich in seinen Studienjahren in Wien entschloss, bulgarischer Dichter zu werden.

Das Problem der Identifizierung von konkreten Erscheinungsformen der Wiener Moderne in Trajanovs Frühwerk liegt bei deren Besonderheiten als Kultur- und Literaturtyp. Jeder Versuch, sie als eine Gesamtheit spezifischer Kategorien zu beschreiben, führt zum allgemeineren Verständnis der epochalen Zeit des Fin de Siècle. So verfährt auch Ludger Udolph, indem er seine konkrete Untersuchung zu Trajanovs frühe Lyrik in einem Kapitel zusammenfasst unter dem Titel: „Im Banne des fin de siècle“ (Udolph 1993: 25–100). Das Problem wurzelt im ausgeprägten Transfercharakter im Werk der Autoren vom Kreis „Jung-Wien“, deren Ästheti-

zismus auf die Übernahme und Überarbeitung nicht nur, aber vor allem der französischen Dekadenzdichtung gerichtet war. Das Werk der Künstler der Gruppe „Jung-Wien“ selbst sollte unter dem Aspekt des Transfers betrachtet werden und bei der Untersuchung dieses Prozesscharakters sollten Inhalte zum Vorschein kommen, die für die Teilnehmer am Prozess für sie selbst spezifisch seien.

Aufgrund eines solchen methodologischen Verständnisses möchte der Verfasser versuchen zu umreißen, was im Allgemeinen unter Übernahme des Geistes der Wiener Moderne bei Teodor Trajanov zu verstehen wäre. Umso mehr, als bei seiner Ankunft in Wien der Prozess des Aufbaus der neuen Wiener Literatur der Moderne schon abgeschlossen war. Dabei war für das öffentliche Bewusstsein der Wiener nach 1900 die gegenwärtige Moderne viel besser erkennbar in der bildenden Kunst und im Theater, in der Musik, Architektur, im Kunsthandwerk und in der Bildhauerkunst, als in der Literatur (vgl. Wunberg 1981: 63). Das heißt, es handelte sich um Erscheinungen, die sozusagen eher vor den Augen des Wahrnehmenden präsent waren und den Gesamtton des Wiener modernen Geistes angaben. Ein Beleg für Trajanovs Wahrnehmung dieser Denkart ist die Postkarte mit der Abbildung des Secessionsgebäudes, die er 1904 an Vladimir Vasilev schickte mit folgendem Text: „Žalko, če v tova zdanie njama nikoj pät da ocenjat kolko ‚velik‘ e podvigät na vašija kräžok.“ [Es ist schade, dass in diesem Gebäude niemals eingeschätzt wird, wie „groß“ die Heldentat ihres Zirkels ist.] (ZStA B. 373K, K. 1, AE. 211)

Mit dieser Geste verbindet Trajanov in seiner Bewertung das bekannteste öffentliche Symbol der Wiener Moderne mit der Tätigkeit des Kreises „Misäl“. In Anbetracht der obigen Überlegungen scheint es logisch zu sein, nicht von den heutigen Auffassungen über das Wesen der Wiener Moderne auszugehen, sondern einige der damaligen Zeugnisse näher zu betrachten. Im Vorwort zur Anthologie „Deutsche Lyrik aus Österreich“ (Hoffmann 1912) folgt der Herausgeber folgender Logik. Aufgrund der Sprache und der literarischen Entwicklung in Deutschland und Österreich werden beide Territorien geistig angeglichen: „Die Staatengrenze bestand nicht in der Literatur. Was die Sprache verband, bildete ein einziges geistiges Reich. Eins war die Entwicklung. Klassik, Romantik, Epigonentum, Naturalismus, Impressionismus, sie waren nicht bloß Echo, sondern volles Miterleben“ (Hofmann 1912: XI) Wegen Unterschiede der Temperamente und der besonderen „Blutmischung“ im Süden ist Wien „[D]ie

Heimat der tragisch-sentimentalen Temperamente“ (ebd. VIII). Und in den modernen Zeiten überwindet die Wiener Kultur die Romantik anders als die Berliner beispielsweise:

Das kaiserliche Wien: eine Riesenstadt, die gegen die lärmende Modernisierung sich stemmt. Straßen und Alleen lassen die Bewohner zu Spaziergängern werden, zu Flaneuren, die im Umhergehen einzig den beglückenden Zweck des Schauens suchen [...] So ist auch in Hofmannsthals Gedichten die Umgebung Wiens tief in die traumhafte Weltverwoben. Gewiß: in die Natur hinaus trugen und tragen sie fast alle Salonatmosphäre mit. Nicht Rousseausche Schwärmerei jagt sie zur mütterlichen Erde. Städtersehnsucht treibt sie nach Einsamkeit, tiefem Atemholen, Augenlust. Gesellschaftliche Kultur beherrscht ihre Nerven. (ebd. VII f.)

Diese Betrachtungen von Ähnlichkeiten und Unterschieden in ihnen umreißen die Wiener Kultur der Moderne weiters als Voraussetzung für ein modernes, wegen des gesellschaftlichen Charakters der Nerveneinstellung pantheistisches Schaffen – in der Malerei der Sezession ist es am besten erkennbar. Erkennbar ist es auch in Trajanovs Frühwerk. Der aufrührerische Pantheismus darin stammt aus der gesellschaftlichen Problematisierung der Geschlechter. Genau zurzeit von Trajanovs Aufenthalt in Wien erschien der Bestseller „Geschlecht und Charakter“, in dem nach den Worten von Wunberg

Otto Weininger despektierlich vom Ich als einem „Wartesaal für Empfindungen“ sprach. Sein berühmtes Buch [...] von 1903 (bis 1920 in 21 Auflagen erschienen) war eines der einflußreichsten Bücher der Zeit überhaupt. Es thematisiert die Stichworte der Epoche: männliche und weibliche Sexualität innerhalb einer sexuellen Typenlehre, das Verhältnis von Begabung und Genialität, von Erotik und Ästhetik; es handelt von Logik, Ich und Ethik genauso wie über Judentum und Hysterie (Wunberg 1981: 133).

Trajanov hat nirgends erwähnt, ob er in seiner Jugend Weininger gelesen hat (über die späteren Jahre gibt es genügend Beweise, dass er das Buch gut gekannt hat). Man kann aber mit großer Sicherheit behaupten, dass ihm die Weiningers Theorien bekannt waren, wenigstens weil sein Mitstreiter Dimo K’orčev 1909 Auszüge aus Weiningers Band neben Gedichten von Trajanov in der Zeitschrift *Slančogled* veröffentlicht hat. Der Geist des Werkes von Weininger war jedoch emblematisch für jene „gesellschaftliche Kultur“, welche um 1900 „die Nerven der Wiener beherrschte“. Die Einstellung zu den Geschlechtern, die Triebe und deren Energie führten gleichfalls zur Entdeckung des Unbewussten in einem anderen emblematischen Buch aus dem Jahr 1900 – Sigmund Freuds „Traumdeutung“.

Diese Art von Hinwendung zur menschlichen Psyche, die für die Wiener Moderne so charakteristisch war, kennzeichnete auch die antimimetische Dichtung Trajanovs.

Selbst die heutigen Wissenschaftler stützen sich auf Hermann Bahrs theoretische Überlegungen, wenn sie den spezifisch österreichischen Inhalt der Wiener Moderne suchen (vgl. Nienhaus 1986: 9–12). Nach der „Überwindung des Naturalismus“ aus dem Jahr 1891 beruht die Wende zur Moderne auf der Idee, dass eine neue Methode notwendig ist: „Es handelt sich um eine Methode zur Objektivierung der inneren Seelenstände. Es handelt sich um eine Methode, die Ereignisse in den Seelen zu zeigen, nicht von ihnen zu berichten“ (Bahr 1891: 111). In „Studien zur Kritik der Moderne“ entwickelt Bahr 1894 die Idee vom Eindringen in die Seele als neue Phase des menschlichen Geistes:

Er verlässt das Sein; mit dem Materialismus, mit dem Naturalismus ist's aus. Aber er flüchtet nicht in das Ich zurück; er wird die alte Romantik nicht wiederholen. Sondern in das Werden des Seins zum Ich hinüber, in dem (sic!) Prozess vom Wirklichen zum Denken hin, wo er nicht mehr draussen und noch nicht drinnen ist – da will er eindringen. (Bahr 1894: 9)

Und Bahr selbst sieht die Anwendung dieser Methode in der Literatur des Kreises „Jung-Wien“ nach zeitgenössischen Erinnerungen folgenderweise:

Bahr: Wir gelangen endlich dorthin, wo es uns längst hintreibt. Zu Schnitzlers „Ich“. Er könnte im Gegensatz zu Hofmannsthal sagen „Drinnen sind wir zu finden, von drinnen weht es uns an.“ Denn sein „Ich“ ist nach innen konzentriert. Ganz dem Dunkel zugekehrt, den Abgründen, die hinter dem Bewusstsein sich auftun, dort, wo kein Gewissen, keine Verantwortung wohnt und herrscht. Er ist ein Seelentieftaucher, ein Traumverwirrer und -entwirrer [...]. (Zuckerkaudl 1981: 79)

Wie schon in Bezug auf die literaturkritische Rezeption von Trajanovs Frühwerk festgestellt wurde, war eben dies auch die Methode der Entstehung seiner frühen Dichtung. Dabei gibt es keine Zeugnisse darüber, dass er die theoretischen Schriften von Hermann Bahr gelesen hatte; es ist jedoch unbestritten, dass er das Werk von Schnitzler kannte.

Auch für die Poetik von „Regina mortua“ und „Hymnen und Balladen“ lässt sich der Schlüssel im Geist der Wiener Moderne finden. Die Kunstfertigkeit der deutschsprachigen österreichischen Dichter wurde schon von ihren Zeitgenossen unterstrichen. Hoffmann motivierte sie folgendermaßen:

Der Glanz eines vornehmen Eklektizismus durchleuchtet ihrer [der österreichischen Lyriker – Anm. d. Verf.] aller Gedichte. [...] Die wählerische Kunst des Wortes versagt sich seinen trübsten Schmerzensausbrüchen nie. Die leicht huschenden Töne und Zwischentöne konnte sie schon umfassen, die Landschaft beseelen, neue Musik aus

altbekanntem Silben schlagen. Die Raffinements der Sprache verloren sich nicht mehr, steigerten sich noch, vervielfältigten sich, sublimierten sich. (Hoffmann 1912: XI–XII)

Gerade diesen Prozess der Verstärkung bezeichnen die Autoren der Wiener Moderne selbst als „Stilverdrehungsmanie“ (Hofmannsthal 1968: 25). Prominente österreichische Literaturwissenschaftler sehen in dieser Bezeichnung von Hofmannsthal den Schlüssel zur Rezeption des französischen Symbolismus durch die Gruppe „Jung-Wien“:

„Stilverdrehungsmanie“ – das ist der Terminus, unter dem sich das Rezeptionssyndrom des Jung Wiens fassen lässt; die Manier wird – psychopathologisch – geadelt zur Manie. Kein Stil, woher immer er übernommen wird, soll im Original – gut historisch-rekonstruiert werden, sondern verwandelt erscheinen: eine Stilmaskerade, die einerseits über die perfekte Verfügbarkeit verschiedener Muster Zeugnis ablegt, andererseits ebenso die Müdigkeit, sich auf eine feste, in sich gediegen-konstante Form einzulassen. Die Übernahme der literarischen Anreger unterliegt dieser Manie durchgehend, die etwas Pretiöses noch pretiöser kleidet. Von hier aus ist auch die Beschreibung des Verhältnisses der Wiener Dekadenzliteratur zu den Texten der französischen Symbolisten anzuvisieren. Es wäre also verfehlt, nun nach möglichst getreuen Ab- und Nachbildungen der Vorlagen zu suchen, sondern es gilt zu erkennen, dass uns diese in anderer Inszenierung begegnen. (Schmidt-Dengler 1986: 74)

Offensichtlich erfasste den jungen Trajanov diese „Stilmanie“ der poetischen Vornehmheit auf Wiener Art (Ästhetizismus), durch die man aus bekanntesten Silben neue Musik entstehen lässt, und die Vorbilder dienten ihm nur als Antrieb zu einer neuen Sprachorchestrierung¹³⁰. Deshalb behaupten die bulgarischen Kritiker einerseits:

V stichotvorenijata na Trajanov njama nito obiknoveni chodjašti čuvstva, ni stranna reč. Naj-boleznenite useštanija na dušata sa izkazani s ezik čist, našenski – kato ne se gleda, če na mnogo mesta značenieto na dumata se meni, dobiva nov smisäl i se opazva po toja päť edinstvoto na čuvstvata i ezika, s kojto e predaden strannijat život na ranno zastralata duša.

[In Trajanovs Gedichten gibt es weder gewöhnliche gängige Gefühle noch sonderbare Sprache. Die schmerzvollsten Empfindungen der Seele kommen durch eine reine Sprache zum Ausdruck, nach heimischer Art – ohne darauf zu achten, dass sich an vielen Stellen die Bedeutung des Wortes ändert, einen neuen Sinn bekommt und somit die Einheit von Gefühl und Sprache erhalten bleibt, wodurch das sonderbare Leben der früh leidvollen Seele dargestellt wird.] (K’orčev 1909: 25)

Die konservativen Kritiker, die dem mimetischen Herangehen und der Pragmatik der Sprache frönten, wie beispielsweise Albert Gečev und Stefan Mladenov, konnten hingegen nur

¹³⁰ In Trajanovs Werk lassen sich zahlreiche sprachlich reflexive Momente im Sinne der Wiener Moderne entdecken (vgl. Staicheva 1999: 124–128), wobei in seinem Frühwerk die Bildlichkeit der sprachlichen Poetik vor allem geprägt ist durch Abwandlungen des Wortes „Lied“ als Aufruf, Traum, sehnsüchtiges Stöhnen, Taubheit usw.

„stichovete mu s goljama mǎka“ [mit großer Mühe Trajanovs Gedichte] lesen, da er „e zablu-
den ot želanieto da originalniči“ [sich vom Wunsch leiten ließ, unbedingt originell zu erschei-
nen] (Gečev 1914: 37); seine Gedichte wurden als „manijaški tiradi“ [maniakalische Tiraden]
und „chaljucinacii na edin seksualen psihopat“ [Halluzinationen eines Sexpsychopaten] be-
zeichnet (Mladenov 1924: 237 f.).¹³¹

Die vorausgehenden Überlegungen zeigen eindeutig, dass die Erneuerungswirkung von Trajanovs früher Lyrik unter dem Zeichen von Nietzsche, Dehmel, Wilde und Baudelaire zustande kam sowie von der deutschsprachigen Lyrik der Moderne, vor allem der Wiener Moderne, die mit ihrem ausgeprägten Transfercharakter die gleichen Quellen wahrgenommen und sie entsprechend abgewandelt hatte vor allem im Sinne von Hermann Bahrs Auffassungen. Dies berechtigt mich zu der Behauptung, dass die von Udolph und Dakova präzise untersuchten Themen, Motive und Bilder (Erotik, Rausch, dämonisches Weib, Tod, tödliche Liebe, Welle, Kuss, Wandererfiguren, Pilger, Eremit usw.) im Frühwerk Trajanovs, die sie mit Recht als gesamteuropäische Erscheinungen der Jahrhundertwende und vor allem seiner Dekadenzliteratur oder des Jugendstils und teilweise des Sezessionismus sehen, mit der Literatur der Wiener Moderne in Zusammenhang zu bringen sind. Als Beispiel sei der Anfang von Trajanovs Kritik zu Schnitzlers „Zwischenspiel“ angeführt. Die Einleitung beginnt essayistisch mit der Vorstellung des Verfassers, dass das zukünftige Schnitzler-Denkmal eine Frauenfigur von Max Klinger darstellen sollte. In Verbindung mit den „Beethoven-“ und „Salome-“ Motiven im aktuellen poetischen Werk des jungen Kritikers kann die Erwähnung Klingers¹³² als privater für Trajanov Widerhall der 14. Ausstellung der Wiener Sezession (1902), wo Klingers *Beethoven* im Zentrum stand, wahrgenommen werden.

¹³¹ Diese extreme Zwiespältigkeit ist typologisch verwandt mit den kritischen Wiener Praktiken aus der Zeit der Moderne. Der Vergleich ähnlicher Sprachpraxis mit dem Aufsatz „Décadence“ von Ottokar Stauf von der March würde diese Beobachtung bestätigen. Bestätigt würde aber dadurch noch etwas anderes. Der prinzipielle Unterschied zwischen Trajanov und Dörmann (einem der wenigen österreichischen Autoren, von denen Trajanov einen Vers als Motto übernommen hat):

[... I]n eroticis eine maßlose Gier an den Tag legen [...] Der Pubertätskitzel, die Betätigung des Geschlechtstriebes während der ersten Zeit der Mannbarkeit äußert sich bekanntlich in wild-stürmischer, brutaler Weise, von Kraft und Saft strotzend, überschäumend, [an dieser Stelle sei an die Beurteilung Veličkovs über den jungen Trajanov erinnert – Anm. d. Verf.] wie jedoch Dörmann bietet: ist greisenhaft empfunden und greisenhaft wiedergegeben, teils wirklich krank, teils affektiert und mit dem Siechtum kokettierend (Von der March 1981: 247f.).

¹³² Anfang des 20. Jahrhunderts wurde auch eine Postkarte mit der Abbildung seiner „Salome“ in Deutschland und Österreich-Ungarn verkauft.

Zusätzliche Belege als Bestätigung der obigen These von der Wiener Abstammung der frühen Dichtung Trajanovs lassen sich in einigen bis jetzt unberücksichtigten Quellen entdecken. Obwohl die schon erwähnte Untersuchung von Ludger Udolph über Trajanovs Lyrik (Udolph 1993) ein für die gegenwärtige Trajanov-Forschung unumgängliches Werk darstellt, sind die dort angeführten Angaben und Quellen vom heutigen Standpunkt aus noch zu vervollständigen. An erster Stelle sind zwei Gedichte zu erwähnen, die unter dem Titel „Pesni“ [Lieder] in der Zeitschrift *Bälgarska sbirka* (Trajanov 1904: 547) veröffentlicht wurden, fast gleichzeitig mit denjenigen in der Zeitschrift *Letopisi*. In beiden Gedichten, die in einem volkstümlichen Ton gehalten sind, ist das Motiv der Todesliebe vorherrschend¹³³. Zu erwähnen sind noch einzelne Publikationen von Gedichten in der Phase zwischen 1907 und 1914, besonders diejenigen, bei denen Hinweise auf ihren Platz in Trajanovs Schaffensprozess zu finden sind¹³⁴. Wichtig sind gleichfalls zwei kritische Publikationen von Trajanov aus dieser Zeit – eine Rezension über die Dramen von Jurdan Leonardič (Trajanov 1907a) und ein Essay über Liliencron anlässlich seines Todes (Trajanov 1909). Nicht unerwähnt bleiben sollen daneben zwei Artikel in der Zeitschrift *Naš život*, die mit „T.“ unterzeichnet sind und die nach einer Vermutung des Graphonymbesitzers dem Schriftsteller Anton Strašimirov zuzuschreiben sind (Bogdanov 1989: 409). Der Briefwechsel zwischen den Autoren der Zeitschrift berechtigt zu der Annahme, ihre Urheberschaft auf Teodor Trajanov zu beziehen (vgl. Velikov 1988: 136, №19). Der eine Artikel referiert Hauptmanns Drama „Elga“ und Wittenbauers „Der Privatdozent“ im ersten Heft des zweiten Jahrgangs (September 1906), der zweite ist eine Rezension für die Zeitschrift *Chudožnik* im fünften Heft (Januar 1907).

Die Frage „Was hat Trajanov vom reichen Angebot der Literatur in Wien um die Jahrhundertwende übernommen?“ hat Udolph in dem Sinne beantwortet, dass dies anhand der Antho-

¹³³ Besonders interessant ist das erste Gedicht, in dem das Herz des lyrischen Sprechers „Mignon“ erwähnt. Es soll hier keine tiefere Verbindung zu Goethes Werk gesucht werden. Die Erwähnung von etwas Unverständlichem für den Leser ist ein Teil der Strategie des jungen Dichters: „Mnogo karakterno za Trajanov e tärseneto na enigmatičnostta kato efekt.“ [Sehr charakteristisch für Trajanov ist die Forderung nach Rätselhaftigkeit als Effekt.] (Mladenov 1997: 37). In diesem Fall konnte die Ursache für die Erwähnung eine Postkarte mit Reta Walter als Mignon sein, die zwischen 1902 und 1907 postalisch gelaufen ist. Das Interesse Trajanovs für Ansichtskarten in diesem Zeitraum ist in seiner Korrespondenz mit Vladimir Vasilev nachweisbar. Diese Gedichte erreichten *Bälgarska sbirka* durch die Vermittlung Vasilevs – auf der Rückseite einer Postkarte mit der Votivkirche, 29.11.1904 datiert, schrieb Trajanov: „Tuj za Bälgarska sbirka šte bärzaš v naj-skoro vreme.“ [„Das für *Bälgarska sbirka* muss du eilig tun in nächster Zeit] (ZStA B. 373K, K. 1, AE. 211, Nr. 6).

¹³⁴ Beispielsweise in der Zeitschrift *Bälgarska sbirka* im Jahr 1909 wurde auf Seiten 504–506 „Ariadne“ veröffentlicht mit den Anmerkungen „Iz knigata ‚Pesni na pesnite‘ und ‚Viena 1907‘ [Aus dem Buch ‚Lieder der Lieder‘ und ‚Wien 1907‘] (Trajanov 1909a) und auf Seiten 581–583 „Iz pärvite pesni“ [Aus den ersten Liedern] mit der Anmerkung: „Tezi stichove bjacha prednaznačeni da se pomestjat v sbirkata ‚Regina mortua‘ sled ot dela ‚Pärvi pesni‘“ [Diese Gedichte waren vorgesehen, in der Sammlung ‚Regina mortua‘ aufgenommen zu werden, nach dem Abschnitt ‚Erste Lieder‘].

logie „Moderne deutsche Lyrik“ des Reclam-Verlags, die 1904 von Hans Benzmann herausgegeben wurde, zustande kommen konnte (Udolph 1993: 86 f.); zu ergänzen wäre aber auch die Anthologie „Deutsche Lyrik von Liliencron bis heute“, die zum ersten Mal 1905 von Hans Bethge herausgegeben wurde. Notwendig ist dies nicht nur deshalb, weil im Trajanov-Archiv in Pazardžik ein benutztes signiertes Exemplar dieser Anthologie (StA, Pazardžik, B. 757) vorhanden ist, sondern weil ein Artikel Trajanovs über Liliencron aus dem Jahr 1909 Ähnlichkeiten mit dem Text des Vorworts zur Anthologie von Bethge aufweist. Neben diesen neueren Quellen sollte man auch einige Archivbestände über Vladimir Vasilev und Anton Strašimirov beachten, die den Kontext von Trajanovs Eintritt in die bulgarische Literatur beleuchten¹³⁵. Um die Vermittlungsrolle Trajanovs zwischen der Wiener und der bulgarischen Moderne lückenlos darzustellen, ist die eingehende biografische Betrachtung der Zeit am Anfang des Jahres 1912 notwendig, als Trajanov die ersten Schritte unternahm, um 1914 mit seiner Familie nach Wien zurückzukehren, und als nach der Aufführung des „Jungen Königs“ an der Volksoper in Wien der erste bulgarische dekadente Lyriker als Dichter verstummte und als Journalist, später als Diplomat zu arbeiten begann.

Bevor den neu zu lesenden kritischen Äußerungen von Trajanov Achtung gewidmet wird, ist es wichtig klarzustellen, was die Bedeutung der Neuentdeckung eines Textes wie „Ariadne“ ausmacht. Das Poem „Ariadne“ wurde nach der Anmerkung Trajanovs zu der ersten Veröffentlichung 1909 in *Bălgarska sbirka* in Wien 1907 geschrieben. Der Kenntnis des Verfassers der vorliegenden Arbeit nach hat bis heute kein Trajanov-Forscher die Originallverse des Poems in ihrer Verbundenheit und Ganzheit berücksichtigt. Trajanov hat selbst die Ganzheit zerlegt und ihre Verse als andere selbstständige Gedichte neu konstruiert. Die Kritiker haben sich vor allem mit diesen redigierten Fassungen beschäftigt: Die meisten von ihnen sind unter dem Titel „Regina martyrum“ aus dem dritten Teil von „Chimni i baladi“ (1912) als „Molitvi“ [Gebete] fragmentarisch eingebaut. Die Pointe, d.h. der elfte Teil des Poems „Ariadne“ findet man in seiner eigenen Ganzheit mit kleinen Veränderungen als selbstständiges Gedicht unter dem Titel „Charmonija“ im Abschnitt „Chimni i baladi“ der gleichnamigen Gedichtsammlung. Der Titel des Poems selbst ist für die Forscher verloren gegangen. Das 1909 ver-

¹³⁵ Diese Materialien und deren konkreten Bezug auf den biografischen Gesamtkontext der entsprechenden Jahre habe ich an anderer Stelle eingehend behandelt, vgl. „Navlizaneto na Trajanov v bălgarskata literatura“ [Der Eintritt Trajanovs in die bulgarische Literatur] (Vlashki 2017).

öffentliche Werk¹³⁶ besteht aus elf Teilen, jeder von ihnen enthält je zwei Achtzeiler oder insgesamt 176 Verse. Sie sind als Monolog des lyrischen Sprechers komponiert, die folgendes Nacheinander der Zustände suggeriert: er spricht zu ihr: sie (Ariadne) erwartet die Stimme eines Erlösers – *den nicht leiblichen Bruder* [brat neróden]; der lyrische Sprecher steht jedoch vor einer *kalten Frage* [vǎpros studen], die aus Zweifel entstanden ist; sie ist aber in seinen ersten Traum eingetreten, herrscht dort mit ihrer Schönheit und muss jetzt blind an ihn glauben; wenn sie kommt und beide zum Gebet niederknien, wird die Trauer mit *unklaren Offenbarungen* [nejasni otkrovenija] ihre Zweifel beleuchten; er kniet aber vor ihr nieder, vergisst *den untreuen Maitag* [neveren majski den] und hofft *in einem einzigen Augenblick // die Empfängnis zu genießen // des ersten Traumes* [v edničko mignovenie / začatieto da vkusim / na pǎrvata mečta]; danach folgt ein Wiegenlied unter der Bedingung, dass seine Seele über ihren Engel wacht, doch in ihrem Schlaf wird er die Bitten um Sühne spüren, an ihren Augenlidern wird er *verschwiegene Rätsel fangen* [lovi zagadki zamǎlčani]; wenn sie einschláft, wird sie wie ein Engel fantasieren und ihre Seele öffnen, und die *von ihrer Offenbarung // gereinigte Leidenschaft* [ot svojto otkrovenie / prečistenata strast] wird die beiden zum allerersten Traum führen; in diesem Zustand wandern beide *weit weg, in die Höhe, wo es weder Schmerz gibt noch Bosheit, noch Rache* [daleko, visoko, kǎdeto njama ni bolka, ni zloba, ni mást] und der Tod von blinder Seligkeit flüstert; danach kommt eine Zuwendung zu *der ewigen Liebe, dem überwundenen Zweifel* [vekověčnata obič, nadmognato sǎmnenie] – die Seele des lyrischen Sprechers versteht ihr Leidenslied und es passiert eine Art Wunder – anstelle der Erinnerung mit falschem Trost oder des Ausdrucks unschuldiger Blendung wird *in der Dämmerung des Todes* [zorata na smǎrtta] klar, dass *heilig jedes Ding ist // in der Eitelkeit der Welt* [sveštēna vsjaka vešt e / v suetnostta svetovna], und wenn sie jetzt niederknien würden und zu ihren *trockenen Wunden* [suchi rani] beten, die die Sonne geboren haben, erwartet sie *die künftige Freude* [idvaštata radost]; die Pointe stellt eine Empfängnis im Weltall zwischen schlummernder Erde und brennender Sonne dar, die *in den übersterblichen ewigen Weg* [nadsmǎrten večen pǎt] wegschweben.

Ich habe mir diese Inhaltsangabe erlaubt, um zu zeigen, wie bei der Abtrennung der einzelnen Teile das Motiv vom Liebeszweifel und seiner Überwindung im Sinne von Shakespeares „Sommernachtstraum“ zerstört wird – in diesem Gedicht spricht quasi Oberon zu Titania.

¹³⁶ Ich werde den Inhalt kurz wiedergeben, indem die zitierten Stellen deutsch in Kursivschrift gegeben werden und danach, in Klammern gesetzt, die bulgarischen folgen werden.

Diese moderne poetische Überarbeitung von Shakespeares Variante des altgriechischen Mythos über Ariadne und Dionysos hat offensichtlich auch biografische Wurzeln – gerade in der Entstehungszeit dieses Gedichts, die vom Autor ausdrücklich angegeben ist, fallen die Jahre seiner Liebe mit Helene¹³⁷. Mir sei eine vergleichende Perspektive gestattet – im Sinne von Schnitzlers „Anatol“ wird Ariadnes Schlaf im Gedicht als „Die Frage an das Schicksal“ inszeniert. Die Frage nach der (Schein)Treue der Geliebten war wie für den jungen Dichter, so auch für den jungen Mann Trajanov interessant. Die in *Bälgarska sbirka* veröffentlichte Variante ist ein klarer Beweis für die Schaffensmethode Trajanovs in jenen Jahren – ein biografisches Element wird poetisch verarbeitet nach der Formel Hoffmanns über die Wiener Lyriker: „in die Natur hinaus trugen und tragen sie fast alle Salonatmosphäre mit. [...] Gesellschaftliche Kultur beherrscht ihre Nerven“ (Hoffmann 1912: VII f.). Eifersucht, Hypnose und Geschlechtsverkehr nehmen eine pankosmische Dimension an durch einen mit Dionysos verbundenen Mythos jenseits der „weltlichen Eitelkeit“.

Da die literarische Ganzheitlichkeit dieses Werkes durch redaktionelle Eingriffe vernichtet wurde und da die erste Fassung in Vergessenheit geriet, ging für die Trajanov-Forscher die Perspektive verloren, sein Frühwerk konkreter unter dem Aspekt der Wiener Moderne zu sehen – es war unmöglich Assoziationen und daher auch die Verbindungen zu biografischen Bezügen (die Leidenschaften um Helene, die dem Dichter ein voreheliches Kind schenken wird), zum Dionysischen Prinzip, zu Schnitzlers Werk usw. herzustellen. Man konnte also nicht die gewollte dichterische Rückkehr von Wien nach Bulgarien sehen – die Brücken zwischen dort und hier waren zerstört. Das Transferergebnis wurde vergessen und die Vergessenheit verwandelte den Transferprozess in etwas Unsichtbares für die nächsten Generationen. Diese Zerstörung beeinflusste die Ausbildung des literarisch-historischen Gedächtnisses und entfernte Trajanov in den Vorstellungen der neuen Generationen immer mehr von der Rolle, die er selbst gewählt hatte.

Direkte Beweise für die Aufnahme der Kulturideologie der Wiener Moderne durch den jungen bulgarischen Modernisten entdeckt man sowohl in seinen Briefen aus dieser Zeit, als auch in seinen Literaturnotizen für die Zeitschriften *Chudožnik*, *Naš život* und die Zeitungen *Den* und *Večerna pošta*.

¹³⁷ Udolph verbindet das Motiv der „qualvollen Liebe“ mit dem Autobiographischen bei Trajanov, bleibt aber vorsichtiger an dieser Stelle (Udolph 1993: 90, A. 221). Die Datierung des Poems verbindet die lyrische Äußerung mit dem zitierten Brief fester.

Über Schnitzler schreibt Trajanov¹³⁸, dass er als Sänger der Liebe „hypermodern“ ist. Seine Kunst ist in der unverständlichen Natur der Frau zentriert. Und diese Kunst ist „periferijata na sensualnija život“ [die Peripherie des sensuellen Lebens]. Von der extremen Differenzierung der Elemente her ist Schnitzler ein „duševen erotik“ [seelischer Erotiker]. Sein Streben ist die „bezzavetnoto sãvmestie na diferenciranoto poznanie v edna vãzmečtana kulturna sinteza“ [„selbstlose Vereinbarkeit der differenzierten Kenntnis in einer Traum-Kultursynthese“], die in einer höheren Einheit gelösten Zügellosigkeit des Fleisches und Seelenenthusiasmus versammelt. Das ist ein „stremlenie kãm vãzblenuvanoto nepostižimo“ [Streben nach dem geträumten Unerreichbaren]. Die Prophetengeste von Ibsen ist dem echten Artisten, dem modernen Künstler fremd: kein positiver oder negativer Altruismus, sondern ein „satanistkoto skrito udovolstvie pri vida na neponjatnata mãka, kojato obzema čitatelja ili zritelja pri doelementnoto razčlenjavane“, [satanisches verborgenes Vergnügen bei dem Bild des unbegreiflichen Leides, das den Leser oder den Zuschauer bei der Elementenzergliederung ergreift], ist „jarkoosvetenijat relief na modernija pisatel“ [das grellbeleuchtete Relief des modernen Schriftstellers] (vgl. Trajanov 1906a: 24). Die Hauptparolen dieser Vorstellung sind typisch modern auf wienerisch: hypermodern, Sinnlichkeit als Kunst, Traum-Kultursynthese, sinnliche Erotik und Streben nach dem Unerreichbaren, anstatt Ibsens Moralhinweisen, satanisches verborgenes Vergnügen vor dem Unbegreiflichen usw. Diese für die bulgarische Kultur jener Zeit unbekanntem Definitionen (nach denen Trajanov in seiner Dichtung aus denselben Jahren auch strebt) veranschaulicht die Rezension durch folgenden Text:

Kogato pred zritelja se menjavat scenite na Šniclerovoto proizvedenie, struva mu se, če njakoj go gãdelička polečka, prijatno, no po-posle već usešta dejstvieto na težãk miris ot tropičeski cvetove i aromati, s koito sa bili namazani prãstite na avtora. Za uspecha [...] e nužen edin akt'or kato Kainz ot Burgtheater [...], za da se prokara jasno logičeska niška meždu protivorečijata i sporovete pri dejstvaštite glavni dve naturi.

[Wenn vor dem Zuschauer die Szenen von Schnitzlers Werk wechseln, scheint es ihm, als würde ihn jemand leicht und angenehm kitzeln, jedoch spürt er nachher schon die Wirkung eines schweren Geruchs aus tropischen Farben und Aromen, die an den Fingern des Autors kleben. Für den Erfolg [...] braucht man einen Schauspieler wie Kainz aus Burgtheater [...], damit man den logischen Leitfaden zwischen den Widersprüchen und Streitigkeiten bei den zwei handelnden Hauptpersonen klar durchziehen kann.] (Trajanov 1906a: 24)

¹³⁸ In der Interpretation Udolphs bestimmt diese Rezension Trajanovs „das Moderne eher inhaltlich“ (Udolph 1993: 85). Meiner Meinung nach beschäftigt sich Trajanov in ihr auch mit der Poetik der modernen Sprachkunst im Sinne einer Nervenkunst, die an die Empfindungen appelliert.

Nach der Logik des Artikels ist die Kunst in der Fähigkeit aufgelöst, den Rezipienten zur intensiven Empfindung zu bringen, indem man geschickt Widersprüche und Streitigkeiten komponiert. Also hypermodern ist der Autor, der das Objekt der dichterischen Verkörperung differenziert („razčlenjava go do setivni elementi“ [zergliedert es bis in den sinnlichen Elementen]) und aus unerwarteten (widersprüchlichen, unlogischen) Elementen eine Empfindung dafür komponiert, die außerhalb der Wahrnehmungen gestaltet wird. Diese Technologie der modernen Dichtkunst verbindet man mit den Motiven der Wahrhaftigkeit und der Mysteriosität (genauer des „stummen“, d. h. des lautlosen Geheimnisses). Das moderne Kulturprodukt soll dem Publikum nicht Hinweise geben, sondern ihm verborgenes, nicht klar verständliches Vergnügen vor der Unbegreiflichkeit anbieten¹³⁹:

Zriteljat e napregnat. Vižda tākmo protivnoto na onuj, koeto misli, če e predusetil v izvivkite na dialoga [...] Obiknovenijat zritel filister e jadosan, če ne može da vidi, ne može da se nasladi napālno, a predugažda cjaloto blaženstvo, koeto krie podnesenata polurazčāfnala chubost.

[Der Zuschauer ist angespannt. Er sieht genau das Umgekehrte von dem, was er in den Biegungen des Dialogs vorzuahnen glaubte. [...] Der einfache Zuschauer-Philister ist verärgert, weil er nicht sehen, nicht voll genießen kann, obwohl er die Wonne ahnt, die die überreichte Schönheit verhüllt.] (Trajanov 1906a: 26)

Das Streben nach Unklarheit ist für Trajanov Ausdruck der „modernen Seele“. Diese Unklarheit ist eine Art Gegenüberstellung der von Ibsen verkörperten vergangenen Kunst der Ideen, der Gesellschaftskritik. Auch in der Kritik zum Theaterstück von Jurdan Leonardič „Bez podpori“ [Ohne Stützen] unter dem Titel „Vihārāt na ljubovta i smartta“ [Der Wirbel der Liebe und des Todes] stellt die Gegenüberstellung von Ibsen und Przybyszewski ein Zeichen für Altes und Modernes dar. Elida aus „Die Frau vom Meer“ mit ihrer „Papierprophezeiung“ der Freiheit als persönliche Entscheidung wird dem dunklen Schicksal gegenübergestellt, zu dem der Autor seinen Helden Vladimir verurteilt hat, wie „Certains, koito Pšibiševski tāj baštinski običa“ [Certains, die Przybyszewski so väterlich liebt] zu sein. Die ekstatische Befreiung nach jedem neuen Verhältnis mit einer Frau wird ihn zu einem Moment bringen, in dem „[D]ie rückschreitende Metamorphose kann beginnen [im Original deutsch – Anm. d. Verf.]“¹⁴⁰. Als Besonderheit der Gestalt betont Trajanov, dass er

¹³⁹ Hier wird die Verwandtschaft mit dem Verständnis Edgar Allan Poes über die Methode der Komposition sichtbar, von der oben schon die Rede war.

¹⁴⁰ Hier zitiert Trajanov die Erzählung „Totenmesse“ (1893) von Przybyszewski, die mit dem Worten „Am Anfang war das Geschlecht“ (Przybyszewski 1900: 5) beginnt. Ihr nach erlauben nur die Regressionsträume, in

e uplašen ot svojata duša, izbila slabite mu ošte rebra, zanimaval se e dostatačno s neja i „vsičko naokolo“ svežda pod bezčislenija tip na neoduševenite predmeti, a ni najmalko ne pretendira, če vsičko znae ili če vsičko e prozärnal i izučil. A tova e velikoto zabluždenie, velikata istina i velikata mädrost na segašnja čovek.

[erschrocken ist vor seiner Seele, die seine noch schwachen Rippen zerschlagen hat, dass er sich genug mit ihr beschäftigt hat und „alles rundherum“ führt er auf den unzähligen Typ unbeseelter Gegenstände zurück [d. h. eine totale Rückwendung zur toten Natur – Anm. d. Verf.], und er bestehe gar nicht darauf, alles zu wissen und alles durchschaut und gelernt zu haben. Und dies sind die große Täuschung, die große Wahrheit und die große Weisheit des heutigen Menschen.] (Trajanov 1907a: 1)

Wie „die große Wahrheit des heutigen Menschen“ schafft, beschreibt der junge Dichter in seiner Notiz „Debjutät na edin bälgarski artist“ [Das Debüt eines bulgarischen Künstlers] über das Konzert des Bratschisten Ivan Torčanov, ein Schüler von Prof. Melcer, dem „Sezessionisten des Konservatoriums“, das im Bösendorfersaal stattfand:

Nepodražаемoto izpälнение na C-moll Noturno (sic!) na Šopena i Sonata apassionata (sic!) (osobeno zatichnalite välni na nejnoto Andante) ot Beethoven otkri buloto na edna čast ot väzmečtanija tajnstven mir na dvamata giganti vsred fantastičnoto osvetlenie na svojata duša.

[Die unnachahmliche Darbietung des C-Moll Notturno von Chopin und die Sonata Appassionata (besonders die stillgelegten Wellen ihres Andantes) von Beethoven hob die Schleier eines Teiles der geträumten geheimnisvollen Welt der beiden Giganten unter der fantastischen Beleuchtung seiner Seele.] (Trajanov 1906c : 31)

Nach dieser Beobachtung interpretiert der Künstler die großen Mysterien durch seine Seele, nicht durch die Kenntnis von Regeln – „nemskite muzikalni Lesingovci“ [die deutschen musikalischen Lessings], nicht durch Nachahmung – „parfjumirana s läžlivi efekti“ [mit falschen Effekten parfümiert] (ebd. 31), sondern mit der ausgelassenen Fantasie seiner Seele. Sein Beispiel setzt Trajanov fort in der eigentümlichen Manier eines ‚musikalischen Stillebens‘, in dem er Max Regers Variationen über Beethoven beschreibt: Das Thema stellt ein Stück Edelmetall dar, das die hypermoderne Seele

iztänjava do neimovernost v bezkraen metaličeski list, prez kojto se prozira fantastičnata feerija na boite, prelivažti v tämnvioletovija prostor na nov, neviden svjat.

der Dunkelheit der prähistorischen Zeit das Mysterium der Alleinheit zu erfahren (vgl. Sprengel 1998: 84). Im Vorwort des Werkes heißt es, dass „[G]erade in den Neurosen und Psychosen liegen die Samenkeime eines neuen, bis jetzt noch nicht klassifizierten Empfindens; sie sind es, in denen das Dunkle sich mit der Morgenröte des Bewusstseins rötet und die unterirdischen Riffe sich über das Niveau der Meeresfläche heben“ (Przybyszewski 1900: 3). Sicher beschäftigte dieser unter dem „Motto: Fismoll-Polonaise Op. 44. Friedrich Chopin“ „dem Dichter der ‚Verwandlungen der Venus‘ Richard Dehmel gewidmet[en]“ Text (ebd. Titelseite) Trajanov intensiv in den frühen Jahren seines dichterischen Werdens.

[unwahrscheinlich dünner macht und in ein unendliches Metallblatt verwandelt, durch welches das märchenhafte Zusammenspiel der Farben durchschimmert, die in die dunkelviolette Weite einer neuen, ungesehenen Welt übergeht.] (ebd. 31)

Der ständige Übergang von einer Kunst in die andere – Musik, Farbenmalerei, Wortmalerei, bei dem sie sich gegenseitig erklären, ist charakteristisch für die Rezensionen des jungen Trajanov. Über die Gedichte von Trifon Kunev schreibt er z. B., dass sie den Tönen „ot njakoja sonata na Mocart, zvuci, koito otskačat kato topčeta slonova kost po njakoja srebärna ploskost“ ähneln [einer Sonate von Mozart ähneln, Töne, die wie Elfenbeinkugeln über eine silberne Fläche springen]. (Trajaniov 1907: 30). Dies ist wohl der Klang von Trifon Kunevs Platonismus in „Crizantemi“, der „napomnjašt nešto nezemno, [...] tvorčesko abstrachirane na naj-čisti ljubovni emocii, pusnali tänki korenčeta v edna bezsāznatelna rezignacija“ [an etwas Außerirdisches erinnert, [...] schöpferische Abstrahierung reiner Liebesemotionen, die feine Wurzeln in eine unbewusste Resignation geschlagen haben.] (ebd. 30). Das ist der erste Takt einer Poesie, neuartig für die bulgarische Kultur, in der „otvlečenata ideja za ženata dobiva edno razrešenje – v čistata ljubov kām neja, v detinskija vāztorg, v edno bezkrajno blenuvane“ [die abstrakte Idee über die Frau eine Lösung findet – in der reinen Liebe zu ihr, in der kindischen Begeisterung für sie, in einer unendlichen Schwärmerei] (ebd. 31). Diese Poesie, als „pārvata otdelna sbirka na nastāpilate estetizām i artističnost v našata literatura“ [die erste selbständige Sammlung des eingetretenen Ästhetizismus und der eingetretenen künstlerischen Darstellungskraft in unsere Literatur] begrüßte Trajanov mit den Versen von Dehmel: „Selig preisen/ Freie ein befreites Wesen. /Was lebendig ist, will leben“ (ebd. 31).

Wenn Trajanov in seinen kritischen Texten über bulgarische Werke und Autoren die Terminologie modernerer Kunstauffassungen verwendet, um die Modernisierungstendenzen der bulgarischen Kultur hervorzuheben, greift er bei der Beurteilung deutscher Werke und Autoren danach, um den ihnen gebührenden Respekt zu den Vorbildern auszudrücken. Besonders aufschlussreich in dieser Hinsicht sind die Rezension zu Schnitzlers „Zwischenspiel“ und das Essay über Liliencron, während die Anmerkungen „Aus der gegenwärtigen Weltliteratur“ eher informativ ausfallen. In beiden Fällen legt aber der Autor seine Auffassungen von der Moderne dar, die er in seinem Werk zu verwirklichen versucht. In beiden Fällen nutzt er das Geschriebene, um sich nicht nur als moderner Vertreter der bulgarischen Literatur zu präsentieren, sondern auch als Kenner des Europäischen, als aus Wien kommender Künstler. Aus seinem Text über Gerhard Hauptmanns „Elga“ (Trajanov 1906b: 41 f.) geht hervor, wie eine

romantische Gattung wie die Ballade „hypermodern“ interpretiert werden kann durch das Dämonische der Frauengestalt. Es geht aber auch hervor, wie das Stück entstanden ist, dass das Sujet von der Novelle „Das Kloster von Sendouur“ (sic! Sendomir) des „nemskija klasik Grillparzer“ [deutschen Klassikers Grillparzer] übernommen wurde. Aus dem Bericht wird klar, dass der Verfasser das Stück gesehen hat¹⁴¹, weil er den Auftritt der Heldin auf der Bühne beschreibt. Das Gleiche sollte auch für das „naj-tendencioznata i burna piesa – ‚Der Privatdozent‘ ot Ferdinand Wittenbauer“ (im Original deutsch geschrieben – Anm. d. Verf.) [stürmischste Tendenzdrama – ‚Der Privatdozent‘ von Ferdinand Wittenbauer] gelten, das „se postavi v estetična Viena“ [im ästhetischen Wien aufgeführt wurde]¹⁴² (ebd. 42). Und da es ein „Tendenzdrama“ und kein modernes ist, wird es einfach nacherzählt.

Für die heutigen Trajanov-Forscher sind diese neuentdeckten Texte auch deshalb aufschlussreich, weil sie bestätigen, dass Trajanov ein dauerhaftes Interesse für das deutsche Drama an den Tag legte, wie er 1909 im Interview für *Večerna pošta* bekundet hatte¹⁴³. Mit seinem Essay über Liliencron, das mit „T.B.T. – Viena“ [T.V.T. – Wien] unterzeichnet war, bekundete Trajanov öffentlich auch seine literarische Belesenheit: dass er die deutsche naturalistische Welle gut kannte, auch die Namen derjenigen, die davon überwunden wurden; dass, die Rezeption Liliencrons ohne Unterstützung, wie sie Hauptmann gehabt hatte, schwieriger war; dass, mit Liliencron die moderne deutsche Literatur von Lyriker mit individuellen Auffassungen begann,

[lirici] koito smelo se ravnjavat na nemskite klasici; Lilienkron, Richard Demel, Stefan George, Mombert i Hofmanstal sązdadocha vtorija klasičeski perod na nemskata lirika [...] vārchu vsičko tova svobodno padat blagotvornite životvorjašti luči na Nietzschevija genij.

[Lyriker] die mutig mit den deutschen Klassikern messen; Liliencron, Richard Demmel, Stefan George, Mombert und Hofmannsthal schufen die zweite klassische Periode der deutschen Lyrik [...] auf all das fallen frei die wohltuenden lebenspendenden Strahlen von Nietzsches Genie.] (Trajanov 1909: 1)

¹⁴¹ Die Wiener Presse bestätigt, dass Trajanov die Aufführung von „Elga“ gesehen haben konnte: „Das Gastspiel des Berliner Lessingtheaters unter Leitung des Direktors Dr. Otto Brahm beginnt am 4. Mai am Theater an der Wien mit Gerhart Hauptmanns ‚Elga‘“ (*Illustrierte Kronenzeitung* am 27. April 1906).

¹⁴² Am 30. Dezember 1905 berichtet *Neues Wiener Journal*: „Der Privatdozent“ ein Stück aus dem akademischen Leben in vier Aufzügen von Ferdinand Wittenbauer wird am Deutschen Volkstheater Freitag, den 5. Jänner zum ersten Mal gegeben.“

¹⁴³ Die Stehplätze in Wien ermöglichten auch für arme Studenten den Zugang in die Theater- und Konzertsäle – die Eintrittskarten waren billiger als die Preise der entsprechenden Werke als Bücher. Im Theater zu sein, war ein typisches Merkmal der Wiener Kultur auch zur Zeit der Moderne.

Weiter erläutert das Essay die plastische Kraft von Liliencrons Dichtung, die aus seiner „impressionistischen Natur“ rührt, wie auch der starke romantische Strom in Liliencrons Epos „Pogirred“ (sic! Poggfred), welches mit Byrons „Don Juan“ wetteifert, um zu schließen, dass die Herausgabe Liliencrons Nachlasses unter der Gesamtedaktion von Richard Dehmel gemacht wurde.

Ich hoffe, dass die hier dargestellten neuentdeckten Zeugnisse über Trajanovs Vermittlungsrolle zwischen Wiener Moderne und bulgarischer Moderne in den Jahren zwischen 1904 und 1914 eindeutig seine Person als Schlüsselfigur in diesem Transferprozess zu umreißen helfen. Wie schon klar geworden sein sollte, ist Trajanovs Entscheidung, sich als moderner bulgarischer Dichter zu etablieren, der seine Dichtung in Wien zur Zeit der Wiener Moderne schuf und sie nach Bulgarien importierte, tief durchdacht und gut vorbereitet. Die Grundlagen der dichterischen „Technologie“, die außerhalb des Sichtbaren führt, sind im antipositivistischen Denken zu finden, dass die Welt nicht aus ständig fixierten Objekten besteht, sondern aus Vorstellungen, die nicht endgültig erkennbar sind und ständige Überraschungen bergen. In dieser Perspektive wird zum Beispiel das dichterische Bild der „praznata nošt“ [leeren Nacht] klar interpretierbar, in der „ponikvat i čeznat silueti“ [Silhouetten wachsen und schwinden] („Noemvrijska nošt“ [Novembernacht]) als ein Bild, das das Gespür für undeutliche Unsicherheit provoziert. Gerade solch einen Typ von Bildern definiert Prof. Stefan Mladenov als repräsentativ für die „izrodenata i bezsmislena poezija na pārvo mjesto na gospodin Teodor Trajanov“ [missgestaltete und unsinnige Poesie eines Herrn Teodor Trajanov vor allem] (Mladenov 1923: 152). Im konkreten Fall vermerkt der Sprachwissenschaftler ironisch, dass ausgerechnet wegen der „Silhouetten“ die Nacht nicht leer sei, also – sei sie schwanger.

In dieser Auseinandersetzung zweier Paradigmen – des modern antimimetischen des Dichters Trajanov und des positivistischen des Wissenschaftlers Mladenov¹⁴⁴ konzentriert sich auch der Kern des Akzeptanzmodells der Wiener Moderne in Bulgarien während des besagten Zeitraumes.

¹⁴⁴ Stefan Mladenov, der von 1903 bis 1904 an der Universität Wien studierte, übersetzte Ibsens „Meerfrau“ (1903) und „Gespenster“ (1902) unter dem Pseudonym S. M. Kotljarevski, er war also auch modern in seinem Verständnis vom Naturalismus als Moderne.

„Die Jungen“, d. h. die Modernen hier und jetzt, begrüßen auch in Bulgarien den Willen anders zu sein, sie begrüßen das Entgegenstellen gegen das Bekannte, das Gewohnte und seinen poetischen Ausdruck. Die Traditionalisten bestätigen und vertiefen das Traditionelle (Stefan Mladenov als Anhänger Ibsens, d. h. der ideenbeladenen, der Tendenzliteratur zum Beispiel). Beide Praktiken waren zu jener Zeit modern nicht nur für Bulgarien. Traditionell modern war die mit dem Naturalismus verbundene literarische Praxis geworden, und modisch modern war diejenige, die mit seiner Überwindung verbunden war. Der Hinweis darauf kam aus Wien, vom „ewig modernen“ Hermann Bahr, der als erster 1891 die Richtungen der inneren Entwicklung zurzeit der frühen Moderne in Europa theoretisch in seinem Buch „Die Überwindung des Naturalismus“ formulierte.

Die jüngeren bulgarischen Literaten, die einerseits durch das teilweise Verstandene, andererseits durch das nicht so sehr hypermoderne dichterische Schaffen versucht waren, begrüßten einen derartigen Poesietyp wie den von Trajanov. Das nachstehende Zeugnis von Petko Rosen ist für die Reaktionen in Bulgarien typisch:

Kogato se vărnach ot Ženeva, bjach kato če pomăknal na pleštite si tovara na cjalata nova frenska poezija [...] U edin prijatel namerich edin dva broja na izdavanoto toga va krasivo iljustrovano spisanie „Chudožnik“. Na părvata stranica pročetoč stichotvorenieto: „Pod gluch tătnež prostorăt cjal treperi/ zvezdi otskačat v pătja zamăglen/ i prez raztvoreni železni dveri/ sred zlaten prach pristiga novij den.“ Podpisano T. V. Trajanov. Pročetoč go vtori, tretj păt – vse poveče i poveče mi charesva. Săbrach vsički broeve ot „Chudožnik“ i tărsja samo tova ime. Imaše napečatani dosta stichotvorenija. Ošte ot părvija moment iznenadata mi be goljama. Az bjach veče s nepokolebimo ubeždenie, če i nie si imame svoja novator, svoja Bodler. Kakăvto si bjach vătzoržen, započnach gde i kăde da razpravjam, če nie veče sme nadmognali rutina, če novoto v poezijata njama zašto da go tărsim u togozi-onogozj, zaštoto imame nov poet, poet na samostojatelni misli, čuvstva i tărsenija – strastno čuvstvašt i smelo misljašt. Tazi moja ustna panegirika smuti mnozina. Po-smelite (ili po-pravo potkrovenite) otkrito reagiracha protiv mene, če tova bilo samo dumi, dumi i fantasma-gorii. I poveče ne iskacha da se zanimavat s nego.

[Als ich aus Genf zurückkam, war mir so, als schleppte ich auf meinen Schultern die Last der ganzen neuen französischen Dichtung [...]. Bei einem Freund habe ich ein paar Exemplare der damals herausgegebenen schönen illustrierten Zeitschrift „Chudožnik“ gefunden. Auf der ersten Seite habe ich das Gedicht gelesen: „Unter dumpfem Dröhnen erzittert der ganze Raum, / Sterne springen auf den vernebelten Weg, / und in den geöffneten eisernen Türen / versunken in Staub erscheint der neue Tag.“ Unterschrieben von T. V. Trajanov. Ich habe es ein zweites, ein drittes Mal gelesen und jedes Mal gefiel es mir immer besser. Ich habe alle Nummern von „Chudožnik“ gesammelt und nur nach diesem Namen gesucht. Es war eine Vielzahl von Gedichten veröffentlicht. Vom ersten Augenblick an war meine Überraschung groß. Ich hatte bereits

eine unerschütterliche Überzeugung, dass auch wir unseren Neuerer, unseren Baudelaire haben. Und so begeistert, wie ich war, begann ich hier und da zu erzählen, dass wir die Routine schon überwunden hätten, dass wir das Neue in der Dichtung nicht bei diesem oder jenem zu suchen brauchen, denn wir hätten einen neuen Dichter, einen Dichter neuer selbständiger Gedanken, Gefühle und Suche – leidenschaftlich fühlend und mutig denkend. Diese meine mündliche Lobpreisung hat viele verstört. Die Mutigeren (oder eher die Aufrichtigeren) haben offen gegen mich reagiert, dass dies nur Worte seien, Worte und Phantasmagorien. Und sie wollten sich nicht mehr mit Trajanov beschäftigen.] (Rosen 2012: 164)

Diese Ambivalenz bei der bulgarischen Rezeption der Dichtung und der Figur des Dichters Trajanov ist für die bulgarische Aufnahme der „nervenkünstlerischen“ Moderne symptomatisch. Dies aber bedeutet nicht, dass der Transfer Trajanovs ohne Folgen für die historische Entwicklung der bulgarischen Literatur blieb. Im Gegenteil, sein Schaffen wurde von den meisten Autoren der zweiten und der dritten literarischen Generation als echt europäische Erneuerung der bulgarischen Lyrik verstanden und proklamiert:

Predi Pejo Javorov da započne svoje stichotvorni opiti v duha na simbolizma, drug naš poet, po-mlad ot nego, be napečatal v spisanie „Chudožnik“ p̄rvite simbolistični stichove na b̄lgarski ezik. Poradi tuj, Teodor Trajanov može da b̄de smjatan za rondonačalnik na simbolizma u nas.

[Vor den ersten dichterischen Versuchen von Pejo Javorov im Geiste des Symbolismus veröffentlichte ein anderer, jüngerer Dichter in der Zeitschrift „Chudožnik“ seine ersten symbolistischen Gedichte in bulgarischer Sprache. Deshalb kann Teodor Trajanov als Begründer des Symbolismus in Bulgarien angesehen werden.] (Rajnov 1941: 111)

Auch in der bulgarischen Öffentlichkeit waren schon im Jahre 1909 fest überzeugte Stimmen zu hören, dass er „p̄rvijat dekadent v oblastta na našata literatura“ [der erste Dichter der Dekadenz im Bereich unserer Literatur]¹⁴⁵ ist:

Stichovete mu otvarjat novi mirove za t̄mno štastie, novi stremeži za v̄zvishi poleti. Novi po forma i s̄d̄ržanie za b̄lgarskata literatura negovite stichove se otličavat s čudna muzikalnost v rit̄ama, kato očarovat vsjaka duša, stremjašta se k̄m nešto v̄zvishi i večno.

[Seine Verse eröffnen neue Welten für dunkles Glück, neuartiges Streben nach erhabenen Flügen. Neu in der Form und im Inhalt für die bulgarische Literatur zeichnen sich seine Verse mit einer herrlichen Musikalität im Rhythmus ab und bezaubern jede Seele, die sich nach etwas Erhabenem und Ewigem sehnt.] (Anonymus 1909: 1)

¹⁴⁵ So lautete der Anfangssatz in der Umfrage vom 8.09.1909 „Kakvo pravjat našite poeti“ [„Was tun unsere Dichter“] in *Večerna posta*, einer Zeitung in sehr hoher Auflage.

Dieses Neue für die damalige bulgarische Literatur entstand eben in den Transferansichten und -praktiken des Dichters Teodor Trajanov, des Vermittlers zwischen Wiener Moderne und dem Modernismus in Bulgarien.

4.4.2.4 „Der junge König“ auf der Bühne der Volksoper Wien – Trajanovs Teilnahme an der Wiener Moderne

Die signifikante Charakteristik, mit der Trajanov 1914 von dem Feuilletonisten des „Neuen Wiener Journals“ dem Wiener Publikum in Verbindung mit der Erstaufführung der Pantomime „Der junge König“ in der Volksoper vorgestellt wurde, ist die folgende: „Der Textdichter Teodor Trajanov ist der Führer der bulgarischen Modernisten...“ (*Neues Wiener Journal* 04.04.1914: 11).

Als Vermittler zwischen der bulgarischen und österreichischen Literatur der Moderne arbeitet Trajanov auch in Richtung von Bulgarien nach Wien. Wie er diese Seite seiner Vermittlungsrolle erlangte, ist nach derzeitigem Forschungsstand noch schwer zu ermitteln. Als sicher dürfen wenige Tatsachen angenommen werden. Sogar seine eigene Aussage in einem Interview, dass er sich für „das deutsche Drama und die Entwicklung des künstlerischen deutschen Theaters“ interessiere (Anonymus 1909: 1), kann nicht voll als bare Münze genommen werden. Sicher hat Trajanov zu derselben Zeit, wie oben erwähnt, mit der Übersetzung von Gustav Wieds Komödie „2 x 2 = 5“ Versuche gemacht, Geld zu verdienen, die aber ohne Erfolg geblieben sind. Sicher sprach er in den literarischen Kreisen über seine Pläne enthusiastischer, als für die bulgarischen Verhältnisse üblich war, weil man in der humoristischen Zeitschrift *Baraban* [Trommel] von 01.05.1911 in einer Karikatur von Trajanov lesen kann, dass er „libreto na edna opera, za kojato šte poluči ot edin Berlinski teatăr edin milion marki“ [Libretto einer Oper, für welches er von einem Berliner Theater eine Million Mark bekommen wird] (Gladnij 1911: 3) geschrieben hätte. Als Ganzes macht sich der Verfasser über Trajanovs lügenerische Behauptungen lustig: „Naj-običanata mu fraza e: Uverjavam vi gospoda, tova e samata istina. Vjarvajte mi!“ [Sein Lieblingsspruch ist: Ich versichere Ihnen, meine Herren, das ist die Wahrheit selbst. Glauben Sie mir!] (ebd. 3). Trotz dem Misstrauen, das in der da-

maligen bulgarischen Kulturerfahrung¹⁴⁶ wurzelt, wird sein Libretto, nicht einer Oper und nicht in Berlin, aber eines „Bühnenspiels ohne Worte“ in Wien drei Jahre später schon Tatsache.

Am 5.04.1914 debütierten im Rahmen der Nachmittags-Matinee auf der Bühne der Volksoper Wien zwei bulgarische Künstler – Teodor Trajanov und Dimităr Karadžov. Ihr Werk – „Der junge König“, „ein Bühnenspiel ohne Worte in sechs Bildern nach Oscar Wildes gleichnamiger Novelle“ wurde vom Direktor der Volksoper Reiner Simons mit vollständig neuen Bühnenbildern aufgeführt, wie man aus dem Theaterprogramm von diesem denkwürdigen Tag erfährt. Das sind die Anfangskordinaten¹⁴⁷ der kultur-historischen Tatsache. In den nächsten bis heute mehr als hundert Jahre wurde dieser Sachverhalt entweder mythologisch verschönert oder ideologisch unterdrückt, am häufigsten aber nicht korrekt interpretiert. Im Folgenden werde ich versuchen, eine möglichst zuverlässige Rekonstruktion dieses kulturhistorischen Ereignisses zustande zu bringen.

Die unwahren Auslegungen der Tatsache sind eine Folge der traditionellen Meinung in der Trajanov-Forschung, dass der Text des Bühnenspiels „verschollen“ sei (Udolph 1993: 102). Unsicher sind die Interpretationen auch wegen des nicht standardmäßigen Platzes dieser schöpferischen Tatsache in dem Lebenslauf von Trajanov und wegen des frühen Todes von Karadžov und der Unklarheiten um seine Biografie (Marinska 2001). Im Jahre 1995 ist der Verfasser der vorliegenden Dissertation bei der Untersuchung von Trajanovs Aufenthalt in Wien im Archiv der österreichischen Zensur auf die Variante des Textes gestoßen, die zur Aufführung bewilligt worden war (Vlashki 1995a: 7). Die Vielzahl der Rezensionen in der Wiener Presse vom fünften und sechsten April 1914 eröffnen weitere Rekonstruktionsrichtungen für die Vorstellung.

Trajanov selbst ist sehr sparsam in seinen Erinnerungen an diesen Zeitraum seines Lebens (Balabanova 1980: 32 f.). Dafür übertreiben seine Anhänger die Bedeutung der Tatsache – Sava Manolova behauptet, dass der Dichter sogar auch der Regisseur der Inszenierung gewe-

¹⁴⁶ Die Bestrebungen, bulgarisches Kulturgut nach Europa zu exportieren, waren ein Teil der Ansichten des Kreises „Misāl“ über die Europäisierung der bulgarischen Kultur.

¹⁴⁷ Das Bühnenspiel „Der junge König“ wurde insgesamt drei Mal gespielt: am 05.04.1914 „Nachmittags 2 Uhr bei Abendoperpreisen“ im Rahmen einer „Matinee zugunsten der Wohlfahrtseinrichtungen der Deutsch-Österreichischen Schriftsteller-Genossenschaft“ zusammen mit „Die schöne Galathee“ – Operette in einem Akt, und mit „Die gebildete Köchin“ – Gesangsposse in einem Akt; am 20.04.1914 wurde es als Abendvorstellung zusammen mit „Die schöne Galathee“ und mit „Andersen“ – ein Märchenspiel in sieben Bildern mit einem Vor- und Nachspiel gespielt und am 29.04.1914 als Abendvorstellung zusammen mit „Andersen“ gezeigt.

sen sei (Manolowa-Ungerer 1968: 365), und in seinem Versuch einer postkommunistischen Rehabilitation des Dichters steigert Savčo Savov die Anzahl der Vorstellungen des „Bühnenspiels“ auf hundertfünfzig (Savov 1991: 34 f.). Unwahre Behauptungen historischen Charakters findet man auch in ernst zu nehmenden Werken, die zu einem Ausgangspunkt der Untersuchungen über das Schaffen von Trajanov geworden sind. Stojan Iliev schreibt, dass die Vorstellung „Der junge König“ in der Volksoper keine zufällige und isolierte Erscheinung sei, „predchožda go blizkata družba s Karl Lustig-Prin, edin ot poznatite teatri v Viena“ [[sondern] ihr gehe die nahe Freundschaft mit Karl Lustig-Prean voraus, einem der bekannten Theaterschaffenden in Wien] (Iliev 1983: 37). So tauscht der Forscher, irregeführt durch die mythologische Suggestion über die intensiven Beziehungen Trajanovs mit den Kulturschaffenden der Wiener Moderne, die Motive des Geschehenen um: Während der Vorführung ist Karl Lustig-Prean 22 Jahre alt, seine ersten öffentlichen Auftritte beginnen 1915 und erst in dem Zeitraum 1919–1921 wird er zum stellvertretenden Direktor der Volksoper. Die einzige korrekte Platzierung der Aufführung im allgemeineren Kontext der europäischen Moderne als eine Art Relation zwischen Fremdem und Eigenem nimmt Emilia Stajčeva vor (Staičeva 2002), jedoch beruht ihre Auslegung eher auf kontextuellen Tatsachen und auf der Genredefinition des „Bühnenspiels“ als „Pantomime“ im traditionellen Sinn dieses Begriffes, d. h. mit Schwerpunkt auf der Musik und dem Tanz, während die Rekonstruktion des Bühnenergebnisses eine andere Richtung zur Interpretation vorgeben könnte. Der Bearbeitung von Wildes Werk durch Trajanov schenkt Stajčeva kaum Beachtung.

Die Fakten sind folgende: Im April 1912 kam Trajanov nach Wien ohne die Familie zurück, um sein Wirkungsfeld zu wechseln – die Idee „bulgarischer Schriftsteller“ zu sein, die sein Leben von etwa 1905 bis zu 1912 vorausbestimmte, hatte sich als utopisch gegenüber dem Dasein im bulgarischen Kulturmilieu erwiesen – Trajanov strebte nunmehr eine journalistische Laufbahn oder einen Staatsdienst an. Und er bekam ihn, am 02.04.1914 wurde er als Korrespondent bei der bulgarischen Gesandtschaft in Wien angestellt. In diesem Zeitraum war er stark emotional gespalten zwischen der Bemühung um die Erhaltung seiner Familie (seine Tochter Ivanka wurde am 11. April 1914 geboren) und dem Beginn des Abenteuers mit der Schauspielerin Zora Ogneva (Balabanova 1980: 34). Offensichtlich hatte die Vorbereitung auf das Debüt auf der Wiener Bühne und somit auch die Ideen, sich außerhalb der Poesie auf die Bühne hin zu orientieren als eine profitablere Literaturpraxis, bereits Ende 1910 angefangen. Obgleich die unbestrittenen Beweise vom Beginn der Aufführungstätigkeit im Monat

März 1914 datiert sind¹⁴⁸, sollte das Team seine gemeinsame Tätigkeit¹⁴⁹ wohl früher begonnen haben¹⁵⁰. Speziell für diese Aufführung wurden neue Bühnenbilder in den Ateliers von Georg Janny, Konrad Petrides und Leopold Rothaug gemalt (in Trajanovs Text ist der Akzent auf der Bühnenvision klar ausgeprägt). Unter der Regie von Rainer Simons (1869-1934), deutscher Sänger, Regisseur und Theaterunternehmer, wurde die Bühnenkombination von Bühnenbild, Inszenierung und Lichtdramaturgie¹⁵¹ als ein Bühnenwerk realisiert im Geiste der um diese Zeit aufsehenerregenden Stilistik von Max Reinhardt in seiner Aufführung „Das Mirakel“ – einem synthetischen Bühnenspektakel, das seinen Erfolg dem gesamten „Wunder“ der Bühne durch Zusammenstellung von Massenszenen, expressivem musikalischem Bild, sensationeller Beleuchtungspartitur, Tanz und Kostümrevue und Einschränkung der Bühnenfunktionen des Wortes verdankte. In diesem Kontext sollte man unter „Pantomime“ nicht so sehr ein auf Musik, Tanz und Inszenierungen des Körpers beruhendes Bühnenwerk verstehen, sondern eher eine Art Massentheater, das dem Sujetmusikrevue mit eingeschränkter Bühnenfunktion des Wortes nahesteht. Ein indirekter Beweis für einen solchen Geist der Aufführung in der Volksoper sind die anschließenden Versuche des Komponisten Dimităr Karadžov ein Libretto für derartige Spektakel zu erstellen. Sein Text „Zlatostruj. Erstes Buch. Die Heilige“ hat die Eigenschaften eines derartigen Szenarios inne, das mythologische Wesen, allegorische Gestalten, Massenszenen, sich verändernde außerordentlich malerische Bilder, Bespielung des Raumes nicht nur auf der Bühne, sondern überall um das Publikum herum usw. verbindet. In seiner Übersicht über das bulgarische Drama bewertet Isaak M. Daniel den Text folgendermaßen:

¹⁴⁸ Der Stempel zeigt, dass Trajanovs Exposé bei dem Press-Bureau der k. u. k. Polizei-Direktion in Wien am 07.03.1914 eingereicht wurde.

¹⁴⁹ Rainer Simons hat sein Interesse an einem Gastspiel in Sofia schon 1912 geäußert. Dem offiziellen Brief an den bulgarischen a. o. Gesandten in Wien, Ivan Salabašev ist es zu entnehmen, dass er „von verschiedenen Seiten aufmerksam gemacht [werde], dass im Herbst bei den großen Festlichkeiten in Sofia ein Gastspiel des Ensembles meiner Volksoper einen großen künstlerischen und materiellen Erfolg erzielen würde.“ (ZStA, B. 304K, K. 1, AE. 1155, Bl. 113). Die Audienz in der Gesandtschaft hat am 6/19 April 1912 am Vormittag stattgefunden. Welche Folgen diese Audienz hatte, bleibt bis heute unklar.

¹⁵⁰ Die Erstaufführung des Bühnenspiels ist ein Teil einer Matinee zugunsten der Deutsch-österreichischen Schriftstellergenossenschaft. In ihrem Vereinsblatt für März und April desselben Jahres gibt es keine Information über das Ereignis. Als Theatervorstellung, „deren Reinertragnis der Schriftstellergenossenschaft zufließt“ ist nur „Die Gigerl von Wien“ am 29. März 1914 im Carl-Theater erwähnt. (Anonymus 1914: 1). Im Protokollbuch des Vereins von der 261. Sitzung am 20. März 1914 wird aber vermerkt, dass der Präsident Puchstein auch „die Pantomime ‚Der junge König‘ in der Volksoper“ zu den Theater-Vorstellungen zählt (ÖBHA, Protokollbuch S. 187).

¹⁵¹ Die Volksoper hat eine starke Tradition in der Suggestion durch Bühnenvision dank Heinrich Lefler (1863–1919), Ausstattungschef der Wiener Hofoper und des Burgtheaters bis 1910, danach Zusammenarbeit mit Rainer Simons in der Volksoper. Lefler war bekannt als „Meister der Farben- und Lichtdramaturgie“ und der reichhaltigen Kostümographie.

Dokato v dramite na P. Ju. Todorov i Iv. Grozev vāšnoto dejstvie i obstanovkata sa slabi, to v „Svetica“ te sa na pārvī plan. Može bi zaštoto avtorāt si e predstavjal drama-ta kartinno-optičeski. Za smetka na vātrešnoto izživjavane sa složeni vāšni masovi sceni, fantastični scenični efekti.

[Während in den Dramen von P. J. Todorov und Iv. Grozev die äußere Handlung und die Einrichtung schwach sind, so stehen diese in „Die Heilige“ im Vordergrund. Vielleicht weil sich der Autor das Drama bildhaft-optisch vorgestellt haben soll. Auf Kosten der inneren Einfühlung sind äußere Massenszenen und fantastische Bühneneffekte eingeführt.] (Daniel 1923: 100)

Der Text von Karadžov gilt für seinen Mitstreiter und ehemaliger Co-Autor Teodor Trajanov als ein „simvolistična drama“ [„symbolistisches Drama“], ein

poetičeski mir v ducha na našite narodni poverija [...] s edna samobitna mistika, [v kojato] mečtatelnijat i religiozen ekstaz osvetjava legendata s onaja prizračna i fantastična svetlina, v kojato vsički čudesa stavat ponjatni. Nie čuvstvuvame, če ponjatijata dobro, krasota, milosārdie, stradanie i izkuplenie sa naistina osnovnata sāštnost na našata ličnost.

[poetisches Reich im Geiste unserer Volksüberlieferungen [...] mit einer eigenartigen Mystik, [in der] die träumerische und religiöse Ekstase die Sage mit jenem gespenstischen und fantastischen Licht beleuchtet, in dem alle Wunder verständlich werden. Wir spüren, dass die Begriffe Gut, Schönheit, Barmherzigkeit, Leid und Sühne das tatsächliche Grundwesen unserer Persönlichkeit ausmachen.] (Trajanov 1922: 70)

Die Summe dieser zwei Bewertungen kann ohne Zögern auch dem Text „Der junge König“ von Trajanov zugeschrieben werden. Der abschließende Satz Trajanovs in seiner Rezension über den Text von Karadžov verlautbart die Ideologie ihres gemeinsamen Unterfangens in Wien vor den Kriegsjahren – „[O]bogatjava sākrovištnicata na bālgarskija modernizām i zasilva negovoto projavlenie v dramata“ [Bereichert die Schatzkammer des bulgarischen Modernismus und verstärkt seine Äußerung im Drama.] (ebd. 70)

Das Exposé von Trajanov umfasst siebenunddreißig maschinengeschriebene, vom Verfasser nummerierte Seiten. Auf den Seiten 24 und 34 gibt es handschriftliche Bemerkungen des Autors. Auf der Titelseite ist die Bemerkung des Zensors zu lesen. Mit blau hat er auf der Seite mit der Personenliste die Wörter „Priester“ und „Bulgarien“ unterstrichen. Es gibt keine anderen Bemerkungen. Auf der Titelseite ist auch der Titel angegeben: „Der junge König“; das Genre bestimmt: „Ein Bühnenspiel ohne Worte in sechs Bildern“; die Quelle der Bearbeitung gezeigt: „nach Oskar Wildes gleichnamiger Novelle“ und die Namen der Autoren bekannt gemacht: „Von Teodor Trajanow. Musik von Dimitri Karadjov“.

Die Bearbeitung Trajanovs beginnt mit der raum-zeitlichen Konkretisierung des Stoffs: „Ort Bulgarien, Zeit 13. Jahrhundert.“ Ein solcher Chronotopos erlaubt an erster Stelle die Folklore-motive der Musik von Karadžov in die szenische Variante einzutragen, führt eine östliche Exotik mit sich und gibt die Möglichkeit, malerisch die Atmosphäre der byzantinischen¹⁵² Kunst bühnenbildnerisch zu verarbeiten¹⁵³ (historisch gesehen hat im 13. Jahrhundert das Große Abendländische Schisma noch nicht stattgefunden) und mit bulgarischen Folklorege-stalten zu vermischen: „Balett (sic!) (No. 123) Aus dem Wasserfall tauchte die Rusalka, die Nymphe des Waldquells empor“ (Trajanov 1914: 9).

