

BEITRÄGE

Ivan Milev auf den Spuren des bulgarischen Volkes. Bulgarische Malerei während der 1920er Jahre

RADA BIEBERSTEIN (Mainz)

„Ein junger Autodidakt aus der Provinz ist in die Stadt gekommen – Ivan Milev. Die kleine Sammlung dekorativer Zeichnungen lässt sein unbestrittenes Talent erkennen. Weit hinter sich lässt er viele unserer dekorativen Künstler und alle Professoren der dekorativen Malerei. Ihm gebührt die volle Aufmerksamkeit des Publikums. Leider ist der kleine Ausstellungssalon des Pavillons im Boris-Garten für gewöhnlich nicht stark besucht. Ivan Milev hat ein besonderes künstlerisches Verständnis, er hat Gefühl für Linie und Farbe, und auch wenn er nicht immer urwüchsig ist, so ist dies seinem Alter zu zuschreiben. Er steht am Anfang seiner Entwicklung, an dessen Ende Großes erwartet werden kann. Weil das, was uns der junge Maler bereits heute bietet, ungemein viel mehr ist, verglichen mit der heutigen bulgarischen dekorativen Malerei. Er ist ein Talent, was gefördert werden muss.“¹ Diese leidenschaftliche Kritik, welche der bulgarische Maler Ivan MILEV (1897–1927) zu seiner ersten Ausstellung in Sofia 1920 erhält, stammt von niemand geringerem als Geo MILEV (1895–1925), dem einflussreichen Poet, Kritiker, Herausgeber und Apologet der bulgarischen Moderne.

Ivan Milev, ein eigenwilliges und außergewöhnliches Talent, erleuchtet leider nur für kurze Zeit den Himmel der bulgarischen modernen Malerei des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Lediglich zehn Jahre künstlerischer Tätigkeit waren ihm vergönnt, doch der Reichtum seiner Kunst und seines Gedankengutes waren ausreichend, um ihn zu einer der wichtigsten und originellsten Figuren der bulgarischen Kunst der 1920er Jahre zu erheben.

Die Kunst von Ivan Milev erzählt von zauberhaften Märchenwelten mit Helden wie Krali Marko und dem Heiligen Georg, einsamen Hirten und Flötenspielern des Balkans, weinenden Bräuten und trauernden Müttern. Sein fester und zugleich zarter

¹ [Иван Милев, младеж самоук, пристигнал от провинцията, с една колекция малки декоративни рисунки, в които личи безспорен талант. Той оставя зад себе си много наши декоративни художници и всички професори по декоративна живопис, та заслужава пълно и голямо насърчение от обществото; за жалост малкото салонче на Борисовата градина е обикновено празно. Иван Милев има преди всичко вътрешен живот, има чувство за линията и боята – и ако все пак на места той не е напълно самобитен, това сигурно трябва да остане за сметка на възрастта му: той стои в началото на своето развитие; в края на това развитие обаче би могло да се очаква много. Защото и това, което младият художник ни дава днес, е извънредно много в сравнение с днешната българска декоративна живопис. Това е един талант, който трябва да бъде подкрепен.]. MILEV, Geo (1997): „Izložbi“ [Ausstellung]. In: *100 godišnina na Ivan Milev* [Ivan Milev. Zum 100. Geburtstag]. Hg. R. MARINSKA, Kat., Nacionalna chudožestvena galerija, Sofia. S. 142 (Erstveröffentlichung in *Zarja* [1920] 2146). Übersetzung der Autorin.

Pinselstrich, seine leuchtenden Farben und geometrischen Formen verbildlichen dem Betrachter das Leben und die Vergangenheit, die Seele und das Schicksal, die Klage und das Leid des bulgarischen Volkes, dem sich Ivan Milev so verbunden fühlte.

Der Lebensweg von Ivan Milev beginnt 1897 in Kazanlak, wo er als Sohn eines Schafhüters zur Welt kommt. Die ländlichen Gebiete dieser Region, das Gefühl für Ästhetik und die bulgarischen Volksmärchen und -mythen seiner Mutter Maria bestimmen die Kindheit und Jugend von Ivan Milev. Bis zu seiner Immatrikulation an der Sofioter Kunstakademie 1920 fördert hauptsächlich die Mutter sein künstlerisches Talent. 1916, als er in die Kaserne nach Sofia eingezogen wird, malt er seine ersten Landschaftsbilder – romantische Aquarelle, welche die Umgebung von Kazanlak zeigen, wie das Bild „Aus dem Dorf Pavel banja“ (Iz selo Pavel banja, bulg., 1916)².