Das Exposé besitzt eher die Merkmale eines narrativen, nicht so sehr eines dramatischen Werkes: die klassische Form einer Erzählung in Vergangenheitsform (nicht im Präsens, die die Handlung simultan begleitet); auktoriale Erzählsituation (nach Stanzel) mit Kommentaren der Handlung¹⁵⁴; Verwendung von erlebter Rede¹⁵⁵ und sprechende Personen. Im Unterschied zu Oscar Wildes Märchen läuft die Erzählung chronologisch¹⁵⁶ und Trajanov unternimmt ei-nige Veränderungen, die den Inhalt szenisch handlungsfähiger machen – die Metaerzählform – was die Leute von die Vergangenheit und das Handeln des jungen Königs erzählen, wird vernachlässigt – die Vergangenheit wird in einem Traum gezeigt und das Handeln des jungen Königs wird direkt beschrieben.

¹⁵² Die Rolle von Byzanz in der europäischen Kunst wird in den letzten Jahren intensiv erforscht. Es werden auch die Verbindungen zu dem Wiener Jugendstil wiederentdeckt:

Wie Daim [Prof. Falko Daim, Generaldirektor des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz und Kurator der Ausstellung „Goldene Byzanz“ – Anm. d. Verf.] weiter sagte, habe das Byzantinische Reich eine bedeutende Vermittlerrolle zwischen Orient und Okzident eingenommen. [...] Die byzantinische Kunst habe sich in einem ständigen Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation bewegt und – weitgehend unbekannt – die westliche Architektur und Malerei inspiriert, zuletzt im Wiener Jugendstil. (Anonymus 2012: 9)

In diesem Kontext wird nicht nur die Gold-Mode bei Klimt, sondern auch das Bild am Anfang des Exposés: „im Hintergrunde erhob sich die goldene Kupel (sic!) des Domes [...] Trunken von Schönheit, näherte sich der junge König einer griechischen Gemme, worein die Gestalt des Adonis geschnitten war“ (Trajanov 1914: 1) verständlich.

¹⁵³ Bei Wilde wird die Domkuppel mit einer Seifenblase verglichen und die Adonis-Gemme befindet sich in einem kleinen Raum in den nördlichen Türmen des Palasts, „Joueuse“ genannt. Der Palastname bei Wilde weckt eine Assoziation mit der König-Arthur Sage.

¹⁵⁴ Auf der Seite 5 des Manuskripts von Trajanov kann man Folgendes lesen: „(No. 89) Aber dunkel ist des Menschen Schicksal, noch dunkler deren Offenbarung) (sic!) Nicht die liebgewonnene Kunst allein, sondern das geheimnisvolle (sic!), das tragische (sic!) im Leben sollte ihn zum reifen König erziehen“.

¹⁵⁵ Wieder auf Seite 5: „Er sah sich bereits im strahlenden Krongewand vor dem Altare im Dome. Die Freude und das Selbstbewusstsein seiner Erhabenheit und Macht zündeten helle Flammen in seinen Waldlandsaugen. Ein großer König wird er, und groß wird sein Glück.“

¹⁵⁶ Wildes Rückblende über das Hirtenleben am Anfang der Erzählung wird bei Trajanov in einem Traum verwandelt.

Das Ausgangsmaterial hat Trajanov in sechs Bildern und eine Verwandlung geteilt: „Vom Hirtenknaben zum König“ (Seiten 1–7), „Das Geheimnis des Schwertes“ (Seiten 8–13), „Der Krönungsmantel“ (Seiten 14–17), „Die Krone“ (Seiten 18–23), „Die Rätsel der Macht“ (Seiten 24–29). „Der Aberglaube“ (Seiten 30–33), „Verwandlung“ wird nicht als Bild bestimmt, hat aber auch einen Titel, handgeschrieben von Trajanov – „Die Nächstenliebe als Macht“. Im Vergleich zu Wildes Märchen wird auf den ersten Blick klar, dass „Das Geheimnis des Schwertes“ ein neu von Trajanov eingeführtes Motiv¹⁵⁷ ist.

Schon im ersten Bild wird nicht nur die von der szenischen Handlung abhängige Überarbeitung sichtbar. Der Autor verwickelt in die Geschichte auch das Thema der Macht. Die Handlung beginnt nicht im Schlafzimmer des Königs, sondern im Thronsaal. Als erster tritt der Staatskanzler ein, und zwei Diener bringen einen großen Globus mit, damit der Staatsmann dem jungen König die Grenzen seines Reichs zeigen kann. Danach folgt eine Massenszene – das Volk mit Fackeln; zwölf Pagen tragen die Krone, den Krönungsmantel und das Schwert; zwölf Herolde mit Wappentrompeten stellen sich dem Thron gegenüber; es kommen Edelleute, Höflinge und Königsleute mit Helmen, Lanzen, Schwerter und Schildern. „In tiefer Ehrfurcht huldigten die Anwesenden dem Bilde des verstorbenen Herrschers, vor dem sich auch der junge König verbeugte“ (ebd. 4). Nach dieser Machtszene folgt eine andere – wenn der König schon allein bleibt, tritt durch einen Nebeneingang ein schwarz gekleideter Maler und zwei Diener tragen ein verhängtes Bild. In der tiefen Heimlichkeit der Situation erklingt die Sprache des Malers: „Das ist die Tragödie deiner Eltern, die wie ein Bannfluch über deinem Leben hängt! Das Schwert, das Symbol deiner königlichen Macht, ist dasselbe, unter welchem Dein Vater den letzten Atemzug aushauchte!“ (ebd. 6). Macht und Kunst in Verbindung mit Moral sind auf diese Art und Weise schon bildnerisch – Staatsmann gegen Künstler, zeremonielles Ritual gegen Kunstbild, entgegengestellt. Das Geheimnis dieser Gegenüberstellung verwandelt sich logisch in einen Motor der folgenden szenischen Handlung. Und genau an dieser Stelle gibt der Autor ein Ornament der Geschichte zu – verschleierte junge Frauengestalten führen die Seele des jungen Königs nach dem Gestade der Hellseherin mit einem eigenartigen Wiegenlied, das die Handlungslogik der Träume erklärt: „Wir lösen das Rätsel der Krone/ Des Schwertes, des Königsgewands,/ Wir bringen die siegende Sonne,/ Wir führen deine tastende Hand“ (ebd. 7). Diese szenische Lösung erscheint plakativ im Vergleich zu

¹⁵⁷ Bei Wilde sind Krongewand, Zepter und Krone die drei Symbole, mit denen die drei Träume verbunden sind. Bei Trajanov sind es Schwert, Krongewand und Krone.

Wildes Form der Erzählung, sichert aber einen bünenfähigen Symbolismus, der die Hauptidee des Werkes suggeriert¹⁵⁸.

Wie man sieht, geht Trajanov bei der Bearbeitung sehr frei mit Wildes Text um. Er hält sich zwar an die Entwicklung der Handlung, die einen symbolischen Charakter hat¹⁵⁹, beseitigt keine Grundfiguren, fügt aber eigene hinzu; manchmal gibt er die Rede der Figuren wörtlich wieder, manchmal ergänzt er ganze Lieder und Botschaften der symbolischen Figuren. Änderungen nimmt er an den Träumen vor, indem er somit den für den jungen König inneren „Schmerzensweg“ motiviert sowie das Wunder des Lichtes. Die Änderung des Raumes wurde wohl durch Aufführungsüberlegungen hervorgerufen, Trajanov konnte sie aber meisterhaft in sein Konzept einbauen. Bei Wilde spielen sich die Träume des jungen Königs in seinem Schlafgemach ab, und bei Trajanov im Thronsaal. Somit wird der persönliche Raum durch den Raum der Machtausübung ersetzt, was dem von Trajanov neueingeführten Thema der Macht eine größere Bedeutung verleiht.

Andersartig sind die Änderungen, die Trajanov in Bezug auf die szenische Wirkung vornimmt. Es geht vor allem um den Aufbau von Massenszenen – die Rituale der Macht; die Liebe der Prinzessin und des Troubadours wird auf dem Hintergrund des Nymphentanzes dargestellt; die massenhafte Ohnmachtsanfälle der Weber durch Hunger; der Tanz der Perlen nach dem Willen des Todes und die meisterhaft gestaltete Szene auf dem Domplatz im sechsten Bild, das ein Volksfest bietet und eine Art historischer Kostümrevue ist. Die Handlung wird vom Librettisten unterstützt durch die bei Märchen typische dreimalige Wiederholung: Dreimal führen dunkle Traumgestalten die Seele des jungen Königs zu der Prophetin: Im vierten Bild verlangt der Tod dreimal Opfer vom Galeerenbesitzer. Im fünften Bild wiederholt der junge König die Worte der Traumgestalten bezüglich der drei Symbole der Macht (diese Repliken sind im Text unterstrichen, die Unterstreichung verbindet sie formal mit der Botschaft des Sonnenlichtes, die plakativ die Idee der Vorstellung ausdrückt: „Die Weltenlicht-

¹⁵⁸ Siehe oben die Meinung Trajanovs (Trajanov 1922) über Karadžovs Stück „Zlatostruj“.

¹⁵⁹ Die äußere Handlung des Märchens umfasst im Grunde genommen die Vorbereitung der Krönung, die drei Träume des jungen Königs, das Hinausgehen aus dem Palast, das Steigen auf das Pferd, auf dem er durch die Menge bis zu den Treppen des Tempels reitet, das Misstrauen der Hofleute und des Volkes seinen Worten gegenüber, den Verrat vonseiten des treuesten Pagen, die Kontroverse mit dem Bischof, das Gebet des jungen Königs vor dem Kruzifix, das Wunder des Lichtes im Tempel, durch das sich seine gewöhnlichen Hirtenattribute in königliche verwandeln, die Verbeugung aller vor dem Wunder, das als „Krönung durch Gott“ bestimmt werden kann. Das Auftreten vor dem Volk, das Misstrauen, die Ablehnung und das Wunder am Ende sind die Grundmomente der evangelischen Erzählung über den „Schmerzensweg“ (Via Dolorosa) und die Errettung in der göttlichen Liebe, die als Nächstenliebe zu verstehen ist. Nach diesem Schema verfährt auch Trajanov.

Harmonie gab ihm ihre Befehle und webte um ihn den Harnisch des Erlösers. Nicht die Kunst und Schönheit sollen fortan seinen Weg beleuchten. Die Menschen werden kommen und ihn zur Koronation abholen. Er wird das Seine tun!“ (ebd. 24).

Im Zusammenhang mit der Überführung von Wildes Märchen vom Ästhetisch-Ethischen zur Problematik der Macht ist die sechste Szene „Das Rätsel der Macht“ von besonderer Bedeutung. Nachdem in den Träumen die Symbole der Macht ihren mystischen Glanz verloren haben, kommt das Sonnenlicht zur Sprache, d. h. die Naturkraft, die die äußere Welt sichtbar macht. Am Himmel sieht der junge König zwischen den Wolken die schicksalhaften Gestalten aus seinen Träumen. Und wie es im Text des Exposés heißt, „wird die Vision spürbar“ (ebd. 25). Im Zustand zwischen Licht und Traum(a) erlebt die Figur die Veränderung in sich. Der Satz aus Wildes Original „Aber er erinnerte sich seines Traumes“ entfaltet sich als Handlung, in der die Grundgestalten zur Sprache kommen und der junge König ihre Worte wiederholt. Nachdem auf diese Weise das innere Erlebnis szenisch veranschaulicht wurde, d. h. von innen nach außen gebracht wurde, dabei auf ästhetisch symbolische Art und Weise dank der Allegorie „siegreiches Licht der Maientage“, die ihm „von einem neuen Leben erzählte“ (ebd. 25), wird der junge König vor eine große Prüfung gestellt – wichtig ist nicht wie bei Wilde die Frage „kann man den Herrscher ohne die Symbole seiner Macht erkennen“, sondern ob der junge Herrscher den Festtag seines Volkes miterleben und nicht verderben wird (ebd. 28). Die Reinigung vor dem entscheidenden Schritt wird nicht nach Wildes Muster – „als er sich in klarem Wasser gebadet hatte“ (Wilde 1984: 177), durchgeführt, sondern durch Verehrung seines Vaters: „doch traurig kniete der junge König vor dem vom Maler gebrachten Bilde und verblieb in stiller Andacht“ (ebd. 28). Nicht das „klare Wasser“, sondern die Verschmelzung des königlichen Blutes seiner Mutter mit dem künstlerischen seines Vaters erlaubt ihm die reale Welt jenseits seines mystischen Glanzes zu verstehen. Das Wunder wird geschehen, wenn der Träger dieses Blutes zum zweiten Mal niederknien wird – vor dem Bilde Christi.

Allein diese Analyse der Bearbeitung von Wildes Text durch Trajanov zeigt eindeutig die künstlerische Absicht und die schöpferischen Möglichkeiten des bulgarischen Modernisten. Mit einem Wort, sie gehen konform mit dem Geschmack und den Auffassungen der Wiener Moderne jener Zeit. Die Entscheidung für Wildes Märchen als Ausgangsmaterial steht im Einklang mit der Rezeptionsgeschichte dieses für die europäische Moderne emblematischen

Autors im Kulturraum von Wien¹⁶⁰. Die Verbindung der märchenhaft-symbolischen Atmosphäre des Werkes mit bulgarischen Folklorefiguren, die typisch für die Dichtung von Trajanov war, befriedigte das Interesse der Wiener für Gestalten aus dem Osten. Das Vorhaben der Aufführung, die Vorstellungen von Macht mit der Problematik des Schönen und des Christlich-Moralischen zu verbinden, ist durch ein anderes für Trajanovs Werk charakteristisches Herangehen erfüllt worden – durch den pantheistischen Blick auf die Welt, in der sich Mensch und Natur in harmonischer Einheit befinden. Die gelungene Veranschaulichung von inneren Zuständen der menschlichen Seele durch die symbolische Vereinigung mit Elementen der äußeren Welt, was ein typisches Zeichen des Symbolismus als Kunst darstellt, verleiht der Bühnenhandlung einen suggestiven Charakter. Der geglückte Wechsel von Bildern, in denen die Seele des jungen Königs seinen individuellen „Schmerzensweg“ geht, mit Massenszenen überwindet den Kammercharakter der Seelenproblematik und verwandelt die Vorstellung in ein spektakuläres Erlebnis für das Auditorium. Diese Dimensionen von Trajanovs Debüt auf der Wiener Bühne wurden vom Publikum und von den Kritikern wahrgenommen. In fast allen Kritiken werden die herzliche Reaktion des Publikums und der Applaus für die Autoren und den Hauptdarsteller erwähnt.

Von den mir bekannten einundzwanzig¹⁶¹ Zeitungstexten über die Erstaufführung sind vier rein informativ¹⁶², drei rein negativ (*Neues Wiener Journal*, *Wiener Mittags-Zeitung* und *Neues Wiener Tagblatt*), drei rein positiv (*Arbeiterzeitung*, *Deutsches Volksblatt*, *Illustrierte Kronen-Zeitung*) und die anderen mit positiven und negativen, vorwiegend mit der Musik verbundenen, analytischen Bemerkungen. Die negativste Einschätzung kann man in *Neues Wiener Tagblatt* lesen:

¹⁶⁰ In ihrer Dissertation „Oscar Wilde auf den Wiener Bühnen“ bemerkt Anne Rai Marie Nankivell, dass als erstes seiner Stücke am 13.12.1903 im Deutschen Theater *Salome* gespielt wurde (Nankivell 1959: 216). Zum zweiten Mal wurde das Stück von Wilde in diesem Theater 1906 wiederaufgeführt, damit die in über dreihundert Aufführungen berühmt gewordene Schauspielerinnen Lilli Marberg daran teilnehmen konnte. 1907 wurden auf verschiedenen Bühnen in Wien weitere fünf Stücke von Wilde gespielt. 1909 wurde sogar am Burgtheater „Eine florentinische Tragödie“ aufgeführt mit Kainz in der Hauptrolle und als Regisseur. Von 1910 bis 1913 wurde nur *Salome* gespielt – die Opernvariante wurde Ende 1910 von Simons an der Volksoper aufgeführt (Nankivell 1959: 258-259). Die Autorin erwähnt „Der junge König“ nicht. Der Experimentalcharakter der Aufführung von 1914 bestand darin, dass versucht wurde, ein Märchen von Wilde für die Bühne zu adaptieren.

¹⁶¹ Zwei Texte sind der Trajanov-Forschung bekannt: im Buch von Iliev wird in bulgarischer Sprache der Text aus *Neue Freie Presse* Nr. 17821 veröffentlicht (Iliev 1983: 36); Stajčeva zitiert den Text aus *Die Zeit* (Stajcheva 2002: 519).

¹⁶² Sicher gab es auch zu jener Zeit etwas, was wir heute ‚Press-release‘ nennen, denn in den Zeitungen *Prager Tagblatt*, *Pester Lloyd*, *Grazer Tagblatt* und *Grazer Volksblatt* erschien am 06.04.1914 die Information in einem sich vier Mal wörtlich wiederholenden Text, der nicht der ganzen Matinee, sondern nur der Pantomime und ihrer Autoren gewidmet war.

Dazu spielt eine unpersönlich belanglose, vermutlich von einem Musikliebhaber recht schlecht zusammengefügte Musik, die weder in melodischer Erfindung, noch in technischer Hinsicht das Niveau erreichte, das zur öffentlichen Aufführung eines Werkes verlangt werden könnte. (*Neues Wiener Tagblatt* 06.04.1914: 12)

Die positiven Kritiken sprechen über „zwei junge Talente“, welche mit ihrem „eigenartigen Werk“ „nicht nur ein herzliches Willkommen, sondern auch einen schönen Erfolg“ erreicht haben (*Deutsches Volksblatt* 06.04.1914: 6).

Fast alle Bewertungen in der Presse betonen einige Momente: Das Bühnenspiel nach der Wildes gleichnamigen Novelle „Der junge König“ ist eine Novität für die Wiener Bühne, die Autoren sind Bulgaren, die sich zum ersten Mal vor dem Wiener Publikum vorstellen und wurden bei der Premiere „mehrer Male lebhaft hervorgerufen“ (*Deutsches Volksblatt*, am 06.04.1914: 6). Weiters: Direktor Simons hat die Bilder glänzend inszeniert; in der Hauptrolle erfreute Herr Noe durch lebensvolles Spiel, das sich von Übertreibungen angenehm fernhielt; Trajanov habe „bühnenmäßig korrekt“ die Prosa von Oscar Wilde transformiert; die Musik Dimităr Karadžovs sei mit den bulgarischen Folkloremotiven interessant.

Vom Standpunkt der Rekonstruktion sind folgende Stellen aus den Kritiken für die Forschung wichtig:

- Zu diesen legendenhaft süßen, in zartestem symbolischen Reiz schimmernden, wenn auch auf der Bühne vergrößert und zerdehnt wirkenden Vorgängen hat der junge Bulgare Dimitri Karadjoff eine Musik geschrieben [...die] ganz in Wagner-Abhängigkeit (besonders in manchmal fast zitatenhaft anmutenden Lohengrin-Anhängen) befangen ist (*Illustriertes Wiener-Extrablatt* 06.04.1914: 7);
- Am interessantesten wurde sie [die Musik – Anm. d. Verf.] in den Momenten, wo sie sich bemühte, Lohengrinstimmung zu produzieren. (*Reichspost* 07.04.1914: 7);
- etwas komplizierte[n] mystisch-realistische Handlung (*Fremden-Blatt* 06.04.1914: 8);
- Handlung, die in altrussische (sic!) Zeit verlegt wurde[...] Frauenchöre hinter der Szene, die vor jedem der Traumbilder erklingen [...] die sechs Bilder, die sich in einem zweiten Bühnenrahmen auf erhöhten Podium abspielen, ist das letzte, die Szene in der Kathedrale, das schönste; es bot in Anordnung des Personales, in Zusammenstimmung von Kostümen und Dekoration, wie auch in den Beleuchtungseffekten die prächtigste Gemäldewirkung. Ganz Kaulbach!¹⁶³ (*Deutsches Volksblatt* 06.04.1914: 6);
- eine national-bulgarische Tanzweise interessierte (*Neue Freie Presse* 06.04.1914: 10);

¹⁶³ Am wahrscheinlichsten verweist der Kritiker auf das Gemälde „Krönung Karls der Großen“ von Friedrich Kaulbach (1822-1903).

- Das Beste bietet der Komponist [...] im Volkstanz des vorletzten Bildes (*Die Zeit*, Abendblatt 06.04.1914: 2);
- [...] ein heller Schein aus der Kuppel der Kirche den betenden König verklärt und verschönt. Nun ist das Wunder geschehen. [...] poetische Stimmung [...] farbenprächtige Bühnenbilder und Kostüme [...] die] Titelrolle von Herrn N o e sehr ausdrucksvoll dargestellt wurde (*Wiener Abendpost* 06.04.1914: 6).

Vom rezeptiven Standpunkt in Verbindung mit dem Thema der Dissertation sind die folgenden Stellen aus der Pressekritik wichtig:

- Vorerst müßte man Wilde gegen seine Theorie verteidigen. Wäre es wahr, daß die Freude an der Poesie nie aus dem Stoff, sondern nur aus der erfinderischen Behandlung der Sprache entspringt, wie er behauptete, dann hätte gestern sein „Junger König“ umsonst um unsere Gunst geworben. Das prächtig schillernde Gewand Wildescher Sprache ist ihm in der Pantomime geraubt worden, und doch fühlte man sich berührt von den weißen Schwingen holder Poesie. Direktor Rainer Simons hat die Szenenbilder malerisch und mit feinem Sinn für die Märchenstimmung arrangiert. [...] Trajanow ist eine klare Disposition des Stoffes nachzurühmen, der Musik Karadjoffs das willige Eingehen auf die Absichten des Dichters (*Die Zeit*, Abendblatt 06.04.1914: 2);
- „Der junge König“ [...] erzielte eine klare Wirkung. Die einzelnen Szenen sind mit großem Geschicke zusammengestellt und verraten eine theaterkundige Hand, die es versteht, den Effekt, das Packende herauszumeißeln (*Fremden-blatt* 06.04.1914: 8);
- Daß es dem bulgarischen Autor um eine momentane politische Symbolik zu tun war, entschuldigt die Wahl der an sich recht schwächlichen Pantomimenform, die vom Drama bereits einen tüchtigen Schritt zurück ins Schemenhafte, Unpersönliche macht und darum viel mit reflektierenden Elementen zu arbeiten hat. [...] Der junge König, [...] vertritt eine tiefpoetische Idee, die mit ihrer bulgarischen Nutzenanwendung nichts gewinnt ... (*Wiener Mittags-Zeitung* 06.04.1914: 4).

An erster Stelle kann man den Kritiken klar entnehmen, dass Trajanovs Bearbeitung nicht als eine szenische Nachahmung von Wildes Märchen aufgenommen wurde, sondern als eine absichtliche Gattungs- und Themenvariation. Wie der Rezensent der *Wiener Mittags-Zeitung* betont, ist das Politische, d. h. die Machtproblematik, das Neue. Das politische Element war für die neuromantisch oder symbolistisch geprägte Moderne von keiner großen Relevanz. Mit der gesellschaftlichen Entwicklung nach 1897 (die Zeit der modernen Massenparteien und Karl Luegers) gewann es an Bedeutung und spielte später im Expressionismus eine wichtige Rolle. Diese Entwicklung entspricht auch dem biografischen Wege Trajanovs, der nach den Balkankriegen weiterso seiner Poetik treu blieb, aber inhaltlich seine Dichtung mit der Prob-

ematik des Volksschicksals erweiterte. In diesem Kontext kann man seine Interpretation von Wildes Märchen als einen Schritt in diese Richtung verstehen, wo das rein Ästhetische nicht nur mit der privaten Ethik, sondern gleicherweise mit der Moral der Macht konfrontiert wird.

Aus der in den Kritiken erwähnten Tatsachen, die bei einer Rekonstruktion des Bühnenergebnisses behilflich sein könnten, und aus den Aufnahmezeugnissen wird es auch klar, dass Trajanov Wildes Märchennovelle in die Richtung eines Bühnensymbolismus und mit dem Verständnis für ein Gesamtkunstwerk verarbeitet hat. In einigen Rezensionen wurde dem Komponisten vorgeworfen, dass das musikalische Bild offensichtlich nicht genau dem Wiener musikalischen Massenoperettengeschmack entspreche. Das Faktum, dass das Werk von Trajanov und Karadžov insgesamt als Erfolg bewertet wurde und Beifall gewann, ist ein Beweis für die Angemessenheit des Unternehmens der beiden Bulgaren im Rahmen der Wiener Moderne.

Eine wichtige Tatsache in der Aufführung war das Engagement des Direktors Simons als Regisseur der Vorstellung. Die historischen Bewertungen über ihn sind eindeutig: „Er besitzt einen sechsten Sinn für junge Talente. Die breit gefächerte Palette von Schauspielern, die bei ihm mit ihrer Laufbahn begonnen und internationalen Ruhm erlangt haben, ist erstaunlich“ (Gieler 1961: 128). Das Weiterleben des szenischen Werks, das in der Zusammenarbeit von Simons, Trajanov und Karadžov geschaffen wurde, ist aber nicht so sehr auf ihr Talent, sondern auf die unerbittlichen historischen Ereignisse und die Marktkonjunktur angewiesen. Ab dem 1. Mai 1914 kam die eigene Produktion der Volksoper von der Bühne herunter, damit die neue Spielzeit vorbereitet werden konnte, wobei die Rentabilität des Konzessionsunternehmens Volksoper durch Gastspiel-Vermietung an Carltheater unterhalten wurde. Danach brach der Krieg aus, die neue Saison wurde Ende des Jahres eröffnet und es wurden vorwiegend Wagners Opern geplant. Die kultur-historische Situation hat sich verändert und der Direktor Simons wurde seinem Unternehmungsgespür nicht untreu „den Stimmungen des Tages Rechnung zu tragen und ihnen in der adäquatesten Form Folge zu leisten“ (Gieler 1961: 127). Die moderne ästhetische Suche in der Märchenwelt tritt zugunsten von den traditionellen mit patriotischem Pathos geladenen Heldenopern Wagners zurück, und die neue Spielzeit der Volksoper wird mit „Parsifal“ eröffnet.

Einerseits können wir die dem Erfolg im April 1914 folgende schöpferische Pause für Trajanov bis zu seiner Rückkehr in das bulgarischen Literaturleben durch die Zeitschrift *Vezni* von

Geo Milev unmittelbar nach dem Ende des Ersten Weltkrieges als direktes Ergebnis aus dem Krieg auslegen. Andererseits eine nicht unbedeutende Rolle spielt auch die individuelle biografischen Strategie des Dichters in diesem Zeitraum. Im persönlichen Plan¹⁶⁴, zumindest für Trajanov, begann eine Zeit einer neuen Laufbahn – staatlicher Korrespondent, Angestellter der Gesandtschaft, Legationssekretär, ein Zeitraum ohne Literaturschaffen, der bis zum provokativen Treffen des Dichters mit seinem künftigen vertrauten Mitstreiter Ivan Radoslavov Ende 1918 in Bern andauerte.

Gleichzeitig war Trajanov der einzige bulgarische Dichter, der sein Werk in die Prozesse der Wiener Moderne eintragen konnte. Dabei nicht ein fremdes Literaturmuster nachahmend, sondern in seinem typischen Stil der frühen Jahre, indem er die Bildhaftigkeit von Wildes Märchen „Der junge König“ mit einem bulgarischen orthodox-christlichen und folkloristisch-balladesken Schlüssel umkodierte.

Die oben dargestellten rekonstruktiven Beobachtungen eröffnen auch eine neue Perspektive der Interpretationen von der späteren Dichtung Teodor Trajanovs. Die Erfahrung mit der Aufführung „Der junge König“ in der Volksoper Wien ist ein eindeutiger Beweis für das Eindringen der Stilistik des synthetischen massenhaft wirkenden modernen Kulturproduktes in die schöpferische Welt von Trajanov. Auch die Verbindung mit der Märchenwelt wird in seinen „Bulgarischen Balladen“ eine große Rolle spielen.

5.3.5 Fazit

Diese Überlegungen über die erste Periode von Teodor Trajanovs Werk umreißen eindeutig seine Schlüsselposition als Vermittler zwischen der Wiener und der bulgarischen Moderne. Trajanovs Strategie, die Rolle eines bulgarischen Dichters zu beherrschen, bestand darin, sich als in der Wiener Moderne geborener Dichter selbst in die bulgarische Literatur einzuführen. Nicht nur als Feuilletonist, der aus zuverlässiger Quelle die Moderne erfährt, sondern auch als wahrer europäischer moderner Dichter. Die Beobachtungen des literaturgeschichtlichen Sujets dieses Selbstimports beschreiben klar die Geburt der frühen Lyrik Trajanovs aus dem Geiste der Wiener Moderne – an erster Stelle mit dem Willen neu zu sein, modern zu sein. Seine

¹⁶⁴ Bei Karadžov wurden die persönlichen Projekte mit seiner Eheschließung mit Margarita Austerlitz am 13.08.1915 und mit der Entfaltung der groß angelegten Tätigkeit in der Zeitspanne 1921–1923 an der Konzessionierung der Errichtung der Bulgarischen Volksoper in Sofia in Verbindung gebracht – ein Projekt, das mit seinem unerwarteten Tod am 24.01.1923 sein Ende fand.

Modernität tut sich durch die Verbindung der dekadenten Bildlichkeit und Stimmungen mit der „Frühlingsmythologie“ in einem dionysischen Rausch, durch die Akzentuierung auf den psychologischen Ansatz und besonders auf das Eindringen in Räume der unbewussten Triebe, durch das „Hinaustragen“ der Salonproblematik in die Natur und durch die Wortorchestration dieses Themenkomplexes mittels der „Stilverdrehungsmanie“ hervor.

Durch die Dichtung des jungen Trajanov werden in den entstehenden Erwartungshorizont in Bulgarien diejenigen Besonderheiten bei der Wahl von Themen, Genres und Problematiken aus den Werken der Jung-Wiener hineingewoben, die sich im Zusammenhang mit der Erforschung des Ichs entfalten – beispielsweise die Anschauung von den verschiedenen Bewusstseinssebenen (Bewusstes, Unbewusstes und die damit verbundenen Triebe), wie auch die Auffassung vom sich ewig verändernden Ich (Das Ich ist nicht zu retten nach Ernst Mach)¹⁶⁵. Die beiden Sammlungen des jungen Trajanovs führen in die bulgarische Dichtung sowohl eine verstärkte Leidenschaft für das Sexuelle und die Erotik des Ungewöhnlichen (das Rätsel des „anderen Geschlechts“, der Zusammenhang von Sexualität und Genialität (Weininger behauptet, dass man zur Erkenntnis kommen kann durch die Liebe zur Frau (Weininger 1919: 158–159)) als auch ein verstärktes Interesse an dem Tod als Spiegel, in dem die irdischen Praktiken ihren Sinn bekommen oder verlieren¹⁶⁶ ein. Diese Themen und mit ihnen verbundene Motive, auf Grund derer viele Forscher die Literatur des Jungen Wien als dekadent bezeichnen (von Sydow 1921, Koppen 1973, Müller 1975), bestimmen eindeutig den Geist von Trajanovs Werk dieser Periode, was zweifellos auch sein erster Rezensent Konstantin Velickov erkannt hatte. Die frühe Lyrik von Trajanov regte geradeso die große literarisch-kritische Dekadenz-Debatte in Bulgarien im Zeitraum von 1907 bis zu den Kriegen nach 1912 (Balkankriege und Erster Weltkrieg) an.

Gleichzeitig war Trajanov der einzige bulgarische Dichter, der sein Werk in die Prozesse der Wiener Moderne nicht als Epigone eintragen konnte, indem er die Bildhaftigkeit von Wildes Märchen „Der junge König“ mit einem bulgarischen orthodox-christlichen und folkloristisch-balladesken Schlüssel für die Bühne der Volksoper umkodierte.

¹⁶⁵ Als Folge dieser ständigen Verwandlung als Daseinsform und entsprechend als Verlust des Ganzheitsgefühls kommt es im Werk der Jung-Wiener Dichter zu der Vereinigung von Wort und Augenblick, zum Einakterdrama und zum lyrischen Einakter als „Proverb in Versen“ (nach der Formulierung von Hofmannsthal)). Auch Trajanov hatte die Absichten, einen dekadenten Einakter „Legendata na edna nošt“ [Die Legende einer Nacht], „zweite Salome“ zu schreiben (Pamukov 1981: 139).

¹⁶⁶ Eine ähnliche barocke Auffassung ist der bulgarischen Kultur nicht eigen.

Von dem Beispiel für die Transferpraktiken Trajanovs, die oben beschrieben waren, wird es auch klar, wie die Wiener Moderne bei der Geburt der dekadenten Lyrik Bulgariens entscheidende Hilfe geleistet hat.

Hermann Bahr in Bulgarien

Der Name des österreichischen ‚Propheten der Moderne‘ erscheint zum ersten Mal in der bulgarischen Öffentlichkeit im Jahre 1894. In der Zeit bis 1944 ist das Interesse an ihm wechselhaft, wird aber unvermeidlich mit seinen verschiedenen sozialen Rollen verbunden, die für den Lebenslauf des Menschen Bahr so kennzeichnend sind. Die ursprüngliche Gestalt, mit der er einem kleinen bulgarischen Leserkreis bekannt wird, ist die des Gründers einer Literaturschule. Später dominieren die Charakteristiken eines Autors, der mit der Dramaturgie und mit dem Theater verknüpft ist, und 1905 wird die Gestalt dank der Autorität von Brandes mit dem Namen von Ibsen verbunden. Bei den Versuchen, die bulgarische Dekadenz im Zeitraum 1905–1907 zu erläutern, ist Hermann Bahr bereits der Theoretiker und der Verfasser von „Überwindung des Naturalismus“, und in der Zeitspanne vom Balkankrieg (1912) bis zum Ende des Ersten Weltkriegs (1919) scheint er für die bulgarische Öffentlichkeit fast vergessen zu sein. Anfang der zwanziger Jahre, um seinen sechzigsten Jahrestag, haben ihn die bulgarischen Literaten neu entdeckt – aber schon als Klassiker, dessen Name ein Teil der historischen Themen der europäischen Moderne ist. Eine wichtige Rolle bei dieser Neuentdeckung spielt die von Teodor Trajanov redigierte Zeitschrift *Chiperion*. Dieser Logik folgend veröffentlicht 1932 der Verlag von Paskalev in seiner „Vsemirna biblioteka“ das einzige vollständige Buch von Bahr in Bulgarien – den Sammelband „Chubavata žena“ [Die schöne Frau]. In seinem Streben, das Publikum mit bereits etablierten Werken der europäischen Dramaturgie anzulocken, greift das bulgarische Theater am Ende der betrachteten Periode noch einmal nach seiner vielleicht populärsten Komödie „Das Konzert“. Die Anwesenheit des Namens von Hermann Bahr während verschiedener kultureller Diskussionen bei der Gründung der bulgarischen Moderne liegt mehr an der Unmöglichkeit, die Zeichen der deutschsprachigen Kulturpublizität zu vermeiden, als an einer emotionellen oder einer dauerhaften geistigen Verbundenheit mit dem Dichter und Denker. Seine Autorität auf dem Gebiet der modernen Dramaturgie¹⁶⁷ spielt eine wichtige Rolle in der Vorbereitungsperiode des rezeptiven Horizonts zur Modernisierung der bulgarischen literarischen Sprachkunst (1905–1910).

¹⁶⁷ Weil Bahr in dem Buch von Mutafčieva (Mutafčieva 1987) überhaupt nicht erwähnt wurde, hat der Verfasser dieser Arbeit eine detaillierte Untersuchung seiner Rezeption als Dramatiker in Bulgarien gewidmet, die als Bestandteil seiner Dissertation über die theatralische Rezeption der Jung-Wiener Dramaturgie in Bulgarien aufgenommen wurde. Deshalb muss für die vorliegende Dissertation auf sie verzichtet werden. Die konkreten geschichtlichen Tatsachen, die Bühneninterpretationen und die kritische Rezeption kann man in der Studie „Cherman Bar v Bălgarija“ (Vlashki 2006) verfolgen. Hier werden nur die Schlussfolgerungen, die für das Ziel dieser Arbeit wichtig sind, als Bestandteil der Auslegung dargestellt.

Eine maßgebliche Vermittlungsrolle für die erste Inszenierung von Bahr in Bulgarien nahm Ivan Šišmanov ein. In seiner Amtszeit als Bildungsminister arbeitete er sehr intensiv in Richtung des Aufbaus eines modernen europäischen Theaters in Bulgarien. Der Intendant der neu gegründeten Truppe des zukünftigen Nationaltheaters Ilija Milarov ist nach 1903 ständig auf Dienstreisen nach Wien und Zagreb, die er inoffiziell in einem privaten Briefwechsel mit dem Minister abrechnet (WABAW, B. 11K, K. Nr. 3, AE. 953). Vorschläge für Theaterstücke werden ebenso von seiner ihn begleitenden Frau Ivka Milarova gemacht (WABAW, B. 11K, K. Nr. 3, AE. 955). Aus einem ihrer Briefftexte kann entnommen werden, dass sie nach modernen Dramen sucht, die für das neue Theater passend sind. Diese Tendenz ist in einer Liste mit 19 Theaterstücken aus dem Nachlass von Šišmanov festzustellen, in der unter Nummer 12 „Der Meister“ – ein Theaterstück von Hermann Bahr“ zu finden ist (WABAW, B. 11K, K. Nr. 3, AE. 953, Bl. 62). Unter der Berücksichtigung der Tatsache, dass die Übersetzung vom Kollegen und Mitstreiter von Ivan Šišmanov – Prof. Ben’o Conev gemacht worden ist¹⁶⁸, könnte man davon ausgehen, dass das Theaterstück des modernen österreichischen Dramaturgen die bulgarische Bühne mit der Unterstützung von Prof. Šišmanov und durch den Kreis um die Zeitschrift *Bälgarski pregled* erreicht hat.

Bahrs Stück unter dem veränderten Titel „Der Professor“ steht vorwiegend wegen des starken Drucks in Bezug auf die Modernisierung des Repertoires auf dem Spielplan des staatlichen Theaters in Sofia. Bis zu diesem Zeitpunkt werden auf den öffentlichen Bühnen in Bulgarien geprägt romantisch-sentimental geprägte Theaterstücke gespielt, und einige private Theatergruppen inszenieren moderne, d. h. naturalistische Theaterstücke¹⁶⁹. Leider erzielt „Der Professor“ nicht zu große Einnahmen für das Theater: Für drei Abendvorstellungen sind die Einnahmen von 484,50 Leva nicht auf demselben Niveau wie „Der Kampf der Schmetterlinge“ – 1.148 Leva oder die traditionelle „Kameliendame“ – 2.745 Leva. (ZStA B. 195, K. Nr. 1, AE. 27, Bl. 52–64). Das fehlende Zuschauerinteresse wird in einer der Theaterstückkritiken folgendermaßen begründet:

[...] tja po svoeto sädäržanie e sävsem moderna i ne može leko da se razbere, da se vnikne v neja izvednäž, a sled dälgo obmisljane na različnite dejstvija i razgovori... Piesata e umoritelna, pred vid na tova, če e mäčno razbiraema.

¹⁶⁸ Der einzige dem Verfasser bekannte Beleg dafür ist der Jahresbericht des Nationaltheaters für das Jahr 1905 (ZStA B.195, K. Nr. 1, AE. 27, Bl. 52–64), in dem der Übersetzer genannt wurde: „Dr. B. Conev“.

¹⁶⁹ Siehe z. B. das Programm des Theaters „Rosa Popova“ (Bälgarskijat teatär 1999: 638–645).

[...] [E]s ist in seinem Inhalt besonders modern und kann nicht sehr leicht verstanden werden, man kann es nicht auf einmal begreifen, sondern erst nach langer Überlegung und Nachdenken über verschiedene Akte und Gespräche [...] Das Stück ist ermüdend, weil es schwierig zu verstehen ist.] (A. D. Č. 1906: 27f.)

Die meisten Rezensenten beschäftigen sich mehr mit den Ideen der Aufführung und deren thematischen Provokationen in Richtung ‚Übermensch und Gesellschaft‘. Der Intendant selbst gibt den Hauptton unter dem Pseudonym Kandid an: „tja ne e nito drama, nito komedija; tova e edna filosofska piesa...“ [es ist weder Drama, noch Komödie; das ist ein philosophisches Theaterstück ...], das ein neues Problem vor der Gesellschaft vorträgt – nämlich „če naznačienieto na čoveka ne e tolkova da razzsždava, kolkoto da dejstva“ [die Berufung des Menschen besteht nicht so sehr im Überlegen, sondern im Handeln] (Kandid 1905: 3).

Nicht weit von dieser Logik steht auch die Rezension von Javorov, für den der Höhepunkt der Aufführung darin besteht, dass der Autor keine Empfehlungen des Publikums annimmt und ohne die Effekte der „nesvestni aklamacii“ [sinnlosen Akklamationen] zu suchen, „razkriva kartinata na preživjavanata dejstvitelnost – zanimatelnost žalka v svojata varvarska nesštojatelnost i omeričeski veličava v svojte visoko čoveški perspektivi“ [zeigt sich vor unseren Augen das Bild der erlebten Realität – erbärmlich klein in ihrer barbarischen Haltlosigkeit und homerhaft groß in ihren menschlichen Perspektiven] (Otelo 1905: 3). Für Javorov tatsächlich anregend ist hauptsächlich die Problematik des Individuums, das sich gegen die öffentliche Meinung wendet; interessant ist die Kraft des Helden „da prezira ‚čestta‘ v nejnija konvencionalen smisäl, zaštoto prezira ‚obšttestvoto‘, koeto ja opredelja“ [die „Ehre“ in ihrem konventionellen Sinn zu verachten, weil er „die Gesellschaft“ verachtet, die sie bestimmt] (ebd. 3). Diese Gegenüberstellung von Individualismus und Gesellschaftsmoral ist erregend für Javorow, weil ähnlich auch die Einstellung des Leiters des Kreises „Misäl“ Penčo Slavejkov ist. Dieser Teil der Rezension, die im Stück die Konfrontation zwischen der individuellen Moral im Dienste des Menschen und den geschmacklosen Vorschriften der Gesellschaft (ein typisches Thema der Moderne) entdeckt, ist eigentlich eine Art rezeptive Widerspiegelung der Ideen der ersten organisierten Gruppe bulgarischer Literaten mit dem Ziel der Modernisierung der bulgarischen Kultur. Es ist auch die rezeptive Übereinstimmung der Ideenfrequenz des Kreises „Misäl“ mit der des ewig modernen Hermann Bahr.

Noch eine Rezension des Stücks ist von geschichtlicher Wichtigkeit geprägt – die in der Zeitschrift *Demokratičeski pregled* (Januar 1906), unterschrieben von G. R-jană¹⁷⁰. Offensichtlich kennt der Rezensent Bahrs Werk und unterstreicht zum ersten Mal auf Bulgarisch seine Rolle im Kreis „Jung-Wien“. Weiter spricht er über Bahrs kritische Studien und ihre Nähe zu Schnitzlers Werk, wie auch über das spezifische künstlerische Wiener Dilemma „Das ganze Leben ist ein Spiel“ (G. R-jană 1906: 102).

Wenn man das Pathos aller Rezensionen summiert, sieht man das klare Verständnis der Komödie von Bahr als philosophisches Stück, das mit Nietzsches Ideen verbunden ist. Man spürt das Streben der Stimmen der Rezensenten, das Publikum in der gesellschaftlichen Anwendung solcher Gedanken zu überzeugen, und zwar in Verbindung der aktiven Handlungen im Namen der einfachen Menschen. Man sieht, wie die bulgarische Intelligenz den Begriff ‚modern‘ in der Praxis verstanden hat – als etwas Ideenträgendes und Gesellschaftskritisches, das den Status quo der Weltanschauung provoziert.

Dass diese Interpretationen nur der Elite eigen sind, beweist die Reaktion der populären und für die Massen bestimmten Zeitschrift *Ilustracija Svetlina*, in der ‚modern‘ mit „ne može da bāde razbran lesno“ [kann nicht leicht verstanden werden] (A. D. Č. 1906: 27) identifiziert wird.

In einer kontrastiven Analyse zu der kritischen Wiener Rezeption desselben Bühnenwerkes wird klar, dass es in Bulgarien anders aufgenommen wird. Das damalige bulgarische Verständnis davon, was ein modernes Stück ist, ist stark dem Naturalismus verpflichtet – z. B. wird die nuancierte psychologische Darstellung bis zur klaren Umschreibung von zwei entgegengesetzten Polen vereinfacht. Für die Wiener Rezipienten ist das Verhalten von Caius Duhr eine Art Scheitern – für die bulgarischen hingegen – ein Sieg über die gesellschaftlichen Umstände. Aber die bulgarischen Rezensenten interpretieren die dramatischen Eigenschaften des Werks angemessen. In dieser Perspektive gewinnt die folgende Frage an Bedeutung: Was erzeugt die Rezeptionsunterschiede? Die Inszenierung, d. h. das Bühnenergebnis, oder der Druck des soziokulturellen Kontexts? In der Untersuchung über die Sofioter Aufführung des Stücks hat der Verfasser dieser Arbeit festgestellt, dass die bulgarische Rezeption von „Der Meister“ stark von dem öffentlichen bulgarischen Verständnis im Jahre 1905 über die Moder-

¹⁷⁰ Laut „Rečnik na bālgarskite psevdonimi“ [Wörterbuch der bulgarischen Pseudonyme] ist der Name des Autors Rajčo Rajčev (Bogdanov 1978).

ne beeinflusst wird – naturalistischer Ideengehalt und hohe Bewertung des Individualismus. Selbstverständlich gilt das nicht für alle Bulgaren, sondern für die dünne Schicht ihrer Intelligenz, die die Modernisierung der Kultur anstrebt.

Gerade in den Jahren der relativen Beliebtheit von Bahr in Bulgarien erobert sein Lustspiel „Das Konzert“ die europäischen Theater: Ganz selbstverständlich kommen bulgarische Stimmen für seine Aufführung auch auf der bulgarischen Bühne zum Vorschein. Es folgt nur ein Beispiel: In seinem Brief an einen Kollegen schreibt der einflussreiche bulgarische Schauspieler Sava Ognjanov am 27.09.1910: „gledach edna komedija ot Cherman Bar, kojato beše iznesena čudesno, kazva se Koncertät i az napravo šte počna da ja preveždam“ [ich habe eine Komödie von Hermann Bahr gesehen, die wunderbar gespielt wurde, ihr Name ist „Das Konzert“ und ich beginne, sie direkt zu übersetzen] (ZStA B. 38K, K. Nr. 1, AE. 65). Die Logik der Ereignisse wird die Aufführung des Theaterbestsellers von Bahr um Jahre aufschieben, aber die Leitung des Bulgarischen Nationaltheaters in der Person seines Direktors Ivan. D. Ivanov, des Regisseurs P. P. Ivanovski und des Dramaturgen Pejo Javorov fasst den Beschluss, dem Spielplan des Nationaltheaters das Stück „Napoleon und Josephine“ von Hermann Bahr beizufügen (AMNT, AE. 746 – „Protokolle des Künstlerischen Rats“, Protokoll Nr. 26 für 1912). Es handelt sich um „Josephine. Ein Spiel in drei Akten“ (Berlin 1899). Wann und unter welchen Umständen das Stück aus dem Spielplan ausgeschlossen wurde, ist eine Frage, die heute fast unmöglich zu beantworten ist. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung dient dieser zu keiner Öffentlichkeit gelangte Transferversuch einzig als Beweis dafür, dass im Zeitraum von etwa 1905 bis 1912 die Anwesenheit von Hermann Bahr in dem bulgarischen Kulturraum kein Zufall ist und sein dramatisches Werk mindestens den Theater-schaffenden wohlbekannt ist.

Zum zweiten Mal erreicht ein Stück von Hermann Bahr das breite bulgarische Publikum im Jahre 1943, und dabei handelt es sich ausgerechnet um sein Meisterwerk „Das Konzert“. Noch 1941 hat der Künstlerische Rat des Bulgarischen Nationaltheaters in Zusammensetzung mit Vladimir Poljanov – Direktor, Nikolaj Masalitinov – Regisseur und Nikolaj Liliev – Dramaturg beschlossen, „da se vključat v repertoara na Narodnija teatär slednite piesi: [...] 3. Koncertät, ot Cherman Bar, pokanva se gospodin Dimitär Stoevski da prevede piesata ot originala“ [dem Spielplan des Nationaltheaters folgende Theaterstücke beizufügen: [...] 3. Das Konzert, von Hermann Bahr, eingeladen wird Herr Dimitär Stoevski das Theaterstück aus

dem Original zu übersetzen] (AMNT, AE. 756, Protokoll Nr. 179 vom 3.11.1941). Mit Protokoll Nr. 193 vom 26.05.1942 wurde der Beschluss gefasst: „Das Konzert“ wird vom Direktor des Theaters Herrn Vladimir Poljanov aufgeführt, eingeladen wird der Maler Asen Popov, die Bühnenbilder anzufertigen, und es werden die Rollen verteilt. Die Premiere findet am 2. März 1943 statt. Während der Spielzeit 1942/1943 wurde das Theaterstück 18 Mal aufgeführt, und in der anschließenden Spielzeit 1943/1944 wurde es 4 Mal gespielt – also insgesamt 22 Mal.

Sowohl die drei Mitglieder des Künstlerischen Rats als auch der Übersetzer sind gute Kenner der deutschsprachigen Dramaturgie. Poljanov und Stoevski (Pseudonym von Dimčo Čolakov) waren Studienkommilitonen in Graz, und Poljanov lernte weiterhin in Wien, als dort „živecha Verfel, Cherman Bar – kritik, eseist, avtor na umni salonne komedii, privličaštija pogledite Šnicler i nežnija Felix Salten“ [Werfel, Herman Bahr – Kritiker, Essayist, Autor von klugen Salonkomödien, der die Blicke auf sich ziehende Schnitzler und der zarte Felix Salten lebten] (Poljanov 1997: 48).

Die Leitung des Theaters selbst bemüht sich in jenem Zeitraum seinen Spielplan vor ‚der Agonie‘ zu retten, die auch damit verbunden ist, dass das Zarentum Bulgarien in dieser Zeit Koalitionspartner des Deutschen Reiches war. Deshalb sind die öffentlichen Auffassungen in ziemlichem Einklang mit jenen in Deutschland und in Italien, ohne sich ins Extreme zu steigern. Es kann angenommen werden, dass die verantwortlichen Personen bei ihrer Auswahl der deutschen Theaterstücke auf die kulturellen Einstellungen der Zeit Rücksicht nehmen würden. Das heißt, dass als Juden sowohl Schnitzler als auch Hofmannsthal als „Halbjude“ oder „Vierteljude“ (Nawrocka 2000: 72 f.) nicht zu dem breiten Publikum gelangen konnten.¹⁷¹

Unabhängig davon, ob die Inszenierung von Poljanov positiv bewertet wird oder nicht, demonstrieren alle Rezensionen ein adäquates Verständnis der Spezifik in der Dramaturgie von Hermann Bahr. Die Versäumnisse der Aufführung problematisierte am elegantesten Vladimir Vasilev. Unter dem Pseudonym P. Rudevic fasste der einflussreiche bulgarische Kritiker in einem „Kratāk dialog po vreme na predstavlenie“ [Kurzer Dialog während einer Aufführung] die Schwächen als Unzulänglichkeit auf, die typische Wiener Atmosphäre zu gestalten. Seine

¹⁷¹ Im Gegenteil – „Bahrs Lustspiele ‚Das Prinzip‘, ‚Wienerinnen‘, ‚Der Meiste‘, ‚Die Kinder‘, ‚Die gelbe Nachtigall‘ und ‚Das Konzert‘ wurden auf den Bühnen im Dritten Reich ziemlich oft gespielt.“ (Drewniak 1983: 187).

Bemerkungen macht der langjährige Direktor des Nationaltheaters in der unbestreitbaren Kenntnis des Schaffens von Hermann Bahr:

Kato istinski vienčanin ot vremeto na impresionizma životät za Cherman Bar – protivno na bjurgerskija moral i idealističното iskatelstvo – e v mimoletnite prevraštenija, v koito se izpitva artističeskata mu pälnocennost. Zabavna scenična anekdotika, izpästrena s leki sentencii, koito se podchvärljat v zalata, bez da nalagat zadälzenie na zritelja kak da gi prieme: seriozno ili kato šega.

[Als echter Wiener aus der Zeit des Impressionismus ist das Leben für Hermann Bahr – im Gegensatz zu der bürgerlichen Moral und der idealistischen Suche – in den flüchtigen Verwandlungen verkörpert, in denen seine artistische Vollwertigkeit unter Beweis gestellt wird. Amüsante Bühnenedotik, bunt gefärbt mit leichten Sentenzen, die in den Saal geschmissen werden, ohne den Zuschauer zu verpflichten, wie er sie zu akzeptieren braucht: im Ernst oder als Scherz.] (Rudevic 1943: 140).

Von Bedeutung für die These der vorliegenden Arbeit ist die Feststellung, dass die meisten Rezensenten der Aufführung Kenntnisse über Hermann Bahr besitzen. So z. B. definiert der Schriftsteller Dimitär Babev in *Utro*, einer der Zeitungen mit hoher Auflage, die Aufführung als mit dem Geist von Bahrs Schaffen harmonierend. Nachdem er über seine unruhige Biografie geschrieben hat, beschreibt er auch den Typ des Lustspiels, der für Hermann Bahr spezifisch ist:

V komediite si Cherman Bar umee da säzdade komični položeniija, ostroumni dialozi, veseli sceni, bez da izpada v iztärkana duchovitost. Pri tova toj e nabljudatelen, pronikva v dušata na geroite si, namira im mjastoto v života i ot tam risuva tjachnata žitejska filosofija.

[In seinen Komödien vermag es Hermann Bahr komische Situationen, scharfsinnige Dialoge, lustige Szenen zu schaffen, ohne in abgedroschenen Geist und Witz zu geraten. Dabei hat er eine gute Beobachtungsgabe und dringt in die Seele seiner Helden ein, findet ihre Stelle im Leben und von da aus stellt er ihre Lebensphilosophie dar.] (Babev 1943: 1)

Wahrscheinlich wäre Hermann Bahr – wenn die Ironie des Schicksals dabei die Finger nicht im Spiel gehabt hätte – bei dieser Rezeption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in dem Kulturleben des jungen bulgarischen Staates nicht ganz unbekannt für die Bulgaren in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts geblieben. Falls es eine Gewalt gibt, die man Ironie des rezeptiven Schicksals nennen könnte, so wird der Fall mit diesem Lustspiel von Bahr im Kontext seiner gesamten Präsenz im bulgarischen Theaterleben den Begriff vollständig bestätigen. Wenn auch das Theaterstück „Der Meister“ vom Theateraffiche bis zu einem hohen Grade wegen des Abgangs eines Teils der Truppe und des internen Streits im jungen bulgarischen

Theater ausfiel, als „Napoleon i Josefina“ [„Napoleon und Josephine“ ist der bulgarische Titel der Komödie „Josephine“– Anm. d. Verf.] wegen der Kriege und des Verwaltungswechsels im Theater nicht auf die Bühne kommen konnte, so fiel „Das Konzert“ ausgerechnet zu dem Zeitpunkt vom Spielplan weg, als es gerade an Kraft gewann: denn anstelle des immer breiter entfalteten bürgerlichen Publikums kam die neue Macht der Arbeiter und Bauern ins Theater. Mit dem 09.09.1944 schloss sie die alten bürgerlichen Kunsteinrichtungen und zog ihre Spielpläne unter Zweifel, besonders wenn die Werke von Autoren mit deutschen Namen stammten. Auch für Bahr stand die Wende bevor: Wenn in den vorhergehenden Jahren ausgerechnet seine deutschsprachige Zugehörigkeit und die Zulassung seiner Dramaturgie durch die nationalsozialistische Zensur auf die Bühnen des Dritten Reiches dem Stück „Das Konzert“ verhalfen, endlich auch das bulgarische Publikum erreichen zu können, so wird sich nunmehr für die bulgarische Kultur nicht nur das Lustspiel, sondern gleichfalls der Name und das Werk seines Autors in eine wohl vergessene Geschichte verwandeln.

Nicht allein die Dramen, sondern auch die Schauspieltheorie von Bahr war für die bulgarische Intelligenz von Interesse. Als öffentliches Finale der ersten Phase der Rezeption von Hermann Bahr in Bulgarien kann man ein nicht unterschriebenes Pressereferat mit dem Titel „Cherman Bar i dramatičeskoto izkustvo“ [Hermann Bahr und die dramatische Kunst] annehmen. Gleich am Anfang des Berichts eröffnet der Verfasser den Lesern eine bisher unerwähnte Perspektive der Rezeption: „pisatel, iskren prijatel na slavjanite“ [ein Schriftsteller, der ist ein aufrichtiger Freund der Slawen], ohne diese weiter zu entwickeln. Anschließend wird sein Bild als „naj-ostroumnija vienski kritik“ [der witzigste Wiener Kritiker] und „aklamiran avtor na tolkova mnogo dramatičeski tvorbi, i osobeno na novata chubava komedija *Koncertät*“ [akklamierter Autor von so vielen dramatischen Werken, und im Besonderen des neuen schönen Lustspiels *Das Konzert*] (Anonymus 1910: 72) bestätigt. Es folgt eine kurze Nacherzählung einer Vorlesung, die „golemijat poznaváč na teatära i na teatralnite raboti“ [der große Kenner des Theaters und der Theaterangelegenheiten] im Saal des Wiener Gewerbevereins gehalten hat. Ein Vergleich des Referats mit dem Text des Essays „Schauspielkunst“ (Bahr 1962: 328–342) zeigt die Richtigkeit in der kurzen und bündigen Wiedergabe. Aber auch in diesem Fall lässt der bulgarische Autor nicht die Möglichkeit aus, auf der Grundlage der Autorität des Theater-schaffenden Bahr ihn für seine Sache in Anspruch zu nehmen. Am Ende des Textes meint er:

Na kraja Bar tvärde duchovito vadi svoeto zaključenie, že modernijat e prosto zadälžen da se posveti na scenata, edinstvena, što predlaga na individualnostta cjalost v naslaždenieto v kontakt s religioznite, erotični i demokratični misli na čovečestvoto.

[Zum Schluss zieht Bahr sehr geistreich seine Schlussfolgerung, dass der moderne Autor einfach verpflichtet ist, sich der Bühne zu widmen, der einzigen, die der Individualität eine Ganzheit im Genuss in Kontakt mit den religiösen, erotischen und demokratischen Gedanken der Menschheit bietet] (ebd. 342).

Der dem Verfasser dieser Arbeit bekannte Text von Hermann Bahr enthält keinen derartigen Aufruf.

Diese wichtige Transfertatsache der Fokussierung von Aufmerksamkeit auf Hermann Bahr als Theater- und nicht nur als Literaturtheoretiker im Bereich der Schauspielkunst findet auch aus dem Grund Erwähnung, dass der künftige Dramaturg des Nationaltheaters Nikolaj Liliev mit dem ihm eigenen Eifer in seinen Heften aus den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg einen nicht kleinen Teil aus dem Buch von Bahr abgeschrieben hat, das der Kunst der Schauspieler gewidmet ist. In seinem Archiv entdeckte man eine Abschrift von Teilen aus Hermann Bahrs Band „Schauspielkunst“ (Dürr & Weber: Leipzig 1922)¹⁷² (LM, A 1003/82). Die Aufzeichnung stellt eher ausgewählte Zitate dar, ohne dass diese als solche gekennzeichnet sind, sowie Zeugnisse für ein zielgerichtetes und nicht bloß allgemeines Interesse am Text. Sie wurde an unterschiedlichen Tagen vorgenommen. Im Übrigen sind die Zwischenaufzeichnungen mit österreichischen Autoren, Periodika¹⁷³ und Buchtiteln verbunden, was zur Vermutung führt, dass sie während seines Aufenthaltes in Wien vor der Reise nach München 1923 angefertigt wurden, also in den Jahren, nachdem er für *Zlatorog* die Gedichte von Hofmannsthal übersetzt hatte und bevor er sich an die Übersetzung seiner Tragödie „Elektra“ machte.

Dieser Beweis, dass einer der Schlüsselübersetzer der Theaterstücke für das Nationaltheater und sein langjähriger Dramaturg durch die Ideen von Bahr zur Schauspielkunst angeregt wurde, die der Auffassung der Jung-Wiener von der Dramaturgie zugrunde liegen, lässt zumindest eine rezeptive Begründung für die kongeniale Übersetzung von Hofmannsthals „Elektra“ durch Nikolaj Liliev finden, die er in den nächsten Jahren schaffen wird.

¹⁷² Liliev hat als Jahr „1923“ geschrieben.

¹⁷³ Auf der Seite nach dem ersten Teil der Abschrift gibt es Bemerkungen über Heft 8 (August 1923) der Zeitschrift *Österreichische Rundschau*.

Es ist wahrscheinlich, dass auch bei der Formierung des Theatermenschen Slavejkov das Theaterverständnis von Hermann Bahr eine Rolle gespielt hat. Unbestritten ist jedoch, dass seine Stimme in Slavejkovs Manifestartikel „Nacionalen teatăr“ [Nationales Theater] zu hören ist. Das Beispiel mit Heinrich Laubes Repertoirepraxis am Burgtheater übernahm Slavejkov von Bahrs Studie „Vor fünfzig Jahren 1. Das Burgtheater“, die sich in der Sammlung „Glossen. Zum Wiener Theater 1903–1906“ befindet. In Slavejkovs Bibliothek ist ein Exemplar des Buchs mit vielen Unterstreichungen vorhanden (Museum „Petko i Penčo Slavejkovi“, Sofia, Inventar-Nr. 1095). Der Auszug darüber, wie Laube ein Theaterstück auf die Bühne des Burgtheaters stellt, das auch im leeren Saal gespielt wird, bis es für das Publikum zu einem Bedürfnis wird (Slavejkov 1910: 192), ist eine selbst wörtlich nahe Überarbeitung der Passage von Laubes innerer Überzeugung, das Publikum an der Bestimmung des Repertoire zu hindern (Bahr 1907: 118).

Das Werk von Hermann Bahr wurde aber nicht nur auf die Theaterebene transferiert und dort rezipiert¹⁷⁴.

Die erste nachweisbare Erwähnung des Namens von Hermann Bahr in Bulgarien wurde in der Publikation „Sävremennata knižnina na Germanija“ im 2. Heft (S. 120–127) der Zeitschrift *Bălgarska sbirka* vom Februar 1894 veröffentlicht. Der Artikel ist aus dem Russischen übersetzt worden und die Quelle ist nicht zitiert. Ein Vermerk als Fußnote verweist nur darauf, dass es „ot nemskija pisatel i publicist Konrad¹⁷⁵, redaktor na mjunchenskoto izdanie ‚Gesellschaft‘“ [vom deutschen Schriftsteller und Publizisten Conrad, vom Redakteur der Münchener Zeitschrift *Gesellschaft*] geschrieben wurde (Anonymus 1894: 120).

Der Artikel selbst ist übersichtlich und ironisch gegenüber dem neuesten Modernen – den Schwärmern, die auf den Naturalismus verzichten. Er charakterisiert die unterschiedlichen Literaturzentren – München als das stabilste und gesundeste, während in Wien „knižninata chvărka po tečeniето na istoričeskoto izražđane“ [sich die Literatur vom Strom der historischen Entartung treiben lässt]. In diesem Sinne ist auch das Porträt des Anführers beschrieben:

¹⁷⁴ Nicht nur in der Bibliothek von P. Slavejkov kann man Bahrs Bücher finden; Geo Milev besaß einige Bücher, darunter auch „Dialog von Marsyas“ (1913); in der Briefkorrespondenz zwischen Trajanov und Radoslavov wird der Name Bahr oft erwähnt; Javorov interessierte sich für Bahrs Geschlechtertheorien usw.

¹⁷⁵ Nach einer Überprüfung der Jahrgänge von 1892 und 1893 der Münchener Zeitschrift *Die Gesellschaft* hat der Verfasser festgestellt, dass der Autor Michael Georg Conrad ist. Der Artikel trägt den Titel „Die literarische Bewegung in Deutschland“ und wurde 1893 im dritten Quartal des Jahrgangs auf S. 813–825 veröffentlicht.

Ljubitelite na novite tečenija, koito zasedavat v svoja tajnstven chram „Kafene Grijnštajdt“ (sic!), [...] vsjaka nedelja provāzglasjavat po njakoj nov princip [...] Pri vse tova povečeto ot tjach sa chora daroviti, no darbite im se chranjat s bolna krāv i poddāržat ot tvārde vāzbudeni nervi. Naj-glavnijat prorok na тази estetičeska religija e Cherman Bar [...] Za svoite učenici toj piše biblija i katechizis, razbira se, za vseki sezon novi, za koito dokarva slovar ot Pariž.

[Die Verehrer der neuen Strömungen, die in ihrem geheimnisvollen Tempel „Café Griensteidt“ (sic!) tagen, [...] proklamieren jede Woche je ein neues Prinzip [...] Die meisten sind talentierte Leute. Aber ihr Talent ernährt sich mit krankem Blut und wird von ziemlich erregten Nerven gepflegt. Der Chefprophet dieser ästhetischen Religion ist Hermann Bahr [...] Für seine Schüler schreibt er eine Bibel und einen Katechismus, selbstverständlich für jede Saison neu, und für sie importiert er Wortschatz aus Paris.] (Conrad 1894: 125f.)

Offensichtlich basiert Conrads spottende Beziehung zu den jungen Modernen auf einem literaturideologischen Grund: aber die Elemente, mit denen die Gestalt Bahrs beschrieben wird, demonstrieren eine exakte Betrachtung. Bis zum heutigen Tage wird die Wiener Moderne mit der Kunst der Nerven verbunden, mit der fast religiösen Achtung der ästhetischen Phänomene, mit dem Willen seiner Autoren unterschiedlich zu sein. Die Prophetengestalt, sogar wenn ironisch, wird sich sowohl produktiv sowie in Verbindung mit der Selbstmythologisierung von Bahr als auch mit der Forschung seiner Tätigkeit erweisen. Eine Bemerkung hinsichtlich der Rezeption des Propheten aus dem ‚Cafe Griensteidl‘ in Bulgarien gibt Beweise dafür: Auf allen Bildern, die die bulgarische Öffentlichkeit erreicht haben, wird Bahr mit langem weißem Bart und mit dem Blick eines Besessenen gezeigt.

Das fast ‚dämonische‘ erste Bild von Bahr in Bulgarien bekommt schnell einen Kontrapunkt in der Zeitschrift *Bālgarski pregled*¹⁷⁶. Im November desselben Jahres werden die bulgarischen Leser wieder zu einem Treffen mit dem österreichischen Literaten eingeladen, aber diesmal mit „edin ot naj-ličnite predstaviteli na modernata nemska škola“ [einem der namhaftesten Vertreter der modernen deutschen Schule]. So wird Bahr von Ivan Šišmanov gekennzeichnet. Im Text, mit dem der bulgarische Professor das Erscheinen der Zeitschrift *Die Zeit* verkündet, begrüßt er diesen geistigen Gefährten aus Wien. Der bulgarische Gelehrte und Publizist ist offensichtlich über die Literartätigkeit Bahrs informiert. Ein Merkmal dafür ist die Bemerkung bezüglich des Pseudonyms Caph. Šišmanov bemerkt: „Pod tova ime toj izdade nedavna edna sbirka razkazi“ [Unter diesem Namen hat er neulich eine Sammlung von

¹⁷⁶ An dieser Stelle sollte hervorgehoben werden, dass durch die beiden Beispiele der Wahrnehmung von Hermann Bahr in Bulgarien zwei für den bulgarischen Literaturprozess grundlegende Handlungen sichtbar werden – die vom Homo scriptor in *Bālgarska sbirka* und die vom Homo academicus in *Bālgarski pregled*.

Erzählungen herausgegeben] (Šišmanov 1894: 71). Die Rede ist von dem Band „CAPH. Novellen von Hermann Bahr“ Collection Fischer 1894, der April desselben Jahres veröffentlicht wurde. Mit „neulich“ sind fünf bis sechs Monate gemeint. Diese Tatsache ist als Beweis dafür, dass der Transferprozess auf einem individuellen Niveau aktuell verläuft, bedeutend – weder beschleunigt noch verlangsamt. Auch verläuft er eher bewusst und ist kein Ergebnis einer zufälligen Information. Für Šišmanov ist es wichtig, „osobenata teatralna chronika, kojato se vodi vešto ot Cherman Bar“ [die spezielle Theaterchronik, die ganz sachkundig von Hermann Bahr geführt wird]¹⁷⁷ zu registrieren. Mit dieser positiven Bewertung betont Ivan Šišmanov die Rolle des Wiener Literaten, in der Bahr für die Bulgaren in den nächsten Jahren bekannt wird – die Rolle des Dramatikers und Theaterfachmanns.

Einige Monate später wird im Heft 4–5 für Februar und März 1895 der Zeitschrift *Bălgarski pregled* der erste ins Bulgarische übersetzte Text von Bahr – sein Essay „Der Abonnent“ herausgegeben. In *Die Zeit* wurde er mit dem Pseudonym Caph unterschrieben, auf Bulgarisch kommt er als ein anonymes Auszug aus der Wiener Zeitschrift *Die Zeit* heraus. Abgesehen von der unsicheren Autorschaft, die für eine andere, nicht ‚professorische‘¹⁷⁸ Zeitschrift kein Hindernis für die Veröffentlichung wäre, besteht in dem Fall die Möglichkeit, dass die Redakteure die Unterzeichnung vermieden haben, weil sie den durch sie selbst gekürzten Text als eine Art Mahnung an ihren Abonnenten benutzen. Die Übersetzung von L. M.¹⁷⁹ ist außerordentlich präzise. Nur bei bestimmten Passagen stärkt der Übersetzer die stilistische Färbung einzelner Phrasen. Beispielsweise übersetzt er anstelle des Originaltextes „den Beruf beherrscht“ „izpekāl zanajata“ [im Beruf frisch gebacken], statt „leere Augen“ verwendet der Übersetzer „pomātneli oči“ [getrübte Augen] – angesichts der Erwartungen des bulgarischen Publikums jener Jahre über blumige Ausdrucksweisen mit belletristischen Elementen in einem Essaytext. Die letzten Abschnitte des Textes von Bahr sind gekürzt. Der Absatz über den Inhalt der Zeitschrift *Die Zeit*, die „Direktiven geben, nicht nehmen“ (Caph 1894: 7) will, ist völlig weggefallen. Die Gesamtidee hat Miletič aber bewahrt.

Wenn das die ersten öffentlichen Schritte des Bahrtransfers nach Bulgarien sind, kann man vermuten, dass zur selben Zeit auch solche privaten funktionierten. Aus der Korrespondenz

¹⁷⁷ Šišmanov, der lange in Wien gelebt hat, weiß, die Institution „Wiener Theaterkritiker“ zu schätzen.

¹⁷⁸ Mit dieser Bestimmung war die Zeitschrift unter dem Volk bekannt, weil die Redakteure die jungen Professoren an der ersten Universität in Bulgarien waren.

¹⁷⁹ Das ist Professor Ljubomir Miletič.

einiger Literaten im Land wird ersichtlich, dass Bahr für sie noch am Anfang des 20. Jahrhunderts bekannt war. Eine Postkarte aus Belogradčik, die am 02.10.1905 an Pejo Javorov von seinem Freund Dr. Nenov geschickt wurde, gibt der Forschung den folgenden Beweis: „Skăpi Javore, obeštach da ti säobštja imeto na naj-novija nemski pisatel – Cherman Bar, kojto mečtae za ‚izvănpolovo sladostrastie‘“ [...] „Pitaj Penča za tozi pisatel, može bi šte znae poveče za nego“ [Lieber Javor, wie versprochen, teile ich dir den Namen des neuesten deutschen Schriftstellers – Hermann Bahr mit, der von einer „geschlechtslosen Wollust“ träumt [...] Frage Penča (Penčo Slavejkov – Anm. d. Verf.) nach diesem Schriftsteller, wahrscheinlich weiß er mehr über ihn] (ZStA, B. 373K, K.Nr. 1, AE. 734). Offenkundig ist Javorovs Achtsamkeit des Namens durch das Interesse an dem Thema geweckt worden, das Gegenstand eines privaten Gesprächs war. Dieses Interesse bereitet den Dichter auf seine erste Begegnung mit dem Werk von Hermann Bahr vor. Dies geschieht am 27.11.1905, als sich Javorov als Theaterbeobachter für die Zeitung *Demokrat* die Premiere von „Der Meister“ im Nationaltheater in Sofia ansieht. Nun soll aber noch kurz zu dem Inhalt der Postkarte zurückgekehrt werden. Es folgt die Erklärung des Freundes von Javorov:

Cherman Bar, kojto mečtae za ‚izvănpolovo sladostrastie‘ i za zamenjavane nizkite erotični organi s po-iztănčenite nervi. Spored mnienieto na Bara na 20. vek predstoi da napravi ‚velikoto otkritie na tretija pol meždu măža i ženata, kojto ne šte se nuždae poveče ot măžkite i ženskite instrumenti, poneže toja pol säedinjava v svoja mozăk (!) vsičkite sposobnosti na văzbudenite polove i sled dălgo izpitvane se e naučil da zamenjava, tuj što se struvalo za dejstvitelno“.

[Hermann Bahr, der von einer „geschlechtslosen Wollust“ und einem Tausch der niedrigen Geschlechtsteile gegen feinere Nerven träumt. Nach der Meinung Bahrs soll das 20. Jahrhundert „die große Entdeckung des dritten Geschlechts zwischen Mann und Weib [machen], welches die männlichen und weiblichen Instrumente nicht mehr nötig hat, weil dieses Geschlecht in seinem Gehirne (!) alle Potenzen der erregten Geschlechter vereinigt und lange gelernt hat, das, was als wirklich gemeint wurde, zu ersetzen“¹⁸⁰.] (ZStA, B. 373K, K.Nr. 1, AE. 734)

Die fast wörtliche Wiedergabe des Textes von Bahr als Zitat ist ein guter Beweis, dass die „Russische Reise“ in Bulgarien zu dieser Zeit vermutlich nicht viele, aber dennoch Leser hatte. Javorov verwendet diese völlig ‚sensationelle‘ Information nicht weiter – zumindest öffentlich. Es kann sein, dass er und seine Freunde aus dem Kreis „Misăl“ sie als kurios aufgefasst

¹⁸⁰ Das ist ein fast wörtliches Zitat aus dem Buch „Russische Reise“:

Das wird die große Entdeckung des zwanzigsten Jahrhunderts: die Entdeckung des dritten Geschlechts zwischen Mann und Weib, welches die männlichen und weiblichen Instrumente nicht mehr nötig hat, weil es in seinem Gehirne alle Potenzen der getrennten Geschlechter vereinigt und lange gelernt hat, das Wirkliche durch den Traum zu ersetzen (Bahr 1891a: 131).

haben. Es kann auch sein, dass sich in Slavejkovs Bibliothek andere Bücher von Bahr befinden¹⁸¹, die ‚Penča‘ helfen könnten, Javorov das intertextuelle Spiel zwischen Bahrs Text und denen von Maurice Barrès zu erklären. Aber der Theaterkritiker Javorov macht keinen Gebrauch von der Bahr’schen Androgynie-Idee in seiner Rezension über die Aufführung von ‚Der Meister‘. Es scheint wenig glaubhaft zu sein, dass sein Interesse zu einem Thema, das mit den verschiedenen Aspekten der Liebe verbunden ist, genau zur Zeit seiner plagenden Liebe zu Mina Todorova im Rahmen eines oder einiger Monate verloren gegangen war.

Für die Ziele der vorliegenden Dissertation sind diese Beobachtungen über das private und öffentliche Erscheinen des Namens von dem Haupttheoretiker der Wiener Moderne vor und um 1900 ein fester Beweis für vorhandene Transferprozesse und Vermittler, die vertraut mit den Werken Bahrs sind. Zu der Qualität des Transferkanals muss auch gesagt werden, dass die Beteiligten keine Nachahmer oder Propagandisten sind, sondern reflektierende Erneuerer der bulgarischen Kultur. Zusätzlich zeigen die Beispiele mit den Kreisen um *Bălgarski pregled* und *Misāl*, dass die Vermittler aktiv und einflussreich sind. Das heißt, dass der Erwartungshorizont für eine Modernisierung in Bulgarien einem passenden Ideenträger begegnet ist. Seine neuen vielseitigen Ideen werden auf differente Praktiken eine Wirkung ausüben, wie z. B. die Verwendung des Artikels ‚Der Abonnent‘ von den Redakteuren des *Bălgarski pregled* um die eigenen Probleme mit den Abonnenten unter dem Zeichen der europäischen Moderne zu lösen. Unabhängig von den verschiedenen rezeptiven Einstellungen des bulgarischen Publikums wurde der Name von Hermann Bahr bekanntgemacht und immer wieder in den verschiedenen Diskussionen der neuformierten bulgarischen Kultur erwähnt.

Zunächst wurde der Name vornehmlich mit dem Theater verbunden. Wieder in der Zeitschrift *Bălgarska sbirka* in einer Übersicht ‚Nemskata literatura v 1905 g‘ [Die deutsche Literatur im Jahre 1905] von Arthur Luther, in Übersetzung von Jaskov wird Bahr zwischendurch als Autor einer Theatersammlung erwähnt¹⁸² (Ljuther 1906: 191). Einige Monate später am 23.05.1906 in Nr. 855 der Zeitung *Den* wurde ein Artikel von Georg Brandes über Ibsen ‚am Tag nach seinem Tode‘ veröffentlicht. Wenn man die Auffassung des bulgarischen Lesers über Ibsen als Vorbild der Moderne berücksichtigt, könnte behauptet werden, dass die folgen-

¹⁸¹ In der Bibliothek von Penčo Slavejkov, die heute in seinem Museum in Sofia aufbewahrt wird, sind folgende Titel von Bahr vorhanden: ‚Renaissance‘ (1897) unter Inventar-Nr. 37; ‚Studien zur Kritik der Moderne‘ (1894) unter Inventar-Nr. 51; ‚Glossen zum Wiener Theater‘ (1907) unter Inventar-Nr. 1095 sowie auch andere Bände, die das Interesse Slavejkovs für Wien und insbesondere für das Wiener Theaterwesen beweisen.

¹⁸² Im Jahre 1905 veröffentlicht Bahr das Stück ‚Sanna‘ und ‚Dialog von Marsyas‘.

den Sätze Brandes, in denen Hermann Bahr erwähnt wird, dem österreichischem Dramaturgen einen Ehrenplatz für die aktuellen bulgarischen Vorstellungen in der europäischen Literatur zuteilen: „Toj okaza vlijanie osobeno na dramatičeskata literatura. Vlijaniete mu e vidimo pri Chauptman, Zuderman i Cherman Bar“ [Er beeinflusste besonders die dramatische Literatur. Sein Einfluss macht sich bei Hauptmann, Sudermann und Hermann Bahr bemerkbar] (Brandes 1906: 2).

Die Art der Verwendungen von Bahrs Theorien und Ideen in Bulgarien ist vielfältig. In seinem Artikel „Dekadentstvo v naj-novata ni literatura“¹⁸³ [Die Dekadenz in unserer neusten Literatur] versucht der Verfasser Spas Ganev¹⁸⁴ eine Auslegung, die den Charakter einer zeitgenössischen Übersicht von literarischen Schulen und Bewegungen des Fin de Siècle besitzt und sich bemüht, die literarischen Horizonte des bulgarischen Lesers in eine konservative Ordnung zu bringen. Für den Kritiker ist Hermann Bahr einer der modernen Dichter, die die Schwierigkeit mit etwas Neuem herauszuragen nicht leicht ertragen können. In einer Fußnote erklärt Ganev, dass alle Zitate in seinem Text aus dem Buch „Die Überwindung des Naturalismus“ von Hermann Bahr genommen wurden, weil der Autor darin die Auffassungen der Moderne verteidigen und deuten will. Am Anfang bestimmt der Verfasser des Artikels sich selbst:

po naš vāzɡled, kojto vsāštnost e i tozi na **vsički seriozni izsledvači na dnešnata literatura** (Herv. d. Verf.), tija modni tečenija govorjat samo za upadāk, za dekadentstvo v sāvremennata kultura.

[[U]nseres Erachtens, das eigentlich mit diesen der **ernsthaften Literaturwissenschaftler** (Herv. d. Verf.) übereinstimmt, gehören diese modehaften Strömungen zu dem Verfall, zur Dekadenz der zeitgenössischen Kultur.] (Ganev 1907: 220)

Das Ziel des Artikels ist auch explizit geäußert im Sinne, hinter dem dekadenten Schleier der Moderne die Wahrheit zu enthüllen. Dies wird er durch Montage und Kommentare von Zitaten aus der „Überwindung des Naturalismus“, in denen die Grundüberlegungen der Dekadenz sichtbar sind, und durch deren kritische Analyse, erreichen. Der Kritiker verweist auf irgendwelche Seiten, die seinen Text belegen sollten, ohne dabei die Ausgabe zu benennen. Das Ganze solle seiner Formulierung einen wissenschaftlich objektiven Charakter geben, damit er in der Diskussion über die Dekadenz in Bulgarien ein endgültiges Wort sprechen kann.

¹⁸³ Der Text wurde im *Bālgarska sbirka*, Jg. XIV, Heft 4 für April 1907 auf S. 220–231 abgedruckt.

¹⁸⁴ Er hat in Wien Philologie studiert, arbeitet zu dieser Zeit als Literaturlehrer in seinem Geburtsort Russe und ist ein regelmäßiger Mitarbeiter der *Bālgarska sbirka*.

Gleichzeitig liest er den Text Bahrs, ihm das Wort im Munde umdrehend. Es folgt ein Beispiel: Die eigentliche Überlegung von Spas Ganev beginnt mit der Einschätzung, dass „trudnostta da izpāknat s nešto originalno i trajno, postavlja zapadno-evropejskite naj-mladi poeti – slavoljubci v otčajanie“ [die Schwierigkeit, mit etwas Originellem und Dauerhaftem herauszuragen, versetzt die westeuropäischen jüngsten ruhmsüchtigen Dichter in Verzweiflung]. Ein Beleg für diese Behauptung findet er in den einleitenden Sätzen Hermann Bahrs in „Die Moderne“:

Skitach se [...] po pesāčlivite ravnini na sever, meždu večnite ledove na Alpite, obikaljach navsjakāde – wsāde namerich samo nužda i oplakvanija, nikāde – utecha i sāvet, besnadeždno

[Ich wanderte [...] durch die sandige Ebene in Richtung Norden, zwischen die ewigen Eise der Alpen, ich streifte überall herum – überall fand ich nur Not und Klagen, nirgendwo – Trost und Rat, hoffnungslos]. (Ganev 1906: 221)¹⁸⁵

Beim Vergleich des Originals und des Zitats wird die freie Beziehung des Kritikers zum Zitieren sofort ersichtlich. Er hat den Text von Bahr verarbeitet, indem er ihm die originelle Bildhaftigkeit entzieht, obwohl die Übersetzung korrekt ist. Ferner kommt in dem Beitrag dieses rezeptive Herangehen zu sinngemäßen Verzerrungen. So zum Beispiel verbindet der Verfasser des Artikels nacheinander drei Absätze, die aus ihrem Kontext und aus der gesamten Logik des Originals herausgelöst sind, um ironisch abschließend zu sagen: „Dostoen stil za predostojnite obitateli ta božestvenija Parnas“ [Ein würdiger Stil für die überwürdigen Bewohner des göttlichen Parnass] (Ganev 1906: 224). Der erste Absatz ist als Zitat aus der Seite 132 des Originals korrekt angegeben. Gleich danach folgt der Auszug aus der Seite 137, allerdings mit der Bezeichnung „ibid.“. Als Ergänzung fügt Ganev nach dem Pronomen, das bei Bahr das im allgemeinen Sinne verwendete Wort ‚Stil‘ ersetzt, von sich aus „den dekadenten Stil“ hinzu, d. h., er erläutert und verdreht somit die Bedeutung des Originals. Anschließend setzt er die Auswahl und die Verdrehungen fort. Statt der Logik von Hermann Bahr, dass der Stil nicht über die Gegenstände informiert, sondern die Nuancen für den Eindruck davon übertragen muss, dass der Stil nicht nur „ein Stück Seele in einem Gegenstand“ ist und dass er auch eine völlig neue Vorstellung, also „ein drittes Leben“ erwecken könnte, was die „Ästhetiker des

¹⁸⁵ Im Original:

Und ich wanderte durch die sandige Ebene des Nordens. Und ich klomm nach dem ewigen Eise der Alpen. Und aus der großen Stadt floh ich in die Wüste pyrenäischer Schneefelder und ich irrte am Meere, wo sich die Flut bäumt. Und überall war nur Klage und Not, schrill und herzerreißend. Und nirgends war weder Trost noch Rat, hoffnungslos (Bahr 1891: 1).

Parnasses zuerst entdeckt und dahin formuliert“ (Bahr 1891: 133) haben, so eröffnet sich vor dem bulgarischen Leser ein nicht besonders zusammenhängender Gedanke, der demonstrieren sollte, wie unklar und verwirrt die Dekadenten sind. Diese Manipulation in dem Text bedient nicht die am Anfang des Artikels erklärte Absicht, „da se svali krasivoto nagled bulo i izpäkne istinata nalice, kakvato si e“ [den anscheinend schönen Schleier herunterzuziehen, sodass die Wahrheit hervortritt, wie sie selbst ist] (Ganev 1906: 221), sondern führt irre, damit Ansichten verteidigt werden, die auch Spas Ganev teilt und die für die Diskussion in den bulgarischen Literaturkreisen zu diesem Zeitpunkt aktuell sind. Das sind die Behauptungen, dass charakteristische Merkmale der Dekadenz als literarische Strömung sind:

1) originalničene do umopomračenje [originell sein wollen bis hin zur Geistesgestört-heit]; 2) provāzglasjavane principa na izkustvoto za sebe si, na aristokratizma v literaturata [das Verkünden des Prinzips der Kunst für sich selbst, des Aristokratismus in der Literatur]; 3) verbalizām i izkālčvane na ezika [Verbalismus und Entstellung der Sprache]; 4) predpočitane sjužeti iz vāzvišeni sferi i silno vlijanie na Nicše v idejno otnošenje“ [Vorliebe für Sujets aus erhabenen Sphären und starker Einfluss von Nietzsche in Hinsicht auf Ideen.] (Ganev 1906: 224)

Das beobachtete rezeptive Phänomen zeigt kategorisch, wie ein Werk des österreichischen Modernisten Hermann Bahr zielgerichtet in einen nationalen Literaturstreit miteinbezogen wurde. Nach der Verdrehung des Sinns, den der Text Bahrs trägt, kommt der bulgarische Autor zur klaren Schlussfolgerung:

dekadentstvoto v dnešno vreme ima za cel da otčuzdi izkustvoto ot naroda, da go napravi dostāpna samo za izvestno čislo izbranicī [...] dekadentstvoto e obrečeno na smārt, zaštoto to e falšivo i povārchnostno tečenje, ne zasjaga narodnata sreda i šte ima vinagi za protivnik narodnata masa.

[Die Dekadenz heutzutage hat zum Ziel, die Kunst dem Volk zu entfremden, sie nur für eine gewisse Anzahl Auserwählter zugänglich zu machen [...] Die Dekadenz ist dem Tode geweiht, denn sie ist eine falsche und oberflächliche Strömung, sie berührt nicht das Volksmilieu und wird die Volksmasse für immer als Gegner haben.] (ebd. 225)

Durch die Verneinung der Ideen von Hermann Bahr wird nach dem Streit die Partei verteidigt, die die Literatur mit volkstümlichen Traditionen unterstützt.

Auf „Die Überwindung des Naturalismus“ kommt Spas Ganev erneut im Jahre 1911 in seinem Artikel „Dramata i bādesteto j v našata literatura“ [Das Drama und seine Zukunft in unserer Literatur] zu sprechen (*Bālgarska sbirka*, Heft 4 von April 1911). Über das symbolisti-

sche Drama vermerkt er Folgendes: „zatova **njakoi** (Herv. d. Verf.) kazvat, če e prizvana da smeni naturalističnata Drama (H. Bahr, Die Überwindung (sic!) des Naturalismus)“ [darüber sagen **manche** (Herv. d. Verf.), dass es berufen sei, das naturalistische Drama zu ersetzen (H. Bahr, Die Überwindung des Naturalismus)] (Ganev 1911: 229). Auch spricht er wieder davon, wie „simvolizmăt v dramata i dekadentstvo se objavjavat za edno iznasilvane na dejstvitelnostta v imeto na estetizma“ [der Symbolismus im Drama und die Dekadenz eine Vergewaltigung der Wirklichkeit im Namen des Ästhetismus ankündigen] (Ganev 1911: 222). Auch wenn der bulgarische Autor im Allgemeinen der Information aus dem Buch von Bahr Folge leistet (z. B. über Maeterlinck), verdreht er sie zugunsten seiner Auffassung, d. h., er bedient sich dieser so, wie er es auch vor vier Jahren getan hat.

In den Jahren zwischen 1907 und 1912, dem Zeitabschnitt intensiver Prozesse bei der Etablierung einer ‚dekadenten‘ Moderne in der bulgarischen Literatur, taucht der Name von Hermann Bahr noch einige Male – insbesondere in Verbindung mit Interessen hinsichtlich der Theaterpraxis – auf. Was die umfangreicheren Übersichten der zeitgenössischen europäischen Literatur in diesem Zeitraum betrifft, die einen Übersetzungscharakter besitzen, so wird dort der österreichische Modernist entweder verschwiegen oder lediglich beiläufig erwähnt. Im Jahre 1908 veröffentlicht der Verlag „Burevestnik“ Vladimir Fričes Studie „Chudozestvenata literatura i kapitalizmăt“ [Die schöngeistige Literatur und Kapitalismus] in Jačo Chlebarovs Übersetzung aus dem Russischen. Ihr zweiter Abschnitt ist Österreich gewidmet und ist in vier Teile unterteilt. Der erste davon ist mit „Literatura na buržoaznata inteligencija. Romanticite. Šnicler i Hofmanstal“ [Die Literatur der bürgerlichen Intelligenz. Die Romantiker, Schnitzler und Hofmannsthal] betitelt. Darin werden die Vorstellungen des russischen Verfassers von der Wiener Intelligenz klar markiert, aber über den Kreis „Jung-Wien“ oder andere Autoren außer Schnitzler und Hofmannsthal – verbunden mit dem Zeitalter der ‚Überwindung‘ – schreibt der Verfasser der Übersicht nicht.

Etwas anders ist die Darstellung desselben Zeitraums der Geschichte der deutschen Literatur in der Studie von Hermann Wendel¹⁸⁶ „Ot naturalizma kăm misticizma“ [Vom Naturalismus zum Mystizismus], veröffentlicht ohne Vermerk über die Übersetzung in beiden Teilen des *Literaturen almanach* für das Jahr 1908 und 1909. In seinem zweiten Teil – „Desetiletieto na

¹⁸⁶ Hermann Wendel (1884–1936) war ein deutscher Politiker, Journalist, Schriftsteller und Balkanforscher. Er war Anhänger der Arbeiterbewegung sowie SPD-Reichstagsabgeordneter und eifriger Forscher der Südslawen.

svrächčoveka“ [Das Jahrzehnt des Übermenschen] wird Hermann Bahr als Autor der Terminologie erwähnt:

Pa i drugi ošte momenti dovedocha v tova desetiletie do „preodoljavane na naturalizma“ („überwindung des Naturalismus“ (sic!) – izraz, kakto i izraza „die Modernen“ v protivopoložnost na „die Antiken“, naj-napred upotreben ot *Cherman Bar*).

[Auch andere Momente haben in diesem Jahrzehnt zur „Überwindung des Naturalismus“ geführt („Überwindung des Naturalismus“ – ein Ausdruck sowie der Ausdruck „die Modernen“ im Gegensatz zu „die Antiken“, zum ersten Mal von *Hermann Bahr* verwendet.] (Wendel 1909: 57)

Von den Autoren der Gruppe „Jung-Wien“ in Wendels Darstellung ist weiters nur Arthur Schnitzler im Kontext der Salonrede auf der Bühne erwähnt.

Die oben dargelegte Übersicht sagt aus, dass die transferierende Haltung der bulgarischen Vermittler gegenüber Hermann Bahr in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg mit denen der Europäer selbst identisch ist: Theoretiker der Moderne (laut Spas Ganev), Akzent auf seine Dramaturgie (die Aufführung von „Der Meister“), Themenvielfalt im Kreis der Ideen von Nietzsche (einige der Rezensionen über die Vorstellung von „Der Meister“) und Akzeptanz seiner Tätigkeit als ein zurückliegender Teil des literarisch-historischen Prozesses und nicht als sein aktueller Motor.

Wenn auch mit unterschiedlichen Strategien in der bulgarischen nationalen Debatte über die literarische ‚Moderne‘ verbunden, haben sich die Ideen des Wiener ‚Propheten der Moderne‘ in einen Teil davon verwandelt. Ohne sein Wissen und Wollen wird Hermann Bahr durch die Kontextualisierung seines Programmbuchs „Die Überwindung des Naturalismus“ ein Teilnehmer an der bulgarischen Polemik über die dekadente Literatur.

Auf dem aktuellen Stand der Untersuchung des literarischen Transfers der Wiener Moderne nach Bulgarien fehlt es an Informationen über öffentliche Ereignisse im Zusammenhang mit Hermann Bahr bis zum Jahre 1923, mit einer signifikanten Ausnahme. Bahr ist sogar in Übersichten des literarischen Lebens nicht vorhanden, die mit Österreich und Deutschland verbunden sind. So z. B. spricht in der Zeitschrift *Listopad* ein mit dem Pseudonym T. J. und mit „Wien, im Juni 1922“ unterschriebener Text¹⁸⁷ über Wien, das Burgtheater und Schnitzler,

¹⁸⁷ „Iskustvoto v čužbina“ [Die Kunst im Ausland] in *Listopad* 1922 auf S. 255–261.

ohne Bahr zu erwähnen, obgleich im Zeitraum 1920–1922 allein unter seinem Namen acht Bücher erschienen und eines davon sogar dem Burgtheater gewidmet ist.

Die Ausnahme ist ein kleiner Aufsatz von Bahr über Martin Buber, den Geo Milev in seiner Zeitschrift *Vezni* 1919 zusammen mit Bubers Text „An das Gleichzeitige“ veröffentlichte. Signifikant ist diese Tatsache, weil Bahrs Text über Buber namens „Dunkle Rede“, dessen erste Seiten ins Bulgarische übersetzt wurden, ein Teil des Essays „Der Expressionismus“ ist. Das ist genau das Werk, in dem „die Bewegung von einer Auffassung des Subjektiven als Nervosität hin zu einer Auffassung als Geist“ Bahrs „Affinität zu wesentlichen Impulsen des Expressionismus“ (Heinrich 2004: 188) offenbart. Für Geo Milev, der seine Begegnung mit der Moderne 1914 mit Dörmanns „Neurotika“ begann¹⁸⁸, wurde auch durch Bahrs Autorität der schnelle Schritt zur Avantgarde ermöglicht.

Im Jahre 1923 kommt Hermann Bahr auf die bulgarische Kulturbühne zurück. Anlass dafür gibt sein 60-jähriges Jubiläum. Wiederum in *Listopad* erscheint in der Kolumne „Literaturen život“ [Literarisches Leben] eine unsigned Information über dieses Ereignis und eine kurze Bewertung des Künstlers:

Toja pisatel, kojto e prekaral vsički literaturni i političeski metamorfozi prez poslednite 40 godini [...] nito v edna faza na svojata literaturna dejnost ne e bil skučen. Toj säedinjava francuzkata lekota s vienskata zaduševnost [...] Käm тази komedija e priložimo mnenieto na samija Cherman Bar za sobstvenoto mu dramatično tvorčestvo: Bar ne usmiva čovečestvoto, a se usmichva na negovite slabosti.

[Dieser Schriftsteller, der sämtliche literarische und politische Metamorphosen in den letzten 40 Jahren durchgemacht hat [...] ist nicht in einer Phase seiner literarischen Tätigkeit langweilig gewesen. Er vereint die französische Leichtigkeit mit Wiener Seligkeit [...] Zu diesem Lustspiel („Das Konzert“ – Anm. d. Verf.) ist die Meinung von Hermann Bahr selbst über sein eigenes dramatisches Schaffen anwendbar: Bahr verspottet nicht die Menschheit, sondern lächelt über ihre Schwächen.] (Anonymus 1923: 187)

In den nachfolgenden Jahren erscheint sein Name in der bulgarischen Presse bereits als klassisch für die Literaturgeschichte. In theoretischen Studien der neuen Generation bulgarischer Literaturwissenschaftler wird sein Werk korrekt interpretiert und literaturgeschichtlich bewer-

¹⁸⁸ 1914 schreibt der Leipziger Student Geo Milev, der mit großen Gesten durch seine „Briefe aus Deutschland“ die moderne bulgarische Rezeption anzuweisen begann, welche Lyriker aus Deutschland zu lesen und dementsprechend zu übersetzen seien, in einem Heft Gedichte von Felix Dörmann ab, ohne ihn in seinen Artikeln zu erwähnen. Es folgt eine solche Aufzeichnung: „Aus ‚Neurotika‘ v. F. Dörmann. Zur zweiten Auflage! [...] 1893“ – danach folgen Abschriften diverser Gedichte nicht in der Reihenfolge der Sammlung, jedoch mit dem ausdrücklichen Verweis auf die Seiten, auf denen sie stehen (NHA B. 26, K.Nr.1, AE. 36, Bl. 26–28).

tet. Emanuil Popdimitrov wird ihn in seiner Untersuchung „Ot naturalizma kăm simvolizma“ [Vom Naturalismus zum Symbolismus] völlig objektiv schildern:

Rodonačalnikăt na ‚Mlada Viena‘ e Cherman Bar, večno podvižnijat i vinagi preodoljavašt sebe si poet. Makar i sam da ne e otkril modernizma, vse pak toj e naj-visokija mu proricatel.

[Der Begründer von „Jung-Wien“ ist Hermann Bahr, der ewig mobile und immer sich selbst überwindende Dichter. Wenn er auch nicht allein den Modernismus entdeckt hat, ist er immerhin sein erhabenster Prophet.] (Popdimitrov 1924: 47 f.)

Nachdem er die einzelnen biografischen Praktiken des Dichters beschrieben hat, indem er sie in Verbindung zu den entsprechenden literarischen Strömungen in der Geschichte der europäischen Kultur stellte, resümiert der junge Dozent an der Sofioter Universität und selbst symbolistische Dichter:

V svoite avtobiografični skici toj beleži: „Sădbata mi beše predpisala, ot mjastoto kădeto săm i dokolkoto moga – da podpomogna za formiraneto na novoto čovečestvo.“

[In seinen autobiografischen Skizzen vermerkt er: „Das Schicksal hatte es mir vorgeschrieben – von der Stelle aus, wo ich bin und nach meinen Kräften – zur Gestaltung der neuen Menschheit beizutragen.“] (ebd. 48)

Ein geistesverwandtes Verhältnis zu Hermann Bahr hat auch die von Teodor Trajanov herausgegebene Zeitschrift *Chiperion*. Für Trajanov als emblematische Gestalt der bulgarischen Modernisten ist der Wiener Literat ein alter Bekannter (vgl. Balabanova 1980: 57, 58, 104). In *Chiperion* wurden Übersetzungen von Bahrs Essays über Beethoven (Bahr 1927) und über Ibsen – „Ibsen i mladežta“ [Ibsen und die Jugend] (Bahr 1928) veröffentlicht. Auf den Seiten der Zeitschrift kann man auch eine umfangreiche Schilderung von At. K. Georgiev über das moderne europäische Theater „Ot naturalizma do ekspresionizma“ [Vom Naturalismus zum Expressionismus] (Georgiev 1929) lesen, in deren erstem Teil „Teatărăt na Oto Bram“ [Das Theater von Otto Brahm] dem „novija povik – osvoboždenie ot naturalizma“ [neuen Gebot – der Befreiung vom Naturalismus] und jeweils dem „spezialnata kniga“ [speziellen Buch] von Hermann Bahr zu dieser Frage Platz gewidmet wird. Diese Beispiele zeigen unmissverständlich, dass für die bulgarische literarische Szene in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts Hermann Bahr in den literatur-historischen Vorstellungen in gebührender Weise anwesend ist, und was seine Rolle in der europäischen und im Besonderen in der deutschsprachigen Literatur betrifft, so haben die bulgarischen Schriftsteller (Homo scriptor)

und Wissenschaftler (Homo academicus) ihre Positionen angeglichen. Dies ist ein zuverlässiges Merkmal für die Beendigung der Diskussion, die sich auch seines Namens bedient hat.

Ein zusätzlicher, aber wichtiger Zug zu der Übersetzungsrezeption von Bahr in Bulgarien stellt sein belletristisches Buch „Chubavata žena“ [Die schöne Frau] dar. Im Jahre 1932 veröffentlicht der Verlag „Paskalev“ in seiner „Weltbibliothek“ die Sammlung von Erzählungen „Die schöne Frau“ mit einem Nachwort von Stefan Zweig, so wie es auch in der deutschen Originalausgabe steht. Die Übersetzung aus dem Deutschen stammt von H.[enrich] Levenson, und als Ganzes folgt die Buchausgabe dem deutschen Original¹⁸⁹. Was die bulgarische Aufmachung betrifft, so wurde ein Porträt des Autors in einer Prophezeiungspose hinzugefügt, und der Name von Zweig ist auch auf den Buchdeckel gedruckt. Beide Verlagshandlungen haben ihre Erklärung: Die erste in der bisherigen Rezeption von Bahr in Bulgarien – und die zweite in der Tatsache, dass am Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts die Bücher von Stefan Zweig eine Art Bestseller auf dem bulgarischen Büchermarkt¹⁹⁰ waren: sein Name galt als ein in allen Gesellschaftsschichten akzeptiertes Merkmal für aktuelle und moderne Literatur¹⁹¹. Die Übersetzung von Levenson ist gegenüber dem Original sowohl exakt als auch stilistisch genau. Das Nachwort von Zweig nimmt die Rolle eines massenhaften Popularisators von ansonsten in den bulgarischen Literaturkreisen etablierten Bewertungen über Hermann Bahr ein. Das Buch als Transferprodukt spielt auch eine Rolle für das Formieren des Wien-Bildes in breiteren öffentlichen Schichten in Bulgarien – besonders durch die Erzählung „Heimkehr“.

Das Werk und Wirken von Hermann Bahr war für die bulgarische Intelligenz von 1894 bis 1944 ein fester Bestand des Wissens über die Moderne in Europa und in Österreich – sowohl für den Homo academicus als auch für den Homo scriptor. Für die breite Schicht des Lese- und Theaterpublikums blieb Bahr eher nicht in gleicher Weise bekannt und konnte nicht ‚modisch‘ wie Altenberg oder gar Schnitzler wahrgenommen werden. Sein Vorhandensein als Dramatiker und überhaupt als ein Mann des Theaters ist die Grundlage für die mit ihm verbundenen Transferprozesse. Auch als Theoretiker der Moderne wurden seine Texte in der Debatte über die bulgarische literarische Dekadenz einbezogen. Die Verwendung von seinem

¹⁸⁹ Hermann Bahr. Die schöne Frau. Novellen. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun., 1924 (Reclams Universalbibliothek Nr. 6451).

¹⁹⁰ Die Auflage der Ausgabe beträgt 5000 Stück – eine solche Höhe war nur für gesuchte Namen oder Titeln üblich.

¹⁹¹ Siehe ausführlicher Boris Minkov über Stefan Zweig in Bulgarien (Minkov 2002: 276–370).

Werk in der Zielkultur Bulgariens wurde außerdem durch die ewige Wandelbarkeit von Bahr unterstützt. Für Šišmanov und Slavejkov war er ein fortschrittlicher Publizist und sachkundiger Theaterkenner, für Trajanov hingegen ein Anführer der dekadenten Moderne, für Liliev ein Kenner der Schauspielkunst und ihrer Geschichte und für Geo Milev war er ein Wegweiser zum Expressionismus. Alle diese rezeptiven Einstellungen wurden in Verbindung mit der europäischen Autorität des Autors Bahr dem Verständnis für eine Modernisierung der bulgarischen Kultur unterstellt. Auf diese Art spielte auch Hermann Bahr eine nicht so öffentlich betonte, aber wichtige Rolle für die Entwicklung der bulgarischen Moderne.

Hugo von Hofmannsthal in Bulgarien

Unter den Autoren der Wiener Moderne bricht sich Hugo von Hofmannsthal am schwierigsten eine Bahn nach Bulgarien. Im Kontext der etablierten soziokulturellen Dimensionen der bulgarischen Modernität ist das erklärbar. Der hohe Ästhetizismus und die Universalität seines Schaffens stoßen nur schwer auf einen adäquaten Erwartungshorizont in Bulgarien.

Zum ersten Mal wurde er in Bulgarien in der sozialistischen Zeitschrift *Novo vreme*, jedoch im ironischen Kontext erwähnt. Die Redakteure der Zeitschrift nehmen die Erneuerung der bulgarischen Literatur durch Europäisierung sowie die Zeitschrift *Misäl* als bedeutendsten Mittler dieser Kulturpolitik ins Visier. In einem spöttischen Vermerk registrieren sie:

A na koricata na „Misäl“ šte se izvesti, če prez iduštata godina šte se pečatat etjudi vārchu Alfred de Vinni, Henri Becque, Tomson, Francis Vielé-Griffin, Richard Dehmel, Arno Holz, Ferdinand Avenarius, Hugo von Hoffmanstahl (sic!) i mnogo drugi [...] I po takāv način ikonostasāt se izpālva i [...] našata literatura se obnovjava.

[Und auf dem Bucheinband von *Misäl* wird bekannt gegeben, dass die folgenden Jahre Berichte über Alfred de Vigny, Henry Becque, Thomson, Francis Vielé-Griffin, Richard Dehmel, Arno Holz, Ferdinand Avenarius, Hugo von Hofmannsthal und vielen anderen gedruckt werden ... Und so füllt sich die Ikonostase und ... unsere Literatur wird erneuert.] (Anonymus 1900: 1218)

Dieses erste Zeugnis der Erwähnung des Namens von Hofmannsthal, wenn auch falsch geschrieben, hängt nicht mit einer Kenntnis seiner Persönlichkeit und seines Schaffens zusammen, sondern eher mit der Verwendung als Merkmal von etwas Modernem, Fehlendem, Unbekanntem in Bulgarien. Offensichtlich auch von etwas Adäquatem im Sinne von *Misäl*.

Es werden aber Jahre vergehen, bis der Name erneut in den Periodika auftaucht. In dem offenbar aus dem Russischen übersetzten Artikel von Arthur Luther „Nemskata literatura v 1905“ [Die deutsche Literatur im Jahre 1905], veröffentlicht in *Bälgarska sbirka*, wurde er im Kontext der Feststellung erwähnt, dass „[v] dramata pārvenstvjušto mjasto zaecha zasega avstrijcite.“ [im Drama eroberten vorerst den ersten Platz die Österreicher] (Ljuter 1906: 189). An erster Stelle in Luthers Schilderung steht das Drama „Der Graf von Charolais“ von Richard Beer-Hofmann, über den vermerkt wurde, dass er „e izljasäl ot školata na Chofmanstalja“ [aus der Schule von Hofmannsthal kommt] (ebd. 189). Im nächsten Absatz wurde „Das gerettete Venedig“ als Misserfolg seines Dichters bewertet. Im Vergleich zu „Elektra“ besteht das Misslingen in der Ungeschicklichkeit, die von einem anderen Autor – Thomas Otway –

geschaffenen Gestalten in „eigene Gestalten“ zu verwandeln. Dieser Schwerpunkt im dramaturgischen Schaffen von Hofmannsthal und in „Elektra“ als Vergleichsmuster richtet die Aufmerksamkeit des bulgarischen Rezipienten in eine andere Richtung als auf das lyrische Schaffen von Hofmannsthal und fixiert sie anscheinend auf „Elektra“.

Diese Tendenz wurde durch eine andere sozialistische Zeitschrift verstärkt. „Literaturen almanach“ [Literaturalmanach]¹⁹² ist ein gegenüber den bürgerlichen Zeitschriften alternatives modernes sozialistisches Literaturprojekt, das im Jahre 1907 erschien. In seinem ersten Jahrgang findet man den Artikel „Socialno-psichologičeskite osnovi na naturalističeskija impresionisam“ [Sozial-psychologische Gründe des naturalistischen Impressionismus] von Vladimir Friče in der Übersetzung von Sofia Malinovska und im dritten Jahrgang (1909) den Artikel „Ot naturalisma kăm misticizma“ [Vom Naturalismus zum Mystizismus] von Hermann Wendel in der Übersetzung von K. G-va.

Vladimir Friče war ein zu seiner Zeit aufsehenerregender russischer Literaturwissenschaftler offenen vulgär-soziologischen Schlages. Seine Übersicht über die Literatur von Österreich wurde in fünf Kapiteln präsentiert, das erste davon ist „Literatura na buržoaznata inteligencija. Romanticite. Šnicler i Hofmanstal“ [Literatur der bürgerlichen Intelligenz. Die Romantiker. Schnitzler und Hofmannsthal]. Indem er österreichische Autoren und Kritiker zitiert (Farinelli, Grillparzer), leitet er das Österreichische nach Wien um und offenbart seinen Ausgangspunkt, dass „vienskata aristokracija, iz kojato izljazocha bolšinstvoto pisateli na najnovata literatura, vsjakoga se e otličavala s svojata sklonnost kăm romantizăm“ [die Wiener Aristokratie, aus der die meisten Schriftsteller der jüngsten Literatur hervorgingen, zeichnete sich immer durch ihre Tendenz zur Romantik aus] und betont mithilfe eines Zitats von M. Messer „artističnija karakter na izkustvoto vāv Viena“ [den artistischen Charakter der Kunst in Wien] (ebd. 49). Anschließend wendet er eine interessante Art und Weise an, um seine Behauptungen zu verteidigen. Er bezieht immer beide Namen in einem Satz mit ein wie zum Beispiel „I za dvamata životät e predi vsičko sän“ [Für beide ist das Leben vor allem ein Traum] (ebd. 50), wobei er nachher ein Theaterstück von Schnitzler ausführlicher präsentiert und ein kurzes Beispiel mit einem lyrischen Drama von Hofmannsthal anführt. Die Reihenfolge in seinem Artikel ist Folgendes: das Motiv ‚Leben-Traum‘ wurde durch „Paracelsus“

¹⁹² Eine ausführliche Beschreibung der Ausgabe kann man in „Periodika i literatura“, Bd. 3 (Bäklova 1994: 300–304), wie auch in dem Artikel „Sozio/logosät v „Literaturen almanach“ (1907) – edno izdanie na tesnite socialisti“ [Lieteraturalmanach (1907) – eine Ausgabe der engherzigen Sozialisten] (Stojanova 2008) finden.

und durch „Die Hochzeit der Sobeide“ veranschaulicht; das Motiv ‚Leben-Spiel‘ – durch „Der grüne Kakadu“, „Die letzten Masken“ und den Grafen Claudio aus „Der Tor und der Tod“, sowie die handelnden Personen in „Der Abenteurer und die Sängerin“; das Motiv ‚Ästhetizismus‘ – durch „Die Frau mit dem Dolche“, „Lebendige Stunden“ und „Der Tod des Tizian“. Am Ende zieht Friče die Schlussfolgerung, dass die Protagonisten beider Dramatiker „Egoisten bis ins Mark“ sind (mit dem Beispiel von „Der Schleier der Beatrice“) und

bežžiznenostta i natrufenostta na buržoaznija klas se otrazjava i v chudožestvenata maniera, v stila na negovite pisateli. Mlačno može čovek da si predstavi nešto poizkustveno i izmisleno ot piesite na tolkoz populjarnija i tolkoz cenimija ot misljaštoto filisterstvo Chofmanstal, v koito caruva pälno smešenje na epochite i stilovete [...] i se säbljudavat aristotelovite zakoni za trite edinstva.

[[D]ie Leblösigkeit und Aufgeputztheit der bürgerlichen Klasse spiegelt sich in der künstlerischen Art und Weise, im Stil ihrer Schriftsteller. Es ist schwer vorstellbar, dass etwas Künstlicheres und Erfundenes als die Theaterstücke des so populären und von dem denkenden Philistertum geschätzten Hofmannsthal gibt, in welchen eine vollständige Mischung aus Epochen und Stilen herrscht [...] und die aristotelischen Gesetze der drei Einheiten eingehalten werden.] (ebd. 53)

Diese vulgär-soziologische Perspektive zu dem Werk von Schnitzler und Hofmannsthal wurde in den nächsten Jahren auf dem bulgarischen Büchermarkt durch die Bücher von Friče vervielfältigt: „Chudožestvenata literatura i kapitalizma: Germanija, Avstrija, Skandinavija, Anglija: Č. 1“ [Die schöngeistige Literatur und der Kapitalismus: Deutschland, Österreich, Skandinavien, England: 1. Teil] (Prev. ot orig. Ja. S. Chlebarov, 1908); „Chudožestvenata literatura i kapitalizmät“ [Die schöngeistige Literatur und der Kapitalismus] (Prev. ot rus. G. Bakalov, St. Popova, 1908); „Kapitalizma (sic!) i izkustvoto“. [Der Kapitalismus und die Kunst] (Prev. Donjuška St. D., 1909) und „Chudožestvenata literatura v Zapadna Evropa“ [Die schöngeistige Literatur in Westeuropa] (Prev. ot rus. G. Bakalov, St. Popova, erste Ausgabe 1908, und zweite 1914).

Offensichtlich sollte die Verzerrung der rezeptiven Sichtweise des Schaffens von Hofmannsthal durch die ständige Wiederholung des einfachen ideologischen Schemas in neuen Auflagen, jedoch mit wohl wahrheitsgetreuen thematischen Beobachtungen von Friče, Folgen in einer Gesellschaft haben, in der ‚die Moderne‘ massenhaft als ‚ideologisch‘ wahrgenommen wurde und ‚aristokratisch‘ als Kategorie unbekannt war. Derartige Veröffentlichungen schürten eher Antitransfer-Stimmungen. Beeinflussen konnten sie nicht Persönlichkeiten wie Teodor Trajanov, der die allgemeine Wiener Öffentlichkeit gut kannte oder wie Nikolaj Liliev,

der bereits als Schüler in ein Heft auf Französisch, Deutsch, Russisch, Englisch und Bulgarisch Anthologien der Weltpoesie sorgfältig abgeschrieben hat: unter denen auch „Der Tod des Titian“ in französischer Übersetzung: „La Mort de Titien“ (NLM AE. A 1003/82). Immerhin ‚versteckten‘ solche Ausgaben das poetische Schaffen von Hofmannsthal für eine breitere Schicht der potenziellen bulgarischen Rezipienten. Die aufschlussreichste Rolle dieser Veröffentlichungen bleibt aber das Anlegen einer Grenze zwischen ‚österreichischer‘ und ‚deutscher‘ Literatur, die bis dahin für das bulgarische Publikum ziemlich verschwommen war.

Diesen Stand der Dinge befestigt auch der Artikel von Hermann Wendel im dritten Jahrgang des Almanachs. Im Abschnitt „Desetiletieto na svrächčoveka“ [Das Jahrzehnt des Übermenschlichen] wird die Rolle von Hermann Bahr für das Durchsetzen der Begriffe ‚Überwindung des Naturalismus‘ und ‚Moderne‘ hervorgehoben (Wendel 1909: 57) und wenn es um Theater die Rede wird, unterstreicht der Verfasser die Vorherrschaft der Wiener auf der Theaterbühne einzig durch die Gestalt von Schnitzler (vgl. Wendel 1909: 61).

Im Bereich der Lyrik gilt das Interesse desselben Verfassers Detlev Liliencron, Richard Dehmel und einigen unbekannteren Berliner Dichtern. Im dritten Abschnitt des Artikels „Romanizäm, formalizäm, simvolizäm i misticizäm“ [Romantik, Formalismus, Symbolismus und Mystizismus] widmet er den Jung-Wienern eine ganze Seite, in deren Fokus Hugo von Hofmannsthal steht:

vážnikvaše nova romantičeska literatura, sāvāršeno abstrachirujušta ot sjaka tendencija i moral, i uvlekajušta se samo ot ritmi, kraski i linii. Naj-zabeležitelnite ot tie „formalisti“ i simvolisti bjacha vienčene. Naj napred (sic!) *Chugo fon Hofmanstal* (Herv. im Original), lāskaçāt na iztānčeni strofi v liričeskite stichotvorenija i v dramite.

[[E]s entstand eine neue romantische Literatur, die von jeglicher Tendenz und Moral völlig abstrahiert war und nur für Rhythmen, Farben und Linien begeistert war. Die bemerkenswertesten dieser „Formalisten“ und Symbolisten waren die Wiener. An erster Stelle *Hugo von Hofmannsthal*, der Dandy anspruchsvoller Strophen in den lyrischen Gedichten und in den Dramen.] (Wendel 1909: 66)

Die darauffolgenden Zeilen, die das Schaffen des „Dandys anspruchsvoller Strophen“ charakterisieren, enthalten Beispiele aus seinen lyrischen Dramen: „Der Tod des Tizian“ und „Der Tor und der Tod“. Die Interpretation Wendels wiederholt die ideologischen Thesen Fričes: Das Schaffen von Hofmannsthal ist aus „umora na pogivaštija klas“ [die Ermüdung der sterbenden Klasse] geboren und „se javjava kult na čistata, otrekla se ot sički zemni otnošenija

krasota. Toj se i ne opitva da vnese kakäv da e smisäl ili logika v igrata na života“ [ist ein Kult der reinen Schönheit, die alle irdischen Beziehungen ablehnt. Er versucht auch nicht, im Spiel des Lebens Sinn oder Logik zu finden] (Wendel 1909: 66 f.). Anscheinend verzerrte der Transfer nach sozialistischer Art, d. h. mithilfe von starker Ideologisierung, die Vorstellung von Hofmannsthal und von seinem Schaffen solide bei dem Eintritt seines Namens in Bulgarien, indem sie ihm vorwiegend einen Platz als Dramatiker zuordnete. Davon kann auch eine zufällige Notiz über das bulgarische Theater in der Zeitung *Prjaporec* im Jahre 1909 überzeugen: Bei der Kennzeichnung des europäischen Kontextes des Dramas wurde Hofmannsthal erneut einzig als repräsentative Figur für die Dramaturgie der „severnite rasi“ [nördlichen Rassen] gemeinsam mit Sudermann, Hauptmann, Heyse, Schnitzler und Strindberg erwähnt (Jochanaan 1909: 2).

Die erste in Bulgarien veröffentlichte Übersetzung von Hofmannsthal erfolgte durch Sirak Skitnik¹⁹³ und wurde in dem Heft 8 der Zeitschrift *Demokratičeski pregled*¹⁹⁴ veröffentlicht. Zu dieser Zeit weilte Sirak Skitnik in Sankt Petersburg, wo er Malerei studierte. Er stand dem Verein „Mir iskusstva“ nah, dessen Mitglieder moderne, offen ästhetische Positionen vertraten, und sendete Beiträge für die neuen modernen Zeitschriften in Bulgarien. So erschien auf den Seiten einer der populären mäßig modernen Zeitschriften „Der Tod des Tizian“ von Hugo von Hofmannsthal. Die Sprache, aus der Sirak Skitnik übersetzt hatte, wurde nicht angegeben, aber die Übersetzung zeigt Ähnlichkeiten mit der russischen Übersetzung von O. N. Čjumina „Gugo fon Gofmanstal'. Smert' Ticians. Dramatičeskij otryvok. Moskva, 1910“, die offensichtlich für eine Aufführung verwendet wurde (als Untertitel der russischen Ausgabe steht „Idet v S.-Petersburge na scene Novogo teatra“ [wird in Sankt Petersburg auf der Bühne des Neuen Theaters gespielt], offenkundig nach dem Beispiel der Variante des Originals aus dem Jahre 1901: „Aufgeführt als Totenfeier für Arnold Böcklin in München“). Es folgen einige Beweise für diese Behauptung:

¹⁹³ Durch dieses Pseudonym ist der bulgarische Schriftsteller und Maler Panajot Todorov Christov in den Kulturkreisen Bulgariens bekannt. Sein Name als Dichter wurde von Anton Strašimirov lanciert.

¹⁹⁴ Ausführlicher über die Charakteristiken der Zeitschrift kann man in „Periodika i literatura“, Bd. 3 (Jordanov 1994: 5–51) lesen.

Deutsch	Russisch	Bulgarisch
(Hofmannsthal 1979a: 248)	in Übersetzung von O. Čjumina (Hofmannsthal 1910a: 4f.)	in Übersetzung von Sirak Skitnik (Hofmannsthal 1910: 955f.)
<p>1) Spätsommermittag. Auf Polstern und Teppichen lagern auf den Stufen, die rings zur Rampe führen, Desiderio, Antonio, Batista und Paris. Alle schweigen, der Wind bewegt leise den Vorhang der Tür. Tizianello und Gianino kommen nach einer Weile aus der Tür rechts. Desiderio, Antonio, Batista und Paris treten ihnen besorgt und fragend entgegen und drängen sich um sie.</p> <p>2.) Tizianello</p> <p>Ausbrechend</p> <p>Heut oder morgen ists ja doch zu Ende!</p>	<p>Pozdnij večer. Na podiškach i kovrach, razložennyh na stupenjach, razpoložilis' Deziderio, Antonio, Batista i Paris. Vse molčat, veter slečka ševalit zanaves u dveri. Ticianelo i Džanino vychodjat iz dverej, ostal'nie trevožno podnimajutsja k nim navstreču i okružajut ich.</p> <p>Ticianelo</p> <p>(s prorvamšimsja rydaniem)</p> <p>Segodnja, zavtra vse ravno – konec!</p>	<p>Käsno večer. Na väzglavnici i kov'ori, postlani po stäpälata, sa se razpoložili Deziderio, Antonio, Batisto i Paris. Vsički mäčat. Vjatärät leko obvjava zavesata na vratata.</p> <p>Ticianello i Džanino izlizat iz vratata, ostanalite trevožno stavat i gi obgraždat.</p> <p>Ticianello</p> <p>(s prekäsno ridanie)</p> <p>O dnes, ili päk utre – vse ravno: kraj.</p>

Indem zu vermerken ist, dass durch die Übersetzungen die Anfangszeit der Handlung geändert wurde und die Jahreszeit unbekannt bleibt, in der sie vor sich geht – immerhin bezeichnet der Autor indirekt durch Spätsommermittag den tatsächlichen Todeszeitpunkt, den 27.08.1576 – haben die übrigen Änderungen keine sinnrelevante Bedeutung, jedoch weisen sie deutlich auf die Quelle der bulgarischen Übersetzung hin. Zweifellos beweist das auch das zweite Beispiel, in dem sogar der Russizismus „vse ravno“ zugelassen wurde.

In der Übersetzung ins Bulgarische sind wesentliche Abweichungen von dem Original¹⁹⁵ zu beobachten. Am häufigsten ist das der Fall in den Anmerkungen und Beischriften, die für

¹⁹⁵ Aus dem Finale des Textes wird ersichtlich, dass dies „Der Tod des Tizian. Ein dramatisches Fragment“ (1901) ist.

Hofmannsthal offensichtlich einen Aufführungscharakter haben¹⁹⁶. Allerdings wurden oft auch Repliken von Figuren ausgelassen. Auch von Übereinstimmung in dem rhythmischen Schema kann nicht die Rede sein. Wenn es dem Verfasser dieser Arbeit gestattet wäre, diese Übersetzung im ironischen Rahmen auszulegen, würde er bemerken, dass Peter Szondi seine Interpretation dieses lyrischen Dramas nicht hätte vollbringen können, wenn er mit der bulgarischen Übersetzung gearbeitet hätte. Ein kurzes Beispiel wird es beweisen. Nach Szondi hat

Hofmannsthal [...] ein überaus glückliches szenisches Mittel gefunden, diesen Blick zurück, dem das eigene Leben gegenständlich wird, zu gestalten: Auf Tizians Wunsch tragen Pagen zwei Bilder über die Bühne, die Regieanweisung nennt sie: es ist Venus mit den Blumen und das Große Bacchanal, auf das der zitierte Vers anspielt: „Erweckt uns, macht aus uns ein Bacchanal“. (Szondi 1975: 230)

In der bulgarischen Variante fehlen sowohl die Repliken als auch das Vorführen genau dieser Bilder. Vom „Großen Pan“ ist auf Bulgarisch gar nicht die Rede. Auch die sinnrelevante Möglichkeit auf die einzigen Worte von Tizian im Text den Akzent zu setzen, dass seine Bilder „erbärmlich“ und „bleich“ sind und er erkannt hat, dass er „bis jetzt ein matter Stümper war“, ist wegen des Fehlens von Anführungsstrichen in der Replik des Pagen verspielt. Selbst die Worte des Meisters sind unpoetisch übersetzt – ohne den Rhythmus und den Reim des Originals als eine ungeschickte Nacherzählung des Pagen im Sinne, dass „V boleznen sän toj vidjal novi tajni – / Do toja mig, toj samo učenik e bil.“ (Hofmannsthal 1910: 957). „Boleznen sän“ [schmerzhafter Schlaf] und „tajni“ [Geheimnisse] sind typische lexikalische Einheiten für den angehenden bulgarischen Modernismus mit verstärktem romantischem Hang, jedoch fehlen sie vollständig im Text von Hofmannsthal, und die Übersetzung von „ein matter Stümper“ als „nur Schüler“ ist geradezu sinngemäß irreführend, wenn man das Figurenschema des Dramas in Erwägung zieht: der Meister, seine Schüler und seine Kinder. Für den Zweck der vorliegenden Arbeit ist eine weitläufigere Analyse der Übersetzung nicht erforderlich. Sie kann vom Gesichtspunkt der Transferpraktiken aus lediglich eine informative Bedeutung haben. Die feinen mythologischen Verweise von Hofmannsthal und auch der daraus resultierende Sinn des Ganzen als Tod-Wiedergeburt wurden durch die Übersetzung nicht begriffen und wiedergegeben.

¹⁹⁶ Das ist typisch für einen poetischen Dramatiker und nicht für einen Dichter, der seine Poesie durch die Gattung „Drama“ bedient – die Anmerkungen und die Beischriften im Text geben Regieanweisungen im Zusammenhang mit der Bühne und dem Verhalten der Schauspieler an und sind kein Bestandteil des wörtlich-poetischen Gewebes des Werkes.

Offensichtlich liegt die professionelle Beschäftigung selbst von Sirak Skitnik als Künstler und die vereinfachte Auffassung von der Gegenüberstellung des ‚Ästhetischen‘ zu dem ‚Städtischen‘ dem Interesse an dem Werk zugrunde. Wie wurde aber diese Problematik in der Übersetzung interpretiert, zeigt das nächste Beispiel. Hofmannsthal suggeriert das ‚Ästhetische‘ im Monolog von Paris folgendermaßen:

Er hat uns aufgeweckt aus halber Nacht
Und unsre Seelen licht und reich gemacht
Und uns gewiesen, jedes Tages Fließen
Und Fluten als ein Schauspiel zu genießen,
Die Schönheit aller Formen zu verstehen
Und unsrem eignen Leben zuzusehen.
Die Frauen und die Blumen und die Wellen
Und Seide, Gold und bunter Steine Strahl
Und hohe Brücken und das Frühlingstal
Mit blonden Nymphen an kristallinen Quellen,
Und was ein jeder nur zu träumen liebt
Und was uns wachend Herrliches umgibt:
Hat seine große Schönheit erst empfangen,
Seit es durch seine Seele durchgegangen. (Hofmannsthal 1979b: 266 f.)

Anstelle der poetischen Suggestionen verankert sich im bulgarischen Text durch Reduzierung der Verse und durch ungenaue Übersetzung die Vorstellung der Schüler des großen Meisters, die Schönheit als etwas des Stadtlebens Fremdes zu genießen. Die Idee des Übersetzers stellt eher schablonenhaft die Schönheit als eine Art Nahrung der Seele die Stadterlebnisse gegenüber:

Povika ni kām svetlina iz polutāma,
Obogati i ozari toj našite duši,
I krasotata živa da dolavjame
Nauči ni. I vseki den iz nejnij sād
Naslada visša da otpivame

[Hat uns zu Licht aus Halbfinsternis gerufen / bereicherte und beschien er unsere Seelen/ und die lebendige Schönheit zu ergreifen, / lernte er uns. Und jeden Tag in ihrem Garten / höchsten Genuss abzutrinken] (Hofmannsthal 1910: 960),

während in der Stadt: „Tam *naš'ta* skrāb, i *naš'to* štastie sa čuždi“ [Dort sind unsere Trauer und unser Glück fremd] (Herv. im Text; Hofmannsthal 1910: 960).

Die erste Übersetzung eines lyrischen Dramas von Hofmannsthal in Bulgarien bestätigt deutlich die Behauptung, dass in der rezipierenden Kultur unter modern immer noch „ideenreich“ verstanden wird, wenn auch in dem Fall dieser Ideengehalt mit einem Teil der Inhaltsmotive

der Wiener Moderne – dem Ästhetizismus – zusammenhängt. Die Übersetzungsrezeption verwandelt sich in eine Art Verarbeitungsrezeption, die aufgrund der damaligen Nichtbeherrschung der poetischen Kunst des Wortes in der bulgarischen poetischen Praxis den tiefgründigen Sinn des Originals nicht wiedergeben kann. Die bulgarische moderne Lyrik hat bereits ihre ersten Schritte gemacht und die traditionelle Poesie hat eine Sprache gemeistert, die nur den sozial-kritischen national-aufbauenden und in einzelnen Fällen philosophisch-reflexiven Praktiken adäquat ist.

Den ersten Schritt zur Beherrschung des Lyrismus von Hofmannsthal machte Geo Milev. Und zwar weil eines seiner persönlichen Vorbilder und gleichzeitig auch die zu diesem Zeitpunkt einflussreichste Figur für die sich modernisierende bulgarische Kultur – Penčo Slavejkov, die Gestalt des Dichters Hofmannsthal durch eine hohe Bewertung auszeichnete. In „Vsemirna biblioteka“ von Paskalev hat er 1911 die Anthologie „Nemski poeti. Otbor pesni i karakteristiki na poetite“ [Deutsche Dichter. Auswahl von Liedern und Charakteristiken der Dichter] herausgegeben. Die Charakteristik über Lenau darin beginnt mit dem bedeutungsvollen Satz:

Šte povtorja i tuk kazanoto na drugo mjasto, če ako ne beše Lenau njakoga, a Hofmannstal sega, za avstrijcite, kato liričeski poeti, nikoj njamaše da znae.

[Ich wiederhole hier, wie auch anderswo, wenn es nicht einst Lenau gegeben hätte und jetzt Hofmannsthal, würde über die Österreicher als lyrische Dichter niemand wissen.] (Slavejkov 1911: 71)

Offensichtlich ist das für Penčo Slavejkov eine Wahrheit, die wiederholt wurde und bekannt war. Aber für den damaligen Horizont der poetischen Erwartungen in Bulgarien war es eher eine Neuheit.

Während Geo Milev nach dem Beispiel seines Vorbildes die Literaturwissenschaften in Leipzig erlernte und seine Beziehung zu den modernen europäischen Dichtern gestaltete, setzte in Bulgarien die Rezeption von Hofmannsthal als Autor von dramatischen Werken fort. Allerdings passiert dies auf eine tatsächlich unerwartete Art und Weise: In der Tageszeitung *Dnevnik*¹⁹⁷ Nr. 3132 (05.05.1911) erschien auf der ersten Seite der Dialog „Furcht“ in Übersetzung von N. St. N-v. Da dieser Dialog nicht zu Hofmannsthals bekannten Werken zählt, ist es an dieser Stelle notwendig, ihm etwas mehr Aufmerksamkeit zu widmen. Er wurde bis zum

¹⁹⁷ Diese Zeitung wurde zum Leader in dem Pressewesen in Bulgarien, nachdem ihr Eigentümer Atanas Damjanov im Jahre 1909 die erste Zeitungsrotationsdruckmaschine einführte, die gleichzeitig vier Farben druckte. Durch die neue Gestaltung erzielte die Zeitung 40 000 Stück Tagesauflage (vgl. Panajotov 2013).

Erscheinen der bulgarischen Übersetzung zweimal in zwei unterschiedlichen Textvarianten¹⁹⁸ veröffentlicht. Im Oktober 1907 schrieb Oscar Bie an Hofmannsthal: „Ich muß Ihnen gratulieren zu dem Dialog Furcht. Es ist sehr, sehr gelungen, eine Ästhetik der ganzen Kunst, schöner und weiser, als sie unsereiner je machen kann. Besonders die Hinausführung auf dem Punkt Furcht ist genial!“ (Hofmannsthal 1991: 390). In der Forschungsliteratur wird der Dialog in Verbindung mit der ‚Ästhetik des Schöpferischen‘ analysiert (vgl. Brandstetter 2007: 41). Als Strukturmerkmal des Werks wird mit Recht Folgendes behauptet:

Das „Gespräch der Tänzerinnen“ entwickelt sich durch das Eindringen der Bilder und Töne des Wilden, Unzivilisierten in Laidions Phantasie zunehmend zu einem gestörten Dialog. Das Mißverständnis erst, die Unvermittelbarkeit dessen sodann, was „Furcht“ hier bedeutet, treibt das Gespräch zu jenem Höhepunkt des Umschlags in authentisches Erleben im Tanz, das die Vision eines „Anderen“, präkulturellen Schöpferturns beglaubigt. (Brandstetter 2007: 46)

Die bulgarische Übersetzung wurde nach der Variante aus dem Jahr 1911 angefertigt, und zwar als Transferprodukt fast zeitgleich mit dem Erscheinen des deutschen Originals, jedoch demonstrierte sie eine vollständige Willkür des Übersetzers in Bezug auf die Quelle. In erster Linie wurde die Genreddefinition nicht erwähnt und die am Dialog Beteiligten wurden nicht als „die größere und die kleinere“ dargestellt, sondern als „pročutata tanzuvačka i ne tolkoz pročutata“ [die berühmte Tänzerin und die nicht so berühmte]. Die Anfangsrepliken wurden ausgelassen und das Gespräch fängt mit den Phrasen der Hymnis „Ich habe heute Nacht die Demonassa tanzen gesehen [...]“ an. Also die ganze Situation, in der der Dialog läuft, ist verändert: im situativen Plan – bei Hofmannsthal findet das Gespräch an der Grenze zwischen wachem und Schlafzustand statt und in der bulgarischen Übersetzung bleibt das unklar; in sozialer Dimension – an der Stelle von Jugend und Reife bei Hofmannsthal werden in der bulgarischen Variante Popularität und Unbekanntheit gegenübergestellt. Diese Änderungen sind den kleinsten Misserfolg des Übersetzers. Wahrscheinlich wurden aus dem Ausgangstext mehrere Absätze gekürzt im Hinblick auf das Medium, das die Übersetzung aufnehmen sollte (also den eingeschränkten Platz in der Zeitungsgrafik): sowohl aus den Repliken der Tänzerinnen als auch ganze Dialoge zwischen ihnen. Jedoch resultiert das größte Missverständnis aus der Wiedergabe des Textes auf die Art, dass nach der Replik „Und dann tanzen sie“, mit

¹⁹⁸ Die erste Variante erschien im Oktober 1907 in *Die Neue Rundschau*, 18 Jg. Bd. 2, Heft 10, S. 1223–1230 unter dem Titel „Furcht. Ein Dialog“. Die zweite wurde in einer Buchausgabe veröffentlicht: in der Broschüre „Grete Wiesenthal in Amor und Psyche und Das fremde Mädchen. Szenen von Hugo von Hofmannsthal“ (Berlin: Fischer, 1911, S. 52–72) unter dem Titel „Furcht. Ein Gespräch“.

der die Worte von Laidion vor ihrem Tanz enden, in der bulgarischen Variante nicht zu verstehen ist, ob die Erzählung fortgesetzt wird oder ob sie selbst tanzt. Die gesamte Suggestion der Textgrafik besagt, dass es die Worte der Tänzerin sind, die sich vorstellt, was auf der Insel geschieht. In der letzten Spalte der Zeitungstextvariante signalisiert ein derartiges Verständnis auch die Phrase „V tija minuti Laidion sāvāršenno se preobrazjava ...“ [In diesen Minuten verwandelt sich Laidion völlig ...] (Hofmannsthal 1911: 1), d. h., während sie das erzählt. Wenn der Leser das Werk von Hugo von Hofmannsthal kennt, könnte er wahrscheinlich auch die bulgarische Textvariante als Tanzwiedergabe auffassen, allerdings wenn er es nicht kennt, könnte er sich leicht irreführen lassen. Zumindest, weil die Textgrafik und die ungenaue Übersetzung ihn dazu führen. Der letzte Satz aus den Worten von Laidion vor ihrem Tanz „I eto te tanzuvat.“ [Und gerade tanzen sie. Im Original: „Und dann tanzen sie“] ist als ein einzelner Absatz abgesondert. Vielleicht wollte der Übersetzer durch diese Änderung eine Grenze zwischen Reden und Tanzen der Heldin ziehen. Aber das Pronomen „te“ [Plural des Pronomens ‚sie‘] gemeinsam mit der Übersetzung von Hofmannsthals Phrase „Irgendwie fühlt man, dass sie nicht allein ist“ (Hofmannsthal 1991: 124) als „izgležda če ne e sama“ [es scheint, dass sie nicht alleine ist] lenkt auf das Verständnis als Überlappung zwischen „sie“ und den anderen, die dort sind. In dem Fall aktiviert der Kontext die Bedeutung von ‚scheint‘ in einem Sinn nah an ‚man sieht, dass sie nicht allein ist‘. Die Phrase von Hofmannsthal zieht klar eine Grenze zwischen dem Lauf der Erzählung und der dargestellten Welt, während ihre bulgarische Übersetzung diese Grenze wegnimmt. Und da kein weiteres grafisches Zeichen vorliegt (zum Beispiel eine Änderung der Schrift wie im Original), nimmt das Leserbewusstsein den ganzen Text als eine Art Monolog der Heldin wahr.

In der Perspektive dieser Beobachtung entdeckt man den klaren Beweis, dass der Mittler es eher eilig hatte, das bulgarische Publikum mit einem neuen Werk des Autors bekannt zu machen, ohne sich in dessen Struktur besonders zu vertiefen. Zusätzlich passiert die Veröffentlichung in einer Massenzeitung, die nach keinem ästhetisch ausgebildeten Lesepublikum strebt. Diese Transfersituation weist Hofmannsthals Text eher eine Sensationseigenschaft und keinen ästhetischen Wert zu. Die Übersetzungsanalyse bestätigt eine solche Vermutung. Der häufige Austausch von Wörtern aus dem Original wie in folgendem Fall: „Aber in dir? Bist du in dir glücklich? Kannst du dich vergessen, ganz alle Furcht loswerden, jedem Schatten loswerden, der das Blut in deinen Adern verdüstert?“ (Hofmannsthal 1979a: 574 f.) durch „No v dušata si štastliva li si ti? Možeš li ti sāvāršenno (sic!) da se zabraviš. Možeš li da machneš vsjakakäv

strach? Naj-malkata smuštavašta te senčica?“ [Aber bist du in der Seele glücklich? Kannst du dich vollkommen vergessen. Kannst du jede Angst entfernen? Das kleinste dich störende Schattenchen?] (Hofmannsthal 1911: 1) weist auf kompliziertere Probleme hin. Einerseits funktioniert Hofmannsthals Text durch die typische Auffassung aus der altgriechischen Lyrik, dass die sinnliche Welt als physische Welt wiedergegeben wird: „in dir das Blut in den Adern verdüstert“. Andererseits sucht der bulgarische Übersetzer, wenn er zu einem ungewöhnlicheren psychologischen Zustand kommt, nach einer Unterstützung in der romantischen Lexik: „duša“, „smuštavašta senčica“ [Seele, störendes Schattenchen]. Gerade an dieser Stelle können das Original und das Transferprodukt einander nicht begegnen. Denn an die tiefgründige Kenntnis der klassischen Antike Hofmannsthals als Autor der Wiener Moderne (vgl. Le Rider 2004) könnte sich in Bulgarien nur ein Übersetzer nähern, der in Europa Altphilologie¹⁹⁹ studiert hatte. Der zweite Grund für die Differenzen ist die starke Tradition in der bulgarischen Kultur aus der Zeit ihrer Wiedergeburtsepoche, durch das Prisma der Romantik alles, was sich von dem Alltäglichen unterscheidet, zu sehen. Diese war immer noch nicht überwunden.

Mit der Entwicklung der bulgarischen modernen Dichtung, die nach 1905 mit der Aneignung der impressionistischen und symbolistischen poetischen Techniken beginnt, eröffnete sich die Möglichkeit für die jungen Dichter die Phase der Hofmannsthal-Laienübersetzungen zu unterbrechen. Aber zunächst war es erforderlich, seinen Namen als Lyriker in die literarischen Vorstellungen der Bulgaren zu befestigen. Das tat Geo Milev, der in seinem dritten „Literaturno-chudožestveni pisma ot Germanija“ [Literarisch-künstlerische Briefe aus Deutschland] „Satirite okolo starija Pan“ [Die Satyrn um den alten Pan], veröffentlicht in Nr. 24/1914 der Zeitschrift *Listopad*²⁰⁰, das Profil der modernen deutschsprachigen Lyrik klar kennzeichnete.

Mit einer Reihe von literarisch-künstlerischen Berichten, die er während seines Studiums in Leipzig schrieb, gewann Geo Milev seine erste Popularität auf dem bulgarischen Literaturfeld. Das Interesse an diesen Veröffentlichungen hätte groß sein müssen, weil die Zeitschrift neu war und der Name von Geo Milev auch eine Neuheit für die literarische Öffentlichkeit war. Der Brief, der dem Kreis um die Zeitschrift *Pan* gewidmet ist, wurde von Geo Milev so datiert: „Lipiska, februarij 1914“ und hat als Motto die Worte von Penčo Slavejkov „[...] mladata gora nemska poeti, pálnata s život, šum, dviženie i kolorit [...]“ [...der junge Wald

¹⁹⁹ Der erste Lehrstuhl für Klassische Philologie an der Sofioter Universität wurde erst 1921 gegründet.

²⁰⁰ Im ersten Jahrgang hat die Zeitschrift eine Auflage von 1100 Stück. Mehr über ihren Charakter kann man in „Periodika i literatura“, Bd. 4 (Markova 1995: 154–200) lesen.

deutsche Dichter, lebens-, geräusch-, bewegungs- und farbenvoll...] (Milev 1914: 173). In dem der Autor hinweist, dass „modernata segašna literaturno-chudožestvena kultura v **Nemsko**“ [die moderne zeitgenössische literatur-künstlerische Kultur in **deutschen** Ländern] (Herv. d. Verf.), d. h. nicht im Staate Deutschland, sondern in der deutschsprachigen Kulturregion von den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis zum Moment geschaffen wurde, entdeckt er die erhaltenen Merkmale dieses Prozesses in zwei Zeitschriften wie *Gesellschaft* und *Pan*. Um die zweite Zeitschrift habe sich nach seiner Meinung „sābralo vsičko, koeto tvoreše edna izključitelno artistična kultura“ [alles, was eine außerordentlich künstlerische Kultur schuf, versammelte] und dessen „početen predsedatel“ [Ehrenpräsident] Friedrich Nietzsche gewesen sei. Bei der Aufzählung der Namen von Künstlern und Dichtern, deren Schaffen eigentlich die Modernität zur Welt bringt, wird der Name von Hugo von Hofmannsthal auf die letzte Position gesetzt. Offensichtlich nicht als am wenigsten bedeutend, sondern als am jüngsten. Denn im Bewertungsverhältnis zeigt Geo Milev so, wie er es kategorisch gewöhnt ist, drei Namen von Dichtern auf: „Nicše, Demel i Hofmanstal, zaedno s B’oklin, Klinger i Štuk vāplāštavat smisāla na тази žizneradost“ [Nietzsche, Dehmel und Hofmannsthal verkörpern zusammen mit Böcklin, Klinger und Stuck die Bedeutung dieser Lebensfreude] (Milev 1914: 173). Dann ordnet er Dehmel einen gebührenden Platz zu, charakterisiert auch „somnabulni(te) poludarovanija“ [mondsüchtige Begabungen] um „Pan“ herum und zeichnet klar die Linie Nietzsche-Dehmel-Modernität und um sie herum den Kreis der Nachahmer. Der Verfasser schließt mit der Beobachtung ab, dass im Jahre 1899, als die Zeitschrift *Pan* ihren letzten fünften Jahrgang beendete, alle ihre Autoren zum Verlag „Insel“ gingen. Nach Geo Milev trat in diesen Jahren auch das Ende der Erneuerung ein:

po tova vreme počinacha mnozina ot pārvencite: Nicše i B’oklin; Hofmanstal i Demel kazacha vsičko, koeto imacha da kažat; sekna svežijat izvor na Lilienkronovata poezija.

[[Z]u dieser Zeit starben eine Mehrzahl von den Ersten: Nietzsche und Böcklin; Hofmannsthal und Dehmel haben alles gesagt, was sie zu sagen hatten; versiegte der frische Brunnen der Liliencrons Dichtung.] (ebd. 174)

Es kam laut Milev die Zeit der Epigonen. Die kurze Darlegung des kategorischen Schemas des Briefes eröffnet seinen instruktiven Charakter – in der „deutschsprachigen Region“ sind als modern Nietzsche, Dehmel, Hofmannsthal, Liliencron, Hauptmann, Hugo Salus, Gustav Falke und der Inselverlag bedeutend. Deswegen wird er in den nächsten Nummern von *Listopad* dafür sorgen, dass die bulgarischen Leser mit übersetzten Versen von Nietzsche und

Dehmel, aber auch von Heine, Marie delle Grazie, Anna Ritter u. a. bekannt gemacht werden. Parallel dazu griff Milev als Mitarbeiter der Zeitschrift *Zveno*²⁰¹ den Realismus an und bot den jungen modernen Bulgaren weiterhin Muster der modernen Dichtung von Baudelaire, Verlaine, Verhaeren, Dehmel, Jean Moréas, Nietzsche und Hofmannsthal an.

Seine Auswahl aus der Lyrik Hofmannsthals fällt auf das „Reiseliied“. Ob im „Pesen na pät“ [Reiseliied] der Übersetzer nach dem auf den ersten Blick hinter der Landschaftslyrik verborgenen Zustand der Seele gesucht oder ob er geschätzt hat, dass das ein Werk ist, das leichter an den bulgarischen Leser kommen würde, kann man heute nicht entscheiden. Es kann aber festgestellt werden, dass die erste Übersetzung des Gedichtes von Hofmannsthal in Bulgarien erfolgreich war. „Reiseliied“ ist ein Zehnzeiler mit Reimschema abab cde cde, im Versmaß eines trochäischen Vierhebers. Die Übersetzung von Geo Milev zeigt dieselbe formelle Charakteristik. Im Vergleich zu der späteren Übersetzung desselben Gedichtes durch Liliev wird die Angemessenheit der Übersetzung von Geo Milev ersichtlich. So ist zum Beispiel die lyrische Anwesenheit des Menschen im Lied bei Hofmannsthal in den ersten vier Versen enthalten, genauso auch bei Geo Milev, während Liliev sie in die zweite Terzine überträgt: „No pod **nas** strana leži“ (Herv. d. Verf.):

Hofmannsthal (GW Gedichte. Dramen I 1979: 35)	Geo Milev (Zveno, 1914: S. 268)	Nikolaj Liliev (Zlatorog 1922: 177)
Wasser stürzt, uns zu verschlingen, Rollt der Fels, uns zu erschlagen, Kommen schon auf starken Schwingen Vögel her, uns fortzutragen. [...] Aber unten liegt ein Land, Früchte spiegelnd ohne Ende In den alterslosen Seen.	S šum zaliva ni vodata, s grām skalite se rušat, ptici moštni na krilata svoi šte ni otnesat. [...] No tam dolu e pole. Plod sled plod to otažava v ezerata večno mladi.	Ludo se vodata pliska Spušta se skalata strāmna I prilitat veče nizko Strāvni ptici – mreža tāmna. [...] No pod nas strana leži s ezera predvečno sini, s rosni, sočni plodove.

²⁰¹ Die kurzlebige Zeitschrift „Zveno“ [Bindeglied] versammelte die jüngste Generation bulgarischer Literaten und hat einen betont modernen Charakter. Mehr darüber kann man in „Periodika i literatura“, Bd. 4 (Černokožev 1995: 264–273) lesen.

--	--	--

Diese gelungene Wende im rezeptiven Schicksal von Hofmannsthals Dichtung in Bulgarien wird durch das allgemeine Unterbrechen des Literaturlebens während der Kriege verlangsamt. Aber ein tragisches Schicksal werden auch einige seiner potenziellen Übersetzer wie der junge Dichter Vladimir Christov Peev (1882–1916) haben, der bei Tutrakan ums Leben kam, jedoch Übersetzungen von Schiller, Altenberg, Hofmannsthal und höchstwahrscheinlich auch von anderen deutschen Autoren hinterließ. Es ist wahrscheinlich, denn bis zu der Wiederauflage einer seiner Gedichtsammlungen im Jahre 2006 der Name vollkommen vergessen war. Möglicherweise um sein Andenken zu ehren, bezog noch 1917 Panajot Činkov (1897–1983), selber Übersetzer aus dem Deutschen und Verleger von Zeitschriften und Büchern, Peevs Übersetzungen im Sammelband „Zapadni zari“ [Westliche rote Schimmer] (1917) neben jene von Geo Milev, Penčo Slavejkov u. a. mit ein. Auf der Seite 78 findet man Peevs Übersetzung von Hofmannsthal „Malka pesen“ (der dritte Teil aus „Drei kleine Lieder“). Auch wenn diese Übersetzung nicht besonders gelungen war, legt sie ein Zeugnis dafür ab, dass die Botschaft von Penčo Slavejkov und Geo Milev über die hohe poetische Meisterschaft von Hugo von Hofmannsthal einen Widerhall unter der jungen Generation der bulgarischen Lyriker fand.