Bis 1918 kämpft Milev im Ersten Weltkrieg an der bulgarischen Nordfront. In dieser für ihn schweren Zeit, wo er täglich mit Tod und Leid konfrontiert und von Alpträumen geplagt wird, widmet er sich umso mehr der Kunst und Literatur. Seine herausragendsten symbolistischen Prosawerke und Lieder sowie Abhandlungen über die Kunst in Bulgarien verfasst er 1917. Gleichzeitig zeichnet er, malt Aquarelle, verkauft Karikaturen und organisiert eine Personalausstellung in Kazanlak. Seine Tagebuchaufzeichnungen³ verdeutlichen, dass er zu jener Zeit seine Wahl, Maler oder Schriftsteller zu werden, noch nicht getroffen hat. Diese Entscheidung ist Frucht des Weges, den er in den Jahren von 1916 bis 1920 zwischen Zweifel und Euphorie beschreitet. Ivan Milev entscheidet sich für die Malerei, als er 1920 an der Kunstakademie Sofia in der Sektion für angewandte Kunst aufgenommen wird. 1925 erhält er hier sein Diplom mit Auszeichnung.

Ivan Milev ist bei seinem Studienantritt in der Kunstakademie bereits ein „geformter“ Künstler. Er hat sich autodidaktisch alles angeeignet, was seinen Stil und sein Werk charakterisieren wird. Seine Professoren erkennen die Individualität seines künstlerischen und menschlichen Seins und geben ihm den Raum, seinen eigenen kreativen Neigungen zu folgen, anstatt des akademischen Lehrplanes. Aber worauf gründen sich seine künstlerischen Ideen und Inhalte und welche Wurzeln liegen den stilistisch-formalen Charakteristika des Oeuvres dieses einzigartigen bulgarischen Malers zugrunde, der solch zentrale Bedeutung für die bulgarische Moderne hat?

Ivan Milev fühlt sich innerlich, emotional und psychologisch eng mit seinem Volk, seiner Geschichte, seinen Traditionen, seiner Kunst, seinen Mythen, seinem Leid und seinen Freuden verbunden. Für ihn bilden das Volk, das Leben und die Kunst eine Einheit. Sein Zugehörigkeitsgefühl zum Volk wird auch daran deutlich, dass er seine persönliche künstlerische Entwicklung durch die Helden bulgarischer volkstümlicher und religiöser Überlieferungen durchlebt und projiziert. Der bildhafte Beweis für seine Identifikation mit diesen Figuren findet sich in der großen Anzahl von Selbstporträts des Künstlers in Werken wie „Trauung“ (Obručenie, bulg., 1923, Abb. 1), „Geliebte des Drachen“ (Zmeiovo libe, bulg., 1923), „Prista-

² Schwer zugängliche Reproduktionen einiger Werke von Ivan Milev und sein vollständiger Werkkatalog sind auf der Webseite www.ivan-milev.com zu sehen.

³ Erstveröffentlichung in *100 godišnina na Ivan Milev*, S. 105–115.

nala“ (Pristanala, bulg., 1923, Abb. 2) oder „Ein Geiger nährt kein Heim“ (Cigular kăšta ne chrani, bulg., 1923).

In zwei Meisterwerken aus dem Jahr 1923, „Trauung“ (Obručenie, bulg., Abb. 1) und „Pristanala“ (Pristanala, bulg., Abb. 2), thematisiert Ivan Milev die Macht dunkler Kräfte, von nationalen Mythen und Legenden ausgehend, die auf den Menschen einwirken und seine Seele verletzen. Diese Arbeiten markieren einen entscheidenden Punkt im Oeuvre Milevs: Wenn er in früheren Werken mythische, kosmische oder magische Kräfte als binäre Pole von „Gut“ und „Böse“ durch entsprechende Heldenfiguren personifizierte, so stellt er diese von nun an in einer einzigen Figur dar. Die Frau, das Weibliche, wird zum Symbol aller Kräfte und allen Geschehens, des Kosmischen und des Schicksalhaften.