Diejenigen unter ihnen wie zum Beispiel Nikolaj Liliev, die ihre dichterische Ausbildung bereits in ihren Schuljahren begannen, kannten Hofmannsthals Gedichte. Diese Behauptung ist auf eine Praxis zurückzuführen, die im Archiv von Liliev dokumentiert ist: Die jungen Dichter tauschten untereinander nicht nur Informationen über Autoren und Bücher aus, sondern fertigten sie eine Art private Anthologien an, indem sie nach der Reihenfolge der unter ihre Hände gekommenen Quellen Gedichte von Poeten abschrieben, die sie beeindruckten. Das geschah ohne eine vorherige Vorbereitung durch Kenntnis von Schulen, literarischen Richtungen u. a. Im Archiv von Liliev sind einige derartige Hefte erhalten. In einem davon, auf der ersten Seite datiert mit „17/30 avgust 1906 Jena“ und mit Vermerkung als Ende „8/21 septemvri 1906“ (NLM, AE. A 1003/82, Nr. 1) entdeckt man ab Seite 39 Abschriften russischer Autoren wie Baľ'mont und Maksim Gor'kij, sowie russische Übersetzungen von Edgar Allen Poe, Paul Verlaine und Émile Verhaeren. Es folgen Abschriften auf Deutsch, darunter Gedichte von Gustav Falke, Richard Dehmel²⁰², Hermann Hesse u. a. Leider fehlen die fol-

²⁰² Zusammen mit den deutschen Originalen hat Liliev auch die Übersetzungen von Penčo Slavejkov abgeschlossen.

genden Blätter von 49 bis 84. In einem dieser Hefte befindet sich auch die schon erwähnte Abschrift von „Der Tod des Tizian“ in französischer Übersetzung. Für die vorliegende Untersuchung erwies sich das Heft Nummer 5, datiert „17/30 Juli 1910 Basel“ – „Svištov, 14.01.1915“ als besonders wichtig (NLM, AE. A 1003/82, Nr. 5). Es beginnt mit Penčo Slavejkovs und Aleksandăr Balabanovs Übersetzungen von Gustav Falke, nach denen kleine Auszüge aus deutschen kritischen Texten abgeschrieben sind. Darunter stehen die Namen Hans Bethge und Hans Benzmann. Es folgen Slavejkovs Übersetzungen von Anna Ritter, Ricarda Huch, Marie Eugenie Delle Grazie und Nikolaus Lenau. Und gleich nach einer Bemerkung A. Bossets über Lenau in französischer Sprache folgen „Ballade des äußeren Lebens“ und „Terzinen über Vergänglichkeit“ von Hugo von Hofmannsthal mit einem Text von H. Bethge, der mit der Phrase „Ein fragendes Erstaunen [...]“ beginnt und mit der Phrase „[...] in Tränen lösen könnte“ endet. Weiter ist ein Auszug, der Hartleben gewidmet ist, zu lesen, und die andere Seite endet mit einigen Sätzen über die deutsche ästhetische Poesie (so Bethge):

Eine griechisch kühle Klarheit macht sich geltend und eine weise Zurückhaltung, das Wappen jener Lyriker, die nicht auf eine breite Menge, sondern auf eine verhältnismäßig kleine, ästhetisch feinfühlende Schar zu wirken berufen sind. So leitet er zu jener Gruppe jünger Künstler über, als deren wichtigste Vertreter heute Stefan George und Hugo von Hofmannsthal hervorragen. Hans Bethge (NLM, AE. A1003/82, Nr. 5).

Dieser bisher unbekannte Archiv-Befund korrigiert auch einige Auffassungen neben der Tatsache, dass er zeigt, wie die Rezeption ausländischer Literatur in der Privatsphäre der bulgarischen Literaten funktionierte. Es ist zu vermerken, dass offensichtlich von der Anthologie „Deutsche Lyrik seit Liliencron herausgegeben von Hans Bethge“ (1905; 1910 neue durchgesehene Auflage) die Rede ist, und dass die vordere Stelle der Abschriften in dem Heft ihre Aufzeichnung um oder ein wenig nach 1910 als wahrscheinlich zu nehmen lässt. Aus dem Vorwort soll Liliev Folgendes über Hugo von Hofmannsthal gelernt haben: Seine Lyrik ist wie auch die Stefan Georges „auf eine verhältnismäßig kleine, ästhetisch feinfühlende Schar zu wirken berufen“ (Bethge 1910: XVII); „[E]in fragendes Erstaunen vor dem Leben und seinen nicht greifbaren Werten“ durchzieht die „Ballade des äußeren Lebens“ und „Terzinen über Vergänglichkeit“ (Bethge 1910: XXIII); „Vorfrühling“ heißt „eins der schönsten Gedichte, die Hofmannsthal geschrieben hat“ (ebd. XXIII) und die vom Dichter bevorzugten Versmaße und Formen sind vorwiegend romanischer Herkunft – z. B. Terzinen, jedoch liebt der Dichter „den Blankvers, den reimlosen, fünffüßigen Jambus“ (ebd. XXIV). Der gesamte

Text von Bethge gibt zwei Schlüssel zur Lektüre von Hofmannsthals Dichtung vor. Der erste ist für den Inhalt wichtig: „das Nachdenkliche“ „über die Vergänglichkeit“ führt zu einer „namenlosen Trauer“. Der zweite Schlüssel betrifft die Form: „Die Kultur seines Verses ist groß; die Sprache am schönsten da, wo sie am einfachsten fließt“. In der Tat sind das gerade die inhaltlichen und formalen Charakteristika auch des reifen dichterischen Schaffens von Liliev. Deswegen muss angenommen werden, dass Simeon Chadžikosev mit Recht behauptet:

[...] ako trjabva da otgovorja na vāprosā dali pri tova interesno splitane na tipologiĉeski procesi i kontaktologiĉni vrāzki e okazalo [tvorĉestvoto na Chofmanstal – b. m. MV] njakakvo vlijanie vārĉhu tvorĉestvoto na Liliev, bez kolebanie ŝte otgovorja položitelno.

[...] wenn ich die Frage beantworten muss, ob in dieser interessanten Verflechtung von typologischen Prozessen und Kontaktbeziehungen [die Dichtung Hofmannsthals – Anm. d. Verf.] einigermaßen Einfluss auf das Werk von Liliev geübt hat, werde ich, ohne zu zögern, positiv antworten.] (Chadžikosev 1992: 158)

Allerdings sollten andere Behauptungen von Chadžikosev mit Hinblick auf den Archivbefund korrigiert werden: „Zapoznanstvoto mu s poezijata na Chofmanstal javno e stanalo po-kāsno, sled vojnite, po vreme na prestoja mu vāv Viena“ [Seine Bekanntschaft mit Hofmannsthals Poesie geschah anscheinend später, nach den Kriegen, während seines Aufenthalts in Wien] (ebd. 157). Diese Behauptung ist für die Forscher des Werks von Liliev wichtig, weil sie im Zusammenhang mit den nächsten Zeilen von Chadžikosev eine unwahre These entwickelt:

Po tova vreme Liliev e veĉe napālno zavāršen kato tvorec i e sātvoril počti cjaloto si liričesko nasledstvo. Ćetejki v original stichovete na avstrlijskija si sābratr toj e otkril v nego „srodna duša“ e i otreagiral vāzchištenieto si ot nego ĉred prevoda na spomenati-ja cikāl ot ŝest stichotvorenija, otpeĉatani v sp. „Zlatorog“.

[Zu dieser Zeit war Liliev bereits als Schöpfer vollendet und schuf fast sein gesamtes lyrisches Erbe. Im Original die Verse seines österreichischen Mitbruders lesend, hat er in ihm eine „verwandte Seele“ gefunden und hat seine Begeisterung von ihm durch die Übersetzung des erwähnten Zyklus aus sechs Gedichten in Zeitschr. „Zlatorog“ gedruckt, realisiert.] (Chadžikosev 1992: 157 f.)

In völliger Übereinstimmung mit dem letzten Satz hat der Verfasser dieser Arbeit zu bemerken, dass der Zeitpunkt dieser Begegnung zwischen Liliev und Hofmannsthal, um zehn Jahre früher zu versetzen wäre, mit all den Folgen für die vorhergehende These von Chadžikosev²⁰³.

Den Deutungen von Chadžikosev wird nicht bloß wegen ihrer notwendigen Korrektur gebührende Aufmerksamkeit gewidmet, sondern auch weil sie heute noch der alleinige methodologische Hinweis auf die Beziehungen des „bulgarischen Symbolismus und des deutsch-österreichischen Modernismus“ in Bulgarien bleiben, wobei sie aus einem einzigen von Chadžikosev zitierten Buch stammen: Werner Volkes „Hugo von Hofmannsthal“ (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1967). In den Hypothesen des bulgarischen Literaturwissenschaftlers wurden keine Transferprozesse im Ganzen verfolgt und es sind sogar ihre Schlüsseltopoi nicht in Erwägung gezogen wie zum Beispiel einer der beiden im Transferprozess bedeutendsten Momente: die Veröffentlichung in der Zeitschrift *Zlatorog* von einem Zyklus Hofmannsthals Gedichte in der Übersetzung von Nikolaj Liliev mit einem Essay über den Autor von Prof. Bojan Penev (unter dem Pseudonym A. M.). Das kam 1922 im Heft 3–4, März–April, im dritten Jahrgang der Zeitschrift zustande. Der Zyklus befindet sich auf den Seiten 175–179 unter dem Titel „Chugo fon Chofmanstal. Stichotvorenija“ und der Essay ist in der Kolumne „Pregled“ [Übersicht] auf den Seiten 252–255 zu lesen.

Die Geschichte dieser Veröffentlichung ist korrekt wiederherstellbar nach dem Briefwechsel Liliavs mit seinen Freunden Vladimir Vasilev²⁰⁴ und Bojan Penev. Im Jahre 1921 wurde Liliev von der Handelskammer in Varna gemeinsam mit dem großen bulgarischen Bibliografen, Statistiker und Wirtschaftswissenschaftler Nikola Michov auf Dienstreise durch die Bibliotheken in Mitteleuropa zwecks Vorbereitung der historischen Bibliografie zur Geschichte des bulgarischen wirtschaftlichen Lebens abgeordnet. Die erste Station war Wien. Am 19.10.1921 schrieb Liliev an Bojan Penev, dass er in Wien immer noch keine Unterkunft habe, dass er

²⁰³ In einem ähnlichen Licht sollten auch sämtliche Thesen aus dem Kapitel „Bälgarskijat simbolizäm i nemsko-avstrijskijat modernizäm“ [Der bulgarische Symbolismus und der deutsch-österreichische Modernismus] in seinem Buch „Večnoto v prechodnostta“ [Das Ewige in der Vergänglichkeit] überprüft werden, das den Anspruch hat, „da markira pätištata za bädeštite izsledovateli“ [die Wege für künftige Forscher zu markieren] (Chadžikosev 1987: 111).

²⁰⁴ Der komplette Briefwechsel mit Vasilev ist öffentlich erst seit 1997 bekannt (Aleksandrova 1997: 283–305). Ausgewählte Stellen aus den Briefen kann man auch in Stojan Ilievs Buch „Nikolaj Liliev. Sin na obezveren žrebij“ [Nikolaj Liliev. Sohn eines desillusionierten Losen] (Bälgarski pisatel, Sofia, 1987) lesen. In diesem Fall darf man nicht vergessen, dass die Wahl so getroffen wurde, damit ein negatives Bild von Vladimir Vasilev entsteht.

sogar vom Café aus schreibe und den ganzen Tag über auf der Straße sei. Am 22.02.1922 teilte er ihm mit, dass er an *Hernia incarcerata* operiert worden sei und

mного težko mina taja zima. Vse edno, če ništo chubavo ne e imalo vāv Viena prez tova vreme - tolkova silni sa ošte vpečatlenijata i dnite, preživjani v mraz i nevolja. No sega ide prolet [...] vienskite gori šte zapejat svoite bezgrizni pesni i na dušata šte stane svetlo i radostno. Dori stichove za „Zlatorog“ šte mogat da se pišat.

[sehr schwer ist dieser Winter vergangen. Als gäbe es zu dieser Zeit in Wien nichts Schönes – die Eindrücke der in Frost und Notlage erlebten Tage sind so stark. Aber jetzt kommt der Frühling [...] die Wiener Wälder werden ihre nachlässigen Lieder singen – und der Seele wird es hell und fröhlich. Sogar Gedichte für „Zlatarog“ könnten geschrieben werden.] (WABAW, B. 37K., AE. 2691)

Über die dramatische Begebenheit mit der Operation informiert sehr ausführlich Georgi Konstantinov in seinem Buch „Nikolaj Liliev“. Das schicksalhafte Datum war der 9.02.1922 (Konstantinov 1963: 69). Wenn auch nicht korrekt (aus ideologischen Gründen) gegenüber der Gestalt von Vladimir Vasilev gibt Stojan Iliev in seinem Buch wahrheitsgetreu diesen Zeitraum im Leben von Liliev wieder (Iliev 1987: 96–105). Tatsächlich richtete der Chefredakteur Vasilev einen Antrag an Liliev wegen neuer Gedichte mit einem Brief von 4. Januar 1922: „ako ne Nikolajčo – Chofmanstalčo, ako ne Chofmanstalčo – Rilke, a ako i trimata izlazat magareta, togaz da znaeš, če šte pusnem Rakitina“ [wenn nicht Nicholajchen – Hofmannsthalchen, wenn nicht Hofmannsthalchen – Rilke, und wenn die drei sich als Esel erweisen, dann musst du wissen, dass wir Rakitin²⁰⁵ herausbringen werden] (Iliev 1987: 102; Aleksandrova 1997: 288). Am 8. Februar 1922 bedankt sich Vasilev bei Liliev:

Polučich trite stichotvorenija ot Chofmanstalja, toest četirite. Mnogo chubavi, no mnogo malko, be Nikolaj. [...] šte imaš vreme da prevedeš ošte nešto; ta da stane mojata simpatija, simpatija na vsički. Srokāt znači se prodālžava – do 10. mart.

[Ich habe die drei Gedichte von Hofmannsthal erhalten, d. h. die vier. Sehr schöne, aber sehr wenig, Nikolaj. [...] Du wirst Zeit haben, noch etwas zu übersetzen; damit mein Faible, Vorliebe für alle wird. Die Frist wird bis zum 10. März verlängert] (Aleksandrova 1997: 288; Iliev 1987: 102²⁰⁶).

Im selben Brief unterrichtet der Chefredakteur von *Zlatorog* seinen Freund und Co-Redakteur darüber, dass er Bojan Penev gesagt habe

²⁰⁵ Nikola Rakitin (d.i. Nikola Pančev 1885–1934) war ein populärer Dichter sentimentaler Verse.

²⁰⁶ Die Datierung „16. Februar“ bei Iliev ist nicht richtig. Das ergibt sich wegen der Vermischung der Informationen aus zwei Briefen.

da vidi za njakvoja statija za Hofmanstalja, rezjume ot kojato da dadem v pregleda, no izgležda toj ima samo edna kniga, v kojato mnogo malko mjasto e otdeljeno za nego, i edva li šte može da stane rabotata.

[irgendeinen Artikel über Hofmannsthal zu finden, dessen Resümee wir in der Übersicht abdrucken, aber es scheint, dass er nur ein Buch hat, in dem ihm sehr wenig Platz gewidmet ist, und es ist kaum möglich, die Arbeit zu erledigen.] (Aleksandrova 1997: 288)

Aus einem Brief von Vasilev an Liliev mit dem Datum 16. Februar 1922 wird es klar, dass Liliev wahrscheinlich schon vor seiner Aufnahme ins Krankenhaus weitere Übersetzungen geschickt hat, darunter auch „Ballade des äußeren Lebens“. Zur gleichen Zeit hat Vasilev selbst gesucht und gefunden:

Chofmanstalja namerich u Siraka, taka če vsičko, koeto ti bjach pisal vāv vrāzka s lip-sata na originala (prepisvane na tekstove, zaglavija, cikli, mikli i pr. divotii) se otmen-ja.

[Ich habe den Hofmannsthal bei Siraka²⁰⁷ gefunden, sodass alles, was ich über das Fehlen des Originals schrieb (Texte abschreiben, Titel, Zyklen, Miklen²⁰⁸ u. solche Dummheiten), aufgehoben wird.] (Aleksandrova 1997: 289)

Bojan Penev erledigte auch seine Aufgabe, indem er

nameri v seminarskata biblioteka v dve-tri knigi za Gugo fon Gofmanstalja i šte može lesno da se kombinira edna dobra malka charakteristika.

[in der Seminarbibliothek in zwei oder drei Büchern etwas über Gugo von Gofmannsthal²⁰⁹ fand und wird leicht eine gute kleine Charakteristik kombinieren können.] (Aleksandrova 1997: 290)

Die letzte Frist zur endgültigen Redaktion der Übersetzungen blieb der 15. März 1922.

Das war der Weg von der Initiative des Chefredakteurs bis hin zu der Realisierung der Veröffentlichung. Das Erste, was klar wird, ist, dass in dieser Situation und in dieser Zeit Nikolaj Liliev die Aufgabe nicht hätte meistern können, wenn er das Schaffen von Hofmannsthal nicht gekannt hätte. Das bedeutet, dass dies nicht die Zeit war, in der Liliev es kennenlernte (Iliev 1987: 104; und nach ihm auch Chadžikosev 1987). An zweiter Stelle ist es wichtig die Vermittlungs- und Organisationsrolle des Kritikers und Chefredakteurs Vladimir Vasilev her-

²⁰⁷ Siraka ist Sirak Skitnik (Panajot Todorov), der erste bulgarische Übersetzer von Hofmannsthal.

²⁰⁸ Das Wort „Miklen“ bedeutet nichts, das ist nur ein Vokalspiel „Ziklen/Miklen“, das die gute Laune des Verfassers zeigt.

²⁰⁹ Das phonetische Spiel verweist auf die russische Aussprache des Namens von Hofmannsthal.

vorzuheben, der auf dem bulgarischen Literaturfeld als Fortsetzer der Ideen des Kreises „Misäl“ galt. Nach seinen eigenen Worten war Hugo von Hofmannsthal sein Faible. Auch das Kooperationsnetz der Mitarbeiter ist nicht zu verkennen – Sirak Skitnik ist der erste Übersetzer von Hofmannsthal in Bulgarien, Prof. Bojan Penev ist Literaturwissenschaftler von der Tradition Ivan Šišmanovs, der Dichter Nikolaj Liliev ist sozusagen auf dem Gebiet Wien präsent, also hat er einen leichten Zugang zur Information, war aber gleichzeitig für die Übersetzung bereits in den Jahren seines Studiums vorbereitet. Vernetzt sind ergo Vermittler beider Arten – Homo academicus und Homo scriptor, für die die Gestalt von Hofmannsthal nicht fremd und unbekannt war. Umso mehr, der Hintergrund, d. h. die Universitätsbibliothek, über ein Instrumentarium verfügte, mit dem ein Teil des Transfers umgesetzt werden konnte. Vom Systemgesichtspunkt aus lagen alle sämtlich erforderlichen Bedingungen für einen erfolgreichen Transfer vor.

Der in *Zlatorog* vorgestellte Zyklus beinhaltet nach der Reihenfolge der Ordnung der Seiten der Zeitschrift „Vorfrühling“, „Erlebnis“, „Reiselied“, „Die Beiden“, „Ballade des äußeren Lebens“, „Drei kleine Lieder“ unter dem Titel „Im Grünen zu singen“. Die erste Kritik zu der Übersetzung verfasst Vladimir Vasilev in einem Brief an den Übersetzer:

Mnogo nabărzo sravnich stichčeta ta sladki s originalite i (dokolkoto sām v sājstojanie da gi razbera i počuvstvavam na nemski) struva mi se: „Proleten vichār“ predava dvīženieto i zapazva ramkite na Chofmanstalovata fantazija, makar da ne sledva duma po duma originala; dopušta obače njakoi obrabotki tuk-tam. „Videnieto“ e mnogo točno – ako iskaš, vrāštaj se kām nego, ako ne iskaš, nedej. „Pātņiška pesen – nepremenno; osobeno otricatelnata forma, kojato napomnja Javorovata „Srešta“, struva mi se, če ne otgovarja ne samo na postrojkata, no i na vātreshnite rimi na pesenta i če bi trjabvalo da se prevārne v položitelna, naprimer „Pliska se vodata – šte ni zalee, pogālne“; „Spušta se skalata – šte ni ubie, srine“. Ti znaeš chiljadi pāti poveče, zašto li ti prikazvam! „Dvamata“ sājšto dopušta obrabotka. A za „Baladata“ ne moga da razbera, zašto si se tolkoz podplašil: tja e tolkoz blizko do originala i čaka ošte tolkoz malko!

[Ich habe die Verschen, die süßen, sehr schnell mit den Originalen verglichen und (soweit ich sie auf Deutsch verstehen und fühlen kann) vermute: „Frühlingswirbel“ (vermutlich war das die erste Titelvariante der Übersetzung von „Vorfrühling“ – Anm. d. Verf.) überträgt die Bewegung und bewahrt den Rahmen von Hofmannsthals Fantasie, obwohl er nicht dem Original Wort für Wort folgt; erlaubt aber hier und da einige Bearbeitungen. Die „Erscheinung“ ist sehr genau – wenn du möchtest, kehre zu ihr zurück, wenn nicht, dann nicht. „Reiselied“ – unbedingt; vor allem die negative Form, die Javorovs „Begegnung“ ähnelt, scheint mir nicht nur dem Aufbau, sondern auch den inneren Reimen des Lieds nicht zu entsprechen, und [die Form – Anm. d. Verf.] sollte positiv sein, zum Beispiel: „Das Wasser spritzt – wird uns überfluten, verschlingen“; „Der Felsen kugelt herunter – er wird uns töten, zusammenbrechen“. Du weißt

tausendmal mehr, warum erzähle ich dir das? „Die Beiden“ erlauben auch eine Bearbeitung. Und bei der „Ballade“ kann ich nicht verstehen, warum du so verängstigt bist: Sie ist so nah am Original und verlangt noch so wenig.] (Aleksandrova 1997: 290)

Die öffentliche Bewertung, die der Kritiker Vasilev von den Übersetzungen machte, war ein Bestandteil eines großen Artikels von ihm über die Lyrik von Liliev, der in der nächsten Nummer der Zeitschrift veröffentlicht wurde. An seinem Ende, als er über die Virtuosität von Liliivs Versen spricht, „kojato ne e vāšno, formalno kačestvo, a edno psihičesko sāotvetstvie“ [welche keine äußere, formale Qualität ist, sondern eine psychologische Übereinstimmung], führt er ein Beispiel aus den Übersetzungen an:

Stichāt na Nikolaj Liliev ne zvāni, a se vie. Toj e kaprizen i lek kato v čudnata „Predprolet“ na Chofmanstalja, deto lekokriliat vjatār se provira meždu samite dumi i otlita, kato ni zove sled sebe si. Sravnete i drugite mu prevodi ot Chofmanstalja: kak sa obezplāteni, napraveni vāzdušni i leki, otsečenite, točno fiksirani v izmerenie i ploskost, obrazi na Chofmanstalja. Te sa vsecjalo podvedeni pod negovata duševna ritmika.

[Der Vers von Nikolaj Liliev klingt nicht, sondern windet sich. Er ist launisch und leicht wie im wunderbaren „Vorfrühling“ von Hofmannsthal, wo der beflügelte Wind zwischen den Worten selbst sich durchschlängelt und flieht, indem er uns aufruft. Vergleichen Sie seine anderen Übersetzungen von Hofmannsthal: wie körperlos sie sind, luftig und leicht gemacht, die in Stein gemeißelten, in Dimension und Fläche genau festgelegten Bilder von Hofmannsthal. Sie werden seiner seelischen Rhythmik völlig untergeordnet.] (Vasilev 1922: 287).

„Die seelische Rhythmik“ ist folglich jene Energie, die das Gedicht ausmacht. Nicht die Widerspiegelung der Vorfrühlingsstimmungen oder der Naturbilder. In einem ähnlichen Sinn antwortete auch Hofmannsthal Marie von Gomperz, welche ihm am 29.04.1892 in Verbindung mit den Frühlingsstimmungen und deren Empfindungen schrieb. Der Dichter meinte: „Sie überschätzen überhaupt den Einfluss dieser beliebten Jahreszeit auf mich. Ich weiß ganz gut, was der Frühling ist: die vage Sehnsucht, das Wehen und Weben in der Nacht, das seltsame Sich-auf-etwas-besinnen-wollen, sich gebannt und gerufen fühlen, das Suchen müssen. Das ist für mich der Frühling“ (Hofmannsthal 1984: 159). Dieser Rhythmus des seltsamen „Sich-auf-etwas-besinnen-wollens“ wird durch eine Klangmalerei dargestellt. Klaus Weissenberger bemerkt dazu: „Weiterhin dienen die relativ zahlreichen Alliterationen und Assonanzen dazu, die Auseinanderreihung der inkongruenten Bilder zu einem sinnenthobenen Mosaik zu gewährleisten, dessen verbindender Bezugspunkt im alles erwärmenden nächtlichen Südwind besteht“ (Weissenberger 1992: 69). Gerade dies realisiert Liliev in seiner Überset-

zung, obwohl sie als Versmaß und Reimschema nicht exakt ist und es stellenweise auch Wortergänzungen gibt.

Dafür sind die Übersetzungen von „Erlebnis“ und „Ballade des äußeren Lebens“ tatsächlich sehr nah an dem Original nicht nur in Versmaß und Reimschema, sondern auch als Gesamtrhythmus. Besonders gelungen ist die Wiedergabe des Rhythmusschemas der Ballade mit der klassischen Reimung der Terzinen und der Unterbrechung des Reimschemas am Ende – zwischen der sechsten und siebenten Terzine. Gelungen ist auch die anaphorische Verwendung der Konjunktion „und“ und der Fragewörter, die die parataktische Aufzählung betont und die „beziehungslos zueinanderstehende Bilder der menschlichen und vor allem naturhaften Leer und Öde bestimmt [...], sodass das Geflecht der Terzinen die Sinnlosigkeit des irdischen Daseins zur unabänderlichen Tatsache erhebt“ (Weissenberger 1992: 66). Im Sinne der Interpretation von Weissenberger, der die rhythmische Grenzziehung in der Ballade als sinnstiftend beschreibt, funktioniert auch die Übersetzung von Liliev.

Trotz der Änderungen, die der Übersetzer offensichtlich nach dem Brief von Vasilev mit der ersten Bewertung der Übersetzung unternommen hat, ist die bulgarische Variante von „Reiselied“ unzureichend geblieben im Vergleich zu den sinnrelevanten Mechanismen des Originals. Als Misserfolg sollte man auch die Übersetzung von „Die Beiden“ definieren. Die Kompliziertheit dieses Sonetts ist auf das künstlerische Wortspiel mit der Form zurückzuführen, die sonst entgegengesetzte Inhalte verborgen zusammenführt. Das heißt, dass die künstlerische Widerspiegelung der Gebärden²¹⁰ und das dichterische Wortspiel mit entgegengesetzten Inhalten die poetische Deutung des ersten Treffens ergibt: Das, was in der Wirklichkeit durch Handlungen nicht passiert, wird durch das poetische Kunstspiel verwirklicht – sie und er können zusammen den Becher nicht halten, aber geistig sind sie einig. Laut der Interpretation von Weissenberger verwirklicht diese poetische Sinnstiftung das Spiel mit der Sonettform:

[...] das rhythmische Insistieren auf dem Reimwort „Hand“, mit dem die Terzette eingeleitet werden, führt die darin implizierte Annäherung weiter, deren Erfüllung sich rhythmisch – d. h. unbewusst – im Binnenreim des vorletzten Verses – „dass keine Hand die andre fand“ – bereits gegen die logische Aussage behauptet. Diese derart rhythmisch vollzogene Umkehrung der logischen Verhaftung findet im letzten Vers [...] ihre abschließende bestätigende Verwirklichung; denn erst mit dem abschließen-

²¹⁰ Für die epochale Bedeutung des Wortes ‚Gebärde‘ und das meisterhafte Kunstspiel zwischen Handlung, Tat und Ausdruck siehe Andrew O. Jaszis Auslegung „Ausdruck und Leben in Hugo von Hofmannsthals ‚Die Beiden‘“ (Jaszis 1988).

den Reimwort fügen sich die Verse zu Terzetten und dem Gesamtschema eines Sonetts zusammen [...]. (Weissenberger 1992: 58)

Das „spielerische“ Reimschema von Hofmannsthal ist „aabb acca adeead“ und das Wort „Hand“ erscheint in jeder Strophe in einer Reimposition. In der bulgarischen Übersetzung von Liliev ist das Reimschema „abba cddc eecddc“, es fehlt der Binnenreim im vorletzten Vers, und das Wort „Hand“ fehlt im zweiten Quartett und im ersten Terzett. Sogar die äußerliche Entgegenstellung – „den **leichten** Becher nehmen sollte/ so war es Beiden allzu **schwer**“ (Herv. d. Verf.) fehlt in der bulgarischen Variante: „ot neja čašata – bez vreme, / kak stichna tehnij smjach“ [von ihr den Becher – ohne Zeit/ wie legte sich ihr Gelächter].

Das Ziel der vorliegenden Untersuchung ist jedoch nicht die Schwächen der Übersetzung zu schildern, sondern einzig durch Beobachtungen darüber den Stand der rezeptiven Möglichkeiten der bulgarischen poetischen Praxis gegenüber der Lyrik von Hofmannsthal in jenen Jahren festzustellen. Offensichtlich können die komplexen künstlerischen Verfahren bei dem Praktizieren des Ästhetizismus als Wortkunst durch Hofmannsthal immer noch nicht eine adäquate Nachgestaltung selbst durch einen gut ausgebildeten Übersetzer und Dichter wie Nikolaj Liliev finden. Eine mögliche Erklärung dafür könnte auch der biografische Kontext sein, in dem die Übersetzung umgesetzt wurde, allerdings redigierte Liliev auch in den nachfolgenden Jahren diese Übersetzungen nicht. Andererseits spielten sie als ein insgesamt gut realisiertes Transferprodukt eine bedeutende Rolle für die rezeptive Geschichte von Hofmannsthal in Bulgarien. Dazu trägt auch der Artikel von Bojan Penev bei, der sie in der Nummer von *Zlatorog* begleitet.

Bojan Penev schafft seinen Text in der üblichen Matrix zur Popularisierung eines unbekanntem Autors: kontextuelle Tradition seines Schaffens; Grundcharakteristik seines Schaffens, bio-bibliografische Information und eine Pointe am Ende, die das Werk Hofmannsthals mit den Traditionen der guten Weltliteratur verbindet. Eine eigene Analyse der Werke macht er nicht. Wichtig für ihn ist es die europäischen Auffassungen über Hofmannsthal darzulegen und sie dem bulgarischen Erwartungshorizont unterzuordnen. Aus diesem Grund lauten die Schwerpunkte in seinem Text: die Zugehörigkeit von Hofmannsthal zum George-Kreis; die Reflexivität und Symbolität seiner Dichtung; die biografischen Angaben im Hinblick auf seine lyrische Einstellung, für die seine eigenen Worte „rano uzrjal i nežen, i pečalen“ [früh reif und sanft, und traurig] gelten; die Darstellung der Verhältnisse Außenerfahrung – geistige

Innenwelt als Synthese früherer Existenzen mit Akzent auf „Die Ballade des äußeren Lebens“; die Vorstellung mit paar Worten von „Gestern“, „Der Tor und der Tod“, „Der Abenteurer und die Sängerin“, „Der Tod des Tizian“, „Der Rosenkavalier“, sowie von zwei Dramen mit antikem Sujet „Ödipus und die Sphinx“ und „Elektra“; das Aufkommen eines neuen Tons in seinen neueren Werken – die menschliche Güte. In der Ausführung betont der Kritiker offenherzig, dass er sich auf die unterschiedlichen Behauptungen der „studiite na Richard Majer“ [die Studien von Richard Meyer]²¹¹ stütze, und auch Feststellungen von „Chilpert“²¹² und „Bri“²¹³ verwendet, ohne aber die Quellen anzugeben und wörtlich zu zitieren. Die Vorstellung, die der Leser aus Bojan Penevs Text über Hofmannsthal bekommen kann, ist im Allgemeinen folgende: ein stark reflexiver Autor aus dem Kreis um Stefan George, der mit einer Lyrik „bogata na antični obrazi“ [reich an antiken Bildern] den „blagorodstvoto na vāzvīšenata misāl na G’ote“ [Edelmut von Goethes erhabenem Gedanken] (Penev 1922: 250) fortsetzt. Am wertvollsten laut Penev sind seine Werke lyrischen Charakters: Diese Werke sind auch für seine Zeitgenossen seltsam, denn „vānšnijat opit njama značenje, a vāzsāzdadeno to e sintez na predišni bitija vāv vātrešnija mu svjat“ [die äußere Erfahrung keine Rolle spielt, aber das Nachgeschöpfte eine Synthese vorhergehender Leben in seiner inneren Welt ist] (ebd. 253), jedoch stellen sie sein Hauptanliegen dar, „da e sintez na sādāržanieto na vremeto“ [eine Synthese des Zeitinhalts zu sein]. Die Charakteristiken seines Lyrismus umfassen Folgendes: „stremežāt kām liričeska plastika e ednakvo karakteren, kako za negovite pesni, tāj i za malkite mu dramii“ [das Streben nach lyrischer Plastik ist gleichermaßen charakteristisch wie für seine Lieder so auch für seine kleinen Dramen] (ebd. 253); der Lyrismus „e vložen ne samo v obrazite, ne samo v poetičeskoto čuvstvo – toj se strui v muzikata na negovite stichove, v negovite melodični, lāčezarni dumi“ [ist nicht nur in den Bildern eingebettet, nicht nur im poetischen Sinne – er fließt in die Musik seiner Verse, in seine melodischen, strahlenden Worte] (ebd. 254); als Autor lässt sich Hofmannsthal von der Idee leiten, dass „samo izkustvoto e v sāstojanie da dade na modernija čovek [...] onova, koeto religijata e davala na čovečestvoto v predišni vremena“ [nur die Kunst den modernen Menschen geben kann [...] das, was die Religion der Menschheit in früheren Zeiten gegeben hat] (ebd. 254).

²¹¹ Das ist Richard Moritz Meyer (1860–1914). Penev verwendet sein Werk „Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts von Richard Moritz Meyer“ (Berlin: Bondi, 1900) – hauptsächlich die Seiten 901–903.

²¹² Der verwendete Artikel erwies sich als „Eine stilpsychologische Untersuchung an Hugo von Hofmannsthal“ von Konstantin Hilpert, der in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Jg. 3, 1908 auf Seiten 361–393 veröffentlicht wurde.

²¹³ Das ist Friedrich Brie (1880–1948). In dem Fall ist von dem Buch „Ästhetische Weltanschauung in der Literatur des XIX Jahrhunderts“ von Dr. Friedrich Brie (J. Boltze, 1921) die Rede.

Infolge dieser Eigenschaften „lirikata mu se prevrăšta v săštinska balada: individualen otzvuk na njakogašni preživjavanija i săbitija, vāzvraštane na minali čudesa“ [wird seine Lyrik zu einer echten Ballade: ein individueller Widerhall vergangener Erfahrungen und Ereignisse, eine Rückkehr vergangener Wunder] (ebd. 254). In den letzten Jahren passiert etwas Seltsames in seinem Werk:

Toja proslaven iziskan estet se prevrăšta kato njakoga Flober v apologet na prostodušieto. Čistosārdečnata i prosta vjara, vjarata na čistite sārca, ogreni ot podviga na dobroto, e negovijat posleden kopnež.

[Dieser anerkannte, vornehme Ästhet verwandelt sich wie früher Flaubert in einen Apologeten der Gutgläubigkeit. Der reinherzige und einfache Glaube, der Glaube reiner Herzen, von dem Heldentat des Guten erleuchtet, ist seine letzte Sehnsucht.] (Penev 1922: 255)

Ersichtlich ist der Aufruf an den bulgarischen Leser, dass Hofmannsthal als Fortsetzer hoher Traditionen von Dante, Goethe, Flaubert, George wahrgenommen werden solle. Die Akzentsetzung auf den balladischen Charakter seiner Dichtung ist im Einklang mit der bulgarischen Vorstellung von einem hochgeschätzten Schaffen – von der Folkloreballade über die Balladen von Christo Botev bis hin zu der aktuell aktivierten modernen Vorstellung durch „Bulgarische Balladen“ von Teodor Trajanov aus dem Jahre 1920. Die Betonung auf „modern“ als „stranen za săvremenicite si“ [seltsam für seine Zeitgenossen], wird durch den Gedanken von Friedrich Brie ausgelegt, „če Hofmanstal strada ot săznanieto, če za dnešnija čovek, ograničen v krāga na svojata setivnost, ne značat ništo metafizičnite cennosti“ [dass Hofmannsthal unter dem Bewusstsein leidet, dass für den heutigen Menschen, eingeschränkt in seinen Sinnen, die metaphysischen Werte nichts bedeuten.] (Penev 1922: 254). Die interne Bewegung seines Schaffens – am Anfang den höchsten Wert im Schönen (Ästhetischen) finden und später sich zur Ethik wenden –, was keineswegs ein Spekulieren des bulgarischen Kritikers ist, sollte den bulgarischen Leser veranlassen ihm einen Platz nicht unter den modischen, sondern unter den dauerhaften und auf hohe menschliche Werte orientierten Erscheinungen zuzuordnen. Das Letztere ist enorm wichtig für den Kontext der Epoche, in der, wie bereits im vierten Kapitel der Dissertation festgestellt, die Ängste vor dem Neuen und Situativen auch auf dem Kulturfeld zu einer Scheidelinie für die Rezeption in Bulgarien geworden waren.

Eine interessante und bezeichnende Tatsache im Zusammenhang mit Hofmannsthals Rezeption in Bulgarien war auch der Anspruch der Zeitschrift *Chiperion*, die versuchte, noch durch ihr erstes Heft eine ernsthafte Alternative zu *Zlatorog* zu werden. Dieses Heft erschien am 30.

März 1922, das heißt, in der Zeit, als das Heft von *Zlatorog* mit Lilies Hofmannsthal-Übersetzungen auch gesetzt wurde. Auf seinen letzten Seiten in der Aufforderung zum Abonnement wurde erklärt, dass die Monatszeitschrift für Literatur und Kunst das ganze Jahr über in ihrer Poesiekolumne „nemska antologija“ [deutsche Anthologie]: Stefan George, Richard Dehmel, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Alfred Mombert, und in „Poemi i dramatični tvorbi“ [Poemen und dramatische Werke] – Hugo von Hofmannsthals „Der Tor und der Tod“ veröffentlichen werde (Anonymus 1922: 81 f.). Das Versprechen wurde nicht erfüllt. Allerdings ist es ein Zeugnis für das aktive Verhältnis der bulgarischen Intelligenz zum Namen und Schaffen von Hofmannsthal am Anfang des neuen Nachkriegszeitraums der bulgarischen Kultur.

Als positiv modern wurde Hofmannsthal in derselben Zeit auch von konservativeren Literaten bestimmt. In seinem Buch aus jenen Jahren „Moite poznajnici: Maski i profili“ [Meine Bekannten: Masken und Profile] kommentierte Christo Cankov-Derižan die moderne Strömung in der Literatur, die seiner Meinung nach sowohl positive als auch negative Ergebnisse als Folgen für die Literatur habe. Wie z. B. schwache Dichter mit ihren extremen Absurden in der Dichtung gegen sich eine große Armee von Literaten „aufgerüstet“ haben. Aber als er anerkannte europäische Autoren „na dekadentstvo, koeto pred žilavija otpor na kritikata nametma togata na simbolizma“ [der Dekadenz, die gegen den zehnen Widerstand der Kritik sich die Toga des Symbolismus umgehängt hat], aufzählt, bezeichnet Cankov als bedeutende Namen: in England – Oscar Wilde, in Deutschland – Richard Dehmel, in Österreich – Hugo von Hofmannsthal (Cankov-Derižan 1920: 182).

Auch durch die Zeitschrift *Listopad* wird sich der Weiterverbreitung der Kenntnis über Hofmannsthals Schaffen noch eine Stimme von Dauer anschließen – diese des symbolistischen Dichters und jungen Dozenten für westeuropäische Literatur an der Sofioter Universität Emanuel Popdimitrov. In seinem Artikel „Ideite za sãdbata v antičnata tragedija i sãvremenata drama“ [Die Ideen des Schicksals in der antiken Tragödie und im zeitgenössischen Drama], veröffentlicht im Heft 6–7 der Zeitschrift im Jahre 1924, widmet er Hofmannsthal eine ganze Seite und hebt die Sprachkraft seiner Tragödien hervor:

vienskija modernist [...], napisal dve drami vãrchu klasičeski sjužet „Elektra“ i „Edip i Sfinks“ [...] s uvlekatelna sila na ezika i vnušitelna plastika na obrazite.

[der Wiener Modernist [...] schrieb zwei Dramen über die klassischen Stoffe „Elektra“ und „Ödipus und Sphinx“ [...] mit faszinierender Sprachkraft und beeindruckender Plastizität der Bilder.] (Popdimitrov 1924: 159)

In den nächsten Jahren kommt Popdimitrov auf Hofmannsthal zurück – wie zum Beispiel in dem Artikel „Filosofskite predpostavki na simbolizma“ [Die philosophischen Voraussetzungen des Symbolismus], veröffentlicht in der Zeitschrift *Filosofski pregled* [Philosophische Revue], Jg. 1, 1929, Heft 1, S. 54–62. Auch andere bulgarische Forscher richten in ihren Beiträgen ihr Augenmerk auf den führenden Lyriker und Dramatiker der Wiener Moderne. Zum Beispiel bezieht Atanas K. Georgiev in seinem zusammenfassenden Artikel „Ot naturalizma do ekspresionozma“ [Vom Naturalismus zum Expressionismus] seinen Namen bei der Vorstellung des „teatära na Rajnhard“ [Reinhardts Theater] mit ein (Georgiev 1929: 103 f.).

Fast parallel mit dem obengenannten sichtbaren Transferergebnis, der bei der Verbindung des Namens und des Schaffens von Hugo von Hofmannsthal mit Richtungen, thematischen Untersuchungen, Vorstellungen von europäischen Kulturprozessen stattfindet, verläuft der bedeutendste Versuch, das dramatische Werk von Hofmannsthal in die bulgarische Theaterpraxis eingeführt zu werden. Der Verfasser dieser Arbeit möchte schnell vorausschicken, dass dieser Versuch misslungen ist, dafür hat er jedoch eine der besten Übersetzungen eines Werkes aus der deutschen Sprache ins Bulgarische als Folge.

Die Geschichte darüber, wie „Elektra“ auf die Bühne des Nationaltheaters gelangte, ist kennzeichnend für den Zustand des bulgarischen kultur-rezeptiven Milieus in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Sie wurde allerdings aus einer Reihe von Gründen entweder falsch wiedergegeben oder aus Unkenntnis wurde sie außerhalb des Kontextes der Zeit interpretiert oder in manchen ihrer Momente wurde sie wohl manipuliert und einzig unter dem ideologischen Druck der sozialistischen Literaturwissenschaft gedeutet, für die jede andere künstlerische Erscheinung außerhalb des sozialistischen Realismus unakzeptabel war. Drei an der Zahl sind die Schlüsselmomente in den Richtungen der falschen Wiedergabe und des Unverständnisses: die Hauptrolle von Vladimir Vasilev in dieser Geschichte, der in dem sozialistischen Zeitabschnitt der bulgarischen Gesellschaft als bürgerlicher Intellektuelle faschistischen Typs gebrandmarkt wurde; der Versuch, den ersten Übersetzer und Regisseur von Hofmannsthals „Elektra“ Geo Milev von seinen avantgardistischen Ideen und Praktiken loszulösen und zum kommunistischen Autor zu erklären; die kongeniale Übersetzung des zweiten Übersetzers von Hofmannsthals Tragödie in Bulgarien – Nikolaj Liliev, dem es gelang, außerordentlich wir-

kungsvoll den sogenannten psychopathologischen und dementsprechend psychoanalytischen Ansatz in „Elektra“ heraufzubeschwören. Selbstverständlich spielt im Prozess des Vergessens²¹⁴ auch das theatralische Scheitern der Aufführung im Jahre 1930 aus nicht künstlerischen Gründen eine Rolle.

Am 10.02.1923 brannte das Gebäude des Nationaltheaters ab und vor der Staatsmacht tauchte ein außergewöhnliches Theaterproblem auf: Was sollte eine große, reife Schauspieler-Truppe (auch dem Alter nach) bis zur Wiederherstellung des Theaters tun, wenn ein Mangel an Räumlichkeiten für die Proben und Vorstellungen existiert und viele Bühnenbilder und Kostüme ausgebrannt sind. Nach mehrfachem Wechsel von Direktoren wurde am 25.06.1923 zum Vorsitzenden des das Nationaltheater leitenden Theaterkomitees²¹⁵ der Rechtsanwalt Vladimir Vasilev, der Chefredakteur von *Zlatorog*, und zum künstlerischen Sekretär der Künstler Sirak Skitnik (Mitglied des Komitees) ernannt. In dem Künstlerischen Rat (d. h. auch als Mitglieder des Komitees) sind Andrej Protič und St. L. Kostov „abgeordnet“²¹⁶. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die gesamte von diesem Komitee geplante neue Übersetzungsproduktion für die Winterspielzeit 1923/1924 Geo Milev anvertraut wurde²¹⁷. Mit Protokoll Nr. 17 vom 4. Oktober entschied das Komitee auch „da se vžložī na Geo Milev režisirovkata na piesata „Elektra“ [mit der Spielleitung des Stücks „Elektra“ Geo Milev zu beauftragen].

Über die Tage zwischen dem 4.10.1923 und 05.01.1924, d. h. vom Anfang der Aufführungstätigkeit bis zu „dem Ausschluss aus dem Spielplan“ von „Elektra“ stehen den heutigen

²¹⁴ Die Rekonstruierung der Geschichte und der Gründe zu ihrer Unterdrückung, die zu Missverständnissen und zum Vergessen beigetragen haben, hat der Verfasser dieser Arbeit als Bestandteil einer anderen wissenschaftlichen Arbeit vollbracht, die in Bulgarien eingereicht und verteidigt wurde – „Literaturni i teatralni proeckii na dramaturgijata na „Mlada Viena“ v Bălgarija do 1944“. Deshalb muss er hier auf die ausführliche Vorstellung seiner Interpretation verzichten. Es werden nur einige unvermeidliche Tatsachen und darauffolgende Schlussfolgerungen erwähnt. Auf Bulgarisch kann man einen großen Teil der Auslegung in der Studie „Slučajat „Elektra“ v bălgarskija Naroden teatăr. Kontekstite – nepoznati, skrivani, premălčavani“ [Der Fall „Elektra“ im bulgarischen Nationaltheater. Die Kontexte – unbekannte, verwischte, verschwiegene] (Vlashki 2013) verfolgen.

²¹⁵ Das Komitee leitete nicht nur das Theater, sondern musste auch Mittel für die Restaurierung aufbringen.

²¹⁶ Zu dieser Zeit war Andrej Protič, der in Deutschland studiert hat und in Sofia durch seine Dandy-Gebärden und durch die klaren Positionen eines modernen Ästheten bekannt war, Direktor des Archäologischen Museums in Sofia. St. L. Kostov, der in Wien Philologie studiert hat, war als Aufseher im Ethnograoischen Museum tätig, d. h., die beiden waren „Staatsbeamte“, unterstellt der Abteilung für Kultureinrichtungen und Fonds bei dem Ministerium der Volksbildung, deren Leiter von 1922 bis 1931 Nikola Todorov Balabanov war.

²¹⁷ Am genauesten in den Periodika jener Zeit gibt die Pläne des Komitees in Bezug auf den Spielplan ein Text wieder, betitelt „Über unser Nationaltheater“ mit der Unterschrift „T.“ (sehr wahrscheinlich ist das die Unterschrift von Teodor Trajanov, veröffentlicht im ersten (und einzigen) Heft der Zeitschrift „Teatăr-studija“, im Herbst 1923; Geo Milev und Trajanov sind verschwägert nach der Verwandtschaftslinie von Ivan Radoslavovs Familie).

Forschern auch Erinnerungen von Zeugen zur Verfügung, allerdings werden die Interpretationen im Hinblick auf die Absetzung vom Repertoire insbesondere anhand der veröffentlichten Variante des Regiebuches von Geo Milev²¹⁸ vorgenommen. Üblicherweise ziehen die analytischen Beobachtungen auch manche kontextuellen Argumente heran, vorwiegend nach dem Schema, dass die Ereignisse vom September 1923 einen solchen Einfluss auf den Regisseur ausgeübt hätten, dass er seinen Regieplan veränderte (wohl quasi wie in seinem Poem „Septemvri“), und wegen der anscheinend starken gesellschaftlich-politischen Suggestionen, die die Aufführung hätte bewirken können, wurde sie von den Behörden, also aus politischen Gründen abgesetzt²¹⁹. Über „die Absetzung“ hat Geo Milev selbst in seinem Artikel „Teatralna esen“ [Theaterherbst] in der ersten Nummer der Zeitschrift *Plamäk* [Flame] geschrieben, der lediglich zehn Tage nach „dem Ausschluss“ der Aufführung aus dem Spielplan des Nationaltheaters veröffentlicht wurde und in seinen Ausführungen gab es keine derartigen Beweggründe, im Gegenteil er weist klar auf den Schuldigen hin:

Drugarjat Stefan Kirov se javjava na scenata. Kato „urednik na scenata“ [...]. Kato „ubeden komunist-marksist“ dr. Stefan Kirov razsāždava dialektičeski: prosperitetät na cjaloto zavisi ot tova, dokolko otdelnata ličnost umee da izpolzva slučaja. Ergo: Sojfer glaven režis’or i negovijat star prijatel St. Kirov pomoštnik ili sāvetnik na glavnija režis’or [...] Urednikāt na scenata stava urednik na celija teatār. Teatralnijat aparat se rākovodi ot edin edinstven prāst na drugarja pārvenju.

[Genosse Stefan Kirov erscheint auf der Bühne. Als „Aufseher auf der Bühne“ [...]. Als „überzeugter Kommunist-Marxist“ denkt Genosse Stefan Kirov dialektisch: Der Wohlstand des Ganzen hängt von der Fähigkeit des Einzelnen ab, den Fall zu nutzen. Ergo: Soyfer Hauptregisseur und sein alter Freund St. Kirov Helfer oder Ratgeber des Hauptregisseurs [...] Der Aufseher der Bühne wird Aufseher des ganzen Theaters. Der Theaterapparat wird von einem einzigen Finger des Genossen Parvenü geführt.] (Milev 1924: 42)²²⁰

Offensichtlich ist die Problematik um die Aufführung und deren Aufhebung viel ernster und tiefer als die an der Oberfläche ersichtlichen politischen Bosheiten des Tages. Andere dauer-

²¹⁸ Zum ersten Mal wurde es selektiv und gekürzt in „Literaturen archiv II“ von Georgi Markov 1964 veröffentlicht. Die dem Verfasser zuletzt bekannte Veröffentlichung darüber stammt von Antonia Karakostova – „Elektra ne e zabravena“ [Elektra ist nicht vergessen], datiert 29.05.2006.

²¹⁹ Diese These lanciert Josif Konforti in seinem Buch „Geo Milev. Teatār i vreme“ [Geo Milev. Theater und Zeit] (Konforti 1975: 254 f.), wobei er die wissenschaftliche Behauptung von Georgi Markov bestreitet, dass „Elektra“ vom neu ernannten Chefregisseur Osipov abgesetzt worden sei, und dass Vladimir Vasilev sich mit dessen Vorgehen einverstanden erklärt habe. Die These von Konforti wird heute noch vertreten (Karakostova 2007: 204).

²²⁰ Kennzeichnend für die Manipulation der Geschichte ist die Tatsache, dass dieser Absatz in dem Artikel von Geo Milev zum Beispiel in dem Text fehlt, der im Band 3 von Geo Milevs „Izbrani proizvedenija v pet toma“ [Ausgewählte Werke in fünf Bänden] (Verlag „Zacharij Stojanov“, Sofia, 2007, S. 168–180) veröffentlicht ist.

haftere Faktoren begünstigen das Geschehnis. Verallgemeinernd sind es: die Probleme um das Wesen des Nationaltheaters²²¹ in dem Zeitraum vom Anfang der Kriege bis 1925; die rezeptiven Erwartungshorizonte der bulgarischen Öffentlichkeit gegenüber den europäischen avantgardistischen Schulen und Strömungen aus demselben Zeitabschnitt²²²; die nicht eindeutige Figur selbst von Geo Milev in dem aktiven Kulturleben in Bulgarien von 1919 bis 1925. Der historische Hergang aller drei Vektoren überschneidet sich ausgerechnet im ersten Versuch zur Aufführung von Hofmannsthals „Elektra“ auf bulgarischer Bühne. Zum ersten Mal wurde auf den Brettern des Nationaltheaters der Versuch unternommen, ein Theaterstück mit antik-mythologischem Inhalt (nach Sophokles) aufzuführen, welcher dramaturgisch modern im Geiste der symbolistischen Dramaturgie von Hofmannsthal bearbeitet war, und die Aufführungsideen des Regisseurs offen avantgardistische²²³ Eigenschaften (im Zusammenhang mit dem Kubismus, Futurismus und Expressionismus) hatten. Geo Milev war einer der konsequentesten Teilnehmer an den Diskussionen und Praktiken um „die Erneuerung“ des Nationaltheaters nach 1919. Die Hauptcharakteristiken der vorbereiteten theatralischen Inszenierung – der Aufführung von Hofmannsthals „Elektra“ nach Sophokles durch Geo Milev, mussten in einem kulturellen Ereignis drei Kulturschichten versammeln: die klassische, die moderne und die avantgardistische. Dieses Kulturexperiment²²⁴ der künstlerischen Hybridität (es wird so genannt wegen des Mangels an derartigen Versuchen nicht nur in der bulgarischen Theaterkultur bis dahin) ging in einem Öffentlichkeitsmilieu vonstatten, das nicht im Stande war, eine derartige geradezu revolutionäre Aktion zuzulassen.

Eine entscheidende Rolle für die Möglichkeit in späteren Jahren der Interpretationen der Frage, warum die Aufführung von Geo Milev abgesetzt wurde, spielt das Hauptthema des Theaterstücks – das Thema der Rache. In seinem Regiebuch verändert Milev das Finale der von

²²¹ Siehe das vierte Kapitel der vorliegenden Dissertation.

²²² Eine vollständige zusammenfassende Untersuchung dieser Problematik fehlt in Bulgarien. Zur Orientierung siehe Vladimir Janevs Artikel „Văzpriemane i karakter na bălgarskija literaturne avangardizăm“ [Wahrnehmung und Charakter des bulgarischen literarischen Avantgardismus] (Janev 2006).

²²³ Dieses Kulturexperiment ist sehr verwandt mit dem Geist der Wiener Moderne. Vgl. mit der Zusammenfassung: „Die ‚Wiener Moderne‘ stellt sich nun als Interaktion der fünf Themenkreise Gesamtkunstwerk, Subjektivität, Empirismus, Analyse und Programm sowie Expressionismus – und somit recht heterogen – dar“ (Nautz, Vahrenkamp 1993: 31). Auch das Unternehmen von Milev musste nach einer kritischen Analyse des bulgarischen Theaters als programmatisch für seine Erneuerung durch ein Gesamtkunstwerk mit expressionistischen Zügen realisiert werden.

²²⁴ Diesbezüglich ist folgendes Detail von Interesse – in dem sich in Geo Milevs Besitz befindlichen Exemplar des Buches „Max Reinhardt“ von Max Epstein. Berlin, 1918 (Inventar-Nr. 381 aus der Liste im Hausmuseum „Geo Milev“, Stara Zagora) ist mit rotem Stift der Absatz unterstrichen: „Den Erfolg erreicht man nicht durch ein modernes Theaterstück, nicht durch einen neuen Autor, sondern mit Shakespeares „Sommernachtstraum“, mit jenem märchenhaften Theaterstück, das jeder gebildete Mensch gut zu kennen glaubt ...“ (S. 88).

ihm selbst angefertigten Übersetzung und lässt Elektra nach ihrem dionysischen Tanz weiterleben. Er lässt auch die Tore des Königspalastes aufmachen und unter Rufen des jubelnden Volkes Orest herauskommen.

Diese Interpretation der Endszene, die in absolutem Gegensatz zu Hofmannsthals Bearbeitung des Dramas von Sophokles steht, könnte man mit den bulgarischen Gesellschaftsverhältnissen jener Zeit erklären. Der Bürgerkrieg von 1923 hat viele Familien in eine brudermörderische Metzelei getrieben. Der Durst nach Rache sitzt in der nationalen Seele. Für das bulgarische Publikum jener Jahre besteht kein allgemeines Interesse an der Darstellung von pathologischen Zuständen des Individuums. Aber die Grausamkeit, die dem österreichischen Dichter durch den antiken mythologischen Stoff auszudrücken gelungen ist, ist in einer absoluten Übereinstimmung mit der nationalen Erschütterung. Für den Expressionisten Geo Milev entspricht das Stück von Hofmannsthal einem genauen Kalkül, demzufolge ein Werk, das in künstlerischer Hinsicht bulgarischen Nationalerwartungen entspricht, dem eigenen Plan zur Modernisierung der bulgarischen Kultur folgen möge. Dieses interpretative Herangehen lässt nach 1945 die Begründung zu, dass ein direkter Zusammenhang zwischen den Septemberereignissen 1923 und Milevs Aufführungsideen abgeleitet wird. Um jedoch nicht in Widerspruch zu der historisch wahrheitsgetreuen Situation Ende 1923 zu geraten, werden Fakten verschwiegen, unterdrückt oder ausgetauscht. Ausgeprägt sichtbar ist das bei der Veröffentlichung des Regieexemplars des Textes für die Aufführung ohne das ‚kubistische‘ Bühnenbild (Milev 1964: 193–214).

Im Hinblick darauf, was die Archive aufbewahrt haben, ist es schwer zu glauben, dass eine derartige Aufführung in der konkreten historischen Situation ein anderes Schicksal hätte haben können. Und das gar nicht wegen partei-politischen Drucks. Auch nicht wegen ästhetischen Mangels – das Aufführungskonzept weist jedoch ausschließlich adäquates und modernes europäisches Interpretationsmethode auf. Vielmehr gab es zu jener Zeit keinen dem avantgardistischen Vorhaben Geo Milevs entsprechenden Erwartungshorizont in der bulgarischen Gesellschaft²²⁵.

²²⁵ Es folgt ein Zitat aus einem Theaterartikel in der Verbandszeitschrift der bulgarischen Schauspieler:

Civilizovana Evropa otdavna, mnogo otdavna e postavila kräst na gospodata Marineti, Kandinski i Majakovski [...] I naistina Geo Milev postavja „Elektra“! Kakvo šte ni pokaže Geo Milev. Kubičesko izkustvo? Neštasten bălgarski zritel! [...] „Misterioznata četvorka“ se gotvi da hvărli narodnata para za kubičeskite otkrovenija na nedorasli „genii“. Futuristite iznasilvat „Elektra“ [...] Za kogo kopaete tozi grob?

Die Wahl von Hofmannsthals „Elektra“ durch dieses Theaterkomitee für die Erneuerung des Spielplans des Nationaltheaters ist verständlich. Für Vladimir Vasilev, der in Zusammenarbeit mit Nikolaj Liliev und Bojan Penev die erste solide Präsentation des Dichters Hofmannsthal hierzulande auf den Seiten von *Zlatorog* vornahm, war der österreichische Dichter und Dramatiker eine bewährte künstlerische Größe. Sirak Skitnik war seinerseits sein erster Übersetzer ins Bulgarische. Für Geo Milev war Hofmannsthal „naj-velikijat rezultat ot novejšoto nemska vāzraždane ot kraja na minalija vek“ [das größte Ergebnis der neuesten deutschen Renaissance seit dem Ende des letzten Jahrhunderts] (Milev 1914: 261).

Wie ist der künftige Regisseur an das Stück von Hofmannsthal herangegangen?

Am drastischsten zeigt sich der revolutionäre Umgang Geo Milevs in der Vision der Inszenierung. Im Bühnenbild ersetzt Geo Milev das symbolistische Traumbild Hofmannsthals durch einen konstruktivistisch-kubistischen²²⁶ Entwurf. Auf der Bühne vorne, etwas abseits, stellt er zwei große Kuben mit Seitenlänge von 2 m auf, in der Mitte, einen Meter hinter dem Anfang der Vorbühne einen Würfel mit einer Seitenlänge von 0,6 m. Auf der zweiten Ebene, 4,6 m tiefer im Bühneninneren, mit 2,4 m hohen Praktikabeln gebaut, stehen weitere vier Kuben – die mittleren 0,5 m, die am Rande der Bühne 1,5 m groß. Im Zentrum dieser kubistischen Landschaft ist eine Treppe aufgestellt, die zu einer 2,2 m hohen Pforte führt. Die reinen Linien und genauen Proportionen dieses Bühnenbildes ergeben ein konstruktivistisches Dekor, das ein „kategorisches und expressives visuelles Bild der Aufführung“ (Mutafčieva 1987: 92) ermöglicht. Im Spiegel von diesem „Bühnenbild als Mathematik“ zeichnet sich sehr grell die klare Teilung in sichtbare und in unsichtbare Räume im Hofmannsthals Bühnenbild ab, die für seine dramaturgische Grundidee von großer Bedeutung ist. Nicht nur in Verbindung mit der antiken szenischen Technik, wo die schrecklichen und grausamen Vorgänge nicht auf der Bühne dargestellt, sondern nur erzählt werden. Von großer Bedeutung für ihn ist es, das Mysterium des Lebens theatralisch zu suggerieren. Zwischen Sicht- und Unsichtbarem gibt es Wege, verborgene Verbindungen, Logik, die der Theaterdichter durch sein Theaterwerk erhel- len muss. Genau diese Auffassung vom Theaterdichter im Unterschied zu einem Dramatiker

[Das zivilisierte Europa hat den Herren Marinetti, Kandinskij und Majakovskij vor langer Zeit zu den Akten gelegt, [...] In der Tat – Geo Milev führt „Elektra“ auf! Was zeigt uns Geo Milev. Kubistische Kunst? Der unglückliche bulgarische Zuschauer! [...] „Der mysteriöse Vierer“ bereitet sich darauf vor, Volksgeld für die kubistischen Offenbarungen nicht ausgewachsener „Genies“ zu verschleudern. Die Futuristen vergewaltigen „Elektra“ [...] Für wen gräbt Ihr dieses Grab?] (Denizov 1923: 52).

²²⁶ Siehe Anhang 2.2.1 und 2.2.2.

ist bestimmend für das schöpferische Credo von Hofmannsthal. Dieses Theatercredo hat er in einem intensiven Umgang mit dem Werk William Shakespeares²²⁷ ausgearbeitet.

Milevs Lektüre von „Elektra“ folgt einem streng expressionistischen Geist und bahnt den Weg zu einigen Charakterzügen dieses Stücks, die auch bei dem heutigen Stand der „Elektra“-Forschung, wenn nicht gar vergessen, so doch unterschätzt scheinen. Zwei davon kommen besonders wichtig vor. Als Erstes muss man das Verständnis des Stücks als szenisches Werk im Kontext des epochalen (für das Fin de siècle) Begriffs vom Gesamtkunstwerk nennen. D. h. nicht als dramatischer Text, der von einem Dichter geschrieben wurde und von Szenografen, Regisseuren, Schauspielern u. a. für die Bühne angeeignet wird, sondern als Theaterwerk, als dichterische Synthese von Wort, Bild und Bewegung, die noch im schöpferischen Akt des Theaterdichters geschieht. Als Zweites muss die Verbindung zwischen Hofmannsthals „Elektra“ und Shakespeares „Hamlet“, die nicht weniger wichtig scheint als die Verbindung mit Sophokles „Elektra“²²⁸, hervorgehoben werden.

Geo Milev hat „Hamlet“ bis zu der Zeit übersetzt, als er in Leipzig studierte und seine Dissertation über Richard Dehmel schrieb (1918). Dies zu erwähnen, hat zum Ziel, dem Leser, für den Geo Milev unbekannt ist, auf den Gedanken zu bringen, dass der bulgarische Avantgardist sich bewusst sowohl mit den Tendenzen der damaligen modernen europäischen Literatur beschäftigt, als auch mit der Rolle, die Shakespeare und Hofmannsthal darin spielen.

Bei der Gegenüberstellung der beiden Bühnenbilder, dem von Hofmannsthal und dem von Milev, werden die verschiedenen Wege zu den Theaterwerken der beiden sehr deutlich sichtbar. Hofmannsthal beschreibt sein nicht antikisierendes Bühnenprojekt ausdrücklich mit dem Ziel, einen symbolischen Raum (Traumbild) durch reale Architekturelemente zu schaffen: „Hof eines Stadthauses“, „Hinterhof des Königspalastes“, „Sclavenwohnungen“, „eine Thür, die offen steht, aber verschließbar ist“, „eine Cisterne“²²⁹ usw. Für das Verstehen eines sym-

²²⁷ Vgl. Max Proskes „Shakespeare und Hofmannsthal“ (Proske 1959). In diesem Artikel sind auch Hinweise auf die ausführlichere Untersuchung derselben These in der Dissertation desselben Autors. Die These hat eine breite Öffentlichkeit noch 1950 durch E. R. Curtius gefunden: „Auf das Theater war immer Hofmannsthals schöpferischer Trieb gerichtet, auf das Theater, nicht auf das Drama [...] Es ist Theater als ein Urphänomen der Menschheit, das Hofmannsthal erstrebt“ (Proske 1959: 148).

²²⁸ Über die wichtigeren Beziehungen zwischen den beiden Stücken kann man mehr in „Wer denkt bei Elektra an Hamlet. Hugo von Hofmannsthals ‚Elektra‘ im Spiegel von Shakespeares ‚Hamlet‘“ (Vlashki 2009a) lesen.

²²⁹ Zitiert wird nach dem Text „Authentische Vorschriften für die Inszenierung“ (Hofmannsthal 1997: 379–381).

bolistischen Bühnenbildes dieser Art sind zwei Texte des Dichters von großer Bedeutung – „Die Bühne als Traumbild“ und „Das Gespräch über Gedichte“²³⁰.

Bei Geo Milev kann die gegenstandslos gemachte Welt der Bühne nicht solch einen sinn-schaffenden Mechanismus haben. Dem symbolistischen Einwirken auf das Publikum durch Suggestion wird die strenge Logik des Rhythmus entgegengestellt. Dem Rhythmus mussten Sprache, Bewegung, Körperhaltung und -gebärde unterstellt werden. Und zusätzlich ist es der Rhythmus nicht einer realen Handlung, sondern der Rhythmus eines Gemäldes. Von daher kommen bei Geo Milev die Hinweise aus dem „Programm-buch“ über Claudels Aufführungen in Hellerau²³¹ in Verbindung mit dem kubistischen Prinzip über „den Kampf des Lichtes mit der Dunkelheit“, nach Gleizes²³², zur Verwendung in der Inszenierung.

Bevor die Instruktionen der beiden oben erwähnten Bücher angesehen werden, ist es erforderlich auch Geo Milevs Übersetzung, Aufmerksamkeit zu schenken, obwohl sie bis zu ihrer partiellen Veröffentlichung in „Literaturen archiv II“ von Georgi Markov im Jahre 1964 unveröffentlicht geblieben war. Für den Herausgeber waren einzig und allein die Regienotizen am weißen Rand der Maschine geschriebenen Blätter und der wenige Text, auf den sie sich beziehen, wichtig, sodass eine Übersetzung von Geo Milev zwecks Wahrnehmung durch Lesen eigentlich nicht existiert. Denn sie wurde nicht für ein Lesepublikum, sondern in Hinsicht auf die Aufführungstätigkeit angefertigt. Auch die Anmerkungen von Hofmannsthal wurden durchaus ausgetauscht von dem Übersetzer, der zur gleichen Zeit auch der künftige Regisseur der Vorstellung werden sollte.

Der Entwurf der Übersetzung (NHA, B. 26, K.Nr.2, AE. 4a, Bl. 1–53) ist ein Manuskript, offensichtlich prima vista angefertigt, mit wenig Korrekturen im Text auf den Rückseiten eines Rundschreibens, das von 17.02.1923 datiert war, im Zusammenhang mit dem Brand des Nationaltheaters. Aus dieser Tatsache wird klar, dass die Übersetzung nicht früher als dieses Datum hätte gemacht werden können und nicht später als am 12.09.1923 hätte abgeschlossen werden können, als mit dem Protokoll Nr. 11 des Künstlerischen Rats festgelegt wurde, dass

²³⁰ Besonders wichtig ist der Absatz über Opfer, hingeopferte Blut, Opfertod, weil genau auf diese Überlegungen baut Hofmannsthal die Kernszene seines Elektra-Stücks – das Gespräch zwischen Mutter Klytämnestra und ihre Tochter Elektra auf (Hofmannsthal 1979: 502 f.).

²³¹ „Das Claudel-Programm-buch“ (Hellerau bei Dresden, 1913). Das Exemplar von Geo Milev wird im Museum „Geo Milev“ in Stara Zagora unter Inventar-Nr. 250 aufbewahrt.

²³² Albert Gleizes. „Vom Kubismus“ (Verlag Der Sturm G.m.b.H. Berlin, o.J.). Das Exemplar von Geo Milev wird im Museum „Geo Milev“ in Stara Zagora unter Inventar-Nr. 248 aufbewahrt.

Geo Milev dafür 2 000,00 Leva zu zahlen sind. Der Wortlaut aus dem Manuskript ist mit den Abdrücken für die Aufführungstätigkeit identisch. Er hält sich nah am Original von Hofmannsthal. Im Regisseur-Exemplar (NHA, B. 26, K. Nr.2, AE. 40, Bl. 43–213) gibt es einzelne Streichungen ganzer Zeilen oder Umkehrungen in der Wortstellung; auf der Rückseite der gedruckten Blätter stehen Zeichnungen von Bühnenbildentwürfen, Hinweise für das Schauspielerspiel – vorwiegend über Tempo und Rhythmus und viele Hinweise über die Beleuchtung in der Vorstellung; auf Blatt 45 und Blatt 191 befindet sich das szenografische Schema mit den Abmessungen der einzelnen Elemente. Auf Blatt 205 hat Geo Milev folgenden Hinweis über die Endszene aufgeschrieben:

Navalicata ot slugi se strupva. Orest zastava prav – pobedonosno nastrăchnal. – Pauza. Togava Chrizotemis: Orest! Orest! (Vsičko stoi nepodvižno. Pauza) Zavesa.

[Die Menge der Diener läuft zusammen. Orest steht aufrecht – siegreich rasend geworden. Pause. Dann Chrysothemis: Orest! Orest! (Alles steht regungslos. Pause) Vorhang.]

Mit dieser Regisseur-Entscheidung ändert er das Finale von Hofmannsthal – nicht der Dionysostanz von Elektra, sondern der Rächer Orestes setzt der Vorstellung in einer siegreichen Pose das Ende. Diese Änderung erfolgte während der Proben, also nach dem blutgetränkten Bürgerkrieg vom Ende des Monats September, der in der bulgarischen Geschichte als „Septemberaufstand“ bekannt ist. Offensichtlich hat die Erschütterung von den aktuellen Ereignissen ihre Auswirkung auf die Aufführungsentscheidungen hinterlassen.

Das Bühnenbild ist bestimmt avantgardistisch-kubistisch²³³. Auch die Hinweise über die Handlungen der Schauspieler zeigen, dass die Vorstellung als Ganzes durch die Verfahren des „bedingten Theaters“²³⁴ beschlossen wurde. Die Bühne ist ganz in weißem Stoff verkleidet. Das Licht der farbigen Scheinwerfer und die Stellung der Figuren „malen“ Bilder. Die Bewegung des Lichtes hat mit dem Rhythmus der schauspielerischen Leistung einherzugehen und die Inszenierungen der Körper stellen keine natürlichen psychosomatischen Zustände wieder, sondern sind ein Bestandteil von der Linienführung der Handlung als Vision. Um Monumentalität in dieser bedingten Bühnenwelt nachbilden zu können, haben sämtliche Rhythmen, wie

²³³ Unter allen Forschern der nicht vollbrachten Aufführung schenkt einzig Anastasia Zander den Würfeln in der Szenografie Aufmerksamkeit, jedoch sucht sie irrtümlicherweise nach einem Zusammenhang mit der szenografischen Lösung für dasselbe Theaterstück durch E. G. Craig (vergl. Anhang 2.2.1 und 3.) (Cander 2008: 182).

²³⁴ ‚Bedingtes Theater‘ ist ‚[D]as stilisierte Theater oder ‚Le théâtre de la convention‘ – aus dem ‚Uslovnyj-Theater‘ Meyerholds‘ (Turk 1992: 318).

die der Rede, der Bewegung, der Änderung des Bildes durch farbige Beleuchtung und durch Gesamtbeleuchtung (Geo Milev sieht auch den Effekt der vollen Dunkelheit und die Einschaltung von lebendigem Licht wie Fackeln darin vor), zusammenzufallen.

Die sprachbezogenen Charakteristiken der Verarbeitung Hofmannsthals von Tragödie Sophokles sind in der Übersetzung Milevs eingehalten. In ihren analytischen Beobachtungen über die Nähe der Hofmannsthals „Elektra“ von dem antiken Original bemerkt Carina Heer: „Sehr deutlich auf die antike Tragödie verweisen zwei sprachliche Aspekte, nämlich zunächst die typische „metaphorische und sozusagen superlativische Sprache“ [...], „die gehobene und manchmal sehr pathetische Sprache“ (Heer 2014: 325). In dem rhythmischen Aspekt jedoch wählt der Dramatiker aus der Zeit der Wiener Moderne „mit dem fünfhebigen Jambus, dem Blankvers, ein Versmaß, wie es für das klassische Antikedrama bei Goethe und Schiller typisch ist [...] darüber hinaus kommt es zur Verwendung einer ganz speziellen Sprechweise der antiken Tragödie, nämlich die Stichomythie“ (Heer 2014: 326). Geo Milev hat adäquat die Sprache des Theaterstücks wiedergegeben: die Bildlichkeit und Gehobenheit der Sprache; nicht gereimte Verse im fünfhebigen Jambus; Stichomythien usw. Im Großen und Ganzen kann man annehmen, dass seine Übersetzung hochkünstlerisch ausfällt, und das im Hinblick auf die exakte Regieaufgabe, die er sich gestellt hat – das Theaterstück in einem expressionistisch ausgeprägten Ton und nicht wie in den üblichen Praktiken der bulgarischen Theaterschaffenden in einer realistisch-psychologischen oder rezitativen Manier aufzuführen.

Um diesen Regisseur-Plan erklären zu können, muss man auf Geo Milevs Aufenthalt in Berlin zurückkommen. Das Interesse des künftigen Regisseurs für diese Tragödie von Hofmannsthal hängt auch mit der Studie von Reinhardts Spielplan²³⁵ zusammen, die Geo Milev in der Zeit seiner Gesichtsoperation in Berlin machte und sich auf eine neue Tätigkeit als Theaterschaffender vorbereitete. Wie ist er an das Werk von Hofmannsthal herangegangen? Hier eilt den Geo-Milev-Forschern eine Erinnerung von Atanas Iliev zu Hilfe:

Väv vsički periodi ot tvorčestvoto na Geo se čuvstva njakakäv otglas ot živopista [...] Tozi otglas se izrazjavaše glavno v izpolzvaneto na vizualni vpečatlenija za izhodna točka na poetičnoto mu tvorčestvo.

²³⁵ In der Bibliothek von Geo Milev sind zwei Bücher erhalten geblieben, die Reinhardt gewidmet sind. Alle beide wurden von ihm gründlich studiert, was aus den Unterstreichungen und den Randnotizen ersichtlich ist. Das sind: Max Epsteins „Max Reinhardt“ (Berlin, 1918); Ernst Sterns und Heinz Heralds „Reinhardt und seine Bühne. Eingeleitet von Hugo von Hofmannsthal“ (Berlin, 1918).

[In allen Perioden von Geos Schaffen spürt man eine Resonanz auf die Malerei [...] Diese Resonanz bestand hauptsächlich aus der Verwendung visueller Eindrücke als Ausgangspunkt seiner Dichtung.] (Iliev 1973: 53)

Auch das Regiekonzept von Geo Milevs „Elektra“ macht keine Ausnahme. Es ist von Büchern bedingt, die er während seines Aufenthaltes in Berlin studiert hat: Das erste ist das Buch von Albert Gleizes „Vom Kubismus“ in deutscher Übersetzung, und das zweite ist „Das Claudel-Programmbuch“. Die Szenografie von Geo Milev wiederholt die Idee einer mit dem Buch vom Kubismus verbundenen Skizze und entwickelt sie in voluminöser Form entsprechend der Bühne (siehe Anhang 2.1 und 2.2). Metaphorisch könnte man weiters sagen, dass die Taufpaten von Geo Milevs Projekt Max Reinhardt, Paul Claudel, Albert Gleizes und Martin Buber sind.

Von den erwähnten Namen sind die von Reinhardt und von Martin Buber direkt mit dem deutschen Kulturgedanke verbunden. Aber Geo Milev nimmt auch die französischen Kunsttheoretiker über die deutschen Übersetzungen wahr, die ihm wahrscheinlich während seiner Aufenthalte in Deutschland zugänglich geworden sind. Der Artikel von Martin Buber „Das Raumproblem der Bühne“ ist ein Teil des Claudel-Programmbuchs (S. 72–81). Diese Quellen muss man gründlicher beschreiben, denn sie wurden bei verschiedenen Studien über das theatralische Werk von Geo Milev niemals in Erwägung gezogen.

Wenn man ganz kurz ihren Platz in der Ausarbeitung des theatralischen Konzepts von Geo Milev über die Erneuerung des bulgarischen Theaters formulieren sollte, so würde man sagen, dass sie neben einigen anderen Büchern eine Schlüsselrolle in der Erschaffung des Grundtextes von Geo Milevs Buch „Teatralno izkustvo“ [Theaterkunst] im Jahre 1918 und im Versuch mit der Bühnenbild- und der Aufführungskonkretisierung durch „Elektra“ 1923 die Ausgangsthese seines Textes zu realisieren, spielen.

Eigentlich vermerkt Geo Milev selbst die Wichtigkeit des „Claudel-Programmbuchs“ (vgl. Milev 1942: 126). Er tut noch etwas anderes: Er zitiert vollständig den Artikel von Claudel aus dem Programmbuch „Über die Darstellung meiner Dramen“ in seinem theatralisch-programmatischen Buch²³⁶ (ebd. 142–145). Die philosophische Überbrückung zwischen bei-

²³⁶ Leider ist im zweiten Band der Ausgewählten Werke Milevs in fünf Bänden (Sofia, 2006) das Zitat (S. 435–438) nicht grafisch angegeben (auf das Ende der Zitierung wird nicht hingewiesen) und es wird nicht klar, bis zu welcher Stelle der Text ein Zitat darstellt und von wo an er Autorextext ist, was zu vielen Missverständnissen führen kann.

den Büchern erfolgt nämlich durch den Artikel von Martin Buber. Er ist der Bühne als Raum gewidmet, der den höchsten Grundsatz der Kunst als selbstständige Wirklichkeit verwirklicht, indem er dem Publikum gleichzeitig familiär und fremd erscheint. Diesen ästhetischen Grundsatz führt Buber hinsichtlich der Experimente in Hellerau bis zu dem „Raum des Dramas“ aus, der technisch aus zwei Substraten errichtet wird – dem der Veränderung und dem des Agens der Veränderung. Das Agens sei nach Buber das „diffuse Licht“:

Das Substrat sind etliche schlichte graue Stoffflächen und Stoffbahnen, die die Bühne umgrenzen und gliedern²³⁷. Das Agens ist das diffuse Licht, das nicht episodisch-herausreißend wie der übliche Scheinwerfer, sondern im Gleichmaß großer Flächen und Perioden wirkt. Durch die Variabilität der Beleuchtung kann das Substrat durch alle Grade der Materialität geführt werden; die Stoffe können bald weich bald fest, bald flach bald rund erscheinen und mit ihrer Wandlung wandelt sich das Bild des Raums, den das Licht aus einem eingeschränkten zu einem ins Unendliche offenen, aus einem in allen Punkten determinierten zu einem von Geheimnis schwingenden, aus einem nur sich selber bedeutend zu einem Unnennbares andeutend macht. Aber ein Unnennbares ist er selber, dieser Raum, dieses Werk des Lichts [...]. (Buber 1913: 80)

Wenn man diese aus einer neuen Philosophie für das Verständnis des dramatischen Raums resultierende Technik der Darstellung akzeptieren sollte, könnte man ihn am nächsten der Malerei zuordnen, die eben mit dem Licht und mit seinen Farbenkonkretisierungen zu tun hat. Deswegen sollte es nicht unerwartet sein, dass Geo Milev, der gerade in diesen Jahren durch seine Vorträge die avantgardistische Kunst popularisierte, direkte Zusammenhänge zwischen der bildenden Kunst und der Theaterbühne und der gesamten Stilistik der Vorstellung entdeckt, wobei er sogar praktisch versucht, diese zu verwirklichen. Im Buch von Albert Gleizes hat er dasselbe unterstrichen. Weiters wird nicht vollständig auf die vollständige Auslegung Gleizes eingegangen. Es wird nur etwas erwähnt, was zu Milevs Projekt über Szenografie im Sinne von Bubers Verständnis führt. Im Kapitel XI „Schönheitsgesetze“ führt Gleizes drei qualitative und vier quantitative Elemente an. Die quantitativen befinden sich unter der Kontrolle des Individuums (sprich des Regisseurs), und die qualitativen sind ein direkter Ausdruck seiner Persönlichkeit. Als quantitative sind angegeben: „1. Die Bemessung der Oberfläche, 2. Die Kenntnis der Gleichgewichtgrundsätze, 3. Die Wissenschaft des Grundgesetzes, 4. Die Wissenschaft der Farbenkontraste“ (Gleizes o. J.: 39). Wenn man jetzt diese Postulate mit Anhängen 2. 1 und 2. 2 vergleicht, wird sofort ihre Anwendung in der Szenografie von Geo Milev ersichtlich. Allerdings wirft noch ein Befund im Archiv von Geo Milev Licht auf die-

²³⁷ Siehe Anhang 2. 2.

sen schöpferischen Weg der Verwandlung der „kubistischen“ Regeln in eine szenografische Grundlage: Das ist die Illustration des Prinzips des Gleichgewichtes, die Geo Milev wohl gemacht haben soll, um seine öffentliche Vorträge über den Avantgardismus veranschaulichen zu können (es gibt ausreichend Belege für diese Praxis von ihm). Die Darstellung in dem Anhang 2. 1 ist offensichtlich ein Protomodell der künftigen szenografischen Lösung. Das Bühnenbild von Geo Milev wiederholt die Idee der Skizze, indem sie sie in voluminöser Form entsprechend den Abmessungen der Bühne entwickelt (siehe Anhang 2. 2. 2). Bei der Konkretisierung der Idee ist offensichtlich erneut „Das-Claudel-Programmbuch“ zu Hilfe gekommen. Diesmal mit einem anderen Artikel daraus – Wolf Dohrns „Claudels Verkündigung in Hellerau“: „Man hat die Bühne der „Verkündigung“ eine Mysterienbühne genannt, weil sie aus drei Ebenen besteht, und hat ans Reinhardts Jedermann-Bühne²³⁸ erinnert“ (Dohrn 1913: 84).

Die Rolle von Dohrn ist aber umso mehr eine Schlüsselrolle, denn sie gibt die Zusammenhänge zwischen einer ähnlichen szenografischen Lösung und dem gesamten Stil der damit verbundenen Aufführung an. Jeder, der das Regiebuch von Geo Milev lesen wird, kann im folgenden Zitat den Schlüssel dazu feststellen:

In der Tat findet diese Bühne ihre Rechtfertigung nur, wenn sich herausstellt, daß auf ihr das gesprochene Wort und die Gebärde, die Melodie der Sprache und der Geste reiner, voller, satter, restloser, kurz allein herrschend zum Ausdruck kommt, wenn jeder Schritt eines Schauspielers etwas ausdrückt, jede Raumveränderung symbolische Kraft ausstrahlt, die Geste langsam sein kann, weil sie bedeutend ist, und somit wirklich die Geste das Wort vorbereitet und weiterführt, und beides nichts anderes ist als ein Ausdruck, ein – Rhythmus. [...] Vielleicht, dass die Bühne von dem Zwange befreit ein möglichst täuschendes Bild der Wirklichkeit zu geben, der einzigen wirklichen Naturkraft, der des Schauspielers, den freiesten Spielraum gewähren kann, und indem sie den Zuschauer entschieden und ohne Ängstlichkeit in die Wirklichkeit eines Kunstwerks versetzt, die grundsätzlich auf anderer Ebene zu suchen ist, als die der Natur, auch diese Naturkraft des Schauspielers vergeistigt, weil sie einerseits den Schauspieler – wenn er wirklich Künstler ist – ganz unbewusst in ihre Welt der Gestaltung hineinzieht, andererseits die Phantasie des Zuschauers aufs lebendigste anregt, da sie ihm nur Andeutungen – ja nicht einmal dies, sondern nur die allgemeinste Anregung zu ihrer Betätigung gibt. So wird der Zuschauer mit beginnendem Spiel zu jener rein geistigen Aktivität genötigt, die die Voraussetzung künstlerischen Miterlebens ist. Der Spieler aber, solcher Zuschauer gewiss, wird mit einem Minimum von Mitteln das Maximum an Wirkung erzielen und er wird hierin unterstützt durch eine Inszenierung,

²³⁸ Die Rede ist von der Aufführung des Theaterstücks „Jedermann“ von Hugo von Hofmannsthal, die 1911 im Zirkus „Schumann“ Berlin gemacht wurde (der Szenograf ist Ernst Stern), mit der nach 1920 die Salzburger Festspiele eröffnet wurden, zu deren Begründern übrigens sowohl Reinhardt, als auch Hofmannsthal zählen.

die selbst nur mit den primitivsten Mitteln, mit Kisten, Treppen, Vorhängen arbeitet und allen seelischen Ausdruck, der Symbolik des Raumes und der Farbe und dem geistigsten Ausdrucksmittel der Bühne, dem Licht, überlässt. Wird dergestalt auch der Spieler zur Ökonomie der Mittel, der Geste, genötigt, so findet er ganz von selbst den Weg, den schmalen Weg, der von der naturalistischen Kunst an allen nur dekorativen Abwandlungen vorbei zur monumentalen Kunst führt, denn monumental sein heißt: für den stärksten Inhalt den knappsten Ausdruck finden, die *gesetzmäßige* Form. (Dohrn 1913: 85-86)

In Ergänzung zu diesem Aufführungsschlüssel können noch einige Unterstreichungen Milevs in Betracht gezogen werden, doch diesmal im Artikel von Alexander von Salzmann „Licht, Belichtung und Beleuchtung“, mit dem das Programmbuch aus Hellerau endet. Wie zum Beispiel:

Das Licht muss nach seiner *musikalischen* Qualität weiterentwickelt sein. [...] Wir verlangen von ihm nicht Effekte, sondern Atmosphäre. Es soll Farben, Flächen, Linien, Körpern, Bewegung die Möglichkeit geben, sich zu entfalten. Keines dieser Elemente soll auf Kosten des Anderen wirken. Am wenigsten das Licht selber. Dieses soll *verbindend* wirken. (Salzmann 1913: 90)

Die obigen Beobachtungen werden vorläufig auf die Erwähnung der wichtigeren Zusammenhänge zwischen zwei unbekanntem Quellen eingeschränkt, die bei der Heranbildung der theatralischen Ansichten von Geo Milev über eine adäquate europäische Änderung des Aufführungsstils und der Technik am Nationaltheater in Sofia eine Rolle gespielt haben. Inwiefern sie kontextuell zum Scheitern vorbestimmt gewesen sind, wissen wir aus dem Schicksal seiner quasi zur Premiere gelangten und abgesetzten Aufführung von Hofmannsthals „Elektra“. Der damalige soziokulturelle Kontext mit Rücksicht auf den gesamten Stand der Schauspielkunst sowie auf den öffentlichen Geschmack in Bulgarien würde eine ‚bedingte‘ Bühnenkunst noch nicht zulassen. Leider haben nur Einzelne einsehen können, wie in der Tat aus der Modernität des Symbolismus zum Avantgardismus des Expressionismus übergegangen werden konnte. Geo Milev war unzweideutig einer dieser in die Zukunft sehenden bulgarischen Theaterkünstler. In dieser Perspektive zeichnet sich seine Figur als Kulturvermittler eines für die bulgarische Kultur neuen Typs sehr prägnant ab. Besonders in seiner produktiven theatralischen Rezeption von Hofmannsthals „Elektra“ wird ersichtlich, wie sich die Praktiken der Kulturvermittlung für die junge bulgarische Kultur ändern. Dass ein Werk wie Hofmannsthals „Elektra“ Prüfstein für eine sich modernisierende Kultur, wie die bulgarische jener Zeit, verwandelt wurde, spricht viel auch für das außerordentliche Potenzial des Werks als künstlerischer

sche Provokation durch seine ästhetischen Eigenschaften. Das beweist auch die weitere Entwicklung der „Elektra“-Rezeption in Bulgarien.

Nachdem im Namen der Schlichtung der Spannung in der Schauspielertruppe des Nationaltheaters und in der gegen den extremen Modernismus der künftigen Aufführung aufgebrauchten Öffentlichkeit das Projekt von Geo Milev vom Spielplan abgesetzt worden war und auch das „Teatăr-Studija“²³⁹, das eine Inszenierung von „Elektra“ geplant hatte, seine Existenz beendet hatte, wurde die Tragödie von Hofmannsthal angeblich vergessen.

Die Tragödie Hofmannsthals wurde aber am 27.05.1929 unter sechzehn ausländischen Theaterstücken als „Repertoirebasis“ des Nationaltheaters durch das neue Theaterkomitee mit Vorsitzendem Nikola Balabanov, N. O. Masalitinov als Regisseur und Jordan Badev als Dramaturg nominiert.

Am 25.07.1929 wurde der Spielplan für die Spielzeit endgültig vorgemerkt, die Uraufführung wurde für den 15.12.1929 anberaumt, und gemäß Punkt fünf des Protokolls erhielt den Auftrag „g-n N. Liliev da prevede v stichove tragedijata „Elektra“ ot f. Ch. Hofmanstal (sic!), kojato šte se igrae v Narodnija Teatăr“ [Herr N. Liliev in Versen die Tragödie „Elektra“ von f. H. Hofmannsthal (sic!), die auf der Bühne des Nationaltheaters gespielt wird, zu übersetzen]. Am 10.10.1929 wurde der Direktor Nikola Balabanov durch Vladimir Vasilev ersetzt. Mit Protokoll Nr. 237 vom 16.01.1930 wird die Reihenfolge für die ersten Vorstellungen festgelegt und „Elektra“ wurde für später angesetzt, aber die Arbeit daran ging offenbar weiter, denn am 02.02.1930 wurde mit Protokoll Nr. 239 die Besetzung der Rollen erledigt.

Die Premiere war am 20.03.1930, wobei das auch eine Benefizvorstellung zum fünfundzwanzigsten Berufsjubiläum von Teodorina Stojčeva war, d. h. die Schauspielerin, die Elektra spielte, war damals fünfzig Jahre alt. Offensichtlich hatte die Leitung des Theaters richtig eingeschätzt, das Benefiz mit der Premiere zu verbinden, denn schon bei der nächsten Vorstellung war der Saal halb leer. Worauf war diese Tatsache zurückzuführen? Die meisten Theaterkritiker schrieben sie dem Mangel an Interesse beim Publikum für ernsthafte Theaterstücke und der fehlenden Vorbereitung der Schauspielerbesetzung für ein solches Genre zu –

²³⁹ Eine eigenständige Theaterschule, die in Verbindung zum Nationaltheater stand und von Prof. M. Arnaudov, Sirak Skitnik, Božan Angelov und dem Kreis um *Chiperion* unterstützt wurde.

eine Tragödie, umso mehr eine „klassische“, wie manche von den Kritikern das Stück beurteilen.

Im Museum des Nationaltheaters werden Exemplare der Übersetzung aufbewahrt, wobei auf diesem mit der Inventarnummer 2925 „des Regisseurs“ vermerkt ist, und in der oberen linken Ecke steht die Aufschrift „N. Masalitinov“. Eigentlich enthält es Regienotizen, die auf Russisch geschrieben sind. Bei der Erforschung dieses Exemplars ist Folgendes festzustellen. Es wurden Korrekturen im Text vorgenommen, die mit grüner Tinte bezeichnet sind. Beim Vergleich mit der veröffentlichten Übersetzung von Liliev (1930) ist ersichtlich, dass ein Teil dieser Korrekturen in die Buchausgabe aufgenommen wurde, und ein anderer Teil nicht. Die Berichtigungen sind unwesentlich und im häufigsten Fall entwickeln sie einen Gedanken weiter, der poetisch als nicht zu Ende gesprochen ausgedrückt ist.

Unter den Regienotizen von Masalitinov überwiegen die Anmerkungen über Musik – wann setzt welches Thema ein und aus, woraus klar wird, dass ein großer Teil des Textes unter musikalischer Begleitung rezitiert wurde. Gerade hier ist eines der Probleme der Aufführung zu erkennen – häufig wird in der Regieaufzeichnung über die Musik erklärt, was zu spielen sei, wenn die Zeit nicht reiche. Also ist der Temporrhythmus des Spiels und der Musik nicht vollständig synchronisiert. Für eine Tragödie in Versen, die stürmische Leidenschaften und Verzweiflung darstellt, kann sich der nicht richtig getroffene Rhythmus als verhängnisvoll erweisen.

Als Endeffekt der Aufführung soll der Mangel an Rhythmus definiert werden. Nach den Worten eines der Rezensenten (vgl. Ivanov 1930) war Elektra/Stojčeva „schwerfällig“ und die erforderliche Stimme nicht besaß, was zur Unmöglichkeit führte, die Suggestion mithilfe von Versrhythmus als Ausdruck des seelischen Zustandes zu verwirklichen. Logisch scheint die Beobachtung desselben Rezensenten, dass „lipsva vsjakakva mistika“ [jede Mystik fehlt].

Das Fazit ergibt sich von selbst – die Aufführung ist misslungen – und das nicht, nur weil die Aufteilung der Schauspieler nicht richtig vorgenommen worden sei, sondern auch wegen der misslungenen Regieinterpretation, die die Auseinandersetzung von Konzepten nicht meistern konnte – das Konzept der symbolistischen Wahrnehmung der Antike durch den Autor der Wiener Moderne und das Konzept der naturalistisch-realistischen Inszenierung von Masalitinov.

Dafür sind sich jedoch alle Rezensenten einig: Die Übersetzung von Liliev ist „kulturen podvig; prevodät se e sljal s pärvičnijat duch na tvoreca, edna duša e vljazla v druga“ [eine kulturelle Heldentat; die Übersetzung ist mit dem ursprünglichen Geist des Künstlers verschmolzen, eine Seele ist in eine andere eingetreten] (Janev 1930: 1317). Die Übersetzung von Liliev, die als Grundlage für die Aufführung diente, ist als einzige im Einklang mit dem Geist, Wort und Konzept von Hofmannsthal.

Aus den obigen historischen Rekonstruktionen und Beobachtungen wird ersichtlich, dass die theatralische Rezeption von Hofmannsthal in Bulgarien ohne Erfolg war. Und das nicht wegen fehlender Vorbereitung der Literaturschaffenden, sondern wegen fehlender Vorbereitung der Schauspielerbesetzung des Nationaltheaters und des Publikums, für das derartige Schauspieler zu den Lieblingsschauspielern zählen. Trotzdem erreicht die Übersetzungsrezeption von Hofmannsthal in Bulgarien durchaus ihren Höhepunkt in der 1930 veröffentlichten „Elektra“-Übersetzung von Liliev. Im selben Jahr erscheint gleichfalls eine weitere Übersetzung von „Elektra“ – die von Vera Bojadžieva, dabei in einer unglaublich hohen Auflage von 5 000 Exemplaren. Wahrscheinlich war das Motiv für eine solche Verlagsentscheidung auch das Ableben von Hofmannsthal, dessen in der bulgarischen Presse angemessen gedacht wurde. Und in den Literaturzeitschriften *Zlatorog* und *Chiperion* wurden von Nikolaj Liliev und Teodor Trajanov große Artikel über ihn veröffentlicht.

Im Vergleich beider Übersetzungen sticht die aus dem Jahr 1930 von Liliev tatsächlich als „kongenial“ stark hervor. Bojadžieva kann den Blankvers nicht meistern: Oft umfassen einzelne Zeilen, die nur bedingt Verse genannt werden können, acht bis neun Versfüße, mit vielen Pyrrhichii. Fast gänzlich fehlen die Enjambements, die eine Spannung erzeugen, wie auch die Stichomythien (Antilabe), die Dramatik provozieren. Auch die Sprache der Übersetzung ist ausgesprochen unbeherrscht. Die Beispiele (unter Einhaltung der Grafik) in folgender Tabelle das Festgestellte veranschaulichen diese Beobachtung.

<p>Hugo von Hofmannsthal</p> <p>(Hofmannsthal 1997: 109 f.)</p>	<p>CHRISOTEMIS <i>erscheint wieder an der Tür, hinter ihr Fackeln, Gedräng, Gesichter von Männern und Frauen</i></p> <p>Elektra!</p> <p>ELEKTRA <i>bleibt stehen, sieht starr auf sie hin</i></p> <p>Schweig, und tanze. Alle müssen herbei! hier schließt euch an! Ich trage die Last des Glückes, und ich tanze vor euch her. Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen!</p> <p><i>Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes und stürzt zusammen.</i></p>
<p>Nikolaj Liliev</p> <p>(Hofmannsthal 1930a: 84 f.)</p>	<p style="text-align: center;">CHRIZOTEMIS</p> <p>javjava se pak na vratata, zad neja fakeli, navalica, mážki i ženski lica.</p> <p>Elektro, čuj!</p> <p style="text-align: center;">ELEKTRA</p> <p style="text-align: center;">spira se, gleda ja säsredotočeno.</p> <p>Tancuvaj i mälči!</p> <p>Elate vsički tuk! Chvanete se! Az nosja na štastieto bremeto, pred vas az šte igraja svoja tanc. I kojto štastliv e kato nas, toj neka dnes tancuva i mälči!</p> <p>Tja pravi ošte njakolko stäpki v izstäplenie – i pada.</p>

<p>Vera Bojadžieva (Hofmannsthal 1930: 78 f.)</p>	<p style="text-align: center;">Krizotemis</p> <p style="text-align: center;">(pokazva se otnovo na vratata, zad neja fakli, navalica, lica na māže i ženi)</p> <p>Elektra!</p> <p style="text-align: center;">Elektra</p> <p style="text-align: center;">(spira se, pogležda ja vtrenčeno)</p> <p>Mālči i tancuvaj. Elate vsički nasam! Tuk zatvorete krāga. Az nosja bremeto na štastieto, az šte tancuvam tuk pred vas. Nie sme štastlivi, nam podobava samo da mālčim i da tancuvame!</p> <p style="text-align: center;">(Tja pravi ošte njakolko stāпки na napregnat triumf i grochva).</p>
--	---

In den kritischen Bewertungen, die der Übersetzung von Liliev gewidmet sind, fehlen spezialisierte analytische Beobachtungen. Sie drücken vorwiegend Bewunderung und Erstaunen darüber aus, wie es möglich sei, dass der feine melancholische Lyriker Liliev der bulgarischen poetischen Sprache solch eine barbarische Kraft erzwingen konnte – was sowohl als Meisterschaft des Übersetzers, als auch als ungeahntes Vermögen der Sprache aufzufassen sei (vgl. Karalijčev 1930). In dieser Richtung vergleicht ihn Asen Razcvetnikov, indem er die Formeln aus Lilievs Vorwort zur Buchausgabe in Anspruch nimmt, mit Hofmannsthal:

I ako Hofmanstal e „naj-vjarnata antena na dnešnoto vreme, po kojato stigat vālnite na vekovete do nas“, – N. Liliev e v našata strana naj-čuvstvitelnata antena, črez kojato idvat do nas vālnite na zapadnata poezija.

[Und wenn Hofmannsthal die „wahrheitsgetreuste Antenne der Gegenwart ist, durch welche die Wellen der Zeitalter uns erreichen“, – ist N. Liliev in unserem Land die empfindlichste Antenne, durch die die Wellen der westlichen Dichtung zu uns kommen.] (Razcvetnikov 1930: 201)

Für die Meisterschaft der Übersetzungen von Hofmannsthals Werken bekommt Liliev die größte Anerkennung von seinem Zeitgenossen Teodor Trajanov. Das passiert im Text „Hugo von Hofmannsthal“, mit dem das Heft 7 von *Hyperion* 1929 eröffnet wurde. Am Ende des Textes, als Fußnote vermerkt Trajanov:

Na bälgarski imame ot Chofmanstal njakolko izjaštni prevoda ot Nikolaj Liliev. S dostignato majstorstvo Liliev e prevel i „Elektra“.

[Auf Bulgarisch haben wir einige prächtige Hofmannsthal-Übersetzungen von Nikolaj Liliev. Mit unerreichbarer Meisterschaft hat Liliev auch „Elektra“ übersetzt.] (Trajanov 1929: 283).

Es scheint so, als gebe es irgendeine Symbolik in dieser Wiedergeburt – das körperliche Ableben des Dichters in Rodaun erweckt jenen Geist der Toleranz der Großen in einer, von außen angeschaut, ‚wilden‘ Balkankultur. Der in Bulgarien wohl von allen anerkannte Vermittler und Kenner der modernen deutschen und am meisten der Wiener Kultur erkennt das große Werk von Nikolaj Liliev im Kontext des von ihm über Hofmannsthal Gesagten an:

no nad skromnija grob v Rodaun nevidimata rāka na Boga gradi vāzdušnija chram, što vinagi se izdiga nad tlenite ostanki na onija duchove, koito tikat narodite njakolko krački napred. Edin ot tija miropomazani pratenici na nebeto e i Chugo fon Chofmanstal.

[aber über dem bescheidenen Grab in Rodaun baut die unsichtbare Hand Gottes den Lufttempel auf, der sich immer über die sterblichen Überreste jener Geister erhebt, die die Nationen einige Schritte vorwärtstreiben. Einer dieser gesalbten Himmelsboten ist auch Hugo von Hofmannsthal.] (Trajanov 1929: 283)

Die kontextuelle Verbindung mit der „Elektra“-Übersetzung suggeriert, dass auch Liliev mit seiner sprachlichen „Heldentat“, ein Geist ist, der die Nation „einige Schritte vorwärtstreibt“.

In Bezug auf die Rezeption von Hofmannsthal in Bulgarien bezeichnet das Jahr seines Todes auch die adäquatesten Rezeptionsaktionen – die Übersetzung von „Elektra“ durch Liliev und beide Artikel in *Zlatorog* und *Chiperion* zum Gedenken seines Ablebens. Wenn daneben Geo Milev zu dieser Zeit noch am Leben gewesen wäre, hätten die Artikel drei sein können. Die Textbeiträge von Liliev und Trajanov ordnen Hofmannsthal gewiss den Platz eines Weltklassikers in der Literatur zu. Der von Trajanov ist geschichtsorientiert und weist ihm außerdem auch den Platz „na zakonen vodač na neoromantizma“ [des rechtmäßigen Führers der Neoromantik] zu. Vom rezeptiven Gesichtspunkt aus ist die Bewertung des bulgarischen Dichters, der seine poetische Meisterschaft in Wien schulen lassen hat, von Interesse, dass nach dem Erscheinen von Hofmannsthals Sammlung „Ausgewählte Gedichte“ 1903 „nared s Liliencron, Demelja i George počva i vlijanieto na Chofmanstal vārchu sāotvetnite grupi ot podrastvašto to pokolenie“ [neben Liliencron, Dehmel und George auch der Einfluss Hofmannsthals auf entsprechende Gruppen der jungen Generation beginnt] (Trajanov 1929: 281). Obwohl das

Geschriebene keine autobiografischen Züge besitzt, könnte man vermuten, dass genau diese vier deutsche Dichter Vorbilder für Trajanov²⁴⁰ waren und Trajanovs Kennenlernen mit den Hofmannsthals Gedichten 1903 geschah.

Auch der Aufsatz von Liliev schließt kategorisch:

Kogato četeš Chofmanstal, ne možeš da ne počuvstvaš blagorodstvoto na edin izvisen duch – blagorodstvoto na **klasik**, i to ot naj-dobrite.

[Wenn man Hofmannsthal liest, kann man den Edelmut eines erhabenen Geistes – den Edelmut eines **Klassikers**, (Herv. im Original) von den besten, fühlen.] (Liliev 1929: 348)

Dieser Artikel stellt wirklich das beste bulgarische Porträt des Autors der „Terzinen der Vergänglichkeit“ und „Ein Brief“ dar. Der bulgarische Dichter und sein Übersetzer konstruiert ihn geschickt durch Zitate aus Werken von Hofmannsthal, im Kontext seines Verständnisses für die Bücher, die leben, „samo kogato se sreštnat s edna živa duša. Te ne govorjat, a otgovarjat“ [nur wenn sie sich mit einer lebendigen Seele treffen. Sie sprechen nicht, sie antworten]. Als Kompositionsgrundlage bedient er sich des Werkes „Ein Brief“. Die bulgarischen Leser entdecken in den Worten Liliavs wie aus Wien, einer Stadt, die in den Jahren vor Hofmannsthals Auftritt für die Weltdichtung, ja selbst für die deutschsprachige Dichtung eher ein öder Ort gewesen sein mag, man an den Weltruhm mit Hingabe an das einzige Instrument gelangt, das der Dichter besitzt – die Muttersprache. Die Leser erfahren auch, was für eine Rolle auf diesem Weg nicht nur das individuelle Talent, sondern auch die Sittlichkeit und die schöpferische Partnerschaft spielen. Liliavs Meinung nach ist ein Musterbeispiel dafür das dramaturgische Schaffen von Hofmannsthal. Neben dem Autor selbst bringen noch drei weitere Partner Leben in seine Werke: der Schauspieler Alexander Moissi, der Komponist Richard Strauß und der Regisseur Max Reinhardt. Jedoch sind von seinem Zauber auch die Gedenkfeierworte durchdrungen „na cjala njakogašna ‚Mlada Viena‘, čijto dostoen predstavitel beše [...] samotnikät ot Rodaun“ [des ganzen damaligen „Jung-Wien“, dessen würdigen Vertreter [...] der Einzelgänger aus Rodaun war] (Liliev 1929: 347). Diese Beobachtungen von Liliev zeigen klar, wie die Kulturtransfer-Praktiken nämlich durch das Kennenlernen und

²⁴⁰ In einem undatierten Brief (aus der Zeit von 1934 bis 1937) an seine Gelebte Dora Djustabanova schreibt Trajanov:

„Za da bade pälen panteonät, ošte kolko nešta trjabva da napiša. Slušaj – za: G’ote, Chofman, Šiler, Gjunter, Nicše, Lilienkron, Chofmanstal [...]“ [Damit das Pantheon voll wird, wie viele Sachen ich noch schreiben muss. Höre – über: Goethe, Hoffmann, Schiller, Günther, Nietzsche, Lilienkron, Hofmannsthal ...] (Šivačev 2016: 258).

durch das Verstehen des „Anderen“ die Selbsterkennung und die Selbstentwicklung veranlassen.

Gerade bei dem Transfer von Hofmannsthals Schaffen nach Bulgarien versucht Geo Milev eine Revolution im nationalen Theater zu vollbringen und Liliev eröffnet ungeahnte Aspekte der bulgarischen Sprache durch die Übersetzung von „Elektra“, Trajanov verwirklicht die in Bulgarien ungeahnten Elemente der dichterischen Kollegialität. Ein jeder von diesen drei Vermittlern schließt sich durch seine Taten jenen „Modernen“ an, denen Hofmannsthal seinen Essay „Gabriele D'Annunzio“ gewidmet hat:

Wir! Wir! [...] ein paar tausend Menschen [...] Trotzdem haben diese zwei- bis dreitausend Menschen eine gewisse Bedeutung: es brauchen keineswegs die Genies, ja nicht einmal die großen Talente der Epoche unter ihnen zu sein; sie sind nicht notwendigerweise der Kopf oder das Herz der Generation: sie sind nur ihr Bewußtsein. Sie fühlen sich mit schmerzlicher Deutlichkeit als Menschen von heute; sie verstehen sich untereinander, und das Privilegium dieser geistigen Freimaurerei ist fast das einzige, was sie im guten Sinne vor den übrigen voraushaben. (Hofmannsthal 1979a: 175)

Die Beschreibung der Bahn von Hofmannsthals Rezeption in Bulgarien zeigt klar das Potenzial seines Werks, durch einen hohen, innerlich durchdachten Ästhetizismus die Meisterschaft der Rezipienten zu provozieren. In der ersten Transferphase des Hofmannsthals Werks nach Bulgarien, die unsystematisch verlief, findet man eindeutige Beweise, dass die sich noch entwickelnde poetische Sprache in Bulgarien Schwierigkeiten mit einer komplexeren Dichtung begegnete. Die zweite Phase des Transferierens nach dem Ersten Weltkrieg hat als Konsequenz zwei ‚revolutionäre‘ für die damalige bulgarische Kultur Ereignisse. Das erste ereignet sich durch Geo Milevs avantgardistisches Projekt „Elektra“ im Theaterwesen. Durch Nikolaj Liliivs Übersetzung von „Elektra“ im Geiste der symbolistischen Moderne offenbaren sich unerwartete Möglichkeiten der bulgarischen poetischen Sprache. Das Erste ist trotz seiner Eigenschaften missraten, das Zweite wurde anerkannt und gerühmt. Die Inszenierung in der Übersetzung Liliivs ist auch misslungen. Diese Feststellung dürfte nicht irreführen, dass das Ergebnis von dem Vergleich der theatralischen und der Literaturrezeption des Dramas im konkreten Fall ein Anzeichen für die Prozesse auf dem gesamten Kulturfeld Bulgariens in jener Zeit wäre. Sie ist eher ein Beweis für etwas anderes – dass die persönlichen rezeptiven Möglichkeiten und die gesamte bulgarische Kultureinstellung wesentlich aneinander vorbeigehen. Das bestätigt auch der Fall mit der nicht umgesetzten Aufführung von Geo Milev. Im Fokus dieser rezeptiven Ereignisse wird weiters klar, wie sich Kulturtransfer und künstlerische

scher Erwartungshorizont begegnen, um die Rezeption zu ermöglichen oder zum Scheitern zu bringen. Durch eine realistisch-naturalistische Interpretation, wie in der Aufführung von Maslittinov, wurde ein modernes Werk mit Jung-Wiener Charakter zu Misserfolg verurteilt. Dafür erweisen sich die symbolistischen und die expressionistischen Herangehensweisen passend sowohl zu einer Übersetzungsinterpretation als auch zu einer Inszenierung. Dabei spielte gleichfalls der gesellschaftliche Kontext eine große Rolle. Das nationale Trauma, das die Kriege ausgelöst haben, besonders der Bürgerkrieg 1923, im Verhältnis zu der poetischen Sprache der Erschütterung in Hofmannsthals „Elektra“ ermöglichte es einem ‚melancholischen‘ Symbolisten wie Liliev, die Sprache der bulgarischen Lyrik erzwingen zu können, ihre ungeahnte, unbewusste barbarische Kraft zu enthüllen und zu entfalten.

Arthur Schnitzler in Bulgarien

Unter allen Vertretern der Wiener Moderne war Arthur Schnitzler in Bulgarien, in Bezug auf die erforschte Periode, am populärsten (Stančev 1961: 45). Nach einer langen Pause während des Sozialismus nimmt er heute erneut den gleichen Platz in den aktuellen kulturellen Vorstellungen der Bulgaren ein. Vielleicht ist es eine Ironie des Schicksals, dass seine Rückkehr ins Kulturgedächtnis Bulgariens durch die neuen Theateraufführungen von „Reigen“ nach den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts stattfindet. Ironie des Schicksals deshalb, da das meistverkaufte Werk Schnitzlers zwischen 1908 und 1926 in Bulgarien gerade verschiedene Übersetzungen von „Reigen“ waren. Zur gleichen Zeit wurde das Theaterstück auf den bulgarischen Bühnen nicht gezeigt. Es gibt auch keine Beweise, dass jemand versucht hat, es aufzuführen. Ein Kennzeichen der Rezeption von Schnitzler in Bulgarien ist, dass sein Werk überwiegend gelesen wurde. Nur „Liebele!“ wurde mehrmals inszeniert, jedoch nicht auf der Bühne des Nationaltheaters. Die einzige Inszenierung im Nationaltheater, die auf einem Werk Schnitzlers basiert, ist „Der Ruf des Lebens“ – einer der größten Misserfolge des sich reformierenden Nationaltheaters nach dem Versuch zur Theaterreform im Jahre 1923.

Es gibt zwei Publikationen, die in Verbindung mit Schnitzlers Rezeption in Bulgarien stehen: Die erste ist allgemein informativ (Dimova 1997), die andere beschäftigt sich mit dem Theaterstück „Der Ruf des Lebens“ als Teil einer zusammenfassenden Beobachtung über die Anwesenheit der österreichischen Dramaturgie in dem Repertoire von Bulgariens Hauptbühne (Mutafčieva 1987).

Die Verfasserin des ersten Beitrags, Ana Dimova, hat das Informationsmaterial in Bezug auf ihre im vierten Kapitel erwähnte Untersuchung „Impresionisām i prevod“ (1995) gesammelt. In ihrem Artikel „Arthur Schnitzler in Bulgarien“ hat sie im Literaturverzeichnis 21 Titel aufgelistet, die im 20. Jahrhundert herausgegeben wurden. Nachdem die Verfasserin verallgemeinernd vorausschickt, dass die deutsche Literatur den Bulgaren bis zum Ende der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts nicht geläufig war und die ersten vermutlichen Vermittler Penčo Slavejkov, Teodor Trajanov, Čavdar Mutafov und zum Teil Nikolaj Liliev waren – Autoren, deren schöpferische Tätigkeit in der Zeit um 1900 beginnt –, schätzt Ana Dimova, dass Arthur Schnitzler relativ schnell durch die bulgarische Übersetzung von „Die Frau mit dem Dolche“ in Erscheinung getreten ist. Deshalb aber leiden alle Übersetzungen bis zu den drei-

ßiger Jahren des 20. Jahrhunderts darunter, dass der soziokulturelle Kontext der Wiener Moderne den meisten Übersetzern nicht besonders bekannt war. Zusätzlich konnten die Übersetzer die Art des Sprechens sowohl von den gewöhnlichen Menschen als auch die der Bürger- und Adelsschichten, die in der Hauptstadt der k. u. k. Monarchie lebten, nicht korrekt wiedergeben. Erfolgreich vom Standpunkt des Übersetzens, so Ana Dimova, ist die Ausgabe des Romans „Therese“, der im Jahre 1931 von Michail Pundev übersetzt wurde. Als Schlussfolgerung weist Dimova (1997: 18) darauf hin, „dass die Übersetzung und die Edition von Schnitzlers Werk – sowohl Dramatik als auch Prosa – in den ersten drei Jahrzehnten unseres Jahrhunderts sehr intensiv waren. Dabei fällt auf, dass nicht nur zufällige, unprofessionelle Übersetzer am Werk waren, sondern gleichfalls Persönlichkeiten wie der Dichter Kiril Christov, der Wissenschaftler Michail Pundev und die professionellen Übersetzer Michail Teofilov und Dimitär Stoevski.“

Warum die Theaterstücke von Schnitzler nicht auf der Bühne des Nationaltheaters aufgeführt wurden, ist eine Frage, die schwer zu beantworten ist, ohne dass für die Öffentlichkeit unsichtbare Prozesse analysiert werden – beispielsweise die persönlichen Bevorzugungen der Mitglieder des Künstlerischen Rates, die Vorbereitung der Schauspieler und des Publikums. Dem einzigen auf der Bühne des Nationaltheaters inszenierten Theaterstück Schnitzlers schenkt die Theaterwissenschaftlerin Jana Mutafčieva gebührende Aufmerksamkeit und schließt daraus kategorisch:

Mit „Der Ruf des Lebens“ vermerkt das Nationaltheater einen Misserfolg der Regie, eine Nichtbewältigung des dramatischen Materials und ein Fehlen an Konzeption der Aufgaben der Schauspieler in der Komposition der dramatischen Handlung auf der Bühne sowie die Abwesenheit eines einheitlichen Stils der Aufführung. (Mutafčieva 1987: 125)

Welche die Gründe sind, die zu einem solchen Misserfolg geführt haben, ist bezüglich der Rezeption eine interessante Frage. Doch die Kernfrage, die sich aus den Schlussfolgerungen der beiden Forscherinnen ergibt, ist: Wie und warum wurde das Schaffen von Schnitzler intensiv transferiert, wenn die aufnehmende bulgarische Kultur in Bezug auf die Übersetzung und die Schauspiel- und Regiekunst unvorbereitet war? Durch die Auslegung dieses Kapitels wird versucht, auch die unsichtbaren kulturellen Mechanismen zu beschreiben, die die spezifischen Transferpraktiken im Fall Schnitzlers in Bulgarien bestimmen.

Der Name von Arthur Schnitzler wurde zum ersten Mal in der Übersicht „Literaturata na Germanija“ [Die Literatur von Deutschland] in der Zeitschrift *Izvor* [Quelle] erwähnt. Ein Teil der Leser in Bulgarien hat aus diesem Text erfahren, dass „Smärt“ [Tod], eine Novelle von Schnitzler, das neueste Werk des ‚extremen Realismus‘ ist und im Gegensatz zu dem Werk des Impressionisten Leopold Andrian „Šniclera možem da narečem chudožnik-realist“ [können wir Schnitzler Künstler-Realist nennen] (Anonymus 1896: 284). Wenn die Bezeichnung ‚Impressionist‘ noch nicht aktiv in den bulgarischen Kulturkreisen ist, ist die Benennung ‚Realist‘ eine echte Neuheit, die nach den naiv romantischen Stilen der bulgarischen Wiedergeburt kommt. Offensichtlich wurde die Aufmerksamkeit auf den Namen des ‚deutschen‘ Realisten in dem bulgarischen Ambiente geweckt. Für diejenigen, die an den deutschen Universitäten studierten, war das unnötig – besonders wenn sie ihr Studium in Berlin oder Wien absolvierten, da das die zwei Metropolen sind, wo Schnitzlers Name und Werk äußerst bekannt war. Offensichtlich ist es auch bei Petko Todorov der Fall, dass er noch in Bern die Entscheidung getroffen hat, ein modernes bulgarisches Drama zu verfassen und deshalb Brandes, Ibsen, Hauptmann, Sudermann und Schnitzler las (Todorov 1980: 353 und 1980a: 395). Während seines Aufenthaltes in Berlin 1900–1902 besucht er oft das Deutsche Theater, steht im Briefwechsel mit Georg Adam, Johannes Schlaf und Ludwig Jakobovsky von der Zeitschrift *Gesellschaft*, mit Maxim Gorki und Olha Kobyljanska, aus deren Briefen man viel über seine literarische Tätigkeit erfahren kann: Außer der Tatsache, dass er Experte des Repertoires des Deutschen Theaters und ein ständiger Leser der Zeitschriften *Die Zeit*, *Gesellschaft*, *Neue Deutsche Rundschau* ist, schult er sein Schreiben durch das Lesen von Maeterlinck und „ego učenik Peter Altenberg [...] Oni mogut povlijat na tehniku nesomneno [...] no ne mogut sozdat' čto-nibud' krupnoe“ [seinen Schüler Peter Altenberg [...] Sie können einen Einfluss auf die Technik üben [...], aber können nicht etwas Großes schaffen] (Todorov 1981: 453). Todorov war ohne Zweifel auf das naturalistische Drama ausgerichtet und auf den Versuch, es mit der Wiedergabe der ‚Stimmung‘ durch die Techniken des Symbolismus und des Impressionismus²⁴¹ zu verbinden. Das Schaffen von Schnitzler als Dramaturg war Todo-

²⁴¹ Ein Beweis für die Philosophie dieser Suche, die mit dem gründlichen Kennzeichen sowohl der Wiener Moderne als auch des Schaffens von Schnitzler absolut übereinstimmt, ist sein Brief aus Wien vom 17.9.1899:

Ti šte vidiš, če v edno káso vreme az šte da oformja napravlenieto, na koeto se javjavam predstavitel v Bǎlgarija – risuvaneto bolkite na čoveškata duša [...] Da, taja boležǎn, kojato az običam, v kojato viždam smisǎla na žīvota, iz kojato samo az zabeljazvam da se vǎzveliči individiuma do božestvoto, e mojata materija, mojat predmet, mojata nauka.

rov offensichtlich gut bekannt. Noch besser kannte er aber das rezeptive Umfeld in Bulgarien in Bezug auf solche modernen Werke: Sein Artikel „Ibsen u nas“ [Ibsen bei uns] (1906) beschreibt konkret die rezeptiven Praktiken dieser Epoche in Bulgarien und darin behauptet er, dass das bulgarische Publikum bis auf eine kleine Kulturgesellschaft nicht darauf vorbereitet war, diese Werke zu rezipieren.

Es gibt Beweise dafür, dass viele andere unter den Intellektuellen genauso wie Petko Todorov sich mit dem Schaffen von Schnitzler individuell bekanntmachten. Als Beispiel kann man eine Ausführung über den österreichischen Autor verfasst vom Schauspieler Nedelčo Štārbanov, der von 1895 bis 1898 die Dramaschule von Mase in Paris besucht hat, annehmen. Nachdem Schnitzlers Einakter „Die Dame mit dem Dolche“ im Märzheft 1905 der Zeitschrift *Biblioteka* veröffentlicht wurde, erscheint Štārbanovs Artikel über Schnitzler in dem nächsten Heft – wahrscheinlich auf die Bitte vom Herausgeber Genadiev. Die Grundidee des Verfassers ist folgende:

Viena e dala vsemirno izvesten dramatičeski pisatel, kojto e dosta plodovit v modnata sega forma – ednoaktna piesa i može v edno samo dejstvie da razvie celija sjuzhet i zavārshena misàl.

[Wien hat einem weltbekannten dramatischen Schriftsteller den Weg freigemacht, der sehr produktiv ist in der zurzeit modischen Form – der Einakter, ist und kann in nur einer Handlung das ganze Sujet und einen beendeten Gedanken entwickeln.] (Štārbanov 1905: 346 f.)

Indem er sich längerer Zitate aus französischen und deutschen Kritiken bedient, bestimmt der Verfasser die Hauptmerkmale der dramatischen Werke Schnitzlers als: „eleganten i duchovit dialog“ [eleganter und witziger Dialog], „umelo postaveni položenija“ [geschickt entwickelte Situationen], „majstorski obrisuvani karakteri“ [meisterhaft gestaltete Charaktere]. Diese Charaktermerkmale werden der Idee untergeordnet, dass „životät e po-silen ot smärtta“ [das Leben stärker als der Tod ist] (Štārbanov 1905: 346). Nach der Bewertung erzählt Štārbanov „Lebendige Stunden“, „Der grüne Kakadu“ und „Die letzten Masken“ kurz nach und weist darauf hin, dass es „Die Dame mit dem Dolche“ jetzt auch auf Bulgarisch zu lesen gibt.

[Du wirst sehen, dass in einer kurzen Zeit ich die Strömung formen werde, dessen Vertreter ich in Bulgarien bin – das Zeichnen der Schmerzen der Seele [...] Ja, diese Krankheit, die ich liebe, in welcher ich den Sinn des Lebens sehe, aus welcher nur ich auf das Lobpreisen des Individuums bis zum Göttlichen hinweise, ist mein Stoff, mein Gegenstand, meine Wissenschaft.] (Todorov 1980a: 439).

Diese zwei Beispiele aus privaten rezeptiven Praktiken der bulgarischen Intellektuellen sind ein Beweis dafür, dass die Werke von Schnitzler in solchen Kreisen zur gleichen Zeit wie in Berlin, Paris, Russland erscheinen. Für die Beobachtung des Verfassers dieser Arbeit ist es wichtig, dass sich solche Rezipienten Rechenschaft darüber geben, wie unvorbereitet das Massenpublikum dafür ist, diese Werke zu lesen, und wie der Herausgeber Genadiev und sein Autor Štärbanov sich der Aufklärungsaufgaben annehmen. Solange dieser Prozess eines persönlichen Kennenlernens läuft und bei Todorov sogar eine verarbeitende Rezeption verfolgt werden kann, erscheint in der Zeitschrift *Rodina* die Erzählung „Um eine Stunde“ (1899) als erste Übersetzung von Schnitzlers Werk in Bulgarien unter dem Titel „Zarad edin čas“ [Wegen einer Stunde]. Durch das zentrale Thema über das Verhältnis zwischen dem Tod und dem Leben und seine Interpretation am Ende der Erzählung durch die Worte des Todesengels öffnet sich dem bulgarischen Massenleser eine neue unbekannte, sogar mystische Thematik, die in der bulgarischen Poesie mit den Versen von Trajanovs „Regina Mortua“ später explodieren wird. Auf diese Weise beginnen sich Anfang des Jahrhunderts auch in Bulgarien Themen wie ‚Tod‘ und ‚Eros‘ einen Weg zu bahnen. Für das Entstehen und die Verbreitung des Erotikthemas hat die hedonistische Dichtung von Kiril Christov schon eine wichtige Rolle gespielt. Der Autor der ersten bulgarischen epikureischen Gedichte schließt sich dem Transferprozess bezüglich Schnitzler auch an.

Am 24.09.1910 schreibt der Verleger Paskalev einen Brief an ihn, worin er unter anderen erwähnt, dass es besser sei, wenn der Übersetzer ihm die „Damata s handžara“ [Die Dame mit dem Dolche] schneller gäbe. Am 26.10.1910 folgt ein zweiter Brief, in dem er schreibt, dass er „Damata s handžara“ bekommen hat und darum bittet, dass

da ne mi iskate za dramata poveče ot 60 leva [...] Tova proizvedenie na Šniclera ne bjach čel. Meždu našata publika ot malcina šte bāde oceneno. To ne šte može da razčita na po-širok pazar. Edno po taja pričina i drugo, če dramičkata šte izleze malka 32 str. i šte trjabva da dopālnja s njakoj očerk za Šniclera, za čijto očerk sāšto šte plaštsam – 100-tina leva honorar za i kola ot edno eftino izdanie: nadali sa ponosimi. Pāk, ako se lāža [...] i izdanieto izleze uspešno, to pri vtoroto izdanie [...] šte vi platja pak chonorar.

[Sie] für das Drama nicht mehr als 60 Leva von mir verlangen [...] Ich habe dieses Schnitzler-Werk nicht gelesen. Unter unserem Publikum wird es von einer Minderheit geschätzt. Es wird sich nicht auf einen breiteren Markt verlassen können. Einmal aus diesem Grund und weiters, weil das Dramolett kaum 32 Seiten sein wird, und ich irgendeinen Bericht über Schnitzler hinzufügen muss und dafür auch bezahlen werde – etwa hundert Leva Honorar für einen Druckbogen einer billigen Ausgabe: kaum er-

träglich. Und wenn ich mich irre [...] und die Ausgabe erfolgreich wird, dann zahle ich Ihnen bei der zweiten Auflage wieder ein Honorar.] (ZStA, B. 131K, K. Nr. 2, AE. 308)

Das erste, was an dieser Stelle aus einem literatursystematischen Standpunkt Eindruck macht, ist, dass der Titel des Dramas nicht von dem Verleger gewählt wurde und bis er die Übersetzung bekam, war der Einakter für ihn unbekannt, d. h.: Die Wahl ist nicht im Rahmen der systematischen Rolle des Verlages getroffen worden, sondern ist eher privat – die des Übersetzers Kiril Christov, der sicher seine Übersetzung angeboten hat. Die zweite wichtige Beobachtung ist, dass der Artikel über Schnitzler in der Herausgabe des Einakters nicht von einer kulturellen Notwendigkeit motiviert worden ist, sondern von einem technologischen Bedürfnis bedingt und sein Erscheinen in dem Buch nicht in Verhältnis zu dem Text des Dramas steht, sondern mit dem Druckbogen, der ausgefüllt werden sollte. Andererseits ist die Verbindung des rezeptiven Potentials des Werkes mit dem Erwartungshorizont vorsichtig aus Unwissen gemacht. Dieser Einakter ist schon auf Bulgarisch unter dem Titel „Damata s kamata“ in der Übersetzung aus dem Deutschen von Ivan Dorev in der Nummer 7 der Zeitschrift *Biblioteka* von Pavel Genadiev im März 1905 herausgegeben worden. Sowohl der Verleger Paskalev als auch der Übersetzer Christov kennen diese Tatsache nicht, weil sie beide vermutlich nicht systematisch den Zustand der Übersetzungsliteratur in Bulgarien verfolgen. Im Fokus dieses Briefes steht die übliche damalige bulgarische Herausgeberpraxis als Teil des Transfers. Was die im Brief erwähnte zweite Auflage betrifft, ist sie zwei Jahre später von Paskalev verwirklicht worden und daran ist allein die Satzschrift des Vorworts verändert worden; einige Absätze aus ihm wurden gekürzt. Selbst der Bericht über Schnitzler wurde aus dem Russischen (ohne Angabe der Quelle, nur der Autornamen wird bekannt gegeben) und in Eile von zwei Übersetzern übersetzt. Einer von denen, Dimităr Babev, der sich nicht aus seiner eigenen Lektüre und Wissen, sondern aus der Verlagsnotwendigkeit von Paskalev an den Autor Schnitzler gerichtet hatte, wird weiter in den Sammelband „Teatăr i večerinki“²⁴² [Theater und Abendfeiern] Schnitzlers Einakter „Schicksalsfrage“ aus dem Zyklus „Anatol“ aufnehmen. Auch diese Übersetzung ist aus dem Russischen von D. Georgiev. Der Verlag ist wieder von Paskalev und eine Fußnote verweist auf die Verbindung zwischen den beiden Ausgaben.

²⁴² „Teatăr i večerinki“ ist ein Sammelband von Einaktern, Dialogen, Monologen, Erzählungen und Anekdoten zur Rezitation, zum Aufsagen und schöngeistigen Lesen. Der Band 1 wurde von Dimităr Babev und Dimităr Podvărzačov zusammengestellt und 1910 bei Paskalev herausgegeben.

Das ist ein vielsagendes Beispiel für den Übergang aus der Welt der Ideen in die Welt der Buchindustrie. Für die Auswahl von Kiril Christov ist die Natur des Dramas von entscheidender Bedeutung – hauptsächlich die Mystik, die die Motivkette Liebe-Ehebruch-Tod-Schaffen in einem Komplex miteinander verbundener Handlungen verwandelt, der sowohl für Schnitzler als auch für die meisten Autoren der Wiener Moderne, wie Hermann Bahr, die typische Einstellung entwickelt, dass der Ehebruch in der Familie eines Künstlers als etwas Zeitweiliges aufgenommen werden sollte und dass die Ehepartner ihm gegenüber tolerant sein sollten. Für den Herausgeber ist es von Bedeutung gewesen, den Namen von Kiril Christov auf den Buchdeckel zu drucken und ihn, wenn auch nur als Übersetzer, in der Reihe erwähnen zu können und den Namen eines modernen und modischen europäischen Autors auf den Markt zu bringen. Für den ‚gezwungenen‘ Übersetzer Babev ist es ein Bekanntmachen mit dem Leben und Werk des Autors – eine Art Orientierung, die weiter nützlich sein könnte.

An dieser Stelle wird der Name als modisch bestimmt, weil Schnitzler im Jahre 1908 für den bulgarischen Büchermarkt mit den zwei Übersetzungen von dem skandalösen „Reigen“ und mit einer von „Der einsame Weg“ schon bekannt geworden war. Auf diese Art kam man mit der Entwicklung der Massenproduktion von Büchern in Bulgarien in die Situation, in der das Transferprodukt nicht so sehr den ästhetischen Entscheidungen und den Erwartungshorizonten, sondern der Suche nach sensationellen Neuigkeiten untergeordnet wird. Zusätzlich kann man in dem Fall das Verlagsverfahren beobachten, wie der Name des Verfassers das Buch verkauft – in dem konkreten Fall ist es der Name des Übersetzers. Noch eines von den Verfahren, das sich für die Rezeption von Schnitzler in Bulgarien als wichtig erweisen wird, ist im beobachteten Fall vorhanden – und zwar das Herausgeben in einer Reihenfolge. Das Drama erschien unter Nummer 5 der „Vsemirna biblioteka“ [Weltbibliothek] und von diesem Moment an wird es in den Listen aller Ausgaben der Reihe erwähnt, die auf die Einbände der Bücher aus der Bibliothek gedruckt wurden. Der Name Arthur Schnitzler wird mehr Auflagen als seine Texte haben.

Was für eine Rolle spielt das Vorwort von „Damata s hadžara“? Es ist vermutlich auf die Schnelle von den beiden Übersetzern M. Mišajkova und Dimitar Babev übersetzt worden. Der Name des Verfassers – des russischen Literaturwissenschaftlers Petr Kogan – steht auch auf dem Buchdeckel. Diese Bezeichnung ist ein wichtiges Zeichen für den linksorientierten Leser. Vom nächsten Jahr an werden die sozialistischen Verlage den Markt mit Kogans „Modernata

zapadnoevropejska litaratura. Očerki“ [Die moderne westeuropäische Literatur. Skizzen] und „Očerki po istorija na zapadnoevropejskata kultura“ [Berichte über die Geschichte der westeuropäischen Kultur] überschwemmen. Diese Titel werden von Georgi Bakalov 1911 und 1915 und von Georgi Šopov 1912 und 1919 herausgegeben.

Vielsagend für die Entwicklung des rezeptiven Umfeldes in Bulgarien sind aber die vorgenommenen Kürzungen im Text des Vorworts, die zwischen den beiden Auflagen in Paskalevs Reihe unternommen worden sind.

Die literarische Studie über Schnitzler von Kogan ist hoch ideologisiert, obwohl sie auch wahrhaftige Stellungnahmen beinhaltet. An erster Stelle für das Verständnis von Schnitzlers Werk steht laut Kogan die Wiener Herkunft des Autors:

[Toj e] poetät na Viena. [...] v negovite povesti avstrijskata stolica pridobiva život [...] nito edna ot drugite evropejski stolici ne e usvoila täj dobre parižkata kultura.

[Er ist] der Dichter Wiens [...] in seinen Erzählungen bekommt die österreichische Hauptstadt Leben [...] keine andere von den europäischen Hauptstädten hat die Pariser Kultur so gut angeeignet.] (Kogan 1910: 3)²⁴³

Der andere Akzent, der von Kogan unterstrichen wird, ist mit der Einstellung der Wiener zum Leben verbunden:

Tova naselenie bezumno običa života i negovite udovolstvija, no to tärsi utänčeni naslaždenija, daže čuvstvenostta i životinskite strasti to umee da prikriva izjaštno.

[Diese Bevölkerung liebt wahnsinnig das Leben und ihre Vergnügen, sogar die Sinnlichkeit und die animalischen Triebe kann sie erlesen verheimlichen.] (Kogan 1910: 3)

Die Interpretation dieses Lebensverhaltens, die in dem nächsten Absatz des Texts gemacht wird und zu einer ideologischen Beschuldigung kommt, dass Schnitzler bloß „guljaestoto svetsko obštstvo“ [die passende höhere Gesellschaft] und nicht „bednata masa“ [die arme Masse] abbildet, wird bei der zweiten Auflage aus dem Vorwort beseitigt. Das ‚Reinigungsverfahren‘ hat übrigens auch andere ähnliche Textstellen der ursprünglichen Ausführung betroffen, die negative Einschätzungen beinhalten: beispielsweise dass Schnitzler kein Talent ist und keine „[...] dälbočina na mirogleda, koito bicha mogli da go napravjat

²⁴³ Diese Akzente – das lebensfreudige Wien und die Verschmelzung des Pariser Flairs in der Wiener Kultur – lenken die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf die Sonderstellung von Schnitzlers Werk in der Schöpfung des Bildes des Wiener Milieus. Das Lesen von Schnitzlers Werken sollte die Bulgaren mit den Wiener Verhaltensmustern bekanntmachen. Umso mehr, da die Wiener Kultur wie eine rezeptive Variante der Pariser Kultur verstanden wird, d. h. fein und modern, weil Paris zu dieser Zeit weltweit den Status einer Kulturmetropole hat, von der die Erneuerungen in den Künsten und im Leben ausgehen.

vladetel na mislite na sǎvremenoto evropejsko obštstvo“ [Tiefe der Weltanschauung, die ihn Herrscher der Gedanken der zeitgenössischen europäischen Gesellschaft machen könnten] besitzt (ebd. 14), dass Schnitzler die Frau ausschließlich als „igračka na mǎža“ [Männerspielzeug] (ebd. 24) wahrnimmt, dass seine Dichtung für denjenigen bestimmt ist, „komuto ne se dopada da se bori“ [dem der Kampf fremd ist] und „prazen vkus“ [einen hohlen Geschmack] hat. Die zweite Auflage von Paskalev verzichtet auf die zugespitzten Stellen der sozialistischen Rhetorik, womit sie das epochale Zeichen setzt, dass die extreme sozialistische Ideologie nicht mehr populär ist. Sie würde keine Leser anziehen, sondern sie im Gegenteil abstoßen. Es ist offenbar, dass im Jahre 1912 das bulgarische rezeptive Umfeld einen Schritt auf die angemessenere Auffassung des Werks von Schnitzler zugeht und ‚modern‘ nicht mehr in jedem Fall ‚ideenreich‘ bedeutet.

Die scharfe kritische Bestimmung der Helden in Schnitzlers Werk bei seinem Eintreten in Bulgarien einzig als „guljaešti“ [prassende], dennoch „razvratni“ [verdorbene] Typen, wo das russische Wort mit französischer Herkunft „žuir“²⁴⁴ benutzt wird, hat schon im bulgarischen Literaturkontext Gebrauch gemacht. Prof. Bojan Penev hat auf den Seiten der Zeitschrift *Misǎl* starke Kritik an der Literatur um die Zeitschrift *Bǎlgaran* geübt. In seiner Beurteilung des Buches „Eva“ von Andrej Protič²⁴⁵ bestimmt der Kritiker den Haupthelden als

svetski žuir v Šniclerovski smisǎl [...] životǎt za nego e igra – Wir spielen immer; wer es weiß, ist klug. Spielen [im Original Deutsch – Anm. d. Verf.] – sǎs značenie osobeno spored praktikata na Šniclerovija žuir, t.e. iztǎnčen i boleznen egoisǎm.

[höher-gesellschaftliche[n] Žuir im Schnitzlerschen Sinne [...] [D]as Leben ist für ihn ein Spiel – wir spielen immer; wer es weiß, ist klug. Spielen – besonders nach der Praxis des Schnitzlerschen Žuir, d. h. des auserlesenen und krankhaften Egoismus.] (Penev 1907: 63)

An dieser Stelle wird auf keine Streitgespräche eingegangen. Für eine Stellungnahme ist es von Bedeutung, dass man im bulgarischen Kulturleben seit 1907 sowohl Literatur im Einklang mit Bildern und Ideen von Schnitzler als auch Beurteilungen darüber beobachten kann. Das heißt, dass der Prototyp des Wiener Dandys ein Teil der bulgarischen Praxis und des Diskussionsraums geworden ist.

²⁴⁴ Russisches Wort für ‚Lebemann‘ (Bonvivant, Playboy).

²⁴⁵ Andrej Protič ist eine der führenden Figuren des bulgarischen Dandyismus.

Nun wird noch einmal kurz auf Kogan im Zusammenhang mit den informativen Inhalten seiner Ausführungen zurückgegriffen. Die Werke, denen er Aufmerksamkeit schenkt, sind „Leutnant Gustl“, „Sterben“, die Trilogien „Der grüne Kakadu“ und „Lebendige Stunden“, „Anatol“, „Das Märchen“. Über „Freiwild“ wird nur bemerkt, dass das Stück eine „otegčitel-na disertacija“ [langweilige Dissertation] ist.

Auch die anderen Texte aus der kritischen Rezeption von Schnitzler in Bulgarien weisen auf bestimmte Werke hin. Im Jahre 1906 im Überblick „Nemskata literatura v 1905 g.“, veröffentlicht in der Zeitschrift *Bălgarska sbirka*, zeigt Arthur Luther²⁴⁶ „Zwischenspiel“ als

naj-iziskanoto, naj-tănkoto, koeto koga-de-e e izlazlo izpod negovoto pero. Čisto psihologičeska drama, počti napălno lišena ot vănšno dejstvie.

[das vornehmste, das feinste, was irgendwann unter seine Feder gekommen ist. Rein psychologisches Drama, fast völlig die äußerliche Handlung weggenommen] (Ljuter 1906: 189).

Es kann sein, dass auch diese Publikation die Aufmerksamkeit von Teodor Trajanov auf das Stück gelenkt hat, über das er eine begeisterte Rezension²⁴⁷ in der Zeitschrift *Chudožnik* im Zeichen des Verständnisses Schnitzlers als „chipermoderen [...] pevec na ljubovta“ [hypermoderner [...] Sänger der Liebe] (Trajanov 1906a: 25) verfasste. Im Heft 7 für 1909 wird *Chudožnik* noch einen Text über Schnitzler veröffentlichen – den von Georg Brandes in der Übersetzung von Ljudmil Stojanov²⁴⁸. Dasselbe Porträt, aber in der Übersetzung von Todor Dimov, erscheint auch im Sammelband „Moderni pisатели“ im Jahre 1911.

Brandes legt Wert auf die dramatischen Werke „Der Schleier der Beatrice“, „Anatol“, „Das Märchen“, „Liebele“, „Freiwild“, „Das Vermächtnis“, „Der grüne Kakadu“, „Paracelsus“, „Die Gefährtin“ und „Reigen“. Von der Prosa werden „Sterben“ und der Sammelband „Die Frau des Weisen“ erwähnt.

²⁴⁶ Arthur Luther (1876–1955) wurde in Orjol, Russland geboren. Er studierte Slawistik und Germanistik in Moskau, Berlin, Heidelberg und Leipzig. Seit 1903 lehrte er in Moskau Literaturgeschichte. 1912 promovierte er an der Universität Moskau. Seit 1914 lebte er in Deutschland und war an der Deutschen Bucherei in Leipzig tätig.

²⁴⁷ In demselben Heft befindet sich die zweite Publikation seiner Gedichte nach der ersten im Jahre 1904. Man kann vermuten, dass Trajanov die Aufführung im Burgtheater gesehen hatte – die Premiere war am 12.10.1905 und der Text des Dramas wurde im Jahre 1906 veröffentlicht.

²⁴⁸ Man kann nicht wissen, ob das Übersetzen des Artikels das erste Treffen für Stojanov mit Schnitzler ist, aber dass er sein Werk nicht gut gekannt hat, kann man aus einigen Übersetzungsfehlern annehmen – z. B. übersetzt er ‚Freiwild‘ als ‚Divija‘ [Der Wilde]. In den nächsten Jahren wird Stojanov einer der Vermittler der Kenntnisse über Schnitzler in Bulgarien, dennoch mit präzisen kontextuellen Beobachtungen. In der Zeitung *Volja* wird er 1912 zum fünfzigsten Jahrestag Schnitzlers das wahrhafteste Porträt, das von einem bulgarischen Schriftsteller über Schnitzler verfasst worden ist, schreiben.

Auch zwei andere Literaturkritiker werden den rezeptiven Rahmen für den Erwartungshorizont der bulgarischen Leser beeinflussen. Vladimir Friče mit dem ersten Teil seines Artikels „Avstrija. Literaturata na buržoaznata inteligencija. Romanticite. Šnicler i Hofmanstal“ [Österreich. Die Literatur der bürgerlichen Intelligenz. Die Romantiker. Schnitzler und Hofmannsthal], zuerst in *Literaturen almanach*, Bd. 1 für 1907 veröffentlicht, und dann wieder ohne Änderungen als Teil des zweiten Hefts in der „Literaturno-kritičeska biblioteka“ [Literatur-kritische Bibliothek] des Verlags mit der sozialistischen Neigung „Burevestnik“ [Sturmbringer] (1908), dessen zweiter Teil des Buchkörpers die Übersetzung des Stücks „Der einsame Weg“ Schnitzlers beinhaltet. Für Friče sind nur die dramatischen Werke „Paracelsus“, „Der grüne Kakadu“, „Die letzten Masken“, „Die Frau mit dem Dolche“ und „Der Schleier der Beatrice“ bezeichnend. Im dritten Band der Zeitschrift *Literaturen almanach* von 1909 leistet auch Hermann Wendel in Verbindung mit der Thematik „Ot naturalizma kăm misticizma“ [Vom Naturalismus zum Mystizismus] einen Beitrag über Schnitzler: In dem Jahrzehnt der „preodolenie na naturalizma“ [Überwindung des Naturalismus] „na scenata udăržat pälna pobeda dramatičeskite tvorenija na Artur Šnicler ‚Anatol‘, ‚Flirt‘ [Liebelei] und ‚Diveč‘ [Freiwild]“ [erringen einen vollen Sieg auf der Bühne die dramatischen Werke Schnitzlers „Anatol“, „Liebelei“ und „Freiwild“] (Wendel 1909: 61).

Ein großer Teil der Werke in den Listen der Kritiker, bis auf die Stücke der Trilogie „Der grüne Kakadu“ und „Der Schleier der Beatrice“, erreicht im gleichen Zeitraum dieser Publikationen den bulgarischen Buchmarkt – „Leutnant Gustl“ (1909), „Sterben“ (1909), „Anatol“ (teilweise 1910), „Das Märchen“ (1909) und „Liebelei“ (1909). „Freiwild“ wird übersetzt und als Repertoirestück im Nationaltheater angenommen, aber nicht inszeniert. Das ist der erste Höhepunkt in der Übersetzungsrezeption von Schnitzler in Bulgarien. Der zweite wird 1918–1919 mit neun neuen Übersetzungen, aus denen zwei zum zweiten Mal aufgelegt wurden, und der dritte 1927–1929 mit vier neuen Übersetzungen erreicht.

Diese Listen mit den Vorschlägen der Kritiker sind selbst von ihren eigenen Themen und Interessen geprägt, aber indem die Übersetzer und die Verleger nach diesen Listen die Werke wählen, mit denen die deutsche moderne Literatur und im konkreten Fall Schnitzler den bulgarischen Lesern vorgestellt werden sollten, bilden sie den Rahmen für Übersetzungstransfer und Leserezeption in Bulgarien. Im Verzeichnis dominiert die Auswahl der russischen und deutschen sozialistischen Kritiker und als ihr Kontrapunkt kann nur der Text von Brandes

akzeptiert werden, der als Kritikerfigur einen großen Einfluss auf die bulgarische moderne Intelligenz hatte. In diesen Listen ist das Drama im Vorteil gegenüber den anderen Literaturgattungen, was zum Teil erklärt, warum die erste Periode der intensiven Rezeption Schnitzler in Bulgarien – den typischsten Autor der Wiener Moderne – hauptsächlich als Dramatiker bestimmt. Aus inhaltlicher Perspektive betonen alle Kritiker die Verbindung des Werks Schnitzlers mit Wien. Die sozialistischen gehen davon aus, dass die Hauptmerkmale des Wiener Lebens eine „Leichtigkeit des Lebens“ und „Posen und Masken“ in der Gesellschaft der Reichen sind, indem sie vulgärsoziologisch, wie Friče, die „Verträumtheit“ und die „Leichtigkeit“ mit dem „Parasitismus“ der Klasse verbinden. Für diese ergibt sich die Kunst der Wiener aus ihrer Entfremdung von dem wirklichen, sozialengagierten Leben. Schnitzlers Werk zeigt „točno тази sreda i vkusove“ [genau dieses Milieu und Geschmäcke]. [...] „Stremezät kām iljuziite za štastie – tova e glavnata tema na Šniclerovite drami i povesti.“ [Das Streben nach den Glücksillusionen ist das Hauptthema der Dramen und Erzählungen Schnitzlers] (Kogan 1911: 135, 140).

Seinerseits betont Brandes über Schnitzler ausdrücklich:

toj e genialen čovek [...], v kogoto [...] ednovremenno e zaključeno nešto vāv visša stepen razumno i nešto sāvsem neopredeleno, iracionalno po vāšnite si priznaci.

[E]r ist ein genialer Mensch, in dem gleichzeitig etwas in höchster Stufe Vernünftiges und etwas absolut nicht Bestimmtes irrational in seinen äußerlichen Merkmalen eingeschlossen ist] (Brandes 1911: 32).

Von dem als Beispiel angegebenen Drama „Der Schleier der Beatrice“ holt er die Formel für sein Werk heraus: „Šniclerovsko smešenje na žaždata za naslaždenija i na misālta za blizkata smärt, pālno sās stremlenie kām neudāržima strast, vāoduševena s izkustvo.“ [Schnitzlers Mischung von Vergnügungsdurst mit dem Gedanken an den nahen Tod, voll von Bestrebung zu unaufhaltsamer Leidenschaft, durch Kunst inspiriert] (ebd. 33). Bei der Analyse der einzelnen Stücke hebt Brandes auch die mannigfaltigen Aspekte der Inhalte seiner Werke hervor: tiefes Gemüt und Lebenserfahrung in „Anatol“, „Das Märchen“ und „Liebelel“; Analyse des Frauenherzens in „Die Toten schweigen“; Protest gegen die bürgerliche Moral in „Freiwild“ und „Das Vermächtnis“; Leben als Spiel, in dem sich Schein und Sein verflechten in der Trilogie „Der grüne Kakadu“ (ebd. 36 und 37).

Mit den durch kritische Literaturübersichten transferierten Vorstellungen wird Schnitzler als Literaturschöpfer genau charakterisiert. Aber die Vielfalt seines Werks wird reduziert. Werke wie „Der grüne Kakadu“ oder „Paracelsus“ bleiben in der bulgarischen Rezeption unbekannt und unbewältigt. Dieses Merkmal der bulgarischen Rezeption kann als Reduzierung der Komplexität des Werks von Schnitzler bestimmt werden. Obwohl alle Kritiker der Stücke, die mit dem Spiel von Schein und Sein verbunden sind, darauf bestehen – gerade diese erreichen den bulgarischen Leser nicht. Die Auswahl der bulgarischen Vermittler hat diesem Inhalt keinen Platz in der sich modernisierenden bulgarischen Kultur eingeräumt.

Eine Erklärung kann man in dem immer noch am Anfang des 20. Jahrhunderts öffentlich vorherrschenden Verständnis suchen, dass modern ‚ideenreich‘ bedeutet, d. h. sich den naturalistischen Tendenzen unterwerfend. Aber auch die kritischen Zuordnungen, die das Spielelement am meisten mit dem ‚egoistischen Individualismus‘ verbinden, haben sicher eine Rolle gespielt. In jenen Jahren war die Autorität des Kreises und der Zeitschrift *Misāl*, groß und das Nationaltheater wurde durch Penčo Slavejkov als Intendant (1908–1909) und Pejo Javorov als künstlerischer Sekretär (1908–1913) verwaltet. Diese Verlagerung der Kräfte, die für einen ethischen Individualismus kämpften, auf den Kulturbereich wird Schnitzler eine Stelle als ‚ultramodern‘ zuteilen und in diesem Sinne für die offizielle bulgarische Kultur als noch nicht geeignet einschätzen. Sein Werk wird eine Art Alternative, die zuerst die sozialistischen Herausgeber²⁴⁹ benutzen werden. Andererseits wird diese Alternative in der Verbindung zu der Literatur von *Bǎlgaran*, zu den Versuchen von Kiril Christov in die sexuelle Thematik einzudringen und dem vom Wiener Zögling Teodor Trajanov²⁵⁰ entdeckten Themenfeld der ‚toten Seele‘ immer anziehender für die Literaten der neueren Generation sein. Dasselbe bezieht sich auch auf den beliebtesten Kulturübertragungskanal – die Theateraufführungen. Während die Verwaltung des Nationaltheaters nacheinander die Theaterstücke von Schnitzler absagt, reisen die freien Schauspielertruppen mit Stücken wie „Zabava“ [Liebele] durch das Land.

²⁴⁹ Von großer Bedeutung für sie ist auch der aktive Übersetzungstransfer der Werke von Schnitzler in Russland im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts (siehe ausführlicher Heresch 1982).

²⁵⁰ An dieser Stelle sollte eine bedeutsame Tatsache unterstrichen werden, die unbekannt oder von den Forschern Trajanovs nicht akzeptiert ist. Zur Zeit seines Debüts mit „Regina Mortua“ schreibt er für zwei Zeitschriften – *Chudožnik* und *Nov život*. In der ersten veröffentlicht er die Rezension über „Zwischenspiel“ und seine ersten dekadenten Verse; für die zweite sichert er sich nicht nur seine weiteren Gedichte und Rezensionen zu, sondern auch eine Übersetzung Schnitzlers Erzählung „Blumen“, die von Zdravko Achtardžiev, seinem Bekannten in Wien, gemacht wurde. Die thematische Nähe zwischen den Hauptgestalten in der Lyrik von Trajanov und der Erzählung von Schnitzler – die tote Königin und die tote Geliebte, die Blumen schickt – ist ein wichtiger Beleg für die Erfassung der neuen Bildlichkeit in den Gedichten Trajanovs als bewusster Anklang seiner Lektüre inmitten der Wiener Moderne.

Noch in den ersten Sitzungen des Künstlerischen Rates des neuen Nationaltheaters (05.03.1907) überträgt das Komitee, das aus dem tschechischen Regisseur und österreichisch-ungarischen Staatsbürger Joseph Schmaha, den Schauspielern Vasil Kirkov und Ivan Popov und dem Dichter Ivan Vazov besteht, dem Schauspieler Ivan Popov „Das Märchen“ von Schnitzler, übersetzt von A. Šiškov, zu lesen. Am 9. März erstattet Herr Popov Bericht über das Stück und Herr Vazov „požela da pregleda тази piesa“ [wollte dieses Stück durchlesen]. Die Entscheidung wurde am 26. März getroffen:

g-n Vazov dokladva za piesata „Prikazka“ ot Artur Šnicler, prevod ot Šiškov. Razme-nicha se misli i se reši da se dade na dramaturga g-n Balabanov da ja pregleda i se proiznese.

[Herr Vazov berichtete über das Stück „Märchen“ von Arthur Schnitzler, Übersetzung von Šiškov. Es wurden Meinungen ausgetauscht und es wurde beschlossen, das Stück dem Dramaturgen, Herrn Balabanov²⁵¹, zu geben, damit er es liest und sich darüber äußert.]

Offensichtlich ist die Äußerung ohne Folgen geblieben. Drei Monate später, am 02.07.1907

g-n Kirkov dokladva za prevedenata piesa ot Artur Šnicler „V samotn pät“ [...] Šävetät reši, že taja piesa ne može da se prieme v repertoara na Narodnija teatär.

[berichtet Herr Kirov über das übersetzte Stück „Der einsame Weg“ von Arthur Schnitzler [...] Der Rat beschloss, dass dieses Stück nicht in das Repertoire des Nationaltheaters aufgenommen werden kann.] (AMNT, Protokoll aus 02.07.1907)

Nach diesem ersten Versuch, Schnitzler auf die Bühne des Nationaltheaters zu bringen, werden drei Jahre vergehen, bis sein Name wieder in der Liste mit Vorschlägen für Repertoirestücke erscheint. Am 18.03.1910 wurde im Protokoll aufgeschrieben: „Artističnijat komitet prie v repertoara na teatära [...] ‚Svoboden/Pozvolen lov‘, piesa v četiri dejstvija ot A. Šnicler i opredeli na prevodača d-r Al. Balabanov chonorar.“ [Der Künstlerische Rat nahm in das Repertoire des Theaters „Freie/Erlaubte Jagd“, ein Stück in vier Akten von A. Schnitzler, auf und legte ein Honorar für den Übersetzer Dr. Al. Balabanov fest] (AMNT, Protokoll aus 18.03.1910). Die Unterschriften unter dem Protokoll sind von Božan Angelov und Pejo Javorov. Als der Spielplan für 1910/1911 am 14.05.1910 endgültig bestimmt war, und „Pozvolen lov“ in ihn unter № 11 aufgenommen wurde, wurde Schnitzlers Drama in drei Akten

²⁵¹ Aleksandär Balabanov ist der neu ernannte Dramatiker, der in den Sitzungen vom 23.03. anwesend war. Er hat Klassische Philologie an der Universität Leipzig und der Universität Erlangen studiert und wurde 1904 promoviert. In Bulgarien ist er zu jener Zeit als Redakteur der ersten wirklich modernen Zeitschrift *Chudožnik* bekannt.

„Liebelei“, übersetzt von Chr. Kalinov, als ‚unnötig‘ abgelehnt. Ungeachtet dieser Entscheidung schafft auch „Pozvolen lov“ keine Premiere.

Zu derselben Zeit setzen die Aufführungen von „Liebelei“, die von den wandernden Truppen²⁵² gespielt wurden, den Namen von Schnitzler bei der breiten Öffentlichkeit in Bulgarien durch. Da bisher keine ausreichenden Zeugnisse für die Wahrnehmung dieser Inszenierungen entdeckt worden sind, ist es nicht möglich, wissenschaftlich präzise Schlussfolgerungen über diesen Transferkanal zu ziehen. Man kann aber annehmen, dass diese Aufführungen in Bezug auf den rührseligen Inhalt ‚domestiziert‘ wurden. Die Wahl von Rosa Popova, die Rolle von Kristine, einer in ihrer Naivität belogenen und ehrlich liebenden Frau, eine Hauptrolle ihres Repertoires (Saev 1997: 176 f.) zu machen, steht in Verbindung zu dem Erwartungshorizont des bulgarischen Theaterpublikums vom Anfang des 20. Jahrhunderts und stellt eine solche Möglichkeit dar, das Stück romantisch und moralisch zu interpretieren. Gering sind auch die kritischen Äußerungen über die Übersetzungen des Stücks selbst. Für „Liebelei“, von Paskalev herausgegeben, vermerkt ein Kritiker nur: „Prevodät e ot ruski prevod, za tova – ili poradi nebrežnost – nezadovolitelten navsjakäde.“ [Die Übersetzung ist aus einer russischen Übersetzung, deshalb oder wegen Nachlässigkeit – unbefriedigend von allen Seiten.] (Al. K. 1910: 617). Gleichzeitig zeigt seine kritische Notiz auch einen oberflächlicheren Lesezugriff, bei dem bestimmt die doppelte Codierung bei Schnitzler nicht aufgefallen ist. Sogar der Kritiker hat als Leser nur die Abbildung der Außenwelt gesehen: „Dejstvieto se razviva pri edna estestvena prostota, v kojato ne može da se zapodozre nikakäv seriozen kraj“ [Die Handlung entwickelt sich in einer natürlichen Einfachheit, in der man kein ernstes Ende vermuten kann.] (ebd. 617). Seiner Meinung nach ist das ernsthafte Ende die Entdeckung des Herzens von Christina (Kristine im Original von Schnitzler). Deswegen „chitateljat zabeljazva, če tuk e imalo zataena visoka idealna ljubov“ [bemerkt der Leser, dass hier eine hohe ideelle Liebe verborgen war] (ebd. 617).

²⁵² Die alternative Herangehensweise an „Liebelei“ ist beispielsweise im Repertoire von „Svoboden teatär“ [Freies Theater] erkennbar. Unter diesem Namen gibt die Gruppe von Schauspielern, die bei der Premiere von Hermann Bahrs Stück „Der Meister“ das Nationaltheater verlassen hat, Vorstellungen in verschiedenen bulgarischen Städten. Über eine davon berichtet die Zeitung *Den* am 23.12.1905: „Sjužetät na taja nesložna, no chubavo napisana piesa e vzet ot vienskija život [...] rolite bjacha otlčno izigrani.“ [Das Sujet dieses nicht komplizierten, aber schön geschriebenen Stücks, wurde aus dem Wiener Leben genommen [...] die Rollen wurden ausgezeichnet gespielt]. Obwohl die nächste Anzeige kurios aussieht, ist sie ein Zeugnis für die Massenverbreitung von „Liebelei“ am Anfang des 20. Jahrhunderts. In ihrer Ausgabe vom 06.06.1908 berichtet die Zeitung *Rusensko echo*, dass in der Stadt „Liebelei“ von „Kavkazkata Rusko-Armenska dramatična trupa“ [die kaukasische russisch-armenische dramatische Truppe] aufgeführt wird und lädt alle Bürger ein, sie nicht zu verpassen.

Den entscheidenden Antrieb zur breiten Popularität von Schnitzler geben aber die Übersetzungs- und Verlagspraktiken, die mit seinem Drama „Reigen“ verbunden sind.

Die Rekonstruktion der Geschichte der „Reigen“-Übersetzungen in Bulgarien hat der Verfasser dieser Arbeit bereits auf Deutsch veröffentlicht (Vlashki 2010), aber für die weitere Auslegung, die zu der Verteidigung der These dieser Arbeit führt, muss sie kurz wiederholt werden.

Im Jahre 1908 erscheinen zwei verschiedene Übersetzungen von „Reigen“ auf Bulgarisch: Die erste im Verlag von Georgi Bakalov²⁵³ (Stara Sagora) – übersetzt von Ž. Fančev (ein Pseudonym Bakalovs); auf der Titelseite ist korrekt vermerkt, dass die Übersetzung aus der russischen Sprache erfolgte. In der anderen Ausgabe, die in der Verlagsbuchhandlung Mavrodinov²⁵⁴ (Tutrakan) erschienen ist, sind als Übersetzer As. Em. und Str. Kr. angeführt, es fehlt aber der Verweis auf die Ausgangssprache²⁵⁵. Die Ausgabe von Bakalov wird mit einer veränderten Titelseite und neuen Verlagsangaben in den Jahren 1914–1915 auf dem Büchermarkt verkauft. 1920 wird sie als zweite Auflage²⁵⁶ wieder gedruckt. In beiden Fällen wird der Name des Übersetzers beibehalten, aber der Hinweis „aus dem Russischen“ fällt weg. Die Ausgabe von Mavrodinov scheint bis 1924 vergessen zu sein, während auf dem Buchmarkt eine Broschüre mit den folgenden Angaben erscheint – „Choroto na života. Deset dialoga. Prev. ot nemski“. Es wurde(n) kein(e) Übersetzer ausgewiesen, aber der Text ist fast identisch mit der Übersetzung von Fančev, die Betitelung folgt jedoch der Übersetzung von As. Em. und Str. Kr. 1926 wird derselbe Text mit einem anderen Buchdeckel wieder herausgebracht, jedoch ohne die Angabe, dass es sich dabei um eine zweite Auflage handelt; zudem ist der Preis höher. Die beiden Ausgaben²⁵⁷ besitzen keine Verlagsangaben. Offensichtlich sind es Raubdrucke, obwohl sich Bulgarien der Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken

²⁵³ Artur Šnicler. Choro. Deset dialoga. Prev. ot rus. Ž. Fančev (d. i. Georgi Bakalov). St. Zagora, izpisva se čez Mit'o Bakalov, 1908.

²⁵⁴ A. Šnicler. Choroto na života. Prev. As. Em. i Str. Kr. Tutrakan, izd. i peč. Mavrodinov, 1908. Hinter den Initialen sind Asparuch Emanuilov und Strašimir Krinčev versteckt. In der Literatur über die beiden Übersetzer gibt es keine Angaben, dass jemand von ihnen die deutsche Sprache konnte.

²⁵⁵ Die Quelle, die die Übersetzer für ihre Arbeit verwendet haben, ist nicht mit Sicherheit zu eruieren, aber kontrastive Vergleiche zeigen, dass es die russische Ausgabe in der Redaktion von O. Dimov gewesen sein muss: Artur Šnicler. Chorovod. Desjat' dialogov. Pervod sa 27 nemeckago izdanija P. G-ča, pod redakciej O. Dymova. S. Peterburg, 1907.

²⁵⁶ A. Šnicler. Choro. Deset dialoga. Prev. ot Ž. Fančev. S., „Znanie“, 1914–1915, gleich „Universalna biblioteka“ Nr. 198–200.

A. Šnicler. Choro. Deset dialoga. 2-ro isd. Prev. ot Ž. Fančev. S., „Znanie“, 1920, gleich „Universalna biblioteka“ Nr. 24.

²⁵⁷ A. Šnicler. Choroto na života. Deset dialoga. Prev. ot nem., S., peč. Gutenberg [1924]; A. Šnicler. Choroto na života. Deset dialoga. Prev. ot nem., S., peč. Politika [1926].

der Literatur und Kunst am 05.12.1921 angeschlossen hat und ein Urheberrechtsgesetz in Verbindung mit den Anforderungen in Art. 166, P. 1 des Friedensvertrages von Neuilly-sur-Seine im selben Jahr verabschiedet hat (vgl. Vlashki 2010).

Die Motive für die ersten Übersetzungen und Veröffentlichungen (die Broschüren aus den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts sind offen auf Gewinn orientierte Produkte) kann man in dem Vorwort der „Reigen“-Ausgabe in der Verlagsbuchhandlung „Mavrodinov“ finden. Zusammengefasst sind sie die folgenden:

Ljubovta, v nejnata naj-konkretna forma se javjava edinstvenata tema na knjigata [...], no chirurgät na dušata ni pokazva naj-skritite postäpki, kato pronikva pri tova v oblast, kojato dosega e bila za izkustvoto terra incognita.

[Die Liebe, in ihrer konkreten Form, ist das einzige Thema des Buches [...], aber der Chirurg der Seele zeigt uns das versteckteste Verhalten und dringt dabei in ein Gebiet ein, welches bis jetzt für die Kunst Terra incognita geblieben ist.] (Schnitzler 1908a: I)

Dabei stellt „chirurgät na dušata“ [der Chirurg der Seele] nicht „polovi anomalii, a chora ot gledna točka na sävremennija moral napälno normalni“ [Geschlechtsanomalien, sondern Menschen, vom Standpunkt der zeitgenössischen Moral aus völlig normale] dar. Im Vorwort wird weiter ein besonderer Akzent auf die Gestaltung der Frauenpsyche gelegt:

nikoga ženskite chitrosti ne sa bili täj vjarno nabljudavani i väzproizveždani. [...] Smelostta na dialozite e izključitelno javlenie v sävremennata literatura, bez da se čuva edna gruba дума.

[N]iemals wurde die List der Frauen so wahr beobachtet und gestaltet. [...] Der Mut, der aus den Dialogen spricht, ist eine außerordentliche Erscheinung in der zeitgenössischen Literatur, ohne man ein grobes Wort hört.] (ebd. I f.)

Ganz im Gegenteil ist das Werk „pälno s izjaštstvo i fines“ [erfüllt von Schönheit und Finesse]. Weil der anonyme Autor des Vorwortes einen von rigiden Moralvorstellungen geprägten Rezeptionshorizont voraussieht, beendet er seinen Text mit den Worten:

Ne sa otgovorni pisatelite za märsotijata na života i za porocite, što ni risuvat, a samoto obštstvo, koeto živee v atmosferata na poroka i npravstvenoto razloženie.

[Es sind nicht die Schriftsteller schuldig, wenn sie die Schuftigkeiten des Lebens und seine Laster darstellen, sondern allein die Gesellschaft, die in der Atmosphäre der Sünde und des Sittenverfalls lebt] (ebd. II).

Nach der Meinung dieses unbekanntes Autors ist „Reigen“ ein Vorbild für die moderne Literatur sowohl in Hinblick auf die Thematik (Frauenpsyche) als auch auf die künstlerische Ausführung (tiefe Psychologie) und die Überwindung des Naturalismus (keine Pathologie, sondern versteckte Normalität).

Ausführlicher kann man über die Geburt der bulgarischen „Reigen“-Übersetzungen aus dem Geist des bulgarischen sozialistischen Verlagsbetriebs in Vlashki 2010 lesen. Dort ist auch die Verbindung zu der massiven Übersetzungswelle von „Reigen“ im Jahre 1907 in Russland, die bestimmt einen Einfluss auf das Gespür Bakalovs für kaufmännische Bereicherung ausgeübt hat²⁵⁸, erörtert. Man darf den Ruf von Bakalov als einen der ältesten „Industrie-Übersetzer“ (Rosen 1905: 233) nicht vergessen. Dort sind auch die Beweise zu lesen, mithilfe derer argumentiert wird, dass die vorhandenen bulgarischen Übersetzungen von Schnitzlers „Reigen“ klar der künstlerischen Qualität des Originals nicht gerecht werden.

Dass die vorzeitige Übersetzungsrezeption, die den Fähigkeiten der Leser nicht angepasst ist, eine Gefahr für den künstlerischen Wert der Texte von Schnitzler ist und zu kulturellen Missverständnissen führt, hebt als erster in Bulgarien der Philologe Prof. Aleksandăr Teodorov-Balan in seinem Aufsatz „Što vārši našata poesija“ [Was tut unsere Poesie] hervor: „Tehen prevod, i **tvārde ranen** (Herv. durch Verf.) e ‚Choroto na života‘ ot Artura Šnicler, pečatano v Tutrakan.“ [Ihre Übersetzung, dabei eine allzu frühe, ist „Reigen“ von Arthur Schnitzler, gedruckt in Tutrakan.] (Teodorov-Balan 1920: 589). „Allzu früh“ in Hinsicht auf die ästhetische Bildung des bulgarischen Lesepublikums – als Marktprodukt hingegen zeitig. Die gebildeten Zeitgenossen begriffen diesen Zustand des literarischen Transferprodukts. Sie verstanden, dass die künstlerischen Inventionen von Schnitzler ignoriert worden waren (oder noch wahrscheinlicher nicht verstanden worden waren) und das Interesse an dem Stück nur wegen seiner Thematik marktkräftig ist. In diesem Zusammenhang ist hier der Text von Aleksandăr Teodorov-Balan bezeichnend:

Prevodačite chvaljat avtora, če s čertici označil naj-chubavoto v proizvola si, ta ne oskārbil celomādrenija četec. A tova naj-chubavo pravi da četat prevoda vsički knižatni i celomādreni slugini v Bālgarija i vojnici, ot koeto izdateljat šte da e spečelil najmnogo.

²⁵⁸ In der russischen „Universl'naja biblioteka“ [Universal-Bibliothek] des „Polza“ [Nutzen]-Verlags in Moskau, dessen einziges Heft 10 Kopeken kostet, werden hauptsächlich Autoren wie Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck, Schnitzler, Przybyszewski, Hofmannsthal, Strindberg und Verhaeren herausgegeben. Bis zur Nummer 118 ist Schnitzler mit 13 Titeln präsent. Diese günstige Bibliothek war auch in Bulgarien verbreitet. Sie dient als Muster für die „Universal-Bibliothek“ von Bakalov, die 194 Titel umfasst. (Ausführlicher über die russischen Ausgaben siehe Heresch 1982: bes. 91–94 und 175 f.)

[Die Übersetzer loben den Autor, dass er mit Strichlein das Beste in seiner Willkür bezeichnet hat, dass er den keuschen Leser nicht beleidigt hat. Und genau dieses Beste macht so, dass die Übersetzung am meisten von allen lesekundigen und keuschen Dienstmädchen in Bulgarien und von den Soldaten gelesen wird, von denen der Verleger am meisten gewonnen hat.] (Teodorov-Balan 1920: 589)

In Europa ist das Stück „Reigen“ eines der berüchtigtsten in der öffentlichen Diskussion. In Bulgarien benutzt man den Skandal zu anderen Zwecken. Unter dem Vorwand, dass das Drama moderne Ideen durchsetzt, verwendet Georgi Bakalov die Raubübersetzungen des Stücks, um damit die Kasse seines sozialistischen Verlags zu füllen.

Anfang der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts nach dem Skandal um die Aufführung des Stücks in Berlin sichert die sensationelle Beliebtheit von „Chorovod“ noch zwei von einer verlegerischen Verantwortung total freie bulgarische Ausgaben, für die Werbung vornehmlich in der Sensationspresse mit dem deutlichen Hinweis „KNIGATA E SAMO ZA VÄZRASTNI“ [DAS BUCH IST NUR FÜR ERWACHSENE] und mit dem praktischen Hinweis „Prodava se iz budkite – cena 10 leva s razkošna ilustracija“²⁵⁹ [Wird in den Zeitungsbuden verkauft – Preis 10 Leva mit prunkvoller Illustration] gemacht wird.

Eine ähnliche Art der Rezeption kann man schwierig als literaturästhetisch definieren. Sie hat vorwiegend Marktcharakter. Der alternative Charakter, der den Übertragungsprozess für den Empfang der Werke von Schnitzler gestaltet, ordnet dem Autor die Rolle eines Massenschriftstellers zu. Das wird von der Presse erkannt und er bekommt eine Stelle in den Feuilletons der Tageszeitungen.

Abgesehen von der frühen Publikation von „Um eine Stunde“²⁶⁰ in einer dem Inhalt nach eher eklektischen Zeitschrift, *Rodina*, erlebt Schnitzler seine erste breite Veröffentlichung in den

²⁵⁹ Der ganze Text der Werbung lautet:

Ako izkate da poznavate intimnija život na MLADATA ŽENA, MOMÄK, POETA, AKTRISATA, SLUGINJATA, VOJNIKA, PROSTITUTKATA i dr. pročete HOROTO NA ŽIVOTA ot Artur Šnicler. KNIGATA E SAMO ZA VÄZRASTNI.

[Wollen Sie das Intimleben der jungen Frau, des jungen Mannes, des Dichters, der Schauspielerin, des Dienstmädchens, des Soldaten, der Prostituierten u. a. kennen, lesen Sie „Reigen des Lebens“ von Arthur Schnitzler. Das Buch ist nur für Erwachsene.] (Siehe z. B. *Sedmičen Fakel* vom 08.06.1924, S. 4).

²⁶⁰ Das Transferieren dieses Werks nach Bulgarien passiert ziemlich schnell. Die Novelle wurde zum ersten Mal in der *Neuen Freien Presse* am 24.12.1899 veröffentlicht (Urbach 1974: 102) – in *Rodina* im Heft für Oktober/November 1900. Die zweite deutsche Veröffentlichung findet erst im Januar 1907 statt, weil nach der Meinung Schnitzlers die Novelle „künstlerisch unvollständig“ sei. Deshalb kann man die Quelle des Urtextes für die bulgarische Übersetzung eindeutig bestimmen. Dieses Beispiel beweist die Rolle der *Neuen Freien Presse* als Vermittler nicht nur für politische und wirtschaftliche Informationen zwischen Österreich und Bulgarien.

bulgarischen Druck-Periodika²⁶¹ erst 1906. Im Februar in ihrem zweiten von insgesamt fünf Heften der kurzlebigen Zeitschrift *Sävremenost* werden „Andreas Thameyers letzter Brief“ und „Die griechische Tänzerin“ publiziert; in den Sommermonaten als Publikation mit Fortsetzung erobert „Die Frau des Weisen“ das Feuilleton von *Dnevnik*, der populärsten Zeitung mit großer Auflage in Bulgarien; Ende November veröffentlicht die Zeitung der liberalen Partei *Svobodno slovo* das einaktige Theaterstück „Der tapfere Cassian“ [Kasin junaka] erneut als Lesestoff mit Fortsetzung; im Februar 1907 beinhaltet auch die Zeitschrift *Nov život* „Blumen“ auf ihren Seiten. Die Übersetzung ist von Zdravko Achtardžiev und entstand im November 1906 in Wien. In demselben Zeitabschnitt, April 1906, wird die Studie über Schnitzler von N. Štārbanov in dem achten Heft von Genadievs *Biblioteka* veröffentlicht; im September wird in der anderen Zeitschrift von Genadiev, *Chudožnik*, die Rezension von Trajanov zu „Zwischenspiel“ gedruckt. Es macht den Eindruck, dass es offensichtlich ein ständiges Interesse an diesem Autor vom Verleger Genadiev gibt, der 1905 „Ženata s kamata“ [Die Frau mit dem Dolche] als erster publiziert hat. In zwei der Fälle sind die Publikationen Teodor Trajanov zu verdanken: seine Rezension und die Übersetzung von „Blumen“ besorgt von seinem Wiener Freund Zdravko Achtardžiev.

Der Fall mit der bulgarischen Publikation des Einakters „Der tapfere Cassian“ von Ivan Andrejčin ist ebenfalls bezeichnend. Der Text ist deutlich als Übersetzung aus dem Deutschen gekennzeichnet. Die einzig mögliche Quelle für das Original dieser Zeit ist die Zeitschrift *Die Neue Rundschau* des Fischer Verlags, die 1904 „Der tapfere Cassian“ als „Burleske in einem Akt“ (Bd. 15, 227–247) veröffentlicht hat. In diesem Fall ist auch die Beobachtung wichtig, dass die Übersetzungsrezeption nicht mehr durch russische Quellen beeinflusst wurde. Die Betonung dieser Beobachtungen ist kein Selbstzweck – sie führen zu der auffälligen Frage: Warum entsteht gerade 1906 in Bulgarien dieses relativ intensive Interesse an Schnitzler, das auch die Übersetzung von vier seiner Prosawerke umfasst? Sogar eine der konservativeren Zeitschriften – *Bälgarska sbirka* – fand es nötig, in ihrem Heft Nr. 4 für 1906 mitzuteilen, dass Schnitzlers Theaterstück „Ruf des Lebens“ eine erfolglose Aufführung in Berlin hatte (Anonymus 1906: 276). An dieser Stelle ist es nützlich, auch an den Fall mit den Schauspielern zu erinnern, die im Dezember 1906 das Nationaltheater verlassen und „Svoboden teatăr“

²⁶¹ Eine kuriose Geschichte: In der Zeitschrift *Svetlina* von April 1906 wurde auf den Seiten 20–24 die Novelle „Proleten bljan“ [Ein Frühlings-Tagtraum] unter dem Namen von Arthur Schnitzler veröffentlicht; es wurde auch informiert, dass der Übersetzer Italo heißt und aus der Stadt Pleven stammt. Leider konnte im „Schnitzler-Kommentar“ Urbachs (Urbach 1974) so eine Novelle nicht gefunden werden – ob das ein Fehler des Herausgebers von *Svetlina* ist oder es einen Versuch darstellt, den Namen Schnitzlers als Pseudonym zu verwenden, ist vom heutigen Standpunkt aus schwierig festzustellen.

gegründet haben, unter dessen Namen sie innerhalb eines Monats nach der Kündigung bereits „Liebele“ spielten. Diese Frage ist vernünftig, weil sich in den nächsten Jahren bis 1910 eine Pause im Interesse an neugedruckten Werken Schnitzlers in den Periodika zeigt. Eine neue Aktivität wird in dem Zeitabschnitt 1910–1913 beobachtet, aber sie wird schon von dem Versuch sozialistischer Ausnutzung von Schnitzlers Popularität angeregt – auch von der Feier seines fünfzigjährigen Jubiläums im Jahre 1912. Es ist schwierig, eine empirisch motivierte Antwort auf diese Frage zu geben, weil es an kritischer Rezeption der Werke fehlt, die hier genannt werden. Es gibt auch keinen thematisch angemessenen Erwartungshorizont des Lesepublikums; ein solcher wird sich erst nach den Kriegen aktivieren. Eine glaubhafte Antwort, obschon es eine Hypothese wäre, wäre mit dem Beginn eines neuen Verständnisses für die Moderne in der bulgarischen Literatur verbunden.

Genadiev, Trajanov, Andrejčín sowie die Redaktionsmitglieder der kurzlebigen Zeitschrift *Sävremenost* sind klare Förderer solcher Ideen. Die Überlegungen zu dieser Antwort gehen über die Ziele der vorliegenden Arbeit hinaus. Hier handelt es sich um die nachgewiesene Tatsache, dass die Prosa Schnitzlers nicht nur aus russischen Quellen kommt, sondern durch die Vermittlung der in Europa etablierten literarischen Zeitschriften oder Zeitungen mit qualitativen Feuilletons. Die Umorientierung des Transferkanals ist gleichfalls der Grund für die Erklärung, warum nach dem Krieg in dem nachfolgenden Aufschwung von Übersetzungen die meisten davon von professionell vorbereiteten Übersetzern aus dem Deutschen gemacht werden. Wichtig ist auch die Bestätigung, dass die Marktverwendungszwecke nicht die dominierenden in der bulgarischen Rezeption von Schnitzlers Werken bleiben. Solche Ambivalenz der Rezeption, in der gleichzeitig literarisch-ästhetische Empfindungen und marktwirtschaftliches Gespür funktionieren, ist ein Merkmal der Moderne von europäischem Typus.

Wahrscheinlich kann man diesen Schnitt des bulgarischen literaturgeschichtlichen Prozesses, der durch die oben genannten Beobachtungen über die Transferpraktiken bezogen auf das Werk von Schnitzler konkretisiert wurde, als noch ein Argument für die Grenze anführen, an der die Modernisierung der bulgarischen Literatur bis zur Überwindung der Ideologie entsprechend dem Naturalismus reicht und erste Schritte zu einer Moderne macht, die dem europäischen, in der Wiener Moderne kristallisierten Prozess ähnlich ist. In diesem Prozess spielen vornehmlich die Schriftsteller eine große Rolle – Homo scriptor: Trajanov publiziert die Gedichtsammlung „Regina mortua“ und andere gleich poetisch gestimmte Werke, mit denen

er die poetische Transformation in der bulgarischen Lyrik aktiviert; die Gruppe um „Bälgaran“ prägt frivole Themen und den bulgarischen Dandyismus; Anton Strašimirov ist bereit, einen Kampf gegen die Zeitschrift *Misäl* mit der Zeitschrift *Naš život* zu führen; Pavel Genadiev hat in seiner Verlagstätigkeit durch *Chudožnik* eine neue Art von Zeitschrift durchgesetzt, die nicht nur geschmackvoll und schön²⁶², sondern mit manchen ihren Veröffentlichungen auch provokativ ist. Offensichtlich überqueren die individuellen rezeptiven Praktiken der Literaten, in Bezug auf das Geschehen in der Literatur Europas, die kritische Grenze ihrer privaten Lesepraktiken. Deshalb ist in den Briefen von fast allen von ihnen in diesen Jahren die Gruppierung um neue Periodika mit einem manifesten Charakter das Hauptthema. Für den Massenhorizont der bulgarischen Öffentlichkeit sind diese Prozesse noch verborgen. Aber offensichtlich ist für die neuen Modernen ein Werk wie das von Schnitzler nicht nur wegen des Wiener Kolorits interessant, sondern auch wegen der künstlerischen Techniken, mit denen es psychologische Zustände überträgt – Techniken, die den Blick provozieren, jenseits des Sichtbaren überzugehen und die unbewussten Triebe und Energien künstlerisch zu meistern.

Bei der Analyse der Übersetzungsentscheidungen seiner Werke bemerkt Ana Dimova (1995: 235) in ihrer Schlussforderung, dass das Interesse an Schnitzler „edva li se e dälžal tolkova na stilističното izjaštestvo, kolkoto na interesnite psihologičeski sjužeti“ [das Ergebnis nicht einer stilistischen Eleganz, sondern der interessanten psychologischen Sujets war]. Sie hebt zudem deutlich die Übersetzungen von Michail Teofilov, Michail Pundev (besonders bei der Wiedergabe der erlebten Rede) und von Dimităr Stoevski hervor und bemerkt, dass „pri prevodite i na Šnicler, i na Altenberg ima udivitelni prevodačeski rešenija“ [bei den Übersetzungen Schnitzlers und Altenbergs es erstaunliche Übersetzungsentscheidungen gibt] (Dimova 1995:159). Von Bedeutung für die vorliegende Arbeit ist aber ihre finale Beurteilung. In den zwanziger Jahren ist Altenberg in Bulgarien eine Mode²⁶³, Schnitzler hingegen nur populär. Aber die Qualität der Übersetzungen hat Schnitzler dauerhafter in das bulgarische Literaturleben eingepägt.

²⁶² Genau diese Zeitschrift entspricht der Formel für luxuriöse Ausstattung und für eine synthetisierende Kombination von Wort- und Bildkunst.

²⁶³ Seine Popularität verdankt er der ziemlich frühen Aufnahme seiner Werke auf die Seiten der Zeitschriften in Bulgarien (die erste dem Verfasser dieser Arbeit bekannte Übersetzung ist von der Erzählung „Skärbjaštoto särke“ [Das leidende Herz], gedruckt in *Bälgarska sbirka*, 1905, H. 7, S. 452–454). In den nächsten Jahren findet man die täuschend leicht zu übersetzenden kurzen Texte auf den Seiten der massenpopulären Zeitschriften wie *Sävremenna iljustacija* oder der humoristischen wie *Šantekler*. In einer von ihnen – *Smjach* – gibt es auch Übersetzungen, die von Dimčo Debeljanov, der die deutsche Sprache nicht beherrschte, gemacht sind. Der Höhepunkt seiner Rezeption sind zwei Sammlungen von 1919 und 1920. Trotz dieser Popularität von Altenberg hinterließen seine Übersetzungen keine „vidimi i trajni sledi v bälgarskija lietarturen život“ [sichtbare und dauerhafte Spuren in dem bulgarischen Literaturleben], „poneže ne e realisiran stilät na impresionizma“ [weil der Stil des Impressionismus nicht realisiert wurde] (Dimova 1995: 235).

Die Vollständigkeit dieser Beobachtungen führt zu der Schlussfolgerung, dass bei den Transferprozessen das Werk von Schnitzler in Bulgarien adäquater als beispielsweise das von Altenberg – scheinbar leichter zu übersetzen – oder von Hofmannsthal – schwierig zu übersetzen – empfunden wird. Und zwar nicht aus rein sprachlichen Gründen, sondern eher wegen eines Mangels an Vermittlern, die gleichermaßen die soziokulturellen Zusammenhänge der Ursprungsliteratur, aber auch der Zielliteratur kennen. Der Fall mit Schnitzler ist mit Sicherheit anders. Gerade das ist der Beweis, dass die Vermittlung seiner Werke, die von Literaten mit Sinn für die Moderne ausgeführt wird, in adäquater Beziehung gekennzeichnet ist. Währenddessen haben die Handels- und Marktpraktiken der sozialistischen Verleger, die aus dem Russischen übersetzen, ihr Gefühl für den Gewinn modernisiert. Aber mit diesen Praktiken bringen sie Dynamik in den rezeptiven Prozess und verursachen, vom Standpunkt der adäquaten Vermittler aus, eine ‚verdächtige‘ Popularität des Autors. Für ein sich entwickelndes Literaturfeld ist das von Nutzen. Durch das Aktivieren der Lesernachfrage bekommen die ernstesten Verleger und Übersetzer die Möglichkeit, sich dem Werk Schnitzlers zu widmen und nicht mehr in Eile und Sparsamkeit arbeiten zu müssen. Deshalb führt der Weg zur Überwindung des Zerwürfnisses zwischen dem Massenhaften und dem Anspruchsvollen auf dem Literaturfeld von Bulgarien auch durch die Transferpraktiken, die mit den Werken von Arthur Schnitzler verbunden sind. Dort wo sich die Staatsmechanismen in die Rezeption einmischen – wie in dem Nationaltheater – haben die Vermittlungsprodukte keinen Erfolg. Dort, wo das freie Schaffen aufeinandertrifft – auf dem Buchmarkt – realisieren die Werke Schnitzlers ihr ambivalentes Potenzial²⁶⁴, das für sein Schaffen charakteristisch ist.

²⁶⁴ Es ist nicht nur eine bulgarische Praxis, Schnitzlers Werke als ‚nicht gut‘ zu bewerten. Das folgende Beispiel dient zur Veranschaulichung dieser Tatsache:

Uns Norddeutschen, deren Fehler es oft ist, dass wir etwas zu ernst nehmen, faustisch ernst oder philisterhaft ernst, uns ist es tatsächlich unmöglich, die Wiener Literatur, wie sie sich im großen Ganzen mit und seit Hermann Bahrs Auftreten vor nun rund zehn Jahren herausgebildet hat, ernst zu nehmen. [...] In Wien wird man wie ein Weib hysterisch und sentimental: und dieser Feminismus ist für uns der grässlichste Zug an der Wiener Literatur, den so ziemlich alle ihre Literaten haben. [...] Und dann war die Novelle „Sterben“ eine im Psychischen wie Klinischen gut durchgeführte Studie. Aber sonst hat uns Schnitzler nie etwas gegeben; und die verstärkte Sentimentalität, in dem Drama „Liebelei“ beispielsweise, wirkte geradezu unerträglich (Moeller-Bruck 1902: 6, 14, 20).

Diese Beobachtung beweist, wie die Meinung Penčo Slavejkovs „kako za vieneskite ženi, za avstrijskite poeti trjaba da se kaže: nužna e čužda krāv – da gi napravi chubavi“ [wie über die Wiener Frauen, auch über die Wiener Dichter muss man sagen: es ist fremdes Blut erforderlich – sie schöner zu machen] (Slavejkov 1911: 71) mit dem norddeutschen Verständnis zusammenklingt. Man könnte erwarten, dass auch andere deutsche Zöglinge der bulgarischen Elite um die Jahrhundertwende die gleiche Einstellung vertreten. Das wirft auch einiges Licht z. B. auf die Entgegensetzung der rezeptiven Einstellungen bei Trajanov (Wien) und den Kreis „Misāl“ (Leipzig, Berlin). Im Großen und Ganzen entspricht diese Gegenüberstellung den Gegenüberstellungen Naturalismus – Symbolismus, Neuromantik, Impressionismus; Berlin – Wien.

Der Prozess, den diese Ausführung verfolgt, wird in einigen Jahren zu der adäquatesten Vorstellung über Schnitzler führen, die von einem bulgarischen Schriftsteller bis zum Anfang der Kriege ausgedrückt wurde. Das wird in der Zeitung *Volja* unter der Redaktion von Simeon Radev, Trifon Kunev und Dimo K'orčev²⁶⁵ geschehen. In der Nummer 114 am 22.05.1912 wurde ein Porträt Schnitzlers von Ljudmil Stojanov veröffentlicht. Ljudmil Stojanov ist ein junger bulgarischer Modernist, Übersetzer der Studie von Brandes über Schnitzler, die in *Chudožnik* abgedruckt wurde. Nach dem Bericht über die Feierlichkeiten zu Ehren des Jahrestages beschreibt der Verfasser die Figur des Schriftstellers als Autor, der „si e spečelil slavata, da bāde predstavitel na ‚Mlada Avstrija‘ i ‚Mlada Viena‘“ [den Ruhm verdient hat, Vertreter von ‚Jung-Österreich‘ und ‚Jung-Wien‘ zu sein], der „e dal na Viena slavata na literaturen centār, sled kato be imala rjadkoto ime na muzikalen grad“ [Wien den Ruhm eines literarischen Zentrums gegeben hat, nachdem es den seltenen Namen einer Musikstadt gehabt hat]. Laut Stojanov versammelt Schnitzler die Gruppe „Jung-Wien“, in der „ošte Cherman Bar, i Peter Altenberg, i Feliks Salten i Chofmanstal“ [noch Hermann Bahr, und Peter Altenberg, und Felix Salten und Hofmannsthal] sind, um sich herum. Der Feuilletonist bezeichnet die Sonderstellung Schnitzlers in der Gruppe, indem er bemerkt, dass er niemals „naturalist v sobstvenija smisāl na taja дума“ [Naturalist im wahrsten Sinne des Wortes] war:

Negovite proisvedenija sa proniknati ot naj-tānāk estetizām, s edin ostār miris na erotičnost, skepticišām i chumor. [...] geroite mu sa individualisti i esteti po priroda, zaeti sās svoje čuvstva, s nerazrešimite vāprosi za smisāla na života, za celite na smārtta, za čoveškata duša.

[Seine Werke sind von feinsten Ästhetik durchdrungen und riechen stark nach Erotik, Skepsis und Humor. [...] seine Charaktere sind von Natur aus Individualisten und Ästheten, die sich mit ihren Sinnen und mit den unlösbaren Fragen nach dem Sinn des Lebens, nach den Zielen des Todes, nach der menschlichen Seele beschäftigen.] (Stojanov 1912: 1)

In den oben zitierten Zeilen kann man die Hauptmotive sehen, die von den jungen bulgarischen modernen Schriftstellern zur Rezeption von Schnitzler führen. Bei den nächsten Vorstellungen einzelner Werke stützt sich Ljudmil Stojanov auf Brandes, charakterisiert aber auch kurz für den bulgarischen Leser bekannte Werke:

²⁶⁵ Hinter dieser Zeitung steht der Verleger Genadiev. Simeon Radev ist ehemaliger Redakteur von *Chudožnik*, während Trifon Kunev und Dimo K'orčev aus der früheren Gruppe um *Naš život* kommen und Herausgeber des ersten bulgarischen neumodernen Almanachs „Južni cvetove“ [Südliche Blüten] waren.

„Anatol“ e cjala lekomislenata Viena, s nejnoto bezrazsädstvo i goreština, s nejnata täga i bezgrižie, s nejnata tänka žitejska mädrost i poznanie na ženata; [...] v „Prikazka“ Šnitcler e dälbok särcvedec; [...] v „Smärt“ – tänäkö psycholog i opiten nabljudatel na duševnite konflikti; [...] v „Ženata na mädreca“ [...] probljasva veče protest sreštu buržoasnija moral; [...] v dramatičnata trilogija „Zelenijat kakadu“ viždame čoveka na fantazijata [...] i ljubimata smisäl na Šniclera, če celijat život e edna fantasmagorija, deto dejstvitelnostta i nevidimото se preplitat po edin zagadäčen päť; väv „Voala na Beatris“ si e postavil sa cel da izsledva kak dejstva värchu chorata säznanieto sa obštata neizbežna gibel i naj-veče na erotičeskoto čuvstvo.

[„Anatol“ ist all das leichtsinnige Wien, mit seiner Unvernunft und Hitze, mit seiner Traurigkeit und Sorglosigkeit, mit seiner feinen Lebensweisheit und die Kenntnis der Frau; [...] in „Das Märchen“ ist Schnitzler ein tiefer Herzkenner; [...] in „Sterben“ – feiner Psychologe und Beobachter der Seelenkonflikte; [...] in „Die Frau des Weisen“ [...] taucht schon der Protest gegen die Bürgermoral auf; [...] in der dramatischen Trilogie „Der grüne Kakadu“ (ohne Ausgabe in Bulgarien – Anm. d. Verf.) sehen wir den Mann der Fantasie [...] und Schnitzlers Lieblingsgedanke, dass das ganze Leben eine Phantasmagorie ist, in der sich Realität und Unsichtbares auf mysteriöse Weise miteinander verflechten; in „Der Schleier der Beatrice“ machte er sich daran, zu untersuchen, wie das Bewusstsein des allumfassenden unvermeidlichen Todes auf die Menschen wirkt und vor allem auf den erotischen Sinn.] (Stojanov 1912: 1)

Wenn der Anlass, aus dem der Artikel geschrieben wurde, unbeachtet bleibt, beobachtet man in den Beurteilungen Stojanovs eine zusammenfassende Anweisung an den bulgarischen Leser: Schnitzler ist der Autor im Zentrum der Gruppe „Jung-Wien“; im Unterschied zur deutschen modernen Schule hebt der Geist von Wien in seiner Doppeldeutigkeit das Thema der Verflechtung des Todes und der Erotik hervor.

Gerade der Tod und die Erotik sind in ihrer Vernetzung auf geheimnisvolle Weise die hauptsächlichsten poetischen Botschaften in Bezug auf die sterbende, aber schöne Seele in den ersten Gedichtzyklen des Mitstreiters der Gruppe der Redakteure, die die Zeitung *Volja* herausgibt – Schnitzlers ‚Mitbürger‘ Teodor Trajanov. Der Artikel von Ljudmil Stojanov schafft nicht nur eine wahre Gestalt Schnitzlers, sondern verrät daneben die Verhältnisse seines aus dem Wiener Geist geborenen Werkes zu den Anfängen des bulgarischen Symbolismus. Es ist kein Zufall, dass Ljudmil Stojanov, Geo Milev und Teodor Trajanov durch ihre Kulturversuche nach den Kriegen in enger Verbindung waren – verbunden sowohl durch die literarische Periodik als auch durch den Versuch, ein alternatives Theater, „Teatär studia“, zu gründen, in dessen Repertoire die Stücke von Schnitzler und Hofmannsthal vorgesehen waren. Die Autoren aus dem Kreis „Jung-Wien“ haben in der Gruppe der jungen bulgarischen modernen „Symbolisten“ scheinbar ihren Adepten in Bulgarien gefunden.

Nach diesen Beobachtungen, die die organischen ideen-ästhetischen Beziehungen zwischen Jung-Wiener und den jungen bulgarischen „Symbolisten“ beweisen, wird nun auf die zweite Linie der Ausführungen zurückgegriffen – und zwar auf die Mechanismen, die die Popularität von Schnitzlers Werk in Bulgarien sichern.

In den Kriegszeiten wurde die aktive literarische Tätigkeit in Bulgarien fast stillgelegt, aber das ist kein Grund, Schnitzler zu vergessen. Nachdem zum runden Jahrestag von Schnitzler die Zeitung *Utro*²⁶⁶ als Lektüre mit Fortsetzung die Erzählung „Strannata“ [Die Fremde] (Beginn in Nr. 451/1912) veröffentlicht, folgt 1913 „Blumen“ (Beginn in Nr. 1047/1913). Der Verlag von Paskalev bringt 1914 den Zyklus „Anatol“, übersetzt von M. Teofilov, auf den Markt. Die Zeitschrift *Sävremenna misäl*, die Paskalev herausgibt und um die sich die Verfechter der Moderne in Bulgarien in einem breiteren Kreis scharen, verfolgt das ganze Jahr 1914 hindurch, wie sich der Krieg auf Schnitzlers Werk auswirkt. 1916 läuft in den Kinos der Film „Liebele!“ – auf Bulgarisch: „Ljubovni intrigi“.

So kommt es noch im letzten Jahr des Ersten Weltkrieges zu einer echten Welle von Prosawerken Schnitzlers, die in bulgarischen Übersetzungen erscheinen – im Jahre 1918 sieben Titel, 1919 zwei Titel sowie neue Veröffentlichungen in der Massenpresse: Auf den Seiten von *Zarja* (Beginn in Nr. 1636/12.01.1919) erscheint in einer neuen Übersetzung „Um eine Stunde“ als Lektüre mit Fortsetzung usw.

Nach der Veränderung der Lebenserfahrung der Bulgaren, die in der Zeit der Kriege entstanden ist, stellt sich der thematische Erwartungshorizont des bulgarischen Lesers auf Vergänglichkeit, Tod, Lust auf Leben usw. ein. Solche Themen und Motive finden die lesenden Bulgaren in Schnitzlers Dramen, Erzählungen und Romanen. Die weite Verbreitung der Werke Schnitzlers liegt aber auch an der Verlagstechnik, dank der sie in Fortsetzungsreihen aufgenommen wurden. Die Serien sind ein klassisches Merkmal der Massenhaftigkeit. Es folgen einige Beispiele: „Podporučik Gustl“ [Leutnant Gustl] wurde 1910 in Plovdiv zum ersten Mal als selbstständiges Buch von Fräulein Jurukova²⁶⁷ herausgegeben. 1912 wird die Novelle von derselben Verlegerin zusammen mit „Sävestta na advokata“ [Remords d'avocat, dt. Die Reue des Advokaten] von Masson-Forestier in „kniga osma, juni“ [im Band 8, Juni] in der Reihe

²⁶⁶ Eine Zeitung, die in einer Auflage von täglich zwischen 50.000 bis 160.000 Exemplaren erschien.

²⁶⁷ Die erste Frau in Bulgarien, die einen Verlag gegründet hat und teilweise die Texte für die eigenen Ausgaben selbst übersetzt hat. Die Übersetzung von „Podporučik Gustl“ wurde von K. Angelov aus der 15. deutschen Ausgabe gemacht. Diese Ausgabe ist in „Bälgarski knigi“ Bd. 6, S. 270 nicht notiert.

„Mozajka ot znameniti sävremenni romani“ [Mosaik aus berühmten modernen Romanen], 3. Jahrgang herausgegeben. Diese Reihe ist „preporočana ot Ministerstvoto na prosvetata s okržno № 4248/1910“ [vom Bildungsministerium mit Rundschreiben № 4248/1910 empfohlen] und erscheint jeden Monat. Im Jahre 1931 wird in ihr der Roman „Tereza“ [Therese. Chronik eines Frauenlebens] in Übersetzung von Michail Pundev als Buch 7–8 für das Jahr XII in einer Auflage von 3760 Stück verlegt. Im Jahre 1918 wird „Leutnant Gustl“, neu übersetzt von M. Balsamov, unter № 37 der „Universalna biblioteka ‚Chemus‘“ in dem Verlag „Chemus“ erscheinen. Auf diese Art steht der Name des Autors länger im Fokus des Interesses der Reihensammler. Auch das Symbolkapital des Namens wird durch das Symbolkapital anderer Autoren verstärkt, so dass sich ein ‚Hunger‘ nach neuen Titeln desselben Autors entwickelt.

In der Reihe „Vsemirna biblioteka“ von Paskalev wurden die folgenden Werke von Schnitzler veröffentlicht: unter № 5 „Ženata s chandžara“ [Die Frau mit dem Dolche] in Übersetzung von Kiril Christov (1910 und 1912), unter № 85 „Aplodiran. Cvetja“ [Der Ehrentag. Blumen] in Übersetzung von M. Teofilov (1912), unter № 92 „Ženata na mädreca“ [Die Frau des Weisen] in Übersetzung von M. Teofilov (1912), unter № 155–157 „Anatol“ in Übersetzung von M. Teofilov (1914), unter № 376–388 „Frau Berta Garlan“ in Übersetzung von H. Levenson (1919). Nicht in „Vsemirna biblioteka“, aber auch von Paskalev herausgegeben, sollte man „Zabava“ [Liebelelei] (selbstständige Broschüre, 1910) erwähnen. Einige von diesen Titeln wurden in weitere Buchreihen in anderen Übersetzungen aufgenommen – beispielsweise ist „Frau Berta Garlan“ in der Übersetzung von Nikola Tolčev № 40 der „Universalna biblioteka ‚Chemus‘“. Einzelne Titel erreichen sogar für die heutigen Tage erstaunliche Auflagen dank des Vertriebssystems: der Band „Gospoža Beata i nejniyat sin“ [Frau Beate und ihr Sohn] in Übersetzung von Dimitar Stoevski in „Biblioteka ‚Sävremenni romani‘“, Jahrgang II, Buch 14, der auch als kostenlose Beilage der Zeitschrift *Domakinja i majka* [Hausfrau und Mutter] vertrieben wurde, erscheint in einer Auflage von 9500 Stück; „Gospožica Elsa“ [Fräulein Else], in Übersetzung von Nikola Tolčev, in „Biblioteka ‚Ljubimi romani‘“ des Verlags „Ignatov i sinove“ als № 18/1929 – in einer Auflage von 5000 Stück; und als eine kostenlose Beilage der Zeitschrift *Ikonomija i domakinstvo* [Ökonomie und Haushalt], Jahrgang XI, Buch 10 im Jahre 1932 wurde „Ženata na mädrija“ [Die Frau des Weisen] zusammen mit Frances Hodgson Burnetts²⁶⁸ „Buri v moreto i buri v särceto“ [Storm’s Heart] in einer Auflage

²⁶⁸ Burnett ist seit 1929 mit „Little Lord Fauntleroy“ äußerst populär in Bulgarien.

von 16.000 Stück gedruckt. Sicher spielt für diese Auflage auch der Name von Burnett eine wesentliche Rolle. Auf diese Art, in einem Band Autoren und Titel zu versammeln, wirkt das Symbolkapital gegenseitig und sichert nicht nur größere Verkaufszahlen, sondern weiterhin das Kennenlernen neuer Autorennamen und Titel in auf verschiedene Reihen spezialisierten Leserschichten. Obwohl die bulgarischen Verlage mit dem Namen Schnitzler Gewinne erzielen, hat wahrscheinlich Arthur Schnitzler, der bekannt für seine Forderungen auf Zahlung seiner Urheberrechte war, nie Geld für alle bulgarischen Ausgaben bis 1921 bekommen.

Einige dieser Herausgaben besitzen Vorworte, die von bulgarischen Autoren geschrieben sind und die ein besonderes Interesse im Rezeptionsforscher wecken. Andere, wie das Vorwort zu „Tereza“ [Therese] (1931), sind aus ausländischen Editionen aufgenommen – im konkreten Fall ist der Verfasser Louis Gillet und der Text stammt aus der ersten französischen Auflage des Romans. Als Vorworte werden auch Essays aus den ausländischen Periodika verwendet – z. B. in „Maski i čudesna“ [Masken und Wunder] in der Übersetzung von P. K. Činkov („Biblioteka ‚Cvjet‘“ № 47, 1918) – aus der Zeitschrift *Die Welt-Literatur*.

Das Vorwort zu der Novelle „Igra v utrinen sdrač“ [Spiel im Morgengrauen] (1929 in der Reihe „Biseri ot znameniti sāvremenni romani na vseмирnata literatura“ [Perlen aus berühmten Romanen der Weltliteratur] des Verlags „Ignatov i sinove“ mit Auflage 5000) ist nicht unterschrieben, stammt aber vermutlich von P. K. Činkov, der ein großes Interesse an der deutschen und speziell an der zeitgenössischen Wiener Literatur zeigte. In dem konkreten Fall übersetzt er am Anfang in einer leicht gekürzten Variante das Motto der Studie von Richard Specht²⁶⁹ über Schnitzler – ein Zitat von Wedekind, das mit den Worten beginnt: „Artur Šnicler e nemski klasik [...]“ [Arthur Schnitzler ist ein deutscher Klassiker ...]. Interessant sind aber die nächsten Zeilen, die unter dem Einfluss mancher Verbiegungen in der bulgarischen Rezeption geschrieben sind. Diese sind konkrete Beweise für die Betonung des sexuellen Themas in Schnitzlers Rezeption in Bulgarien:

Toja pisatel, čijato slava pogrešno se svārzva u nas samo s njakolko negovi tvorbi, na prāv pogled spekulirašti sās seksualni senzaii, e edin ot beležitite avstrijci v nemskata literatura ot kraja na minalija i načaloto na dnešnjia vek.

²⁶⁹ Es ist das Wort für Richard Spechts „Arthur Schnitzler. Der Dichter und seine Welt. Eine Studie.“ (Berlin: Fischer 1922). Da das Zitat aus dem Motto dieses Buches ganz genau stimmt, muss angenommen werden, dass Činkov das Buch gekannt und benutzt hat. Gleichzeitig zitiert das Buch von Specht auch N. Tolčev; Specht ist auch der Lieblingsautor von Ivan Radoslavov, was man aus dem Briefwechsel mit Teodor Trajanov erfährt. Mit Sicherheit kann man behaupten, dass Specht und genauer sein Buch über Schnitzler ein Teil des nach Bulgarien transferierten Wissens über die Wiener Moderne ist.

[Dieser Schriftsteller, dessen Ruhm bei uns irrtümlich nur mit einigen seiner Werke verbunden wird, die auf den ersten Blick mit sexuellen Sensationen zu spekulieren scheinen, ist einer der bemerkenswerten Österreicher in der deutschen Literatur vom Ende der vergangenen und dem Beginn des heutigen Jahrhunderts] (Anonymus 1929: 3).

Danach richtet er die biografische Information auf die Verbindung zwischen Schnitzlers ärztlichen und schriftstellerischen Praktiken, um ihn als „edin naistina čuden diagnostik, za kojto sa dostatačni poslednite čerti ot života na čoveka, za da dade celija negov vatrešen oblik, otčetliv, žiznen i zadälbočen“, [ein wahrlich wunderbarer Diagnostiker, für den die letzten Züge des menschlichen Lebens ausreichen, um sein ganzes inneres Erscheinungsbild deutlich, vital und tief greifend zu machen] (ebd. 3) zu bestimmen. Weiters stellt der Verfasser des Vorwortes die Novelle „Spiel im Morgengrauen“ in dem europäischen Kontext der erzählenden Literatur vor:

[...] beletristično majstorstvo – v sadäržanie, obrazi, razvitie na položenijata, dialog i stil e edna ot naj-chubavite povesti v evropejskata literatura prez poslednite godini.

[...] belletristische Meisterschaft – in Bezug auf Inhalt, Bilder, Situationsentwicklung, Dialog und Stil – eine der besten größeren Erzählungen der europäischen Literatur der letzten Jahre ist.] (Činkov 1929: 3 f.)

Auch das nicht unterzeichnete Vorwort zu „Gospožica Elza“ ist wahrscheinlich von dem Übersetzer²⁷⁰ geschrieben worden, wie in der oben genannten Ausgabe des gleichen Verlags. Die Grundlage des Textes liegt wieder in der Studie R. Spechts, besonders bei der Beschreibung der künstlerischen Sprache von Schnitzler. Diese Sachlage beweist, dass das Transferieren von Kenntnissen über Schnitzler nach Bulgarien in diesen Jahren nicht mehr durch zufällige Quellen funktioniert, sondern schon etablierten kritischen Untersuchungen unterstellt ist.

In der Ausgabe „Slepijat Džeronimo i negovija brat“ [Der blinde Geronimo und sein Bruder] (als № 6 der „Mladežka biblioteka“ [Jugend-Bibliothek] des Verlags „Paskalev“ 1918) hat der Redakteur der Reihe und Übersetzer des Buches Michail Kremen auf den hinteren Umschlag geschrieben:

Artur Šnicler e pärvostepenen sävremenen avstrijski pisatel, ednakvo izvesten i kato dramaturg, i kato beletrist, [kojto pritežava] ostra nabljudatelnost na edin psiholog-realist, smekčena s nežna, ticha skrāb i elegantnost na edna dālboko poetična duša.

²⁷⁰ Stilistisch unterscheidet sich dieses Vorwort von dem Činkovs und es besteht kein Zweifel, dass jemand anderer der Verfasser ist.

[Arthur Schnitzler ist ein erstrangiger zeitgenössischer österreichischer Schriftsteller, der wie als Dramatiker so auch als Belletrist eine scharfe Beobachtungsgabe eines Psychologen-Realisten [besitzt], die durch sanfte, stille Trauer und Eleganz einer tief poetischen Seele gemildert ist.] (Kremen 1918)

Wichtig in diesem Fall ist, dass die Ausgabe sich an die heranwachsenden Bulgaren richtet – nicht an jene, die noch mit den Nachbefreiungsträumen leben, nicht an jene, die mit den Nachkriegstraumata konfrontiert sind, sondern an jene, die nach einer gewissen Zeit die aktive junge Generation darstellen werden. Auf diese Art werden die Kenntnisse über Schnitzler der nächsten Altersgruppe übergeben und dementsprechend gesichert. Die Bemerkung von Kremen weist im Übrigen auf andere Werke Schnitzlers sowohl in der Belletristik – „Sterben“, „Leutnant Gustl“, „Frau Berta Garlan“ – als auch im Drama – „Paracelsus“, „Der grüne Kakadu“, „Die Frau mit dem Dolche“, „Der einsame Weg“, „Liebelei“ und „Der Schleier der Beatrice“ hin. Es fällt auf, dass einige Titel von anderen Verlegern in Bulgarien veröffentlicht wurden, andere waren ins Bulgarische noch nicht übersetzt, was bedeuten würde, dass der Text nicht vom Verlag für Werbezwecke benutzt wird, sondern vornehmlich werbend für den Autorennamen – wie informativ, so auch emotional. Die Atmosphäre in Schnitzlers Werk wird durch die Phrase „stille Trauer“ bestimmt. Das ist ein weitverbreiteter Topos der bulgarischen Literatur, bekannt durch die Lyrik von Vazov, Slavejkov, Javorov, Trajanov, Liliev, Debeljanov u. a.

Am interessantesten vom Rezeptionsgesichtspunkt aus ist das Vorwort zu „Podporučik Gustl“ (1910), vermutlich von Sofija Jurukova, sofern dem Verfasser dieser Arbeit die Praxis ihres Verlags bekannt ist, der nur aus ihr selbst besteht. Das ist eigentlich gleichfalls das erste Vorwort in einer bulgarischen Schnitzler-Ausgabe, das von einer Bulgarin – und zwar von einer in ihrer Beziehung zu den Büchern wahrhaft modernen Frau geschrieben wurde. Nachdem der Verfasser des Vorworts die Feinheit Schnitzlers mit der Eleganz von Wien verbindet und die Erfahrung Schnitzlers als Arzt betont, unterstreicht er die Popularität des Autors von „Anatol“ und „Liebelei“ hauptsächlich als Dramatiker. Nach dieser Präambel stellt er Theater- und Erzählkunst in seinem Gesamtwerk gegenüber:

Teatărăt na Šnicler e malko izkustveno, teatralen, kogato nuvelite mu dišat prostota i prelest. [...] U nego ima malko idej, no kakva sentimentalnost, kakva čuvstnitelnost.

[Schnitzlers Theater ist ein bisschen künstlich, theatralisch, während die Erzählungen Schlichtheit und Reiz atmen. [...] Es gibt wenige Ideen bei ihm, aber welche Sentimentalität, welche Sensibilität] (Anonymus 1910a: 3).

Weiter geht das Vorwort zum Thema der Liebe²⁷¹ über, und zwar aus dem Gesichtspunkt einer Dame, die von der Treue der Frau für die Liebe begeistert ist und die Prototypen der weiblichen Figuren in Schnitzlers Werk mit dem Begriff „krotki devojki“ [zahme Mädchen] bestimmt, deren

prababa e Gretchen na G'ote: [...] ženite na Šnicler sa strastni naturi, no ne poročni. Te sa rodeni da bādat verni i zakonni sāprugi, no uslovijata gi prinuždavat da padnat.

[Urgroßmutter Gretchen von Goethe ist: [...] Schnitzlers Frauen sind leidenschaftlich, aber nicht lasterhaft. Sie sind geboren, um treue und rechtmäßige Ehefrauen zu sein, aber die Bedingungen zwingen sie zum Verfall.] (Anonymus 1910a: 3)

Dieser Versuch, in den Vorstellungen einer damaligen bulgarischen Frau Leidenschaft, Treue und Verfall zu vereinen, ist bestimmt modern, obwohl mit Recht die Wurzel der Problematik bei Goethe entdeckt werden könnte. Es sieht so aus, als ob die erste bulgarische Verlegerin die Wiener Moderne als ein spezifisches, einzigartiges, modernes Prisma auffasst, durch das man eine ähnliche Problematik der Liebe in der Gegenwart sehen kann:

Šnicler e poet na ljubovta, specialno na vienskata ljubov, saštoto ljubovta v Pariž ne e takava, kakvato v Rim, nito v Berlin kato tasi vāv Viena. Toj e istoriografa, filosofa, poeta na vienskata ljubov. Ljubovta na ženite spored nego se rasličava mnogo ot ljubovta na mājete. Šnicler risuva vienčankata imenno takava: nežna, vjarna na ljubovta si i sposobna na vsevāsmožni žertvi, kogato običa. Ženata običa po-iskreno, po-beskoristno, u neja ljubovta e strast, tja j se otdava s cjaloto si sājstestvo i māčno se osvoboždava ot neja.

[Schnitzler ist ein Dichter der Liebe, besonders der Wiener Liebe, denn Liebe in Paris ist nicht wie in Rom oder in Berlin – nicht wie in Wien. Er ist der Historiograf, der Philosoph, der Dichter der Wiener Liebe. Die Liebe der Frauen unterscheidet sich seiner Meinung nach stark von der Liebe der Männer. Schnitzler zeichnet die Wienerin genau auf diese Art: zart, treu zu ihrer Liebe und fähig zu allen möglichen Opfern, wenn sie liebt. Die Frau liebt echter, selbstloser, in ihr ist die Liebe Leidenschaft, sie gibt sich ihr mit ihrem ganzen Wesen hin und schwer befreit sie sich von ihr.] (Anonymus 1910a: 3 f.)

Diese Auffassung einer sichtlich modernen Frau steht im starken Gegensatz zu den ideologischen Bewertungen der russischen Kritiker, die von den bulgarischen Sozialisten gleichzeitig verbreitet wurden. Sie offenbart den Schlüssel für die Rezeption der Prosawerke Schnitzlers durch das damalige breite weibliche Publikum in Bulgarien (über die Zielgruppe der meistverkauften Verlagsserien sprechen direkt die Namen der Verlage: z. B. „Domakinja i majka“

²⁷¹ In dem Vorwort ist nicht die Rede von dem Werk „Leutnant Gustl“, wenn man nicht durch den Kontext auf das Thema „vor dem Tod stehen“ zu sprechen kommt. Es ist aber auf die Erzählung „Um eine Stunde“ übertragen, ohne dass der Titel erwähnt wird.

[Hausfrau und Mutter] oder „Ikonomija i domakinstvo“ [Ökonomie und Haushalt]), das der Tradition der wiedergeburtlichen bulgarischen Literatur gemäß die höhere Sinnlichkeit, die sich zu Sentimentalität steigert, bevorzugt. Auch das Mitleid mit „den sich in der Liebe ergebenen, aber wegen den Bedingungen gefallenen Frauen“ spielt eine große Rolle im Leseprozess. Wenn zu dieser rezeptiven Formel überdies die Muster des Wiener Lebens als derzeitige allgemeine Mode und Nachahmungsmodell hinzugefügt wird, ergibt sich die Lesemotivation, die letztendlich dem Masseninteresse an Schnitzler Nahrung gibt.

Die Logik der gegenwärtigen Darstellung kommt zu Ende²⁷². Der Verfasser verhofft sich, eine klare Antwort auf die Frage, warum Schnitzler in Bulgarien bis 1944 der bekannteste aller Autoren aus dem Kreis „Jung-Wien“ ist, gegeben zu haben. Die Vermittlungsprozesse, die die Rezeption seiner Werke in Bulgarien sichern, sind durch die Dynamik bei der Modernisierung der bulgarischen Gesellschaft sowie des bulgarischen Literaturfeldes – und insbesondere der Verlagspraktiken – gekennzeichnet. Doch sie verlaufen auch parallel mit der Gestaltung einer neuen Generation moderner bulgarischer Autoren, deren Teil ebenfalls wie Teodor Trajanov und seine Mitstreiter in der nachnaturalistischen Modernisierung der bulgarischen Literatur, Ljudmil Stojanov und Dimo K’orčev, gute Kenner sowohl der Ausgangssituation der Kultur der Wiener Moderne als auch der gezielten bulgarischen Kultur sind. Die Verbindung einer solchen Adäquatheit mit der modernen Dynamik des Verlagswesens und des Buchmarkts in Bulgarien balanciert zwischen den hohen Zielen und dem Können Schnitzlers und seinen neuen, für jene Zeit sensationellen thematischen Feldern. Die Themen Schnitzlers und seine Meisterhaftigkeit, psychologische Inhalte zu beobachten, zu analysieren und ästhetisch darzustellen, trafen den Erwartungshorizont der bulgarischen Leser in der erforschten Periode zwei Mal. Um 1906 waren es vorwiegend moderne Intellektuelle, die sich Schnitzlers Psychologismus, Thematik und literarische Technik zu dem Zweck, die bulgarische Literatur zu modernisieren, aneignen wollten. Nach dem Ersten Weltkrieg entfalteten die neuen Erfahrungen des bulgarischen Volkes mit dem Tod und zugleich mit der Freude am Leben einen breiteren thematischen Erwartungshorizont, der die für Schnitzlers Werk typische Thematik als eine Art Offenbarung akzeptierte. Die Begegnung der Erwartungen mit

²⁷² Über die Ursachen für den Misserfolg von „Vik na života“ [Ruf des Lebens] im bulgarischen Nationaltheater könnte man (mit einigen Vorbehalten, wie der Behauptung, dass das Stück in einer direkten Verbindung mit dem Ersten Weltkrieg entstanden ist [Mutafčieva 1987: 121]) bei Mutafčieva weiterlesen. Nach der Einschätzung des Verfassers der vorliegenden Arbeit liegt der Misserfolg hauptsächlich an dem Eklektizismus in der Aufführung. Der Regisseur Osipov überträgt Aufführungsideen aus Russland, die Kostüme und das Bühnenbild sind in Wien bestellt worden und die bulgarischen Schauspieler sind nicht in der Lage, den Doppelplan des Bühnengeschehens auszudrücken.

dem passenden Angebot der Wiener Moderne hat wirklich stattgefunden, weil zu dieser Zeit der europäischen Modernisierung sowohl Transferkanäle funktionierten als auch gut vorbereitete Vermittler handelten. Das ist ein klarer Beweis dafür, dass das Werk Schnitzlers dank der Vermittler beider Typen – die ersten verbunden mit dem literarisch–künstlerischen Verständnis und die zweiten mit der neuen Buchindustrie – eine Rolle im Prozess der bulgarischen Moderne spielte.

Zusammenfassung

Die Ausführung dieser Arbeit basiert auf langjähriger Forschung. Der größte Teil ihrer Resultate ist für das heutige literarisch-historische wissenschaftliche Denken über die bulgarische Moderne fast völlig unbekannt und wurde bei den verschiedenen Interpretationen oder Verallgemeinerungen nicht berücksichtigt. Das war der Grund, der vorliegenden Darstellung einen zum Teil positivistischen Charakter zu verleihen. Die für das Ziel der Dissertation aus den Forschungsergebnissen ausgewählten Tatsachen, Zeugnisse und Materialien sind in der Auslegung teilweise als Referate von anderen umfangreicheren Abhandlungen, die der Verfasser dieser Arbeit bereits veröffentlicht hat, einbezogen. Es wurden auch unveröffentlichte Fakten, neue Analysen und Interpretationen herangezogen; der gesamte Inhalt ist dem Ziel unterstellt, die Antwort auf die Frage zu suchen, ob die Wiener Moderne – und insbesondere ihre literarischen Dimensionen – mit der Entstehung und Entwicklung der bulgarischen Moderne in Verbindung stehen. Dieses Bedürfnis ergibt sich nicht nur aus dem fehlenden wissenschaftlich gesicherten Wissen über das Thema, sondern auch aus der besonders in Bulgarien weit verbreiteten These, dass die Literatur der Wiener Moderne auf die Prozesse des bulgarischen literarischen Lebens nicht eingewirkt hat. Diese Sachlage kann man bei den Forschungsaktivitäten und deren Resultaten, die im zweiten und im dritten Kapitel kommentiert wurden, beobachten. Der Verfasser hofft, dass die in der vorliegenden Arbeit dargelegten Forschungsergebnisse und deren Interpretation ausreichend Argumente für die Gegenthese liefern.

Im Einklang mit der Idee, dass die Transferprozesse eine Art soziokulturelle Rekontextualisierung des Ausgangsprodukts und des Transferresultats sind, versucht der Verfasser in dem zulässigen Umfang für eine Arbeit wie diese den soziokulturellen Rahmen teilweise der Wiener und insbesondere der bulgarischen Moderne zu rekonstruieren. Für die bulgarische Moderne wird an erster Stelle erörtert, wie der soziokulturelle Kontext sich selbst ausbaut und weiter wie seine innere Differenziertheit bei der Vernetzung mit der Formation Wiener Moderne sichtbar wird.

In der Beobachtung der geschichtlich bedingten Verbindungen zwischen Österreich und Bulgarien hat es sich ergeben, dass die Rolle Wiens am Anfang der gegenseitigen Verhältnisse überwiegend mit Handelsbeziehungen verbunden war; nach der Befreiung Bulgariens spielte der politische Kontext eine wichtige Rolle und im Ersten Weltkrieg die militärische Zusammenarbeit. Alle drei sozialen Felder aktivierten die Medienkanäle, sodass die Feuilletons von *Neue Freie Presse* und *Die Zeit* jeden Tag ihre bulgarischen Leser erreichten. Dieser von den Medien gesicherte Transferweg hatte großen Einfluss auf die kulturellen Eindrücke und Vorstellungen der Bulgaren um 1900. Selbstverständlich auf jene, die Deutsch lesen konnten. In Bezug zu dem Massenpublikum war die neue bulgarische Literatur immer noch stark von den Stilen, den Gattungen und den Themen der bulgarischen wiedergeburtlichen Literaturpraktiken abhängig. Obwohl auf diese Art in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts eine Kluft sich zwischen den bulgarischen Lesern des Wiener Feuilletons und den noch naiv romantisch wahrnehmenden Lesern entwickelt, wird die große Verehrung der Bildung unter den Bulgaren sie schnell überwinden. Nach der Befreiung Bulgariens 1878 ergab sich die Rekrutierung der Elite als eine der ersten staatlichen Aufgaben und viele junge Bulgaren absolvierten ihr Studium in den nächsten Jahren in Österreich-Ungarn, Deutschland und der Schweiz. Diese wurden die neuen Vermittler nicht nur von Wissen, sondern auch von Kunst und Kultur. Die politische Orientierung des Staates nach Österreich-Ungarn durch die Regierung von Stefan Stambolov hatte ebenfalls kulturelle Folgen. Konkret in diesem Bezugsrahmen spielte die Zwiespältigkeit der Wiener Moderne eine äußerst große Rolle. Obwohl die literarische Wiener Moderne sich als eine ästhetische Entgegensetzung zu Berlin verstanden hat, zwang sie der k. u. k. soziokulturelle Kontext (Zensur, keine Berücksichtigung der Berliner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst, schwaches Buchverlagswesen, ein von volkstümlichen und traditionellen Erwartungen dominiertes Theaterwesen), genau in Berlin Verleger und Theaterintendanten zu suchen und zu finden. Eine ähnliche ‚Entgrenzung‘ gab dem Transfer zusätzlichen Schwung. Die jungen Bulgaren sollten nicht unbedingt in Wien ihr Studium absolvieren, um sich mit den Kulturprodukten der Wiener Moderne bekanntzumachen und aus denen eine Auswahl zu treffen. Zu den Feuilletons der österreichischen Presse kamen auch Zeitschriften wie *Pan*, *Literarisches Echo* oder *Neue Rundschau* dazu. Die neue bulgarische Intelligenz wurde noch in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts durch die progressiven Ausgaben wie die ‚professorische‘ Monatsschrift *Bälgarski pregled* geschult, großes Interesse für Übersichten, allgemeinere populäre Abhandlungen und überhaupt erstmalige Information zu pflegen.

Diese sich aufgrund der Staatspolitik schnell entwickelnde neuartige Situation im Lande, wo die breiten lese- und kunstfreudigen Massen bisher keine Erfahrung für moderne Kultur besaßen und eine noch ziemlich dünne Schicht europäische Bildung genoss, führte zu dem Verständnis, dass das Theater eine äußerst wichtige Institution für die Popularisierung der modernen Ideen und Inhalte sein konnte. Auf diese Art trafen sich der bulgarische Erwartungshorizont und die Kulturausstrahlung der Wiener Moderne gegenseitig. In der Vision von Penčo Slavejkov wurde genau das Wiener Burgtheater (teilweise auch durch die Vermittlung von Hermann Bahr) als Beispiel für ein bulgarisches Nationaltheater vorgesehen. Das Lesen und Studieren der Feuilletons sowohl der Wiener Zeitungen *Neu Freie Presse* und *Die Zeit* als auch der Münchener Literaturzeitschrift *Die Gesellschaft* wurde die erste Orientierungsquelle für die Prozesse in der europäischen modernen Literatur. Das Hauptmerkmal der Literatur, die vom Kreis „Jung-Wien“ als dreiseitiges Transferprodukt im Paris-Wien-Berlin-Komplex erstellt wurde, entspricht strukturell den Erwartungen der Bulgaren, durch einen Transfer von Europa nach Bulgarien eine neue Kultur zu schaffen. Auf diese Ausgangssituation übte auch die Krönung einer Figur der Wiener Moderne, Fürst Ferdinand aus der Dynastie Sachsen-Coburg-Koháry, als bulgarischer Herrscher Einfluss aus. Politik, Presse, Ausbildung einer neuen Elite in den deutschen Teilen von Europa untermauerten in einer Wechselwirkung die Aufmerksamkeit an der Wiener Kultur der Jahrhundertwende als dauerhaft und langanhaltend. Dieses Interesse nutzten auch Literaten, die Deutsch nicht beherrschten, durch die Vermittlung der russischen Sprache aus, weil in der gleichen Zeit besonders die Jung-Wiener Autoren in Russland viel übersetzt und kommentiert wurden.

Das Beispiel für die Transferpraktiken des Vermittlers Teodor Trajanov, die in der Dissertation rekonstruiert wurden, ist für die bulgarische Literaturgeschichte signifikant. Im Unterschied zu den Praktiken von Vermittlern, die Befürworter der Ideen des Fortschritts und der Wissenschaft für die Moderne waren, wie Ivan Šišmanov (*Homo academicus*), handelt der Dichter Teodor Trajanov (*Homo scriptor*) auf eine andere Art. Während seines Wiener Aufenthalts hat er das Spielprinzip des modernen Lebewesens in Wien um 1900 wahrgenommen, die Bewegungen seiner Seele beobachtet und poetisch reflektiert. Das Ergebnis war eine moderne Lyrik, die Trajanov nach Bulgarien exportierte. Zusätzlich stellte er sich selbst der bulgarischen Öffentlichkeit als ein in Wien geformter moderner Dichter.

Gerade mit dem Auftreten und dem Kampf um die Durchsetzung einer neuen Generation von Literaten in der Zeit von 1905 bis 1907 begann die Wende zu der Modernität des dekadenten Typs in Bulgarien. Die wichtigste Rolle in ihr spielte Teodor Trajanov, der seit 1900 in Wien lebte, sich den Spürsinn und die Praktiken der Wiener Moderne aneignete und sie in seiner frühen Lyrik unter dem Einfluss von Baudelaire, Dehmel und dem Wiener dekadenten Kulturgeist transformierte. Auf diese Art transferierte Trajanov neue lyrische Inhalte und Formen aus Wien nach Bulgarien. Diese werden in den nächsten Jahren auf die Entwicklung der bulgarischen lyrischen Sprache einwirken, sodass die jungen bulgarischen Symbolisten eine moderne Dichtung werden meistern können. Am Anfang dieses Transfers erwies sich bspw. die Lyrik von Hofmannsthal wegen der großen in ihr gespeicherten Kenntnisse und ihrer meisterhaften Verarbeitung in der poetischen Sprache als noch schwierig für die bulgarischen Dichter und Übersetzer. Mit der Hilfe der von Trajanov transferierten neuen lyrischen Sprache werden Dichter wie Nikolaj Liliev oder Geo Milev diese Situation allmählich überwinden.

Die Jahre der Kriege und die Erschütterung der bulgarischen Nation nach ihnen machten dem dauerhaften kulturellen Transfer zwischen Wien und Sofia eine neue Perspektive auf. Die Angst vor dem Tod in Verbindung mit der Lebenslust der Nachkriegszeit und den enthüllten Urtrieben des menschlichen Unbewussten eröffnet die Gelegenheit, dass die bulgarische Literatur sich die Ideen Freuds und ihre literarische Entsprechung im Werk des reifen Schnitzlers einarbeitet. Die junge Generation von Autoren, die auf der Erneuerungsphilosophie von Penčo Slavejkov und dem Kreis ‚Misäl‘ basierte, verfügte nun dank der Dichtung von Kiril Christov, Penčo Slavejkov, Peju Javorov, Teodor Trajanov und Nikolaj Liliev auch über eine neue poetische Sprache und akzeptierte das Schaffen von Bahr, Schnitzler und Hofmannsthal als moderne Klassik, die studiert, aber gleichfalls zu Zwecken der bulgarischen Kultur verarbeitet werden mussten. Diese Einstellung zeigt sich in den Versuchen von Geo Milev und Nikolaj Liliev, das lyrische Werk von Hofmannsthal zu meistern und in der Aufmerksamkeit des jungen symbolistischen Dichters und außerordentlichen Professors Emanuil Popdimitrov, die er in seinen Aufsätzen auf die Namen der drei Jung-Wiener Bahr, Hofmannsthal und Schnitzler als Beispiele für Klassik gewordene moderne Autoren lenkt.

Sogar die Skizze in diesem zusammenfassenden Schema zeigt die Rolle des kulturellen Transfers zwischen Österreich und Bulgarien als Beitrag zum Aufbau der bulgarischen Moderne, insbesondere in den Auseinandersetzungen um ihre Erneuerung und bei der Entwick-

lung der poetischen Sprache. Die ausgebildeten Vermittler regulieren die Art und das Tempo der Rezeption indem sie die Idee zu Modernisierung der bulgarischen Gesellschaft als Europäisierung folgen. Die situativen Vermittler agieren hauptsächlich auf Grund von literarischen Moden. Die ersten massenhaft vorstellenden Berichte über die Autoren der Wiener Moderne führten die sozialistischen Ausgaben in einer Zeit durch, in der ‚modern‘ für die Bulgaren ‚ideenreich‘ bedeutete. Diese Schilderungen waren überwiegend russischer Herkunft und vulgär-soziologisch geprägt, sodass sie das Bild der literarischen Wiener Moderne stark entstellten. Gerade der führende sozialistische Verleger Georgi Bakalov provozierte mit einer frühen Übersetzung des Dramas „Reigen“ Schnitzlers zukünftigen Skandalruhm. Gleichzeitig hinderte eine gebildete Bürgerschicht, die sich der Komplexität von Schnitzlers Werk, z. B. der doppelten Codierung in seinen Texten, bewusst war, absichtlich daran, dass seine Dramen nicht über die Bühne des Nationaltheaters auf das breite, jedoch ungebildete bulgarische Publikum zugreifen konnten. Aber auf einem demokratischen Kulturfeld verwendete die private Initiative, wie freie Theatertruppen oder Verlagsverfahren, Bahrs und Schnitzlers Werke, die unterschiedlichen Erwartungen entsprachen: „Die Liebelei“ Schnitzlers bspw. entsprach der in der bulgarischen Wiedergeburtliteratur geschulten Sentimentalität – „Der Meister“ Bahrs den nietzscheanischen Vorstellungen einer dünnen, aber führenden Schicht der Intelligenz. Auch „Die Überwindung des Naturalismus“ wurde in die Diskussion über die bulgarische Dekadenz verwickelt, „Elektra“ wurde in einen Prüfstein der Möglichkeiten einer Erneuerung der bulgarischen literarischen und theatralischen Kultur in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts verwandelt. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde Schnitzler einer der meist gelesenen ausländischen Schriftsteller bis 1944 in Bulgarien wegen der neuen sozial-psychologischen Einstellung der bulgarischen Leser, wegen seiner Autorität eines europäisch anerkannten Literaturautors und nicht an letzter Stelle wegen der Ausgaben seiner Werke im Rahmen verschiedener Serien als weitverbreitete Praxis in dem bulgarischen Buchwesen.

In der Perspektive der bereits erwähnten Formel „[A]uf Mehrdeutigkeit basierende[s] multiplexe[s] Verfahren des Austausches von Informationen, Symbolen und Praktiken, im Laufe dessen permanente Uminterpretation und Transformation stattfindet“ (Celestini 2003) beleuchtet die Rezeption der literarischen Wiener Moderne die Verflechtungen in der bulgarischen Kultur, die zur Erneuerung der bulgarischen Moderne führen. Ohne Trajanovs „Regina mortua“ würde man kaum erwarten, dass Lilievs Übersetzung von Hofmannsthals „Elektra“, die die unvermuteten Möglichkeiten der bulgarischen poetischen Sprache enthüllt, unbewuss-

te Inhalte von Entsetzen und Erschütterung auszudrücken, verwirklicht werden konnte. Trotz des Bühnenmisserfolgs dramatischer Werke von Bahr, Hofmannsthal und Schnitzler (außer „Das Konzert“ Bahrs) übernahmen sie die Rolle von Spiegeln, die die Untauglichkeit der damaligen bulgarischen Schauspielkunst, komplexe psychologisch bezeichnende menschliche Zustände darzustellen und zu reflektierten. Zur selben Zeit halfen die Einakter von Schnitzler der Gestaltung dieser Dramagattung im Werk von Petko Todorov, Anton Strašimirov und anderen weniger bekannten Autoren wie Jurdan Leonardič.

Das Werk und Wirken von Hermann Bahr war für die bulgarische Intelligenz, ebenso wie für den Homo academicus sowie für den Homo scriptor, von 1894 bis 1944 ein fester Bestandteil des Wissens über die Moderne in Europa und in Österreich. Für die breite Schicht des Lese- und Theaterpublikums blieb Bahr eher nicht so bekannt und konnte keine Mode wie Altenberg oder Schnitzler werden. Sein Vorhandensein als Dramatiker und überhaupt als ein Mann des Theaters ist die Grundlage für die mit ihm verbundenen Transferprozesse. Auch als Theoretiker der Moderne wurden seine Texte in die Debatte über die bulgarische literarische Dekadenz einbezogen. Die Verwendung seines Werks in der Zielkultur Bulgariens wurde außerdem durch die ewige Wandelbarkeit von Bahr unterstützt. Für Ivan Šišmanov und Penčo Slavejkov war er ein fortschrittlicher Publizist und sachkundiger Theaterkenner, für Trajanov war er eine Autorität der dekadenten Moderne, für Liliev ein Lehrer für die Schauspielkunst und ihre Geschichte und für Geo Milev ein Wegweiser zum Expressionismus. Alle diese rezeptiven Einstellungen wurden in Verbindung mit der europäischen Wertschätzung des Autors Bahr dem Verständnis über eine Modernisierung der bulgarischen Kultur unterstellt. Auf diese Art spielte Hermann Bahr eine nicht so öffentlich betonte, aber wichtige Rolle für die Entwicklung der bulgarischen Moderne.

Die Beobachtung der Rezeption von Hofmannsthal in Bulgarien zeigte evident das Potenzial seiner Dichtung, durch einen hohen, innerlich durchdachten Ästhetizismus die Meisterschaft der Rezipienten zu provozieren. In der ersten Transferphase seines Werks nach Bulgarien, die unsystematisch verlaufen ist, findet man deutliche Beweise, dass die sich noch entwickelnde poetische Sprache in Bulgarien Schwierigkeiten mit einer komplexeren Dichtung begegnete. Die zweite Phase des Transfers nach dem Ersten Weltkrieg führte zu zwei für die Entwicklung der bulgarischen Kultur wichtigen Ereignissen in der bulgarischen poetischen Sprache – durch Geo Milevs avantgardistisches Projekt „Elektra“ im Theaterwesen und durch Nikolaj

Liliev's Übersetzung von „Elektra“ in dem Geiste der symbolistischen Moderne. Das Erste ist trotz seiner Eigenschaften missraten, das Zweite wurde anerkannt und gerühmt. Die Inszenierung in der Übersetzung Liliev's ist auch misslungen. Im Fokus dieser rezeptiven Ereignisse wird weiters klar, wie sich Kulturtransfer und künstlerischer Erwartungshorizont begegnen, um die Rezeption zu ermöglichen oder zum Scheitern zu bringen. Durch eine realistisch-naturalistische Interpretation, wie in der Aufführung von Masalitinov, wurde ein modernes Werk mit Jung-Wiener Charakter zu Misserfolg verurteilt. Dafür erweisen sich die symbolistischen und die expressionistischen Herangehensweisen passend sowohl zu einer Übersetzungsinterpretation als auch zu einer Inszenierung. Dabei spielte gleichfalls der gesellschaftliche Kontext eine große Rolle. Das schwere seelische Trauma, das die Kriege ausgelöst haben, besonders der Bürgerkrieg nach 1923, im Verhältnis zu der poetischen Sprache der Erschütterung in Hofmannsthal's „Elektra“ ermöglichte es einem ‚melancholischen‘ Symbolisten wie Liliev, die Sprache der bulgarischen Lyrik erzwingen zu können, ihre ungeahnte, unbewusste barbarische Kraft zu enthüllen und zu entfalten.

Die Vermittlungsprozesse, die die Rezeption der Werke Schnitzlers in Bulgarien sicherten, sind durch die Dynamik der Modernisierung der bulgarischen Gesellschaft und der Prozesse auf dem bulgarischen Literaturfeld und insbesondere in den Verlagspraktiken gekennzeichnet. Doch sie verliefen auch parallel mit der Gestaltung einer neuen Generation moderner bulgarischer Autoren, unter denen bereits systematisch vorbereitete Vermittler agierten, wie Teodor Trajanov und seine Mitstreiter in der nachnaturalistischen Modernisierung der bulgarischen Literatur – Ljudmil Stojanov und Dimo K'orčev –, die Kenner der Ausgangssituation der Kultur der Wiener Moderne sowie der gezielten bulgarischen Kultur waren. Die Verbindung einer solchen soziokulturellen Adäquatheit der Vermittler mit der modernen Dynamik des Verlagswesens und des Buchmarkts in Bulgarien balancierte zwischen den hohen Zielen und dem Können Schnitzlers und seinen neuen, für jene Zeit sensationellen thematischen Feldern. Das ist ein klarer Beweis dafür, dass das Werk Schnitzlers dank der Vermittler beider Typen – die ersten mit dem literarisch-künstlerischen Verständnis verbunden und die zweiten mit der neuen Buchindustrie verknüpft – eine Rolle einerseits als Autorität und Beispiel, andererseits als breit beliebter Erzähler und Kenner der Frauenseele im Prozess der bulgarischen Moderne spielte.

Das Heranziehen literarischer Ideen und Techniken, die für Bahr, Hofmannsthal und Schnitzler typisch sind, bei der Gestaltung der bulgarischen Moderne ist auf systematisch vorbereitete und dem Geist sowie der Auffassungen der Wiener Moderne verwandte Vermittler aller Generationen zurückzuführen. In dieser Hinsicht emblematisch sind die Figuren von Ivan Šišmanov, Penčo Slavejkov, Petko Todorov, Vladimir Vasilev, Teodor Trajanov, Dimo K'orčev, Ljudmil Stojanov, Nikolaj Liliev, Geo Milev, Emanuil Popdimitrov und Vladimir Poljanov.

Während durch die Transferpraktiken die Rezeption der Wiener Moderne als Wissen, Übersetzung, Lektüre und produktive Aneignung wie im Werk von Petko Todorov, Teodor Trajanov oder Geo Milev gesichert wurde, begannen die Vermittler, mit der Anhäufung von Erfahrung und Selbstvertrauen nach den Möglichkeiten für eine Präsentation der neuen bulgarischen Kultur in Europa zu suchen. Ivan Šišmanov schuf durch seine Autorität eines Wissenschaftlers und einer politischen Figur einen Transferkanal nach Wien in Verbindung mit der Tageszeitung *Die Zeit*; Teodor Trajanov fügte sich in die späte Wiener Moderne durch die Inszenierung seines Bühnenspiels „Der junge König“ nach Oskar Wilde auf der Bühne der Volksooper ein; Geo Milevs Bemühungen in diese Richtung werden erst nach seinem Tod in der Berliner Zeitschrift *Der Sturm* (Sonderheft „Junge bulgarische Kunst“, 1929) realisiert. Bei der Popularisierung Bulgariens während des Ersten Weltkriegs spielte auch der bulgarische König eine wichtige Rolle durch die für jene Zeit äußerst moderne Kunst des Spielfilms – mit seiner Unterstützung und Teilnahme wurde die erste österreichisch-ungarisch-bulgarische Koproduktion „Bogdan Stimoff“ gedreht, die große Auswirkungen in den Ländern der Verbündeten hatte. Trotz dieser Bemühungen und partieller Erfolge bleibt diese Richtung des Kulturtransfers ohne besondere Bedeutung.

In dem untersuchten kulturellen Transferprozess von Wien nach Bulgarien fällt die Abwesenheit von Karl Kraus und seinem Werk auf. Ebenfalls stellt man fest, dass nur wenige Essays übersetzt worden sind – keine von Hofmannsthal und wenige von Bahr. Aus der Forschung einiger privater Rezeptionspraktiken konnte der Verfasser festlegen, dass diese für einzelne Vermittler keine fremden Inhalte sind. Aber warum sie keine Öffentlichkeit bekamen, ist eine Frage, deren Antwort möglicherweise eine andere wissenschaftliche Betrachtung anstreben könnte, die auf den in diesem wissenschaftlichen Beitrag dargelegten Beobachtungen aufbaut. So versteht der Verfasser die Rolle dieser Dissertation darin, weitere wissenschaftlich fundier-

te Untersuchungen innerhalb dieses Forschungsfeldes, das die Arbeit konstruiert, zu veranlassen.

Bibliographie:

- Agănski 1937:** Н. Агънски. Трите поколения. // Архив за стопанска и социална политика, №5, 236–244.
- A. D. Ć. 1906:** А. Д. Ч. Театрална хроника. // Илюстрация Светлина, 2/1906, 27–28.
- Al. K. 1910:** Ал. К. Забава (Liebeleі) – драма в три действия от Ар. Шницлер. Издание – Ал. Паскалев – София. // Демократически преглед, 1910, 617.
- Aleksandrova 1987:** Н. Александрова. Персоналистични идеи за личността у Теодор Траянов. // Теодор Траянов. Нови изследвания. София: Издателство на БАН, 59–64.
- Aleksandrova 1997:** Н. Александрова. Владимир Василев в живота на Николай Лилив. // Владимир Василев – личност, дело, съдба. София: Пейо Яворов, 282–305.
- Altenberg 1919:** П. Алтенберг. На брега на езерото. София: Живот.
- Altenberg 1920:** П. Алтенберг. Разкази. София: Победа.
- Angelov 1922:** Б. Ангелов. Все около народния театър. // Демократия, 1922, 100.
- Anonymus 1894:** Б. а. Съвременната книжнина на Германия. // Българска сбирка, 2/1894, 120–127.
- Anonymus 1896:** Б. а. Литературата в Германия. // Извор, 6/1896, 281–286.
- Anonymus 1900:** Б. а. Б. з. // Ново време, 1900, 1218.
- Anonymus 1906:** Б. а. Преглед. // Българска сбирка, 1906, 276.
- Anonymus 1909:** Б. а. Между нашите поети и писатели. При Т. В. Траянов. // Вечерна поща, 2868 /1909, 1.
- Anonymus 1910:** Б. а. Херман Бар за драматичното изкуство. // Свобода, 7/1910, 72–73.
- Anonymus 1910a:** Б. а. Предговор. // А. Шницлер. Подпоручик Густл. Пловдив: Юрукови, 3–5.
- Anonymus 1914:** О. А. Mitteilungen der Deutsch-österreichischen Schriftstellergenossenschaft. Wien.
- Anonymus 1922:** Б. а. Обява. // Хиперион, 1/1922, притурка, 1-2.
- Anonymus 1923:** Б. а. Литературен живот. // Листопад, 6–7/1923, 186–189.
- Anonymus 1929:** Б. а. Предговор. // А. Шницлер. Игра в утринен здрач. София: Игнатов и синове, 3–4.

- Anonymus 2012:** O. A. „Goldenes Byzanz“ zeigt christliche Wurzeln Europas. // St. Georgs–Blatt, Mai/2012, 9.
- Aspetsberger 1970:** Fr. Aspetsberger. Wiener Dichtung der Jahrhundertwende. Beobachtungen zu Schnitzlers und Hofmannsthals Kunstformen. // Studi germanici (nuova serie), 3/1970, 410–451.
- Auernheimer 2004:** R. Auernheimer. Aus unserer verlorenen Zeit. Autobiografische Notizen 1890–1938. Wien: Molden.
- Avramov 2001:** P. Аврамов. Стопанският XX век на България. София: Център за либерални стратегии.
- Bab, Handl 1918:** J. Bab und W. Handl. Wien und Berlin. Vergleichendes zur Kulturgeschichte der beiden Hauptstädter Mitteleuropas. Berlin: Oesterheld.
- Bachmaier 1981:** P. Bachmaier. Die Kulturpolitik Österreich–Ungarns gegenüber Bulgarien im Ersten Weltkrieg. // Österreichische Osthefte, 23/1981, 430–451.
- Bachmaier 1987:** P. Bachmaier. Die Bedeutung Wiens für die bulgarische studierende Jugend 1878–1918. // R. G. Plaschka, U. Mack. (Hgg.). Wegenetz europäischen Geistes II, Wien: Böhlau, 344–361.
- Bachmaier, Schwarcz, Tcholakova 2008:** P. Bachmaier, A. Schwarcz, A. Tcholakova (Hgg.). Österreich und Bulgarien 1878 – 2008. Geschichte und Gegenwart. Wien: Verein Freunde des Hauses Wittgenstein.
- Bahr 1891:** H. Bahr. Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von „Zur Kritik der Moderne“. Dresden und Leipzig: E. Pierson.
- Bahr 1891a:** H. Bahr. Russische Reise. Dresden: E. Pierson.
- Bahr 1894:** H. Bahr. Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt am Main: Rütten & Loening.
- Bahr 1907:** H. Bahr. Glossen. Zum Wiener Theater 1903–1906. Berlin: Fischer.
- Bahr 1908:** H. Bahr. Buch der Jugend. Wien/Leipzig: H. Heller.
- Bahr 1927:** X. Бар. Ибсен и младежта. // Хиперион, 3/1927, 108–110.
- Bahr 1927a:** X. Бар. Бетховен. // Хиперион, 4/1927, 177–178.
- Bahr 1932:** X. Бар. Хубавата жена. Разкази. С послеслов от Стефан Цвайг. София: Ал. Паскалев.
- Bahr 1962:** Kulturprofil der Jahrhundertwende. Essays von Hermann Bahr. Auswahl und Einführung von H. Kindermann. Wien: Bauer.
- Balabanov 1929:** H. Балабанов. Исторически преглед на народния театър. // Апотеоз на българския театър. Юбилеен сборник. София: Арм. воен.–изд. фонд, 10–33.

- Balabanova 1980:** В. Балабанова. Теодор Траянов. Литературна анкета. София: Наука и изкуство.
- Bälgarskijat teatär 1999:** Българският театър 1880–1900. Документи и материали. Т. 1. София: СУИ „Св. Климент Охридски“.
- Bälgarski knigi:** Български книги 1878–1944: Библиогр. указ.: Азб. поредица: Т. 1–6. София: Нар. библ. Кирил и Методий, 1978–1983.
- Bälgarski periodičen pečat:** Български периодичен печат – 1944–1969. Т. 1–3. София: Нар. библ. Кирил и Методий, 1975–1969.
- Benaroja 1926:** М. Бенароя. Теодор Траянов и неговият мир. София: Книгоизд. Хиперион.
- Benbasat 1987:** А. Бенбасат. Щастливата критическа съдба на поета. // Теодор Траянов. Нови изследвания, София: БАН, 148–156.
- Benzmann 1904:** Н. Benzmann. Moderne deutsche Lyrik. Leipzig: Reclam jun.
- Berner, Brix, Mantl 1986:** P. Berner, Em. Brix, W. Mantl (Hgg.). Wien um 1900: Aufbruch in die Moderne. Österreichische Forschungsgesellschaft Wien: Verl. für Geschichte u. Politik.
- Bethge 1910:** Н. Bethge. Deutsche Lyrik seit Liliencron. Leipzig: Verlag Hesse.
- Bočev 1998:** Ст. Бочев. Капитализмът в България. Икономически текстове (1911–1935) и лични спомени. София : Фонд. Бълг. наука и култура.
- Bogdanov 1960:** Ив. Богданов. Спътници на първенците. София: Български писател.
- Bogdanov 1978:** Ив. Богданов. Речник на българските псевдоними: Писатели, научни работници, преводачи, карикатуристи, публицисти и журналисти. Второ издание. София: Наука и изкуство.
- Bourdieu 2004:** П. Бурдийо. Правилата на изкуството: Генезис и структура на литературното поле. София: Дом на науките за човека и обществото.
- Borov 1940:** Т. Боров. Домашни библиотеки. // Подслон, 6/1940, 86–92.
- Botev 1979:** Хр. Ботев. Събрани съчинения в два тома. Т. 2. София: Български писател.
- Božinov 1921:** Ал. Божинов. Дадаизъм. // Развигор, 12/1921, 2.
- Brandes 1906:** Г. Брандес. Ибсен. // Ден, 855/1906, 2.
- Brandes 1911:** Г. Брандес. Артур Шницлер. // Модерни писатели: Пшибишевски, Метерлинк, Бодлер, Шницлер, Ведекинд, Франс, Тетмайер, Хамсун: Статии от Георг Брандес, Артур Голичер, Н. Троцки, Евгений Загорски, Ш. Горелик и Пьотър Кохан. София: Знание, 32–39.

- Brandstetter 2007:** G. Brandstetter. Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog „Furcht“. // Elsbeth Dangel-Pelloquin (Hg.). Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 41–61.
- Brázicov 1976:** Хр. Бръзицов. Български книгоиздатели. София: Български писател.
- Broch 1984:** Х. Броч. Песента на Нерон. София: Народна култура.
- Broch 2001:** Н. Broch. Hofmannsthal und seine Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Buber 1913:** М. Buber. Das Raumproblem der Bühne. // Das Claudel–Programm–Buch Hellerau bei Dresden: Hellerauer Verlag, 72–81.
- Burbulon 1995:** Граф Робер дьо Бурбулон. Български дневници. София: Колибри.
- Cander 2008:** Ан. Цандер. Режисьорската книга на Гео Милев към „Електра“ на Хуго фон Хофманстал. // Гео Милев. Нови изследвания 5, София: Захарий Стоянов, 159–189.
- Cankov 2003:** Хр. Цанков. Наследство. София: Валентин Траянов.
- Cankov–Derižan 1920:** Хр. Цанков-Дерижан. Мои познайници: Маски и профили. София: Сърп.
- Caph 1894:** Caph. Der Abonnent. // Die Zeit, 1/1894, 6–7.
- Celestini 2003:** F. Celestini. Um–Deutungen. Transfer als Kontextwechsel mehrfach kodierbarer kultureller Elemente. // F. Celestini, Н. Mitterbauer (Hgg.). Ver–rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfer. Tübingen: Stauffenburg, 37–52.
- Celestini/Mitterbauer 2003:** F. Celestini, Н. Mitterbauer (Hgg.). Ver–rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfer. Tübingen: Stauffenburg.
- Černokožev 1995:** В. Чернокожев. Звено. // Периодика и литература. Т. 4. София: Марин Дринов, 264–273.
- Čerpokova 2005:** Св. Черпокова. Иван Д. Шишманов и Михаил Драгоманов (към съкровеността на една среща във времето). // Иван Д. Шишманов – форумът. Шишманови четения, Кн. 1, БАН, София: Институт за литература, Издателство „Карина – Мариана Тодорова“, 263–267.
- Češmedžiev 1923:** Гр. Чешмеджиев. Времена за авантюри. // Епоха, 189/1923, 1.
- Chadžikosev 1974:** С. Хаджикосев. Българският символизъм и европейският модернизъм. София: Наука и изкуство.
- Chadžikosev 1987:** С. Хаджикосев. Вечното в преходността. София: Български писател.
- Chadžikosev 1991:** S. Chadžikosev. Der bulgarische Symbolismus. Ein Überblick. // R. Lauer (Hg.). Die Moderne in den Literaturen Südosteuropas. München: Südosteuropa–

Gesellschaft, 107–114.

- Chadžikosev 1992:** С. Хаджикосев. Към типологията на импресионизма в лириката. С оглед творчеството на Хофманстал и Лилив. // С. Хаджикосев. Сред шедьоврите на западноевропейската литература. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 148–158.
- Choliolčev 1989:** Ch. Choliolčev (Hg.). Teodor Trajanov (1882–1945), Geo Milev (1895–1925) und die deutschsprachige Literatur. Wien: Verein Freunde des Hauses Wittgenstein.
- Choliolchev, Mack, Suppan 1998:** Ch. Choliolchev, K. Mack, Arn. Suppan (Hgg.). Bulgarisch–österreichische Beziehungen 1878–1996. Wien: Verein Freunde des Hauses Wittgenstein.
- Christov 1906:** К. Христов. Литературни бележки. Откъслечи от моята записна книжка. Продължение от брой 730 и край. // Дневник, 731/1906, 1.
- Christov 1999:** К. Христов. Време и съвременници. Част 2. София: Синева.
- Činkov 1929:** П. Чинков. Предговор. // Артур Шницлер. Игра в утринен здрач: Повест. Прев. от нем. П. К. Чинков. София: книгоизд. Ив. Г. Игнатов и синове, 3–5.
- Clodel 1913:** Das Clodel–Programm–buch. Hellerau bei Dresden: Hellerauer Verlag.
- Conev 1900:** Б. Цонев. Рецензии и книгопис. Илия Миларов. Апостол. // Български преглед, 1900, 101–115 (самостоятелен отпечатък). София.
- Conrad 1894:** Конрад. Съвременната книжнина на Германия. // Българска сбирка, 2/1894, 120–127.
- Csàki 1986:** М. Csàki. Die sozial–kulturelle Wechselwirkung in der Zeit des Wiener Fin de siècle. // P. Berner, Em. Brix, W. Mantl (Hgg.). Wien um 1900: Aufbruch in die Moderne. Österreichische Forschungsgesellschaft Wien: Verl. für Geschichte u. Politik, 139–151.
- Csàki/Kury/Tragatschnig 2004:** М. Csàki, A. Kury, U. Tragatschnig (Hgg.). Kultur – Identität – Differenz: Wien und Zentraleuropa in der Moderne. Innsbruck, Wien, München, Bozen: Studien–Verlag.
- Dakova 2009:** В. Dakova. Der unanthologische Trajanov. Die getilgte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache. Hamburg: Dr. Kovač.
- Daniel 1923:** И. Даниел. Две театрални престъпления. // Хиперион, 3/1923, 178–183.
- Danovski 1940:** Б. Дановски. Театрална рутина. // Златорог, 7/1940, 347–352.
- Daskalov 2005:** Р. Даскалов. Българското общество 1878–1939. Т. 2. Население.

Общество. Култура. София: Гутенберг.

- Daskalova 1999:** Кр. Даскалова. Грамотност, книжнина, читатели, четене в България на прехода към модерното време. София: ЛИК.
- Dečeva 2015:** Д. Дечева Немската култура в българската периодика от 20-те години на XX в. (Златорог, Хиперион, Везни и Пламък). Б. м.: Полиграф Юг.
- Denizov 1923:** Б. Денизов. Мистериозната четворка. // *Актьор*, 3–4/1923, 51–54.
- Dimitrov 2012:** Ем. Димитров. Памет, юбилей, канон. Увод в социологията на българската литература. София: Изток–Запад.
- Dimova 1995:** А. Димова. Импресионизъм и превод. Импресионистичният стил в австрийската литература и проблеми на превода. Върху материал от прозата на Петер Алтенберг, Артур Шницлер, Йозеф Рот и преводите им на български език. Велико Търново: ПИК.
- Dimova 1997:** А. Dimova. Arthur Schnitzler in Bulgarien. // *Jura Soyfer*, 4/1997, 16–19.
- Dobrev 2008:** Д. Добрев. Относно специфичните регистри на символиката на Теодор Траянов. // Ст. Илиев, Ем. Стайчева, Р. Русев (съст.) Теодор Траянов и неговата епоха. София: БАН ИК „Боян Пенев“, 124–130.
- Dohrn 1913:** W. Dohrn. Claudels Verkündigung in Hellerau. // *Das Claudel–Programm–Buch Hellerau bei Dresden*: Hellerauer Verlag, 82–87.
- Dončev 1978:** Н. Дончев. Литературни и мемоарни етюди. София: Български писател.
- Doytchinov, Gantchev 2001:** Gr. Doytchinov, Ch. Gantchev. Österreichische Architekten in Bulgarien 1878–1918. Wien: Böhlau.
- Drewniak 1983:** В. Drewniak. Das Theater im NS–Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933–1945. Düsseldorf: Droste.
- Eder 1993:** Fr. X. Eder. „Diese Theorie ist sehr delikat...“ Zur Sexualisierung der „Wiener Moderne“. // J. Nautz, R. Vahrenkamp (Hgg.) *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen*. Wien, Köln, Graz: Böhlau, 159–180.
- Elenkov 1998:** Ив. Еленков. Войните 1912–1918 като културен контекст на междувоенната епоха. // К. Грозев (съст.). *Елит и общество в историята*. [Стара Загора], 140–155.
- Elin Pelin 1921:** Елин Пелин. Нашите литературни списания. // *Развигор*, 2/1921, 3.
- Espagne 2003:** М. Espagne. Vorwort. // F. Celestini, H. Mitterbauer (Hgg.). *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfer*. Tübingen: Stauffenburg, 7–10.
- Espagne 2003a:** М. Espagne. Der theoretische Stand der Kulturforschung. // W. Schmale

(Hg.). Kulturtransfer. Innsbruck: StudienVerlag: Institut für Geschichte, Universität Wien, 63–76.

Fotinov 1842 К. Фотинов Любословие. // Любословие или периодическо списание разних ведении, Смирна, 1842, 5.

Friče 1908: Вл. Фриче. Художествената литература и капитализмът. София: Буревестник.

Friedländer 1985: O. Friedländer. Letzter Glanz der Märchenstadt. Wien: Ueberreuter.

Friedrich 1985: H. Friedrich. Die Struktur der modernen Lyrik: von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Fritz 1977: H. Fritz. Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle. // R. Bauer u. a. (Hgg.). Fin de Siècle. Zur Literatur der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Klostermann, 442–465.

Fuchs 1949: A. Fuchs. Wiener Bürgerhaus 1910 – Wandlungen – Wirklichkeit. // A. Fuchs. Geistige Strömungen in Österreich 1867–1918. Wien: Globus Verlag, V–XXXV.

Ganev 1906: Сп. Ганев. Декадентството в най-новата ни литература. // Българска сбирка, 4/ 1906, 220–231.

Ganev 1911: Сп. Ганев. Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература. // Българска сбирка, 4/1911, 221–233, 5/1911, 293–305.

Gărčev 1961: Ив. Гърчев. Из театралния дневник на Сава Огнянов. // Театър, 5/1961, 56–60.

Gečev 1914: А. Гечев. Българската литература през последните няколко години – 1907–1912 : Крит. статии. Русе: Победа.

Gehl 2011: К. Гел. Посредници между културите. Преводи на немски драми около 1900. // П. Петров [и др., съставители]. Нашата Европа: български представи за своето и чуждото 1870–1945. София: Сиела, 267–322.

Geier 2001: W. Geier. Bulgarien zwischen West und Ost von 7. bis 20. Jh. Sozial- und kulturhistorisch bedeutsame Epochen, Ereignisse und Gestalten. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Genadiev 2012: П. Генадиев. Какво сплоти българските майстори на словото около списание „Художник“? // Страница, 2/2012, 171–181.

Georgiev 1928: Ат. Георгиев. От натурализма до експресионизма. Театърът на Ото Брам. // Хиперион, 7/1928, 282–192.

- Georgiev 1929:** Ат. Георгиев. От натурализма до експресионизма. Театърът на Райнхарда. // Хиперион, 3/1929, 101–111.
- Georgiev 1979:** Г. Георгиев. Освобождението и етнокултурното развитие на българския народ 1877–1900. София: БАН.
- Georgiev 1973:** Е. Георгиев. Българската литература в общославянското и общоевропейското литературно развитие. София: Наука и изкуство.
- Gergova 1987:** А. Гергова. Книжнината на българите през Възраждането и до края на Първата световна война. София: БАН. Етногр. инст. с музей.
- Gergova 1991:** А. Гергова. Книжнината и българите XIX– началото на XX век. София: БАН.
- Gesemann 1983:** G. Gesemann. Gesammelte Abhandlungen, Bd. 2, Neuried: Hieronymus.
- Gidikov 1923:** Ст. Гидиков. Размишления върху делнични теми. // Демократически преглед, 1–2/1923, 46–51.
- Gieler 1961:** E. Gieler. Die Geschichte der Volksoper Wien. Wien: Dissertation.
- Gladnij 1911:** М. Гладний. Българска антология. Т. В. Траянов. // Българан, 117/1911, 3.
- Gleizes o. J.:** A. Gleizes. Vom Kubismus. Berlin: Verlag Der Sturm G.m.b.H.
- Godišnik 1921:** Б. Дякович. Годишник на Народната библиотека в Пловдив. Пловдив: Народна библиотека.
- Gospodinov 1927:** П. Господинов. Преклонение пред земята. // Изток, 61/1927, 1.
- Grigorova 1978:** Л. Григорова. Проблеми на твореца и творчеството в западноевропейските литератури XIX–XX век. София: дисертация.
- Grozev 1998:** К. Грозев (съставител). Елит и общество в историята. [Стара Загора].
- Grudev 1970:** Ст. Грудев. Кръстьо Сарафов. Жизнен и творчески път. София: Наука и изкуство.
- Gălăbov 1969:** К. Гълъбов. Спомен. // К. Христов, Д. Бояджиев, Т. Траянов в спомените на съвременниците си. София: Български писател, 499–540.
- Hanel 1940:** Er. Hanel. Theodor Trajanoff. Gespräch mit einem bulgarischen Dichter. // Die Wiener Bühne, 9/1940, 14.
- Hebbel 1867:** Chr. Fr. Hebbel. Prolog zum 26. Februar 1862 (Zu Wien im Operntheater gesprochen). // Friedrich Hebbels sämtliche Werke, Band 7: Gedichte. Hamburg: Hoffmann und Campe, 280.
- Heer 2014:** C. Heer. Gattungsdesign in der Wiener Moderne. Traditionsverhalten in Dramen Arthur Schnitzlers und Hugo von Hofmannsthal. Mit Vergleichsanalysen zu Hermann

Bahr, Felix Salten und Richard Beer–Hofmann. München: Herbert Utz.

Heinrich 2004: R. Heinrich. Hermann Bahr und der Expressionismus. // J. Benay, A. Pfabigan (Hgg.) Hermann Bahr – für eine andere Moderne. Bern: Peter Lang, 175–188.

Heppner, Preshlenova 1999: H. Heppner, R. Preshlenova (Hgg.). Die Bulgaren und Europa von der Nationalen Wiedergeburt bis zur Gegenwart. Sofia: Akademieverl. Prof. Marin Drinov.

Heppner, Preshlenova 2003: H. Heppner, R. Preshlenova (Hgg.). Öffentlichkeit ohne Tradition. Bulgariens Aufbruch in die Moderne. Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.

Heresch 1982: El. Heresch. Schnitzler und Russland. Aufnahme. Wirkung. Kritik. Wien: Braumüller.

Hoffmann 1912: C. Hoffmann. Deutsche Lyrik aus Österreich seit Grillparzer. Berlin: Meyer & Jessen.

Hofmannsthal 1910: Хуго фон Хофманстал. Смъртта на Тициан. // Демократически преглед, 8/1910, 955–962.

Hofmannsthal 1910a: Гуго фон Гофмансталь. Смерть Тициана. Драматический отрывок. Москва.

Hofmannsthal 1911: Хуго фон Хофманстал. Страх. // Дневник, 3132/1911, 1.

Hofmannsthal 1930: Хуго фон Хофманстал. Електра. Превод В. Бояджиева. София: Земед. Знаме.

Hofmannsthal 1930a: Хуго фон Хофманстал. Електра. Превод Н. Лилиев. София: Т. Ф. Чипев.

Hofmannsthal 1968: Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel Frankfurt am Main: Fischer.

Hofmannsthal 1979: Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I 1891–1913. Frankfurt am Main: Fischer.

Hofmannsthal 1979a: Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Frankfurt am Main: Fischer.

Hofmannsthal 1979b: Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Gedichte. Dramen I 1891–1898. Frankfurt am Main: Fischer.

Hofmannsthal 1984: Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke Kritische Ausgabe, Band I Hrsg. von Eugene Weber. Frankfurt am Main: Fischer.

Hofmannsthal 1991: Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke XXXI. Erfundene

- Gespräche und Briefe. Hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt am Main: Fischer.
- Hofmannsthal 1997:** Hugo von Hofmannsthal. Elektra. Tragödie in einem Aufzug. // Hugo von Hofmannsthal. Dramen 5. Hrsg. von Klaus Bohnenkamp und Mathias Mayer. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 63–110.
- Igov 1990:** Св. Игов. История на българската литература 1878–1944. София: БАН.
- Igov 1996:** Св. Игов. Кратка история на българската литература. София: Просвета.
- Igov 2001:** Св. Игов. История на българската литература. Второ допълнено издание София: Сиела.
- Илчев 1996:** Ив. Илчев. Родината ми – права или не! Външнополитическата пропаганда на балканските страни 1821–1923. София: СУИ „Св. Климент Охридски“.
- Илиев 1973:** Ат. Илиев. Първите и последните стъпки на Гео Милев. // Литературна мисъл, 4/1973, 43–58.
- Илиев 1981:** Ст. Илиев. Пътищата на българските символисти. София: Наука и изкуство.
- Илиев 1987:** Ст. Илиев. Николай Лилиев – син на обезверен жребий. София: Български писател.
- Иречек 1932:** К. Иречек. Български дневник. Т. 2. Пловдив, София: Хр. Г. Данов.
- Ivanov 1930:** В. Иванов. „Електра“ от Хуго фон Хофманстал. // Лъч, 389/1930, 3.
- Janev 1930:** Я. Янков. Електра. // Учителски преглед, 8/1930, 1316–1317.
- Janev 2006:** Вл. Янев. Възприемане и характер на българския литературен авангардизъм. // Ел. Тачева, Р. Хаджикосев, А. Вачева (съст.) Литература в дискусия. II. Варна: LiterNet, 2006.
https://litenet.bg/publish13/v_janev/vyzpriemane.htm (letzter Zugriff am 26.10.2019).
- Jaszis 1988:** А. О. Jaszis. Ausdruck und Leben in Hugo von Hofmannsthals „Die Beiden“. // S. Bauer (Hg.). Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 217–223.
- Jochanaan 1909:** Jochanaan. Народен театър. // Пряпорец, 31.10. 1909, 2.
- Johnston 1974:** W. M. Johnston. Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte 1848–1938. Wien: Böhlau.
- Jordanov 1994:** Ал. Йорданов. Демократически преглед. // Периодика и литература. Т. 3, 5–51.
- Jordanov 2002:** Н. Йорданов. Българската драма. Поглед от периферията към текста. София: ИК „Петко Венедиков“.
- Jordanov 2004:** Н. Йорданов. Театрите в България между двете световни войни. София:

ИК „Петко Венедиков“.

- Jordanov 2005:** Н. Йорданов. За името „Народен театър“. // Проблеми на изкуството, 2/ 2005, 12–14.
- Josif I 1992:** Йосиф I, Български екзарх. Дневник. София: Военноизд. комплекс Св. Георги Победоносец: Унив. изд. „Св. Климент Охридски“.
- Kaliganov 1996:** I. Kaliganov. Wien im Leben und Werk bulgarischer Schriftsteller von der Jahrhundertwende bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. // G. Marinelli-König und N. Pavlova (Hgg.). Wien als Magnet? Schriftsteller aus Ost- Ostmittel- und Südosteuropa über die Stadt. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 491–513.
- Kandid 1905:** Кандид. „Професорът“, модерна пиеса в три действия от Херман Бар. // Нов век, 964/1905, 3.
- Karakostova 2007:** А. Каракостова. Електра не е забравена. // Годишник на Народния театър „Иван Вазов“ за 2007 г. София: Валентин Траянов, 182–206.
- Karalijčev 1930:** А. Каралийчев. „Електра“, преведена от Николай Лилив. // Слово, 2359/1930, 1.
- Kazandžiev 1922:** Сп. Казанджиев. Страници из психологията на масата. // Военен журнал, 1/1922–1923, 3–17; 2/1922–1923; 3/1922–1923, 151–176.
- Kazandžiev 1932:** Сп. Казанджиев. Историческо време. Кризата в материалния и духовния живот и нашите задачи. София: Хемус.
- Kelbečeva 1988:** Ев. Келбечева. Влиянието на войните и националните катастрофи върху българската художествена култура (1918–1923). София: Дисертация.
- Kiossev 1997:** А. Kiossev. Homo scriptor und Homo academicus. // R. Lauer (Hg.) (In Verbindung mit Alexander Kiossev und Thomas M. Martin). Die bulgarische Literatur in alter und neuer Sicht. Wiesbaden: Harrassowitz, 37–58.
- Kiossev 2017:** Ал. Къосев. Възможна ли е теория на контекста? // Пирон, 14/ 2017/ Контекст и контекстуализации. : http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2017/05/Alexander-Kiossev_Intro.pdf (letzter Zugriff am 29.10.2019)
- Kirčeva 2001:** О. Кирчева. Войнът на Мелпомена. София: Издателска къща „Иван Вазов“.
- Kogan 1910:** П. Коган. Очерк за автора. // Артур Шницлер. Жената с ханджара: Драма София: Ал. Паскалев, 2–26.
- Kohan 1911:** П. Кохан. Модерната западноевропейска литература. Очерки. София:

Знание.

- Kolarov 2005:** Ст. Коларов. Александър Паскалев и модерното българско книгоиздаване. Велико Търново: Унив. изд. „Св. Св. Кирил и Методий“.
- Koneva 1995:** Р. Конева. Голямата среща на българския народ. Културата и предизвикателствата на войните. София: Акад. изд. „Проф. Марин Дринов“.
- Konforti 1975:** Й. Конфорти. Гео Милев. Театър и време. София: Наука и изкуство.
- Konstant 1992:** Ст. Констант. Фердинад Лисицата. Цар на България. София: Интерпред: Вис Виталис.
- Konstantinov 1963:** Г. Константинов. Николай Лилиев: Човекът, поетът. София: Бълг. писател.
- Konstantinov 1982:** В. Константинов. Сто години българо–австрийски литературни връзки. // Международно културно сътрудничество, София, кн. 1, <http://www.darl.eu/delit/betrachtungen/bulgar/100god.htm> (letzter Zugriff am 29.10.2019).
- Konstantinova 2003:** Здр. Константинова. Връзки в областта на печатните медии между България и Австрия (до 1944 година). // Годишник на СУ „Св. Климент Охридски. Факултет по журналистика и масови комуникации, т. 10, 309–324.
- Konstantinović 1995:** Z. Konstantinović. Die „Wiener Moderne“ im Bewusstsein der slawischen Völker. // *Slavia*, 64/1995, 63–74.
- Konstantinović 1982:** Z. Konstantinović. Die Modelltheorie in der vergleichenden Betrachtung der literarischen Entwicklung bei den kleinen slawischen Völkern. // *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, 28/1982, 53–63.
- Konstantinović 1980:** Z. Konstantinović. Von der nationalen Wiedergeburt zum Avantgardismus. // Er. Wedel, Iv. Galabov, H. Schelesniker (Hgg.) *Symposium Slavicum 1977*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 93–103.
- Konstantinović 1986:** Z. Konstantinović. Wiener Moderne und die slawischen Literaturen. // *The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium*. Stockholm: Coronet Books Inc, 311–318.
- Konstantinović 1986a:** Z. Konstantinović. Realisierte Hypothesen. Zu Gerhard Gesemanns Vorstellungen von einer vergleichenden Erforschung der südosteuropäischen Region. // *Festschrift für Wolfgang Gesemann*. Bd. 3. Neuried: Hieronymus, 177–186.
- Konstantinović 1991:** Z. Konstantinović. Der südosteuropäische Modernismus und seine

europäischen Verbindungen. // R. Lauer (Hg.). Die Moderne in den Literaturen Südosteuropas. München: Südosteuropa-Gesellschaft, 15–23.

Koppen 1973: E. Koppen. Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de Siècle. Berlin, New York: de Gruyter.

K'orčev 1909: Д. Къорчев. За един поет. // Слънчоглед, 2/1909, 23–26.

Kraus 1914: К. Kraus. Franz Ferdinand und die Talente // Fabel, 400/1914, 1–4.

Kraus 1991: В. Краус. Виена – град на литературата. // Литературна мисъл, 4/1991, 175–183.

Kremen 1918: М. Кремен. Б. з. // А. Шницлер. Слепият Джеронимо и неговият брат. София: Ал. Паскалев и сие, 191.

Lalkov 1983: М. Лалков. Балканската политика на Австро–Унгария (1914–1917). Австро–Унгарската дипломатия в борба за съюзници през Първата световна война. София: Наука и изкуство.

Lalkov 1993: М. Лалков. България в балканската политика на Австро–Унгария (1878–1903). София: Унив. изд. „Св. Климент Охридски“: Военноизд. комплекс „Св. Георги Победоносец“.

Lalkov, Heppner, Preshlenova 1999: М. Lalkov, Н. Heppner, R. Preshlenova (Hgg.). Österreich, Österreich–Ungarn und die Entwicklung der bulgarischen Eliten 1815–1918: Materialien der Ersten wissenschaftlichen Tagung der bilateralen Arbeitsgruppe „Österreich und Bulgarien“. Sofia: Akademieverlag Prof. Marin Drinov.

Lang 1997: U. Lang. Die Wiener Literaten und die Zeitungen. // S. P. Scheikl und W. Duchkowitsch (Hgg.). Zeitungen im Wiener Fin de siècle. Wien: Böhlau, Oldenbourg Verlag für Geschichte und Politik, 219–240.

Lauer 1989: R. Lauer. Zur Frage der Fremdorientierung in der bulgarischen Literatur. // R. Lauer und P. Schreiner. (Hgg.). Kulturelle Traditionen in Bulgarien. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 263–280.

Lauer 1991: R. Lauer (Hg.). Die Moderne in den Literaturen Südosteuropas. München: Südosteuropa-Gesellschaft.

Lauer 1997: R. Lauer (Hg.) (In Verbindung mit Alexander Kiossev und Thomas M. Martin). Die bulgarische Literatur in alter und neuer Sicht. Wiesbaden: Harrassowitz.

Le Rider 2004: J. Le Rider. Freud – von der Akropolis zum Sinai. Die Rückwendung zur Antike in der Wiener Moderne. Wien: Passagen.

Lehner 2004: Günter Lehner. Bulgarien in den Artikeln der „Neuen Freien Presse“ und „Der

- Presse“ im 20. Jahrhundert. Wien: Diplomarbeit.
- Leutner 1994:** P. Leutner. Wege durch die Zeichen-Zone: Stephane Mallarme und Paul Celan. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Likova 1988:** P. Ликова. Художествени насоки на българския символизъм. София: Народна просвета.
- Liliev 1929:** Н. Лилиев. Хуго фон Хофманстал. // Златорог, 7/1929, 340–348.
- Lilov 1979:** Ал. Лилов. Към природата на художественото творчество. София: Наука и изкуство.
- Ljuter 1906:** Ар. Лютер. Немската литература в 1905. // Българска сбирка, 1906, 187–192.
- Luhmann 1993:** N. Luhmann. Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mach 1929:** Роберт фон Мах. Из българските бурни времена. София: Независимост.
- Manafova 1987:** P. Манафова. Култура и политика. България в навечерието на Балканската война. София: Наука и изкуство.
- Manolowa–Ungerer 1968:** S. Manolowa–Ungerer. Erinnerungen an Theodor Trajanov. // Bulgarische Jahrbücher. Bd.1. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 361–366.
- March 1894:** O. St. von der March. Décadence. // Gesellschaft, April/1894, 526–533.
- Marinelli-König, Pavlova 1996:** G. Marinelli-König, N. Pavlova (Hgg.). Wien als Magnet? Schriftsteller aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa über die Stadt. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Marinov 1992:** Д. Маринов. Стефан Стамболов и новейшата ни история: Летописни спомени и очерки: Ч. 1 – 2. София: Български писател.
- Marinska 2001:** P. Маринска. Димитър Караджов (1885–1923). Личност и съдба. // Г. Янев (съст.). Гео Милев – неудържимата пламенност. Нови изследвания. София: Захарий Стоянов, 128–137.
- Markova 1995:** P. Маркова. Листопад. // Периодика и литература, т. 4, 154–200.
- Martino 1982:** A. Martino. Lektüre in Wien um die Jahrhundertwende (1889–1914). // Buchhandel und Literatur. Wiesbaden: Harassovitz, 314–394.
- Matl 1959:** J. Matl. Die Europäisierung des Südostens. // Völker und Kulturen Südosteuropas. Kulturhistorische Beiträge. München: Südosteuropa-Verlagsgesellschaft, 218–236.
- Matl 1963:** J. Matl. Die gemeineuropäischen Elemente in den slavischen Literaturen. // Wiener Slavistisches Jahrbuch, 10/1963, 49–57.

- Matl 1964:** J. Matl. Wien und die Literatur- und Kunsterneuerung der südslavischen Moderne. // Die Welt der Slaven, 1/1964, 376–391.
- Meyer 1897:** R. Meyer. Ein neuer Dichterkreis. // Preußische Jahrbücher, 88/ 1897, 33–50.
- Middeke, Hoffmann, Springer 2002:** An. Middeke, T. Hoffmann, M. Springer (Hgg.). Ein kleines Welttheater. Didaktische Materialien zur Wiener Moderne. Für Studierende der germanistischen Literaturwissenschaft. Plovdiv: Plovdivsko Univ. Izdat.
- Milev 1914:** Г. Милев. Литературно-художествени писма от Германия VI. // Листопад, 35/1914, 259–261.
- Milev 1924:** Гео Милев. Театрална есен. // Пламък, 1/1924, 37–44.
- Milev 1942:** Гео Милев. Театрално изкуство. Студии, статии и критики. София: Нов свят.
- Milev 1964:** Литературен архив II, Гео Милев. Въспит. статия, публикация и комент. Георги Марков. София: БАН.
- Milev 2007:** Гео Милев. Избрани съчинения в пет тома. Т. 3. София: Захарий Стоянов.
- Minkov 2002:** Б. Минков. Проблеми на новелистичната ситуация при Херман Брох и Стефан Цвайг и някои аспекти на българската белетристика между двете световни войни. София: Дисертация.
- Miroljubov 1907:** Мирюлюбов. Княз Фердинанд и българската литература и духовен живот. // Мисъл, 5–6/1907, 367–376.
- Mišev 2004:** Р. Мишев. България във външната политика на Австро–Унгария 1898–1912. Велико Търново: В. Търновско унив. изд.
- Mitterbauer 1999:** H. Mitterbauer. Kulturtransfer – ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht. // <http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/heft2m.htm> (letzter Zugriff 28.10.2019).
- Mitterbauer 2005:** H. Mitterbauer. Dynamik–Netzwerk–Macht. Kulturelle Transfers „am besonderen Beispiel“ der Wiener Moderne. // H. Mitterbauer, K. Scherke (Hgg.). Entgrenzte Räume. Wien: PassagenVerlag, 118–126.
- Mitterbauer 2008:** H. Mitterbauer. Grenzüberschreitungen. Kulturelle Transfers als aktuelle Forschungsperspektive. // K. Csúri, Z. Fónagy, V. Munz (Hgg.). Kulturtransfer und kulturelle Identität. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde. Wien: Praesens, 47–58.
- Mitterbauer, Scherke 2005:** H. Mitterbauer, K. Scherke (Hgg.). Entgrenzte Räume. Wien: Passagen Verlag.
- Mladenov 1923:** Ст. Младенов. Домогвания и достижения. // Листопад, 6–7/1923, 149–168.

- Mladenov 1924:** Ст. Младенов. Декаденти и семковщина. // Листопад, 4/ 1924, 223–251.
- Mladenov 1983:** Ив. Младенов. Теодор Траянов в развитието на българския символизъм. София: Дисертация.
- Mladenov 1997:** Ив. Младенов. Теодор Траянов в развитието на българския символизъм. София: АИ Марин Дринов.
- Mladenov 2008:** Ив. Младенов. Завръщанията на Траянов. // Ст. Илиев, Ем. Стайчева, Р. Русев (съст.). Теодор Траянов и неговата епоха. София: БАН ИЦ „Боян Пенев“, 145–150.
- Moeller-Bruck 1902:** А. Moeller-Bruck. Die moderne Literatur in Gruppen- und Einzeldarstellungen. Bd. X. Das Junge Wien. Berlin und Leipzig: Schuster & Loefler.
- Moissi 2009** К. Р. Moissi. In Wien gedruckte Bulgarica des 19. Jahrhunderts im Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB). // Wiener Slawistisches Jahrbuch, 55/2009, 67–84.
- Müller 1975:** К. J. Müller. Das Dekadenzproblem in der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende, dargelegt an Texten von Hermann Bahr, Richard von Schaukal, Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Andrian. Wien: Dissertation.
- Mutafčieva 1987:** Jana Mutafčieva. Das österreichische Drama und seine Inszenierungen im Nationaltheater Sofia vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis 1944. Wien: Verein Freunde des Hauses Wittgenstein.
- Murdarov 1999:** Вл. Мурдаров. Виенската славистика и българското езикознание. 1822–1849–1918. Пловдив: Пигмалион прес.
- Najdenova–Stoilova 1959:** Г. Найденова–Стоилова. П. К. Яворов. Летопис на живота и творчеството му. София: БАН.
- Nankivell 1959:** An. R. M. Nankivell. Oscar Wilde auf dem Wiener Theater. Wien: Dissertation.
- Nautz, Vahrenkamp 1993:** J. Nautz, R. Vahrenkamp (Hgg.) Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen. Wien, Köln, Graz: Böhlau.
- Nawrocka 2000:** I. Nawrocka. Verlagssitz: Wien, Stockholm, New York, Amsterdam. Der Bermann–Fischer Verlag im Exil (1933–1950). Ein Abschnitt aus der Geschichte des S. Fischer Verlages. // Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. 53, 2000, 1–216.
- Nienhaus 1986:** St. Nienhaus. Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende: Altenberg – Hofmannsthal – Polgar. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Nietzsche 2013:** Fr. Nietzsche. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinem.

Berliner Ausgabe. Edition Holzinger.

Nikolov 1965: М. Николов. Антон Срашимиров. София: Български писател.

Nikolova 2004: К. Николова. Модерната европейска драма в народния театър между двете световни войни. София: Фигура.

Obermaier 1982: W. Obermaier. Aus Anatols geheime Bibliothek. // R. Waissenberger (Hg.) Anatols Jahre. Beispiele aus der Zeit vor der Jahrhundertwende. Wien: Eigenverlag d. Museen der Stadt Wien, 162–173.

Otelo 1905: Отело. Театрални бележки. // Демократ, 13/1905, 3–4.

Pamukov 1981: Ст. Памуков. Сто неизвестни писма. Пловдив: Хр. Г. Данов.

Panajotov 2013: Т. Панайотов. Вестникарските предприятия на медийния магнат Атанас Дамянов. София: НБУ.

Panov 1927: Л. Панов. Началото на края. // Ведрина, 24/ 1927, 1.

Panova 1996: Сн. Панова. Българските търговски компании на австрийския търговски пазар през XVIII век. София: УИ „Св. Климент Охридски“.

Paskaleva 1981: V. Paskaleva. Mitteleuropa und die Entwicklung der bulgarischen Kultur während der nationalen Wiedergeburt (18.–19. Jh.). // Österreichische Osthefte, 4/1981: 1300 Jahre Bulgarien, 412–429.

Pavlov 1976: Т. Павлов. Поетът и човекът Траянов. // Литературен фронт, 32/1976, 3.

Pavlova 1996: N. Pavlova. Ästhetisierung des Lebens. Das Bild Wiens in Rußland um die Jahrhundertwende. // G. Marinelli-König, Nina Pavlova (Hgg.). Wien als Magnet? Schriftsteller aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa über die Stadt. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 49–68.

Peleva 1994: И. Пелева. Четени текстове. Пловдив: Пловдивско университетско издателство.

Penev 1907: Б. Пенев. Литературата около Българан. // Мисъл, 1/1907, 58–72.

Penev 1922: А. М. [Б. Пенев]. Хуго фон Хофманстал. // Златорог, 3–4/1922, 252–255.

Periodika i literatura: Периодика и литература. Т. 1–5. София: БАН, 1993–1999.

Plaschka 1989: R. G. Plaschka. Teodor Trajnov und Geo Milev – zwei bulgarische Dichter in der Erlebniswirkung Wiens und Berlins. // Chr. Choliolchev (Hg.). Teodor Trajnov (1882–1945), Geo Milev (1895–1925) und die deutschsprachige Literatur. Wien: Verein Freunde des Hauses Wittgenstein, 13–22.

Poljanov 1997: Вл. Полянов. Зад завесата на театъра, литературата и обществения живот. Мемоари 1905–1945. София: Унив. изд. „Св. Климент Охридски“:

Кралица МАБ.

- Popdimitrov 1924:** Ем. Попдимитров. От натурализъм към символизъм. // Листопад, 2/1924, 33–48.
- Popov 1907:** К. Попов. Поглед върху икономическото развитие на България. // Списание на Българското икономическо дружество, 4–5/1907, 202–239.
- Popov 1905:** Г. Попов. Грамотност на населението в Княжество България. // Училищен преглед, 2/1905, 157–186.
- Prešlenova 1998:** Р. Прешленова. Българският елит между липсата на традиция и нуждата от ускорено развитие. // К. Грозев (съст.). Елит и общество в историята. Б. м. [Стара Загора], 1998, 122–139.
- Prešlenova 2005:** Р. Прешленова. Публичност и власт: инициативи за сближаване между Австро–Унгария и България през Първата световна война. // Известия по история 2. Надежди и разочарования в историята. Сборник в памет на проф. Милчо Лалков. Благоевград: Унив. изд. „Неофит Рилски“.
- Proske 1959:** Max Proske. Shakespeare und Hofmannsthal. // Shakespeare–Gesellschaft. Jahrbuch 1959, 143–165.
- Protič 1905:** А. Протич. Страхил страшен хайдутин – драматична сцена-епилог от Петко Тодоров. // Художник, 6–7/1905, 3–10.
- Protič 1907:** А. Протич. Изкуство. Театър. Литература. Студии и критики. Кюстендил: Я. Якимов.
- Przybyszewski 1900:** St. Przybyszewski. Totenmesse. Berlin: Fontane.
- R–jană 1906:** Г. Р–янъ. Литературно-театрални бележки. // Демократически преглед. 1/1906, 99–103.
- Radoslavov 1983:** Иван Радославов. Спомени, дневници, писма. София: Български писател.
- Radoslavov 1913:** Ив. Радославов. Теодор Траянов. По повод на неговите „химни и балади“ (sic!). // Балканска трибуна, 1171, 1172/1913, 1.
- Rajnov 1941:** Н. Райнов. Теодор Траянов. // Н. Райнов. Вечното в нашата литература: български класици: свободни беседи. Т. 7. София: Атанасов, 111–175.
- Razcvetnikov 1930:** А. Разцветников. Един превод. // Златорог, 5–6/1930, 200–202.
- Reichmann 1997:** E. Reichmann (Hg.). Avantgardistische Literatur aus dem Raum der (ehemaligen) Donaumonarchie. St. Ingbert: Röhrig.
- Rosa 2005:** H. Rosa. Beschleunigung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Rosen 1905:** П. Росен. Преводи и преводачи. // Демократически преглед, 10/1905, 232–233.
- Rosen 1928:** П. Росен. На Еньовден. София: Хемус.
- Rosen 1968:** П. Росен. Спомени и размисли. София: Български писател.
- Rosen 2012:** П. Росен. Съчинения в 10 тома. Т. 7. Бургас: Божич.
- Rudevic 1943:** П. Рудевиц. Кратък диалог във време на едно представление. // Златорог, 3/1943, 139–141.
- Saev 1986:** Г. Саев. Пътища и просветление. Критика и театър 1879–1915. София: Наука и изкуство.
- Saev 1997:** Г. Саев. История на българския театър. Т. 2. От Освобождението до 1904. София: Акад. изд. „Проф. Марин Дринов“.
- Sagaev 1931:** К. Сагаев. Българската драматическа школа, основана от К. Сагаев, 1 май 1921 г., 1921–1931, София: Независимост.
- Salzmann 1913:** Al. von Salzmann. Licht, Belichtung und Beleuchtung. // Das Claudel-Programm-Buch Hellerau bei Dresden: Hellerauer Verlag, 88–90.
- Savov 1911:** Б. Савов. REGINA MORTUA. // Наш живот, 1/1911, 53–59.
- Savov 1912:** Б. Савов. По пътя на съдбата. // Наш живот, 3–4/1912, 177–189.
- Savov 1991:** С. Савов. Акорди на символизъм, меланхолия и талант. // Младеж , 2–3/1991, 34–35.
- Scheikl und Duchkowitsch 1997:** S. P. Scheikl und W. Duchkowitsch (Hgg.). Zeitungen im Wiener Fin de siècle. Wien: Böhlau, Oldenbourg Verlag für Geschichte und Politik.
- Scherke, Bolterauer 2004:** K. Scherke, A. Bolterauer. Moderne Antizipationen postmoderner Denkfiguren – Ästhetisierung und Medialisierung in der Wiener Moderne. // M. Csáky, A. Kury, Ul. Tragatschnig (Hgg.). Kultur – Identität – Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne, Innsbruck, Wien, München, Bozen: Studien-Verlag, 359–376.
- Schlawe 1961:** F. Schlawe. Literarische Zeitschriften 1885–1910. Stuttgart: Metzler.
- Schlawe 1962:** F. Schlawe. Literarische Zeitschriften 1910–1933. Stuttgart: Metzler.
- Schmale 2003:** W. Schmale (Hg.). Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert. Innsbruck: Studien-Verlag.
- Schmidt-Dengler 1986:** W. Schmidt-Dengler. Französischer Symbolismus und Wiener Dekadenz. // M. Ward (Ed.). From Vormärz to Fin de Siècle. Blairgowrie: Lochee Publ., 73–89.

- Schnitzler 1898:** Arthur Schnitzler. Die Toten schweigen. // Arthur Schnitzler. Die Frau des Weisen. Novellen. Berlin: S. Fischer Verlag.
- Schnitzler 1905:** А. Шницлер. Дамата с камата. // Библиотека. София: П. Геннадиев.
- Schnitzler 1908:** А. Шницлер. Хоро. Стара Загора: Бакалов.
- Schnitzler 1908a:** А. Шницлер. Хорото на живота. Тутракан: Мавродинов.
- Schnitzler 1910:** А. Шницлер. Жената с ханджара. Превод от немски Кирил Христов. София: Ал. Паскалев.
- Schnitzler 1912:** А. Шницлер. Жената с ханджара. Второ изд. Превод от немски Кирил Христов. София: Ал. Паскалев.
- Schorske 1982:** C. E. Schorske. Wien: Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Schwendter 1993:** R. Schwendter. Armut und Kultur der Wiener Jahrhundertwende. // J. Nautz, R. Vahrenkamp (Hgg.). Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen. Wien, Köln, Graz: Böhlau, 677–693.
- Seifert 1922:** J. L. Seifert. Literaturgeschichte der Čechoslovaken, Südslawen und Bulgaren. München: Kösel und Pustet.
- Silvestri 2004:** Maria Silvestri. Die deutsche Sprache und die österreichische Literatur in Bulgarien (20. Jh.). Wien: Diplomarbeit.
- Simonek 2000:** St. Simonek. Distanzierte Nähe: die slawische Moderne der Donaumonarchie und die Wiener Moderne. Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Oxford; Wien: Peter Lang.
- Simonek 2001:** St. Simonek. Die Wiener Moderne und die slawischen Literaturen der Donaumonarchie. // newsletter MODERNE, 2/2001, 6–9.
- Simonek 2006:** St. Simonek (Hg.). Die Wiener Moderne in slawischen Periodika der Jahrhundertwende. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- Šišmanov 1894:** Ив. Шишманов. Die Zeit. // Български преглед, 5/1894, 154–155.
- Šišmanov 1896:** Ив. Шишманов. Еврейската държава. // Български преглед, 7–8/1896, 270–276.
- Šišmanov 1930:** Д. Шишманов. Артур Шницлер за България. // Слово, 2449/1930, 1.
- Šišmanov 1976:** Ив. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. София: Български писател.
- Šivačev 2016:** P. Шивачев. Поетът, съдбата и любовта. Непубликувани писма на Теодор

- Траянов. // Български език и литература, 3/2016, 249–260.
- Slavejkov 1906:** П. Славейков. Българската поезия. // Мисъл, 2/1906, 73–90.
- Slavejkov 1910:** П. Славейков. Национален театър. // Мисъл, 1/1910, 173–205.
- Slavejkov 1911:** П. Славейков. Николас Ленау. // П. Славейков (съст.) Немски поети. София: Паскалев, 71–72.
- Sprengel 1998:** P. Sprengel. Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. München: C. H. Beck.
- Staicheva 1989:** Em. Staicheva. Theodor Trajanov und die Wiener Moderne. // Chr. Choliolchev (Hg.) Teodor Trajanov (1882–1945), Geo Milev (1895–1925) und die deutschsprachige Literatur. Wien: Verein Freunde des Hauses Wittgenstein, 39–48.
- Staicheva 1999:** Em. Staicheva. Theodor Trajanov und die deutschsprachige Lyrik. Sofia: Dissertation zur Erlangung des wissenschaftlichen Grades Doktor der Wissenschaften.
- Staicheva 2002:** Em. Staicheva. „Der junge König“ von Oscar Wilde an der Volksoper oder Zur Relation von Fremden und Eigenem im Zeichen der Wiener Moderne. // P. Wiesinger (Hg.). Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 „Zeitwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“, Bd. 6, Bern u.a: Peter Lang, 519–524.
- Stančev 1961:** St. Stančev. Österreichisch–bulgarische Kulturbeziehungen. // Österreichische Osthefte, 1/1961, 41–49.
- Štārbanov 1905:** Н. Щърбанов. Артур Шницлер. // Библиотека, 1905, 346–348.
- Statistik 1900:** Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1910. Jg. 18, Wien.
- Statistik 1910:** Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1910. Jg. 28, Wien.
- Stefanov 2004:** В. Стефанов и др. (съст.). 100 години Народен театър. София: Дамян Яков.
- Steinke 1989:** K. Steinke. Teodor Trajanov – ein bulgarischer Vertreter der Moderne // Ch. Choliolčev (Hg.). Teodor Trajanov (1882–1945), Geo Milev (1895–1925) und die deutschsprachige Literatur. Wien: Verein Freunde des Hauses Wittgenstein, 49–55.
- Steinke 1991:** K. Steinke. Teodor Trajanov – Dichter zwischen zwei Kulturen. // R. Lauer (Hg.). Die Moderne in den Literaturen Suedosteuropas. Suedosteuropa–Jahrbuch Bd. 20. München; Südosteuropa–Gesellschaft, 115–121.
- Steinke 2008:** Кл. Щайнке. Теодор Траянов в немски превод. // Ст. Илиев, Ем. Стайчева, Р. Русев (съст.). Теодор Траянов и неговата епоха. София: БАН ИЦ „Боян Пенев“, 56–63.

- Stojanov 1912:** Л. Стоянов. Шницлер. // Воля, 114/1912, 2–3.
- Stojanov 1957:** М. Стоянов (съст.). Българска възрожденска книжнина. Аналитичен репертоар на българските книги и периодични издания 1806 – 1878. Т. 1. София: Наука и изкуство,
- Stojanova 2008:** Л. Стоянова. Социо/логосът в „Литератуен алманах“ (1907) – едно издание на тесните социалисти. // Електронно списание LiterNet, 08.04.2008, № 4 (101).
- Szondi 1975:** P. Szondi. Das lyrische Drama des Fin de siècle. (Hrsg. v. Henriette Beese). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Teodorov-Balan 1920:** А. Теодоров-Балан. Що върши българската поезия. // Слънце, 17–18/1920, 586–592.
- Timms 1993:** E. Timms. Die Wiener Kreise. Schöpferische Inreaktion in der Wiener Moderne. // J. Nautz, R. Vahrenkamp (Hgg.). Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen. Wien, Köln, Graz: Böhlau, 128–143.
- Timms 1995:** Ed. Timms. Karl Kraus – Satiriker der Apokalypse. Wien: Deuticke.
- Todorov 1980:** П. Ю. Тодоров. Събрани съчинения в четири тома. Т. 2, София: Български писател.
- Todorov 1980a:** П. Ю. Тодоров. Събрани съчинения в четири тома. Т. 3, София: Български писател.
- Todorov 1981:** П. Ю. Тодоров. Събрани съчинения в четири тома. Т. 4, София: Български писател.
- Toševa 1977:** Кр. Тошева. Пътуващият „Съвремен театър“ 1902–1912. София: Наука и изкуство.
- Toševa 1997:** Кр. Тошева. История на българския театър. Т. 3. От 1904 до 1918 г. София: Акад. изд. Проф. Марин Дринов.
- Trajanov 1904:** Т. В. Траянов. Песни от Тодор Траянов. // Българска сбирка, 1904, 547.
- Trajanov 1906a:** Т. В. Траянов. Zwischenspiel. (sic!) // Художник, 1/1906, 25–26.
- Trajanov 1906b:** Т. [Теодор Траянов]. Из съвременната всемирна литература. // Наш живот, 1/1906, 41–42.
- Trajanov 1906c:** Т. В. Траянов. Дебютът на един български артист. // Художник, 17–18/1906, 31.
- Trajanov 1907:** Т. В. Траянов. Литературни бележки. 1. Хризантеми. // Художник, 9–10// 1907, 30–31.

- Trajanov 1907a:** Т. В. Траянов. Вихърът на любовта и смъртта. // Ден, 29.06.1907, 1.
- Trajanov 1909:** Т. В. Т. Детлеф Лиленкрон. // Вечерна поща, 26107/1909, издание първо, 1.
- Trajanov 1909a:** Т. В. Траянов. Ариадна. // Българска сбирка, 1909, 504–506.
- Trajanov 1914:** Theodor Trajnow. Der Junge König. Wien: Manuskript.
- Trajanov 1922:** Т. В. Траянов. „Die HEILIGE“ (Светица). // Хиперион, 1/1922, 70.
- Trajanov 1929:** Т. Траянов. Хуго фон Хофманстал. // Хиперион, 7/1929, 281–283.
- Trajkova 2001:** Е. Трайкова. Българските литературни полемики. София: Карина М.
- Turk 1992:** Н. Turk (Hg.). Theater und Drama: theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt. Tübingen: Narr.
- Udolph 1993:** L. Udolph. Theodor Trajanov: die Entwicklung seiner Lyrik 1904 bis 1941. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Udolph 1999:** L. Udolph. Österreichisch–bulgarische Kulturbeziehungen vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. // Wiener Slavistisches Jahrbuch, 45/1999, 219–230.
- Urbach 1974:** R. Urbach. Schnitzler–Kommentar. München: Winkler.
- Urbach 1986:** R. Urbach. Literatur der Jahrhundertwende in Wien. Desiderata. // P. Berner, Em. Brix, W. Mantl (Hgg.). Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne. Österreichische Forschungsgesellschaft Wien: Verl. für Geschichte u. Politik, 101–104.
- Vasilev 1920:** Вл. Василев. Маршът на победата и на смъртта. // Златорог, 1/1920, 45–52.
- Vasilev 1922:** Вл. Василев. Николай Лилиев. // Златорог, 5/1922, 273–289.
- Vasilev 1923:** Вл. Василев. Между сектантство и демагогия. // Златорог, 2/1923, 109–119; 3/1923, 161–179.
- Vasilev 1924:** Вл. Василев. Въпроси около народния театър. // Златорог, 5/1924, 233–250.
- Vasilev 1927:** Вл. Василев. Хулиганството в литературата ни. // Златорог, 5–6/1927, 227–270.
- Vasilev 1992:** Вл. Василев. Студии. Статии. Poleмики. София: Български писател.
- Veličkov 1914:** К. Величков. Български писатели. Т. 8 от пълното събрание на съчиненията на Константин Величков. София: Ст. Атанасов.
- Veličkov 2013:** П. Величков. Какво хапнаха и пийнаха великите българи. София: Ера.
- Velikov 1988:** Ст. Великов. Неизвестни писма на Теодор Траянов. // Литературна мисъл, 8/1988, 125–138.
- Vlashki 1995:** Мл. Влашки. Филология срещу митология. // Език и литература, 1/1995, 139–141.

- Vlashki 1995a:** Мл. Влашки. Отново за големия непознат. // Всичко за книгата, 6–7/1995, 7.
- Vlashki 1996:** Мл. Влашки (съст.). Веселият апокалипсис. Естетика и литература на виенския *fin de siècle*. Пловдив: Пигмалион.
- Vlashki 1996a:** Мл. Влашки (съст.). В защита на емпиричната литературна наука. Работата на групата НИКОЛ. София: Прохазка и Качармазов.
- Vlashki 2006:** Мл. Влашки. Херман Бар в България. // Научни трудове на Пловдивския университет, том 44, кн.1, сб. Б, 2006, 155–179.
- Vlashki 2007:** Мл. Влашки. Професор Иван Шишманов и списание „Die Zeit“. // Иван Д. Шишманов. Наука и политика. Шишманови четения, кн. 3, София: БАН, 214–224.
- Vlashki 2009:** М. Vlashki. Das Wienbild in der bulgarischen Literatur der Moderne. // Attila Bombitz u.a. (Hgg.). Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt–Dengler. Wien: Praesens, 499–513.
- Vlashki 2009a:** М. Vlashki. „Wer denkt bei Elektra an Hamlet“. Hugo von Hofmannsthals „Elektra“ im Spiegel von Shakespeares „Hamlet“. // A. Knafl & W. Sch. Dengler (Hgg.). Unter Kanonenverdacht. Beispielhaftes zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert. Wien: Praesens, 11–22.
- Vlashki 2010:** М. Vlashki. „Guckerl“ oder „Schlüsselloch“. Zur Rezeption und einigen Übersetzungsvarianten von Arthur Schnitzlers „Reigen“ ins Bulgarische. // A. Knafl (Hg.). Über(ge)setzt. Spuren zur österreichischen Literatur im fremdsprachigen Kontext. Wien: Praesens, 79–88.
- Vlashki 2013:** М. Vlashki. Der Weg Trajanovs zu seinem „Pantheon“. Unvermeidliche biografische Notizen. // B. Dakova, H. Schmidt, G. Tihanov, L. Udolph (Hgg.). Die bulgarische Literatur der Moderne im europäischen Kontext. Zwischen Emanzipation und Selbststigmatisierung. München – Berlin: Verlag Otto Sagner, 235–254.
- Vlashki 2013:** Мл. Влашки. Случаят „Електра“ в Българския народен театър. Контекстите – непознати, скривани, премълчавани. // К. Протохристова (съст.). Атика в България. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 26–51.
- Vlashki 2017:** Мл. Влашки. Навлизането на Траянов в българската литература. // Страница, 2/2017, 147–156.
- Waissenberger 1982:** R. Waissenberger (Hrsg. u. Katalog). Anatols Jahre. Beispiele aus der Zeit der Jahrhundertwende. Ausstellungskatalog. Wien: Historisches Museum der Stadt Wien, Hermesvilla, Lainzer Tiergarten.

- Weininger 1919:** Ото Вайнингер. Пол и характер. София: Бълг. печат.
- Weissenberger 1992:** К. Weissenberger. Rhythmische Grenzziehungen in Hofmannsthals Lyrik. // J. P. Strelka (Hg.). Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ...: kritische Beiträge zu Hofmannsthals Werk. Bern u. a.: Peter Lang, 49–80.
- Wendel 1909:** Х. Вендел. От натурализма към мистицизма. Десетилетието на „сврѣхчовека“. // Литературен алманах, 1909, 54–72.
- Wilde 1984:** Оскар Уайлд. Младият крал. // Оскар Уайлд. Избрани творби в три тома. Т. 1. София: Народна култура, 167–180.
- Worbs 1983:** М. Worbs. Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Europäische Verl.–Anst.
- Wunberg 1976:** G. Wunberg. Das junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1902. 2 Bände, Tübingen: Niemeyer.
- Wunberg 1981:** G. Wunberg. Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Reclam.
- Wytrzens 1985:** G. Wytrzens. Die slavischen und Slavica betreffenden Drucke der Wiener Mechitharisten. Ein Beitrag zur Wiener Druck- und österreichischen Kulturgeschichte. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Zagorov 2014:** В. Загоров. Българската книга (1878–1912). От възрожденския идеал до комерсиализацията. София: За буквите.
- Žečev 1990:** Т. Жечев. Въведение в изучаването на новата българска литература София: Български писател.
- Zeller 1987:** В. Zeller (Hg.). Jugend in Wien – Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. München: Kösel.
- Zlateva 2004:** А. Златева. Австрийските дарители за България, 1912-1918. София: ПъблишСайСет–ЕКО.
- Zlatkova 1993:** М. Златкова. Проф. Иван Шишманов и германската славистика. // Исторически преглед, 2/1993, 128–145.
- Zuckermandl 1981:** В. Zuckermandl. Österreich intim. Erinnerungen 1892-1942. Wien, München: Amalthea.
- Zweig 1955:** St. Zweig. Die Welt von Gestern. 80 bis 90 Tausend der Gesamtauflage. Berlin: Fischer.

Untersuchte Archivbesände:

AMNT Archiv im Museum des Nationaltheaters in Sofia

Protokolle der Sitzungen des Künstlerischen Rats

WABAW Wissenschaftsarchiv der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften

WABAW B. 11K – Иван Шишманов [Ivan Šišmanov]

WABAW B. 47 K – д-р Кръстьо Кръстев [Dr. Krăst'о Krăstev]

WABAW B. 37K – Боян Пенев [Bojan Penev]

WABAW B. 114K – Пенчо Славейков [Penčo Slavejkov]

ВНА Bulgarisches Historisches Archiv in der Nationalbibliothek „Sv. sv. Kiril i Metodij“

Sofia

ВНА В. 205К – Беньо Цонев [Ben'о Conev]

ВНА В. 228К – Александър Паскалев [Aleksandăr Paskalev]

ВНА В. 391К – Кирил Христов [Kiril Christov]

ВНА В. 319К – Теодор Траянов [Teodor Trajanov]

ВНА В. 26К – Гео Милев [Geo Milev]

ВНА В. 719К – Николай Лилив [Nikolaj Liliev]

ВНА В. 231К – Божан Ангелов [Božan Angelov]

ZStA Zentrales Staatsarchiv Sofia

ZStA В. 131К – Кирил Христов [Kiril Christov]

ZStA В. 38 К – Гено Киров [Geno Kirov]

ZStA В. 177 К.Нг. 1 – Министерство на просвещението [Bildungsministerium],

ZStA В. 195 – Народен театър София [Nationaltheater Sofia]

ZStA В. 373К К – Владимир Василев [Vladimir Vasilev]

ZStA В. 1692К – Н. О. Масалитинов [N. O. Masalitinov]

ZStA В. 741К – Иван Радославов [Ivan Radoslavov]

ZStA В. 914 – Роза Попова [Roza Popova]

ZStA В. 1065К – Тачо Танев [Tačo Tanev]

ZStA В. 138К – Сава Огнянов [Sava Ognjanov]

ZStA В. 860К – Вера Игнatieва [Vera Ignatieva]

ZStA В. 54К – Владимир Полянов [Vladimir Poljanov]

ZStA B. 1154K – Иван Попов – артист [Ivan Popov – Schauspieler]

ZStA B. 1386K – Иван Попов – режисьор [Ivan Popov – Regisseur]

Literaturmuseum Sofia

A 1001/ 82 — Manuskripte von Nikolaj Liliev

A 1002/ 82 — Manuskripte von Nikolaj Liliev

A 1003/ 82 — Notizen von Nikolaj Liliev

Österreichisches Staatsarchiv

AVA Unterrichtsakten Z 23810-17 (Allgemeines Verwaltungsarchiv)

Das österreichische Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Bestand Ministerium des Äußeren

ÖBHA Österreichische Buchhandels Archiv

Untersuchte Jahrgänge von Periodika:

Wien: Moderne Dichtung, Die Zeit, Neue Freie Presse (1890–1918), Mitteilungen der Deutsch–österreichischen Schriftstellergenossenschaft, alle Wiener Zeitschriften im April 1914 und teilweise andere.

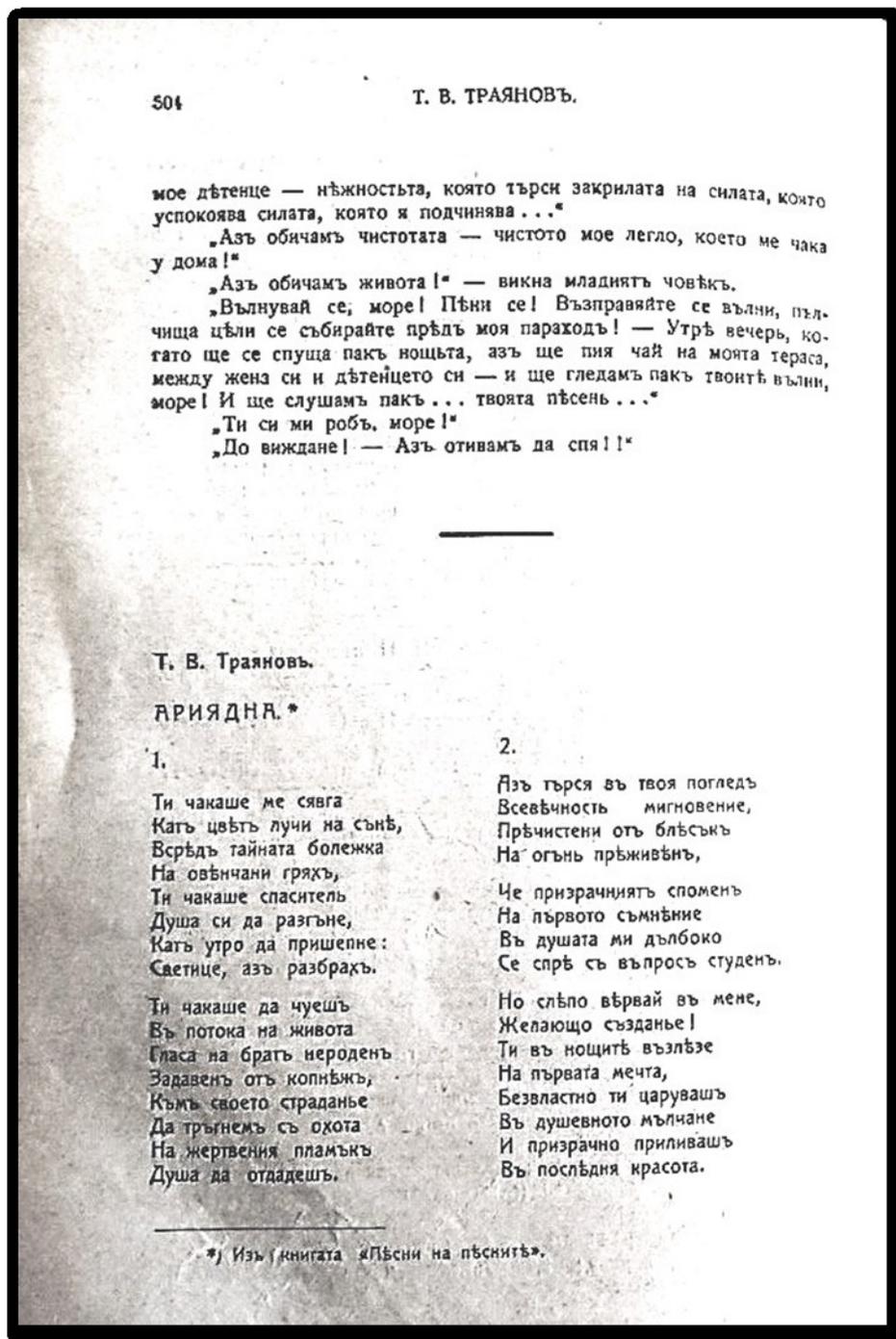
Sofia: Bălgarska sbirka, Bălgarski pregled, Misăl, Chudožnik, Nov Život, Biblioteka, Demokratičeski pregled, Listopad, Vezni, Plamăk, Zlatorog, Chiperion, Novo vreme, Svoboda, Razvigor, Demokratija, Volja, Den, Dnevnik, Slovo, Slănce, Strelec, Sila, Săvremenna misăl, Vedrina, Literaturen swjat u.v.a.

Anhang

Anhang 1

Aus dem Nachlass von Teodor Trajanov

1.1 Photokopie der Veröffentlichung von „Ariadna“



3.

Изъ буритъ заспали
Величието расне,
Богинята тжовна
На наши съгънъ сънь,
Вижъ, нѣжна хубость гасне
По усни ѝ безгласни,
Въ очитъ ѝ уроблѣсва
Тихъ призраченъ огънь.

Ела да колѣничимъ.
Притиснати въ съмнѣния
И пѣтищата тъмни
Скрѣбъта ще озари; —
Надъ насъ се мълкомъ носятъ
Неясни откровения
И губятъ се безслѣдно
У своитъ зари.

4.

Азъ стѣпкитъ цѣлувамъ
Съ блаженство благовѣрно,
Съдбата що изрови
Въ неясния ми блѣнъ;
Прѣдъ тебе колѣнича,
Молитствамъ ненадѣвно,
Азъ трѣненъ пѣть забравямъ,
Невѣренъ майски день.

Прѣдъ тебе колѣнича
Възроденъ отъ копнѣние,
Прѣдъ новото величие,
Прѣдъ твойта чистота —
Живота некъ обхванемъ
Въ единичко мигновение,
Зачатьето да вкусимъ
На първата мечта.

5.

Заспивай и сънувай,
О върваща богиня!
Душата ми е будна
Надъ своя ангелъ бди,
Тѣй бди надъ сѣпла рожба
Лъвица-първескиня,
Тѣй бди ноцъта бездомна
Надъ сѣнитъ звѣзди.

Заспивай и сънувай,
Въ съня ти ще договя
Молби за изкуплене,
Скрѣбъта на моя химнъ, —
Сърцата ни приливатъ
Въ жадѣщи огнѣове
И тихо се въздига
Свещенъ молитвенъ димъ.

6.

О, спи, азъ бдя надъ тебе,
Надъ твоето страдане,
Азъ плахо бдя надъ всѣки
Зароденъ трепетъ твой,
Лозя по твойтѣ клѣпки
Загатки замълчани,
Настѣпващото пладнѣ
Настѣпващия зной.

Душа ми катъ безкрайностъ
Надъ твойта се е спрѣла,
Надъ всѣко мигновение
Трепери плахо тя,
Съсь своитъ сѣтна искри
Потайно е посѣла
Болезнени надежди.
Невидяни цвѣта,

7.

Азъ тихо ще те гледамъ
Когато ти засгивашъ,
Дълбоко ще заглѣхне
Здплакала пустошь,
Катъ ангелъ ще блънувашъ,
Душа си ще отвивашъ, —
Катъ грѣшникъ ще молитствамъ
Прѣдъ твойта чиста мощъ.

Тогазъ усчива черна
Последни плащъ ще спусне
Отъ свойто откровение
Прѣчистена страстьта,
Съ последната въздишка
На устни прилѣпени
За съгънъ пѣть ще литне
Най-първата мечта.

8.

Далеко сме съ тебе!
 Въ очитѣ ни плува
 Отблѣсъкъ неземень,
 Най-чиста мечта!
 И дѣвствена хубость
 Души ни милува
 За слѣпо блаженство
 Нашепва смъртъта.

Свѣтътъ все изчезва,
 Охилень жестоко,
 Тамъ своитѣ рожби
 Разпъва на кръсть;
 Ний двама се губимъ
 Далеко, високо!
 Тужъ нѣма ни болка,
 Нй злоба, ни мѣсть.

9.

О, обичь вѣковѣчна,
 Надмогнато съмнѣние!
 Страдалната ти пѣсень
 Душата ми разбра!
 И цѣлата вселенна
 Прѣзь сѣтно прояснение
 Тѣй истинно е чиста
 Катъ въ първата зора!

Ни споменътъ далечни
 Съ утѣхата лъжовна,
 Ни гордо изявление
 Въ невинна слѣпота!
 Свещенна всѣка вещь е
 Въ суетността свѣтовна,
 Ний славимъ благовѣино
 Зората на смъртъта.

10.

Всрѣдъ блѣсъкъ те люлъватъ,
 Послѣднитѣ мечтанья
 И вѣгъртъ играе
 Съ напжтнн имъ платна!
 Ела да колѣничимъ
 Прѣдъ наштѣ сухи рани,
 Тѣ слнцето родиха
 Въ блаженната страна,

Всрѣдъ блѣсъкъ и величье
 Запѣватъ небесата
 За идващата радостъ
 На пролѣтнитѣ дни,
 За утро — златна чаша
 Прѣплнлена съ росата,
 За ширини безкрайни
 На стихнали вълни!

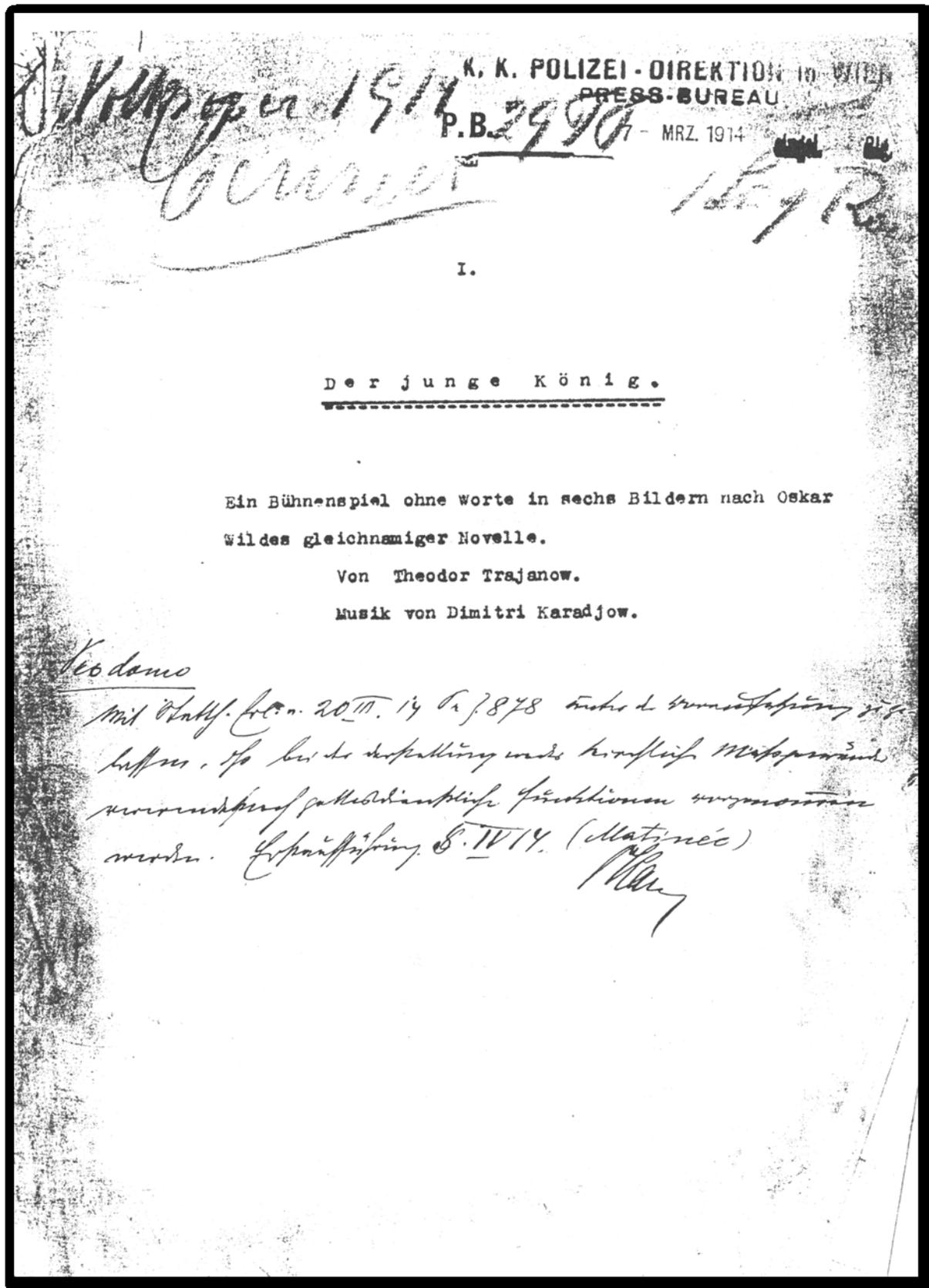
11.

Земята сънна трепва,
 Разгѣва грждь свѣнлива
 И първата цѣлувка
 Очаква жадно тя,
 И цѣлата вселенна
 Прозирень пламъ залива,
 Сияньето безкрайно
 На нейната мечта.

И пламналото слннце
 Катъ хищникъ се навежда,
 Въ бездѣнния му погледъ
 Сълзи катъ че горятъ,
 Два блѣна възсияватъ
 Въ болезнена надѣжда
 Пригърнати се носятъ
 Въ надсмъртенъ вѣчень пжтъ.

Виена. 1907.

1.2 Photokopie des Manuskripts „Der junge König. Bühnenspiel ohne Worte in sechs Bildern nach Oskar Wildes gleichnamiger Novelle“. Wird zum ersten Mal veröffentlicht.



Eingerichtet zur Lesung am 7. III. 19.



PERSONEN :

Der alte König,
die Prinzessin, dessen Tochter,
der Spielmann,
der junge König,
der Maler,
die Aenne,
der Staatskanzler,
der Bischof ,
ein Page,
die neun Jungfrauengestalten ,
ein Engelchor .

Minister, Würdenträger, Edelleute, Ritter,
Pagen, Mädchen, Priester, Soldaten, Volk u.
s. w.

Ort Bulgarien , Zeit XIII. Jahrhundert.

Vom Hirtenknaben zum König .

Erstes Bild .

Es war Spätabend vor dem Tage seiner Krönung und der junge König erwartete in seinem Palaste die feierliche Ankündigung des morgigen Staatsaktes.

Gross und prächtig war die Empfangshalle, die Wände mit Freskobildern geschmückt; zwei Löwen aus goldenem Erze hüteten den Eingang zu der grossen, breiten Festtreppe aus Porphyr. Sehr weit im Hintergrunde erhob sich die goldene Kuppel des Domes. Märchenhaft war es in der Halle, nur der dunkle Königstron und das dahinter hängende Bild des verstorbenen Königs mahnte an die rauhe Wirklichkeit .

(Nr.18-23) Trunken von Schönheit, näherte sich der junge König einer griechischen Gemme, worein die Gestalt des Adonis geschnitten war und hilt in seiner Verzückerung inne.

(Nr.18 wied.) Flötzlich trat er noch ein paar Schritte vor und starrte die Statue einer griechischen Göttin an, seine heissen Lippen

auf ihre Stirne drückend.

(Nr.23 wied.) Hierauf wendete er sich um und lauschte der Wirkung des Mondlichtes auf ein Silberbildnis des Endymion.

(No.24) Vor dem grossen Fenster konnte er die schlanke Kuppel des Domes sehen, die wie ein verdunkelter Stern über den schattenumhüllten Häusern herrschte. Leiser Jasmingeruch drang durch das offene Fenster. Aus der Ferne ertönte ein Engelchor; andachtsvoll neigt der junge König dem überirdischen Klange sein Ohr, als wenn ihm diese eine tiefe Wahrheit offenbarte:

" Wo Menschenliebe fehlt, schwindet jede Schönheit und Erhabenheit ".

Und noch reiner klang es:

" Auf dem Schönheitsgestade wachsen die Blumen der menschlichen Liebe. "

(A bis 25) Der junge König strich die kindlichen Locken aus der Stirne. Dann griff er zur Laute und liess die Finger darüber gleiten.

(No.25) Seine schweren Lider senkten sich. Eine noch nie empfundene Müdigkeit kam über ihn. Inzwischen trat der Staatskanzler ein, gefolgt von zwei Dienern, die einen grossen Globus brachten und schweigend auf einen kostbaren Dreifuss stellten; er kam langsamen Schrittes zum König

und überreichte ihm erfurchtsvoll eine Pergamentgramote - den Senatsbeschluss für die morgige Krönung.

(No. 29 bis 34) Nachdem führte er den jungen König zu dem Globus und beschrieb ihm mit der Hand die Grenzen des riesigen Reiches. "Morgen wirst du König unseres grossen Reiches sein!"

(No.34) In diesem Momente erhellte sich der ganze Raum. Das blasser Mondlicht ergoss sich über die Gestalt des Königs. Nun verbeugte sich der Kanzler und ging langsamen Schrittes wieder aus dem Saale .

(No.36) Der junge König blieb unbeweglich stehen und lauschte der Sprache einer noch nie gesehenen Welt. Dann trat er wie im Traume zum Globus, an dem er noch einmal die weiten Grenzen seines Reiches betrachtete.

(No.38 - 63) Da ertönten Trompetenstösse, der Platz vor der Terrasse füllte sich mit Lärm und Lichtern, das Volk strömte herbei, um seinem König mit brennenden Fackeln zu huldigen .Zwölf Pagen in kostbaren Kleidern traten ein und trugen auf reichgestickten Kissen die Krone, den Krönungsmantel und das Schwert.

Mit festen Schritten ging der König zum Thron, legte seine Rechte auf dessen Lehne und

erwartete mit fürstlichem Anstand die einzelnen Würdenträger und Edelleute. Von draussen vernahm er den Chor seines Volkes.

Zwölf Herolde mit Wappentrompeten schritten voran und stellten sich dem Thron gegenüber, dann folgten Pagen, Edelleute und Höflinge, die sich nach dem Hofzeremoniell langsam vor dem König verbeugten und malerische Gruppen bildeten. Königsvolk mit buschigen Helmen erschien, bewaffnet mit Lanzen, Schwertern und Schildern.

In tiefer Ehrfurcht huldigten die Anwesenden dem Bilde des verstorbenen Herrschers, vor dem sich auch der junge König verbeugte.

Der Staatskanzler und die Minister überreichten dem jungen König die Krone, das Schwert und das Krongewand.

Allgemeiner Jubel entstand, Waffen wurden hochgeschwungen und mit Schwertern auf die Schilder geschlagen, nach altem Brauch.

(No.63) Der Staatskanzler geht langsam zu dem Globus, um dem König noch einmal die Grenzen des Reiches zu beschreiben und nach der, gegenüber dem Halle sich erhebenden Kuppel des Domes zeigend sprach er:

(No.70 -74) "Morgen bist Du der König unseres Reiches!" Ein ehrfurchtsvolles, religiöses

Gefühl überwältigte die Anwesenden, welche knieend nach ihrem jungen Herrscher blickten. In dieser weihevollen Stimmung verweilten sie einige Augenblicke, dann entfernten sie sich langsam (Nr. 74-84).

(No. 84) Der junge König blieb allein, ein frohes, glückliches Lächeln spielte um seinen Knabenmund.

(No. 85 - 89) Er sah sich bereits im strahlenden Krongewand vor dem Altare im Dome. Die Freude und das Selbstbewusstsein seiner Erhabenheit und Macht sündeten helle Flammen in seinen waldlandsaugen. Ein grosser König wird er, und gross wird sein Glück. Stolz nahm er sein Schwert zur Hand und stützte sich darauf.

(No. 89) Aber dunkel ist des Menschen Schicksal, noch dunkler deren Offenbarung) Nicht die liebgewonnene Kunst allein, sondern das geheimnisvolle, das tragische im Leben wollte ihn zum reifen König erziehen.

(No. 90) Er trat durch einen Nebeneingang ein schwarzgekleideter Maler, dem zwei Diener folgten, die ein verhängtes Bild vor dem überraschten König aufstellten. Der ganze Vorgang war in tiefe Heimlichkeit gehüllt. Auf einen Wink des Malers entfernten sich die Diener. Der er-

staunte junge König glaubte, dass das verhüllte Bild ihm neue Schönheiten zu künden habe .

(No.97) Aber nicht die Göttin der Kunst, sondern die des Lebens war es, die ihm dieses Bild gesandt .

(Nr.97 a) Der Maler hob geheimnisvoll den schwarzen Vorhang von dem Gemälde; erschrocken wich der junge König zurück.

(No.98 -99 a) " Dies ist die Tragödie deiner Eltern, die wie ein Bannfluch über deänem Leben hängt! Das Schwert, das Symbol deiner königlichen Macht, ist dasselbe, unter welchem Dein Vater den letzten Atemzug aushauchte! "

Stumm zeigte der Maler nach dem Bilde hinter dem Trone, nach dem mitgebrachten Bild und nach dem Schwert, das der junge König noch immer in den Händen hielt.

Mit Entsetzen hörte er die schreckliche Botschaft und sank von seltsamen Gefühlen überwältigt vor dem Gemälde in die Knie. Der Maler überliess ihm seinen Gedanken und ging leise aus dem Saale .

(No.99 a) Zwei Pagen mit Wachlichtern in den Händen kamen und ermahnten den jungen Herrscher zu Bett zu gehen. Er aber sandte sie fort.

(No.103) Dunkle Traumgewalten erfassten

seine junge Knabenseele und führten sie nach dem
Gestade der Hellscherin .

(No.105) Ferne ertönte leise Sphärenmusik.

(No.106a) Verschleierte junge Frauenge-
stalten tauchen auf und singen ihn leise in den
Traum:

Nun nahen wir Traumgestalten
Und bringen die Wahrheit , das Licht,
Wir wecken die Schicksalgestalten
Die weinen und wissen es nicht .

Wir lösen das Rätsel der Krone,
Des Schwertes , des Königsgewand,
Wir bringen die siegende Sonne,
Wir führen deine tastende Hand.

Und dies war sein Traum .

Das Geheimnis des Schwertes.

Zweites Bild.

(No. 118) Weit sehr weit von dem königlichen Palaste, in einem dunklen versauerten Wald erhob sich eine Burg, wo die Tochter des alten Königs seit einiger Zeit hauste. Kein menschlicher Fuss konnte die geheimnisvolle Stätte betreten. Morgens, nach Sonnenaufgang konnte man die blasse Königstochter mit einem Knüblein am Arme, nach dem Wasserfalle wandern sehen.

Trotz aller Heimlichkeit, ahnte der alte König etwas, das hinter seinem Rücken geschehen, nahm einige seiner Getreuen, liess einem jeden den Mund tiefen Schweigens leisten und ging seine Ehre zu rächen.

Wie er schon früher hörte, war es kein Ebenbürtiger, einer Königstochter, der die Prinzessin betört.

(Nr. 118) Kurz nach Sonnenaufgang war es; am Waldessaum tauchte der Spielmann auf, gefolgt von seinem treuesten Freunde, dem Kaler. Vergebens suchte ihn der Freund zu überreden, die geplante Zusammenkunft auf den morgigen Tag zu verschieben. Im Herzen des Spielmannes war die

Liebe zu Weib und Kind zu stark, um sich auch nur einen Augenblick zurückhalten zu lassen.

Er ging vor die Burg und spielte eine wunderschöne Melodie, und siehe, die Prinzessin erkannte das lockende Lied ihres Liebsten und erschien weiss gekleidet, mit goldenem Reif im Haare auf der Terrasse. Ihr Söhnchen hielt sie im Arm.

Der Spielmann hielt inne, stand wie gebannt an seinem Platze und erhob sehnend seine Arme zu ihr. Sie sah ihn mit glühendem Antlitze an, als wollte sie ihm sagen: "Nur für dich und für dieses Kind hat mein Leben Wert." Dann stieg sie langsam herab und warf sich in des Geliebten Arme.

Inzwischen ging des Spielmanns treuer Freund, der Maler zu dem nahen Wasserfall, um Wache zu halten .

Die beiden Liebenden sahen sich lange schweigend an, mit der allwissenden Sprache der Liebe , welche keine Worte kennt. Hand in Hand standen sie vor einem Rosenbusch und betrachteten das Spiel der Sonnenstrahlen.

Ballett (No.123) Aus dem Wasserfall tauchte die Rusolka, die Nymphe des Waldquells empor und sah entzückt das liebende Paar.Sie

winkte nach links und nach rechts ihren Schwestern zu, welche in buntem Reigen erscheinen .

Es war, als ob die Natur teilnehme an dem Glück der Beiden .

Der Wald, vergoldet von der aufgehenden Sonne, sausste und brausste seltsame Liedchen, die Blumen wiegten im Takte ihre lieblichen Köpfchen, die Sonnenblumen begannen zu leuchten. Das Rauschen im Walde wurde stärker:

(No.169 a) Ferne Blitze und das Pfeiffendes wogenden Sturmes kündeten ein nahes Gewitter. Auf dem Wasserfall begann plötzlich ein bläulicher Glanz zu spielen.

Die riesige silberweisse Schwertlilie bekam die Farbe der untergehenden Sonne und schien wie von frischem Blut übergossen . Der Reigen der Russalkaschwestern stockte und die blauen Augen der Wassertöchter starrten die seltsame Lilie an .

Es schien im Nu, als ob auch die Natur das Böse ahnte, das sich über die Liebenden entladen sollte, welche vor dem Anblick der blutigen Blume betroffen blieben.

Aus einem dünnen Baum wand sich die trübe Samovila, die Vergebliche, die Beschützerin der Spielleute und Rhapsoden, um das Paar

zur eiligen Flucht zu ermahnen. Doch zu spät.

(Nr.170) Schon hörte man die schweren Schritte des Königs , der mit seinen Getreuen nahte, die den gefesselten Maler mitschleppten .

(Nr.171) Ein furchtbarer Blitz riss den Himmel entzwei; die Russalka mit den ihren verschwand, man hörte nur mehr den wildspringenden Wasserfall und rollende Felsen. Das überraschte, unglückliche Paar fuhr entsetzt empor und sah sich vor dem gesüchten Schwerte des alten Königs.

Zwei aus dessen Gefolge stürzten sich auf den verwirrten Spielmann und zwangen ihn auf die Knie.

(Nr.184) " Tötet den Elenden!" befahl der erkürnte, greise Herrscher, verblendet von Wut und Scham. " Du niederträchtige Tochter, für diesen Abendteurer hast du die königlichen Freier ausgeschlagen? Der Sündebringer und seine Frucht müssen von der Erdoberfläche verschwinden !"

" Und du, eine gefallene Prinzessin, sollst im Kloster Heil für deinen befleckten Leib und deine Seele suchen."

(Nr.186) Und sein Schwert durchbohrte die Brust des armen, schutzlosen Jünglings; er riss das Kind aus den Armen der Mutter und gab

es seinem Krieger, welcher sich schleunigst damit entfernte und es heimlich einem zufällig des Weges kommenden Hirten zur Pflege übergab.-

(Nr.179) " Erbarmen, Erbarmen !" rief die schwache, blasse Prinzessin. Sie schwankte und tot fiel sie über den Leichnam ihres Liebsten, wie eine gebrochene Blume.-

(Nr. 141) Erst jetzt begriff der König die grausige Tat; Furchtbares ging in seiner Seele vor. Doch er schüttelte stolz sein weisses Haupt, lehnte sich an sein blutbeflecktes Schwert und befahl den Kriegern, beide Leichname in einem gemeinsamen Grabe zu bestatten.

(Nr.142) Aus Lanzen und Mäntel verfertigten sie eine Tragbahre, betteten darauf das tote Paar und langsam setzte sich der traurige Zug in Bewegung.

(Nr. 199) Der junge König fuhr entsetzt zurück, stiess einen lauten Schrei aus und erwachte.-

(Nr. 199a) Verschleierte Jungfrauen-
gestalten tauchten wieder auf und sangen ihm:

" Blut klebt auf diesem Zeichen deiner Macht und deiner Gerechtigkeit, das Blut deines Vaters."

(Nr. 203) Erschrocken warf er das Schwert von sich.

Gross war die Verwirrung in seinem kindlichen Gemüte; der erste Same des Zweifels war gelegt.

(Nr. 204) Die Krone vor ihm strahlte in mytischem Glanze durch die Dunkelheit. Ihn fror, er griff nach dem Mantel und breitete ihn über seine Knie, befühlte den schweren Stoff und das kostbare Muster.

(Nr. 215) Durch das Fenster sah er den grossen Mond honigfarben in den Lüften hängen; dunkle Traumgestalten erfassten seine reine Knabenseele und führten sie nach dem Gestade der Hellscherei. Ferne ertönte leise Sphärenmusik.

Und dies war sein Traum.

Der Krönungsmantel .

Drittes Bild .

~~Wieder~~ (Nr. 224) Er stand in einem langen, niedrigen Dachzimmer inmitten schwirrender, klappernder Webstühle. Das blasse magere Tageslicht kroch durch das vergitterte Dachfenster, die Weber beugten sich über ihre Rahmen, blasse kränkelige Kinder kauerten auf den schweren Balken; wenn das Webschiffchen durch den Einschlag schossen, hoben sie das Richtscheit auf; und setzten die Schiffchen aus, liessen sie das Richtscheit fallen und pressten die Fäden zusammen. Die Gesichter waren hungervverzerrt, gespenstisch schlotterten die dünnen, armen Hände. Abgemagerte, hässliche Weiber säumten an einem Tisch. Der Raum war von einem furchtbaren Geruch erfüllt, die Luft schwer und fäulnisschwanger. Nass rann es von den Wänden; der Aufseher mit der Peitsche in der Hand ging hin und her, und mahnte zur Eile. Es kamen zerlumpte Kinder, das Mittagessen für Väter, Mütter bringend. Die hungrigen Arbeiter sprangen auf und streckten die Hände gierig nach dem spärlichen Mahl .

"Zurück" rief zornig der Aufseher und

erhob die Peitsche gegen sie. Es fehlte ja Zeit genug auf zwölf, seht !

Es entstand eine grosse Erbitterung unter den Webern, manche der Frauen waren so schwach, dass sie nicht im Stande waren, den Rahmen des Webstuhles zu schieben .

Der König Hunger ist aber der stärkste unter den Königen. Eine der Frauen wankte und fiel ohnmächtig zu Boden. Unwirsch liess sie der harthersige Aufseher hinhinschleppen.

Der junge König trat zu einem der Weber, stellte sich neben seinen Rahmen und sah ihm zu. Der Weber blickte ihn gehässig an und sprach: " Was siehst du mir so zu ? bist du ein Auskundschafter den unser Herr über uns gesetzt? " Der junge König sah ihn traurig an und antwortete nicht.

Die Webschiffchen sausten im Takte hin und her. Vor seinen Augen tanzten die Gold- und Purpurfäden, schoben sich reihenweise ineinander und bildeten künstliche Muster. Sie schienen sich zu einem herrlichen Stoff zu vereinigen, einem wahrhaft prächtigen Mantelstoffe - und siehe ! - es war sein eigener Krönungsmantel, der sich vor seinen Blicken ausbreitete.

Inzwischen fielen mehrere Weber vor Hunger und Ermüdung über ihren Webstuhl. Den

jungen König befahl tiefes Entsetzen und er sprach zu dem Weber: "Welches Gewand webst du da ? "

(Nr.246) " Das Krongewand des Königs " sprach jener. Der junge König fuhr entsetzt zurück, stiess einen lauten Schrei aus und erwachte.

(Nr.240) Und siehe! Er war wieder in seinem Tronsaal auf der Vorstufe des Trones und durch das Fenster sah er den grossen Mond honigfarben in den Lüften hängen .

(Nr.250) Gross war die Verwirrung in seinem kindlichen Gemüte, der zweite Samen des Zweifels war gelegt .

(Nr.255 a) Die verschleierte Jungfrauen tauchten auf und sangen ihm :

" Von dem Webstuhl der Sorge und von dem bleichen Händen der Not ist dieses dein Gewand gewoben worden " . Mit Schreck und Abscheu warf er den Krönungsmantel von sich .

(Nr.257) Doch die Krone erstrahlte unverändert in einem mystischen Glanze , und es war, als ob ein dunkles Gebot sich in dieser seltsamen Erscheinung offenbarte und

(Nr.272) dunkle Traumgestalten erfassten seine reine Knabenseele und führte sie nach dem Gestade der Erkenntnis und Hellseherei.

- 17 -

ferne ertönte leise Sphärenmusik.

Und dies war sein Traum .

Die Krone.

Viertes Bild.

(Nr. 280) Er stand am Ufer einer Meeresbucht, der sich eine grosse Galbere näherte. Viele hunderte von Sklaven aller Rassen, plagten sich mit den schweren Rudern .

(Nr. 285) Langsam stiess das Schiff ans Land.

Auf einem buntgefärbten Teppiche sass der Besitzer der Galeere. Schwarz war sein Gesicht, noch schwärzer seine Seele. Er trug einen schreiend roten seidenen Turban mit einem Federbusch und grossen Silberringen in seinen Ohrklappen . In den Händen hielt er zwei elfenbeinerne Wagschalen. Die Sklaven waren nackt, bis auf einen zerlumpten Lendenschurz und jeder Mann war an seinen Nachbar angekettet. Sie warfen Anker (Nr. 286) .

Die Aufseher liefen geschäftig auf und ab, und peitschten mit schneidend harten Riemen die armen Sklaven . Langsam stieg aus dem Meere die Sonne auf .Die Ruder entfielen den müden Händen, die sie zum Morgengebet aufhoben.

(Nr. 289) Eine bange Hoffnung erwachte in den bedrückten Herzen. Die Sonne war es -die

Hoffnung .

(Nr. 291) Sonne, Göttin! Gib uns deinen Strahl, Gib uns deine Freude, deine Lebensmacht! Sternelos irren wir durch die Lebensnacht,- nirgends Trost und Hoffnung, nur Leid ist unser Los.

Nun kommt der Tag, lichtbekränzt, ohne Not , ohne Blut, Nun kommt der Tag, lichtbekränzt, blumenschwer, des Menschen erstes Fest. Frei atmen wird die Welt, die freie Welt .

(Nr.301) "Zur Arbeit" Die Neger stiegen in den Kielraum hinab und holten lange Strickleitern herauf, die mit Bleigewichten stark beschwert waren. Sie warfen sie über Bord und befestigten die Enden an eiserne Hacken .

Dann ergriffen sie die jüngsten der Sklaven, schlugen ihre Fesseln entzwei, füllten ihnen Nasen und Ohren mit Wachs und banden ihnen einen grossen Stein um die Hüften.

(Nr.309) Müde kroch ein jeder die Leiter hinab und verschwand im Meere.

Etliche der anderen Sklaven spähten neugierig über Bord. Vorne am Bug sass ein Haifischbeschwärer und schlug eintönig die Trommel.

Nach einiger Zeit stieg einer der Taucher aus dem Wasser empor und brachte eine grosse Muschel an Bord.

Eine wunderschöne Erscheinung, die Perlmuttertochter schlüpfte heraus und legte dem Galeerenbesitzer einen Perlenkranz vor .

(Nr.320) Es stiegen nach einander alle Taucher aus der Tiefe auf und ein jeder brachte eine Muschel, aus welchen Perlmuttertöchter schlüpften, und jede legte dem Herrn des Schiffes einen Perlenkranz vor, welcher sie wog, nach ihrem Werte schätzte und in einen grünen Ledersack gab .

Der junge König versuchte zu sprechen, aber seine Stimme versagte den Dienst.

(Nr.321) Die Perlmuttertöchter, trunken von dem Rhythmus der Wellen, schienen in einem exotischen Tanz zu schweben .

Die Sklaven schliefen über ihren Rudern ein , die Taucher lagen keuchend am Schiffsrand.

(Nr.332) Zum letztenmale kam ein Taucher herauf und brachte die schönste Muschel mit der schönsten Perlmuttertochter, welche eine Perle trug, schöner anzuschauen, als die Perlen des Omus, denn diese Perle war dem Vollmond an Grösse gleich und bleicher und weisser als der Morgenstern .

Der Taucher aber lag sitternd neben seinen Genossen. Die schönste Perlmuttertochter

mischte sich unter ihre Schwestern, schwebend wie ein Rosenblatt, vom Winde getrieben . Am Bug des Schiffes aber stand der Tod.

Der Besitzer der Galeere holte unbekümmert aus einem Ebenholzkästchen eine goldene Krone, nahm die Perle in die Hand und besah sie voll Bewunderung. Er drückte sie an seine Stirne und neigte sich tief. Dann befestigte er sie in der Mitte der Krone.

(Nr.343) Der König sah in voller Ver-
sückung das Farbenspiel.

(Nr.346) Doch der Tod war im Herzen
der Perle.

Immer näher kam der Tod und

(Nr.351) streckte seine Knochenhand
nach dem Perlenschatze aus.

Der Besitzer der Galeere aber lachte
und wies auf seine Sklaven.

(Nr.353) Der Tod schwang die sausende
Sense und stand gebieterischer als zuvor. Die
Schwar der Sklaven erzitterte, mehrere fielen
und starben.

(Nr.354) Die Perlmuttertöchter erzitter-
ten und in Verzweiflung und Angst tanzten ihren

(Nr. 355) Todestanz.

(Nr.359) Nochmals griff der bleiche Tod
nach den Perlen, mit denen der dicke Juwelenhänd-
ler unbeirrt die Kronzacken schmückte.

(Nr.361) Der Besitzer der Galeere lachte und wies auf seine Sklaven.

(Nr.364) Der Tod schwang die rausende Sense und stand drohend und kaltblickend.

Neger warfen die Leichname über Bord, deren Zahl aufs Doppelte wuchs.

Wie versteinert blieb der junge Herrscher. Er sah wie die Neger die nacheinander sterbenden Taucher über Bord warfen.

(Nr.366) Es verdüsterte sich der Himmel, die tanzenden und schwebenden Reihen wurden wie mit schwarzen Dmst übergossen.

(Nr.377) Als sich die fleichlose Hand zum drittenmal nach den Kleinoden ausstrecken wollte, erfasste die schönste der Perlmuttertöchter die Krone, hielt sie hoch über ihr rosiges Antlitz und tanste vor dem jungen König ihren Todestanz. Ihr Blick war tief wie die Frage eines Abgrundes.

Zitternd setzte sie den Goldreif auf sein Haupt und sank leblos zu Boden .

Verwirrung und Angst herrschte in den Reihen der Perlmuttertöchter, die Glieder hangen matt und die Bewegung glich der einer sterbenden Lerche .

(Nr.378) Die Gestalt des Todes schien in's Ungemessene zu wachsen. Seine Sense blitzte

zum letzten Male und alles verschwand, als ob
sich die Erde teilte (Nr.379)

(Nr.380) Der junge König stiess einen
Schrei aus und das grausame Traumbild verschwand.

Das Rätsel der Macht .

Fünftes Bild .

(Nr.380) Der junge König erwachte mit der Krone auf dem Haupte und sah wie die Morgendämmerung mit langen grauen Fingern nach den erbleichenden Sternen griff. Er war bleich und müde und sprach leise für sich : " Welcher ist dieser König, von dem mir die Träume erzählen ? "

Dann besah er sich in einem venezianischen Spiegel, nahm die goldene Krone ab und legte sie zu Schwert und Mantel.

(Nr.384) Sie hatte ihren mystischen Glanz verloren und barg kein Geheimnis mehr für ihn.

(Nr.385 a) Von einem höheren Gesetz erzählte das helle Sonnenlicht des anbrechenden Maientages:

" Die Weltenlicht-Harmonie gab ihm ihre Befehle und webte um ihn den Harnisch des Erlösers. "

~~Nicht die Kunst und Schönheit sollen fortan seinen Weg beleuchten. Die Menschen werden kommen und ihn zur Koronation abholen. Er wird das Seine tun. "~~

Das durchgestrichene ist 20. St.!

" Wahrlich, ich bin dieser König, von dem mir die Träume erzähltten !" Und der junge König suchte vergebens den verlorenen mystischen Glanz der Krone in seinem Gedächtnis wieder zu erwecken.

Schmerzlich wirkte das helle Sonnenlicht auf ihn.

In den weitziehenden Wolkenherden entdeckte sein Blick die schicksalbeladenen Gestalten seiner Träume.

Die Vision wurde greifbar .-

Er stückte das blutige Schwert des alten Königs.

Der junge König fühlte in seinem Blute das letzte Ersittem des sterbenden Perlenfischers

Er fuhr zusammen, als ob die brennenden fragenden Augen der hungernden Weber auf ihn gerichtet wären.

Und das siegreiche Licht des Maientages erzählte ihm von einem neuen Leben.-

Der junge König blieb versückt, er sah eine alte Welt zusammenbrechen und versinken und er hörte, wie die aufbrechende Sonne die menschliche Liebe auf Erden verkündete.

Und er wird das Seine tun ! -

(Nr.416) Schon hörte man draussen die schmetternden Fanfaren der Trompeten und die

Kämmerer und Würdenträger traten ein .

Ragen und Edelleute folgten in langen Reihen und legten Krone, Schwert und Mantel vor ihn hin .

Der junge König sah es an und prächtig war es anzusehn. Schöner als irgend ein Ding, das er je gesehen .

(Nr.436 a) Aber der junge König entsann sich seiner Träume und leise hörte er den Gesang der Traumgestalten : "Von dem Webstuhl der Sorge und von den bleichen Händen der Not ist dieses Gewand gewoben !" Fest entschlossen und tief-ernst sprach der junge König:

(Nr.439) " Nehmt diese Dinge weg und versteckt sie vor mir. Wenn dies auch der Tag meiner Krönung ist, so will ich sie doch nicht tragen.

(Nr.450) Erhob den Mantel¹ und fuhr weiter : " Den Mantel von dem Webstuhl der Sorge und von den bleichen Händen der Not ist dieses mein Gewand gewoben worden ! " und mit Verachtung warf er den Mantel von sich .

(Nr. 453) Als man ihm das Schwert vorhielt, leise klangen aus der Ferne die Traumstimmen:

" Blut klebt auf diesem Zeichen deiner Macht und Deiner Gerechtigkeit , das Blut Deines Vaters!"

(Nr.454) Der junge König ergriff das

Schwert, hob es hoch und tiefbewegt zeigte er nach dem vom Maler gebrachten Bilde, indem er erbittert, mit tränenvollen Augen sprach:

(Nr.456) "Blut klebt auf diesem Zeigen meiner Macht und meiner Gerechtigkeit, das Blut meines Vaters."

(Nr.459) und er schleuderte das Schwert weit von sich .

(Nr.462) Und als man ihm zuletzt die Krone bot, tönte es in seiner Erinnerung:

(Nr.462) "Und seht die Krone, der Tod hat diese Perlen geboren. Nehmet diese Dinge weg, denn er darf sie nicht tragen !"

Aber wehmütig und tiefernt sprach der junge König:

" Und seht diese Krone! Der Tod hat diese Perlen geboren.

(Nr.464) Nehmet diese Dinge weg, denn ich will sie nicht tragen. " Die höflinge und Würdenträger rieben sich wie verträumt die Stirnen blickten einander an und flüsterten: " Wahrlich er ist wahnsinnig geworden . "

(Nr.467) Der Staatskanzler trat hervor, verbeugte sich tief, küsste die Hand des Herrscher "

führte ihn zu dem Globus und beschrieb ihm mit der Hand die Grenzen des Reiches. Er zeigte nach der Kuppel des Domes und sprach: " Ein Festtag ist heute für Dein Volk, ein Festtag soll es auch Dir sein ! Herr kleide Dich in dieses Kleid des Purpurs und setze die Krone auf Dein Haupt!"

(Nr.469) Und er hob den Krönungsmantel, im Begriffe, ihn über die Schultern des jungen Königs zu werfen .

(Nr. 470) " Lass stehen!" sprach der junge König und hiess sie alle, ihn verlassen ,einen Pagen ausgenommen .

Langsam und schweigend entfernten sich die Höflinge, der junge König sah ihnen wehmütig nach .

Draussen vernahm man den Jubel des Volkes Fest und Tanzmusik ertönte und alles dies mischte sich mit den Marschtrompeten der einziehenden Krieger.

(Nr.476) Doch traurig kniete der junge König vor dem vom Maler gebrachten Bilde und verblieb in stiller Andacht .

(Nr.479) Dann erhob er sich , liess von dem Pagen eine grosse bemalte Truhe bringen,öffnete und entnahm ihr das Lederwams und den groben

Schaffelmantel, welche Dinge er getragen hatte, als er noch die zottigen Ziegen hütete.

(Nr.482) Rasch bekleidete er sich damit. Einen kunstlosen Hirtenstab nahm er zur Hand. Tief ergriffen, der Page wendete sein Gesicht ab und trocknete die Tränen, denn traurig war der Anblick.

" Du, unschuldiger Knabe ! " sprach der junge König zu dem weinenden Pagen.

Und der kleine Page öffnete die grossen blauen Augen und fragte mit zitternder Stimme:

" Mein Gebieter, ich sehe Dein Gewand und Dein Zepter, aber wo ist Deine Krone ? "

Da pflückte der junge König einen Zweig von einem wilden Strauch, der über die Terrasse kletterte, bog ihn zum Kranz und setzte ihn sich aufs Haupt.

(Nr.488) " Das soll meine Krone sein " antwortete er.

Der Aberglaube.

Sechstes Bild.

(Nr. 516) Ballett. Ein blauer lachender Morgen begrüßte das Krönungsfest; noch nie sahen die Bewohner der Hauptstadt die Sonne so herrlich aufgehen. Es war, als ob sie der Verbote der feierlichen Krönung wäre.

Prächtig war der Platz vor dem Dome; Blumenguirlanden hingen von dem Haupttore des Königspalastes bis zur marmornen Treppe des Domes.

Ein buntes Durcheinander zog daher, Landvolk in seiner malerischen Tracht, fromme Bürger, Ritter, feenhaft gekleidete Jungfrauen. Die Volksmusik mischte sich mit den Klängen der des Militärs, Jubel herrschte überall.

Der Platz füllte sich immer dichter und dichter.

Der Jubel und die Begeisterung stieg von Minute zu Minute, Volkstanz wechselte mit dem armutigen Tanze der Ritterfrauen ab.

(Nr. 565) Herolde mit Wappentrompeten traten aus dem Palaste und verkündeten die Ankunft des Königs; nach schriff die Leibwache

und bahnte sich durch die Menge einen Weg zum Dome.

Die Ungeduld des Volkes war auf das Höchste gestiegen .

Das Palastportal öffnete sich und ein endloser Zug von Würdenträgern, Rittern, Edelleuten, Pagen und so weiter wand sich heraus .

Zum Schlusse folgten die Minister. Alle bildeten farbenprächtige malerische Gruppen nach alten, historischen Brauche .

Doch niemand ahnte die Tragödie, die sich eben im Schlosse mit dem jungen Königegetragen hatte.

(Nr. 596) Langsam trat der König aus dem Palastportale hervor , in seinem Hirtenkleide, einen Kranz wilder Rosen auf dem Haupte, den kunstlosen Hirtenstab in der Hand . Er bestieg sein Pferd und ritt langsam dem Dome zu, dieweil ihm zur Seite der kleine Page lief.

(Nr. 597) Grosse Verwirrung entstand unter der Menge, die Edelleute spotteten und riefen ihm zu : "Herr, Dein Volk harret eines Königs und Du sendest ihm einen Bettelmann! "

Das Volk lachte und schrie: " Seht, da reitet der Narr des Königs vorbei! "

(Nr. 601) Der junge König zog die Zügel

an und sprach: " Nicht doch, ich bin es, Euer König ! "

(Nr. 610) Aber sie verhöhnten ihn .

(Nr. 618) Der König hielt inne, denn gross war sein Schmerz, so gross, wie seine Liebe zu allen .

Er begann dem Volke seine drei Träume zu erzählen, doch niemand hörte ihn an.

(Nr. 610) "Du bringst Schande über unser Land, Du bist nicht würdig, unser Herr zu sein!"

Und seine Augen, die reinsten Quellen der Güte richteten sich flehentlich an das Volk.

(Nr. 612) Seine reine Seele dehnte sich und sprach zu jedem einzelnen eine neue Offenbarung.

Doch unverständlich blieb es dem Volke und der König ritt unter dessen Murren und Spotten weiter.

Den kleinen Pagen ergriff Angst und er verliess ihn .

(Nr. 614) Und da der junge König die breite Treppe des Domes kam (Nr. 615 streckten die Kriegerleute die Hellebarden.

Sein Angesicht rötete sich in Unwillen, doch er stieg von seinem Pferde, stiess die Hellebarden zur Seite und stieg hinauf.

- 33 -

(Nr. 618) Der junge König bestieg die marmorne Plattform, neigte das Haupt, als ob eine ungeheure Schwere über ihn lastete. Er streckte die Knabenhände nach dem Volke und sein erglänzter Blick verkündete eine heilige Wahrheit.

Doch niemand hörte ihn an .

Und der junge König schritt den breiten Toren des Domes zu .

Die Nächstenliebe als Macht.

Verwandlung.

(Nr. 627) Als der junge König in die Kirche trat, kam ihm der Bischof entgegen und sprach zu ihm: "Kein Sohn, ist dies eines Königs Gewand? Wo ist die Krone, mit der ich Dich krönen, wo das Schwert, das ich in deine Hände drücken soll? Ich befehle dir, in das Schloss zurückzureiten, die Freude über dein Angesicht zu breiten und deinen Leib mit einer Gewandung, die einem Könige ziemt, zu kleiden!"

(Nr. 630) "Sprichst du so in diesem Hause?" fragte der junge König, schritt am Bischof vorbei und kniete vor dem Bilde des gekreuzigten Christ. Eine himmlische Musik ertönte aus dem Dome, Wolken des Weihrauches ringelten sich um ihn, er neigte das Haupt zum Gebete und der Bischof und die Priester hoben die Augen zum Himmel.

(Nr. 632) Doch plötzlich ertönte wildes Lärmen unter der Menge und Edelleute stürzten mit gezückten Schwertern und Schildern aus blanken Stahl herein. "Wo ist dieser Knabe, der Schmach über unser Land bringt?"

(Nr. 634) Und wieder beugte der König das Haupt und betete, dann stand er auf und

blickte alle traurig an .

(Nr. 635) Und das Wunder geschah .

Das Sonnenlicht strahlte stärker auf ihn herab und webte um ihn ein Prunkgewebe, weit herrlicher als das Gewand, das seiner Lust gefertigt ward und der tote Stab erblühte und trug Lilien die weisser waren, denn Schnee. Der trockene Dorn erblühte und trug Rosen , die feuriger waren, denn Rubine .

Weisser als die edlen Perlen, waren die Lilien und ihre Stiele waren von lichtem Silber; rüster als Rubine waren die Rosen und ihre Blätter waren aus getriebenem Golde .

Er stand da, in einem Königsgewand und es war , als erfüllte Gotteherrlichkeit den Raum .

Das ganze Volk sank vor Scheu in die Knie , die Edelleute bargen ihre Schwerter und hülftigten ihm, der Bischof wurde leichenblass und seine Hand erzitterte.

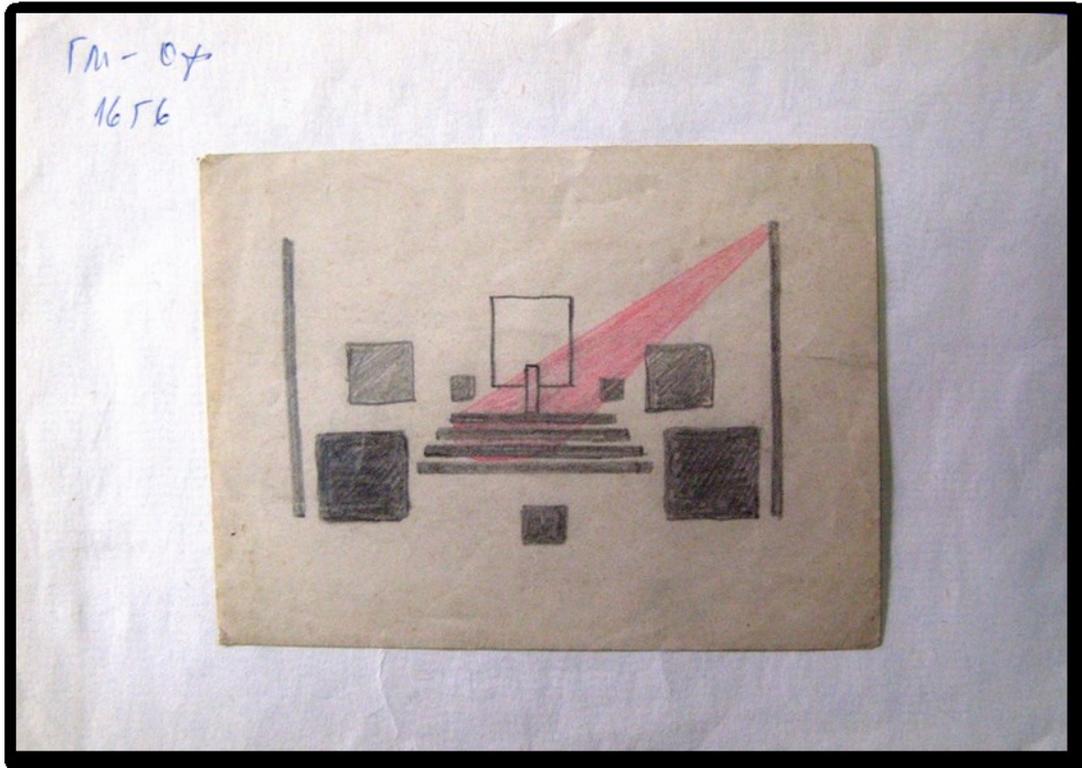
" Ein Grösserer als ich , hat Dich gekrönt. " und kniete vor ihm nieder. Aus dem Dome strömten Melodien, als ob unsichtbare höhere Mächte spielten .

(Nr. 638) Und der junge König stieg die Stufen hinab, und kein Sterblicher wagte , ihm ins Antlitz zu sehen, denn es glich dem eines Engels.

Anhang 2

Aus dem Nachlass von Geo Milev

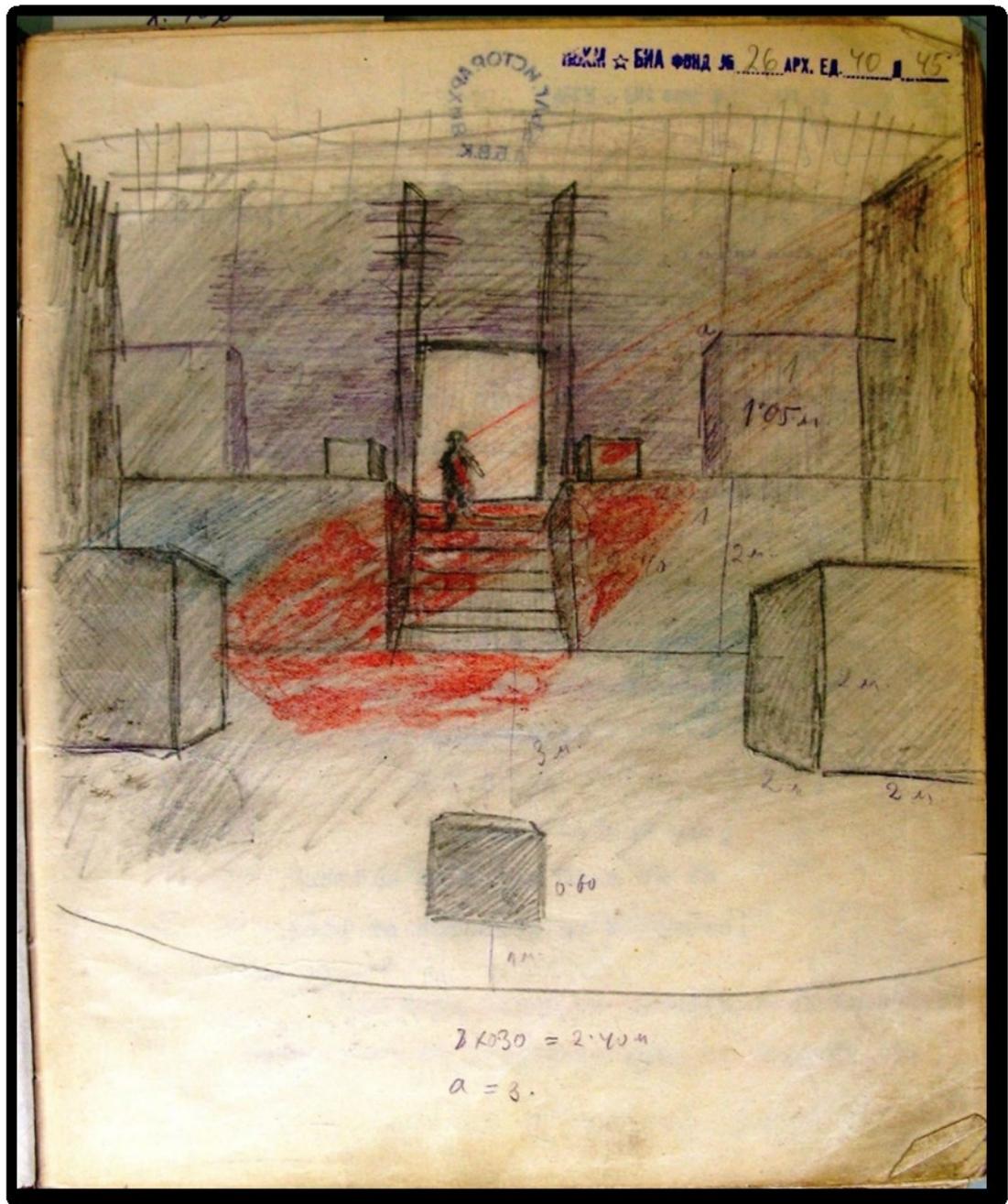
2.1 Skizze nach Glaizes



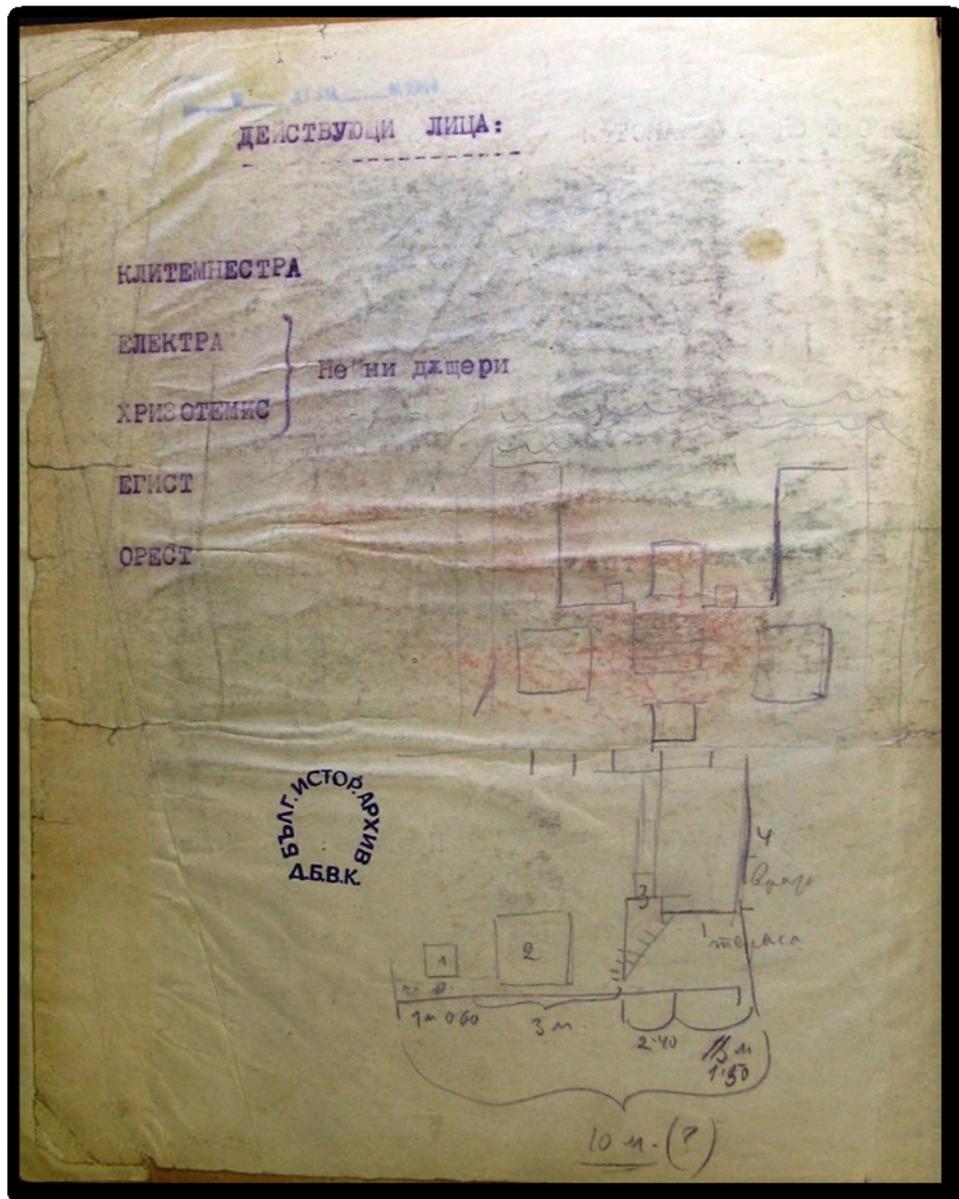
Skizze – Archiveinheit: Inventar NR 1656, Haus-Museum „Geo Milev“ Stara Zagora

2.2 Aus dem Regiebuch Geo Milevs für die Inszenierung von Hofmannsthal's „Elektra“

2.2.1 Bühnenbild mit Beleuchtung



BHA, B. 26K, AE. 40. Bl. 45.



ВНА, В. 26К, АЕ. 40, ВІ.3.

Anhang 3

Bühnenbild für Hofmannsthals „Elektra“ von Gordon Craig.



Décor pour *Elektra* ou *Electre Elektra (Electre)*, tragédie en un acte.

Edward Gordon Craig (1872–1966), dessinateur; Hugo von Hofmannsthal, auteur;
Eléonora Duse, metteur en scène 1905 BNF, Arts du spectacle, MAQ CRAIG:
<http://expositions.bnf.fr/rouge/grand/49.htm> (letzter Zugriff am 25.05.2019)

Die Rezeption der Wiener Moderne in Bulgarien bis 1944 (Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler)

Zusammenfassung

Für die vorliegende Arbeit ist die Frage in welcher Weise ein Werk der ausgewählten Autoren der Wiener Moderne sich an den Phasen der Modernisierung des gesellschaftlichen Subsystems ‚bulgarische Literatur‘ beteiligt hat. Immerhin hält die Dissertation sich an die klare Formel des Kulturtransfers:

„ein dynamischer Prozess, der drei Komponente miteinander verbindet: die Ausgangskultur, die Vermittlungsinstanz und die Zielkultur. Zu hinterfragen sind die Objekte, Praktiken, Texte und Diskurse, die aus der jeweiligen Ausgangskultur übernommen werden. Den zweiten Bereich bildet die Untersuchung der Rolle und Funktion von Vermittlerfiguren und Vermittlungsinstanzen (Übersetzer, Verleger, Wissenschaftler, Universitäten, Medien, Verlage etc.), wobei eine Theorie interkultureller Vermittlungsinstanzen noch aussteht. Im Zusammenhang mit der Zielkultur stehen die Selektionsmodi ebenso wie die Formen der Aneignung und der produktiven Rezeption (Übersetzung, kulturelle Adaptionen, Formen der kreativen Rezeption, Nachahmung) im Mittelpunkt des Interesses“ (Mitterbauer 1999),

um die Frage beantworten zu können: „Hat die bulgarische Rezeption von Werken Bahrs, Hofmannsthals und Schnitzlers die Veränderungen des bulgarischen literarischen Erwartungshorizonts zur Zeit des Aufbaus der modernen bulgarischen Staatlichkeit herbeizuführen geholfen?“ Diese Frage ist ein Resultat aus der Untersuchung der bisherigen Forschung der Wechselbeziehungen zwischen Österreich und Bulgarien. In ihr wurde festgestellt, dass die allgemeine Meinung eine Irrelevanz der bulgarischen Moderne zu der Wiener Moderne auf dem Gebiet der Literatur vermutet.

Im Zusammenhang mit diesem theoretischen Model werden zuerst die soziokulturellen Kontexte der beiden Kulturen und die Vermittlerfiguren erörtert. Der Schwerpunkt liegt auf der Vermittlungsrolle von Teodor Trajanov, dessen frühe Lyrik, für welche der Geist und bestimmte Vorlagen der Wiener Moderne signifikant sind, eine wichtige Rolle in der Veränderung des allgemeinen Erwartungshorizontes der bulgarischen Literatur gespielt hat. Im Fokus steht gleichfalls die Rekonstruktion seines zur Aufführung auf der Bühne der Wiener Volksoper gebrachten Bühnenspiels „Der junge König“, dessen Szenarium als „verschollen“

galt, von mir in dem Wiener Zensurarchiv gefunden wurde und in der Dissertation zum ersten Mal veröffentlicht wird.

Weiters wird die Übersetzungs- und Theaterrezeption der Werke von Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler vorgestellt und in Verbindung zu dem sich modernisierenden literarischen Feld Bulgariens analysiert. Schlüsselbeispiel ist hier Hofmannsthals Tragödie „Elektra“. Ihre Übersetzung von Nikolaj Liliev wurde in den Meinungen seiner Zeitgenossen als eine „Kulturheldentat“ akzeptiert welche die Möglichkeiten der bulgarischen poetischen Sprache, Entsetzen und Erschütterung zu äußern, zum ersten Mal zeigte. Die Geo Milevs Bühneninterpretation von „Elektra“ 1923 gibt uns heute ein vielsagendes Beispiel wie ein symbolistisch gedachtes Stück auf avantgardistische Art und Weise inszeniert werden könnte und lenkt unser heutigen Blick damit zu dem latenten Expressionismus der Wiener Moderne. Der meist gelesene Autor der Wiener Moderne in Bulgarien bis 1944 bleibt Arthur Schnitzler. Er verdankt seine Popularität nicht nur dem sozialistischen Verlagswesen, sondern auch der Veränderung des Erwartungshorizontes der bulgarischen Leser nach dem Ersten Weltkrieg in dem Themen wie Tod, Nachkriegslust auf Leben und Verfall des patriarchalen Familienlebens Oberhand gewinnen. Zu dieser Zeit ist Hermann Bars Werk schon ein Chrestomathie Beispiel für die bulgarische Elite geworden.

Auf diese Art und Weise argumentiere ich in meiner Dissertation die Hypothese, dass die literarischen Transferpraktiken zwischen Wiener Moderne und Bulgarien an der Formierung der bulgarischen Moderne teilgenommen haben.

The Reception of the Viennese modernity in Bulgaria until 1944 (Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler)

Abstract: In this dissertation labor I keep track of the clear formula for cultural transfer:

„[...] a dynamical process that connects three components: origins culture, mediation instance and target culture. Different objects, practices and discussions, that are acknowledged by the original culture, are being taken into consideration. The second sphere examines the purpose and functions of the mediating figures and instances (translators, publishers, scientists, universities, media and so on). [...] In connection to the target culture interesting are the selection possibilities, the assimilation and productive reception forms (translation, cultural adaptations, forms of creative reception, imitations)“ (Miterbauer 1999).

Based on the theoretical model the paper researches and describes the sociocultural contexts of the outgoing and receiving literature in the period including the most important literary topoi in them. Afterwards it defines and follows up the figures of the mediators and their practices.

The main purpose of the work is by revealing several lost to the modern memory cultural layers, to prove the hypothesis, that different transfer practices in the literal field between Bulgaria and the Viennese modernity played a crucial role in the formation of the Bulgarian modernity. The accent falls upon the mediating role of the poet Teodor Trajnov and his early poetical works, which modify the horizons of the expectations for the new modern Bulgarian poetry, and also to his debut on the stage of the Volksoper Wien.

Following are the analytical observations on the translator, theatrical and critical reception of Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal and Arthur Schnitzler. Different works from the three authors, who come from the origins culture, are being examined because of their consequent usage, translation or integration throughout the efforts for modernization of the Bulgarian culture.

Bahr's works have been precepted in different ways, mirroring the ongoing change in his profile as an author of theater pieces, a critic, a defender of the decadent arts or as an interpreter of the expressionism. Hence, his figure has the status of a modern creator for the Bulgarian cultural elite.

The works of Hofmannsthal have the hardest times making their way, because of their complexity and the knowledge of the Bulgarian mediators about the hardness of these translations. In the middle of the description of his reception is the tragedy "Elektra". The translation by

Nikolay Liliev, has been acknowledged even from its coevals as a cultural exploit, that uncovers the abilities of the Bulgarian poetical language in order to express horror and shock. The stage interpretation of Geo Milev in 1923 gives an example to how a play, that has been foreseen as a symbolical piece of work, could be presented in an avant-garde way in order to point the contemporary gaze towards the latent expressionism of the Viennese modernity.

The most read author of the Viennese modernity in Bulgaria up to 1944 is Arthur Schnitzler. He owns his popularity not only to the socialist publishing houses, which are looking for a sensation in his texts. Furthermore, the shift of the horizon of the Bulgarian readers after the end of WW1, in which topics like death, lust, erotic and the downfall of the patriarchal family are included.

The observed and analyzed transferal practices and the originated from them reception of the literal works of Bahr, Hofmannsthal and Schnitzler in Bulgaria, put arguments in defense of the thesis, that the Viennese modernity has helped structure the Bulgarian modernity.