„Trauung“ (Obručenie, bulg., 1923, Abb. 1), ein Werk religiöser Thematik aus der zweiten Schaffensphase (1920 bis 1925) von Ivan Milev, zeigt eine weibliche und eine männliche Figur. Die Frau ist bildzentral in einem religiösen architektonischen Kontext positioniert. Vor ihr im Profil kniet ein Jüngling, der physiognomische Ähnlichkeiten mit Ivan Milev aufweist. In seinen Händen trägt er ein Tablett, auf dem ein Herz liegt. Milev thematisiert hier wie auch in „Pristanala“ (Pristanala, bulg., 1923, Abb. 2) sein persönliches Verständnis von Kunst und Leben. Der Künstler gibt sich, sein Leben, sein Herz und seine Seele den übernatürlichen, kosmischen Mächten, für welche die Frau hier steht, hin. Der Titel unterstreicht die Bedeutung des heiligen und für die Ewigkeit bindenden Aktes der Vereinigung von den übermenschlichen Mächten und der Kunst. Nur durch diese Trauung kann der Künstler Zugang zur Seele seines Volkes erlangen, allein durch dieses Bündnis ist es ihm möglich die innere Stärke seiner Vorfahren und seiner Zeitgenossen darzustellen. Den Unterschied zwischen der mythischen und der realen Welt spiegelt Ivan Milev auch im Bildaufbau. Die Bildfläche ist in zwei Hälften geteilt: die untere wird von Horizontalen dominiert und dem Künstler zugeordnet. Die obere Hälfte hingegen, die der Frau, beherrschen Vertikale und Diagonale. Die Symbolisierung der Vereinigung von den Mächten und dem Künstler hingegen findet ihren Ausdruck in der geometrisierten und stilisierten Bildsprache. Die kleinteiligen, verzerrten und splitterhaften Formen der Bildfläche und der Bekleidung der Figuren erschwert die Definition der räumlichen und körperlichen Aspekte, womit Ivan Milev das Verschmelzen der beiden Welten verbildlicht. Der mosaikartige Aufbau, das warme Kolorit von Gelb-, Braun- und Orangetönen und der deckende Farbauftrag des Werkes nehmen ihm jedoch nichts von der unheimlichen Kraft, die es so eindrucksvoll, grob und impulsiv, fast gewalttätig zum Ausdruck bringt.

„Pristanala“ (Pristanala, bulg., 1923, Abb. 2) stellt eine Variante der Thematik Kunst, Künstler und Leben dar. Wieder erzählt Ivan Milev von der Hingebung des Künstlers an die großen Kräfte des Lebens, symbolisiert durch die Frau. Vor der Silhouette eines Gebirges und einer Stadt stehen drei Frauen und ein Mann. Die Figuren sind in stilisierter bulgarischer Nationaltracht gekleidet. Über dem Kopf der Frau im Vordergrund links hängt ein gigantischer Heiligenschein oder ein Ausschnitt der Sonne. Auf ihrer Schürze sind ineinander verschachtelte Vierecke dargestellt,

welche sie als die Trägerin mythischer Kräfte kennzeichnen⁴. Rechts im Hintergrund stehen zwei Frauen. Die eine hält eine Kerze, die andere einen Stock und ein Trinkgefäß, die wahrscheinlich dem Mann gehören. Der Mann, ein Flötenspieler oder Hirte, sitzt vor den beiden Frauen rechts auf einer grünen Fläche. Hinter seinem Kopf ist ein schwarzes Viereck zu erkennen, ähnlich wie das auf der Schürze der Trägerin der mythischen Kräfte neben ihm. Der Spieler scheint eine Schlange oder einen Drachen, der hinter ihm hervor schleicht, zu erdrücken. Die Vierecke, welche der Frau auf der Schürze und dem Spieler hinter dem Kopf attribuiert sind, symbolisieren die Verbindung, welche der Musikant, also der Künstler, bereit ist, mit diesen Kräften einzugehen. Der Spieler, welcher wieder die Gesichtszüge des Malers trägt, ordnet sich der allumfassenden Macht unter. Das Tier verdeutlicht die Gefahr und den schweren Weg, den der Künstler mit dieser Entscheidung gewählt hat. Das Leid, welches der Künstler somit tragen muss, wird nochmals durch den strengen Gesichtsausdruck und die versteinerte Körperhaltung der Frau links unterstrichen.

Dieser Leidensweg des Künstlers, den Ivan Milev in seinen Werken darstellt, symbolisiert für ihn eine Suche. Es ist des Künstlers Suche nach einer tiefgehenden Verbindung zu seiner Herkunft und seinem Volk, nach dem Sinn und der Funktion seiner Kunst, und vor allem nach seinem Platz als Künstler und Mensch in der Welt. In diesem Kontext erhalten seine inhaltlichen und ikonografischen Verweise auf das Heilige, das Übermenschliche und das Übernatürliche eine besondere Bedeutung. Für Ivan Milev sind in erster Linie das Leben und seine Etappen heilig. So ist es nur logisch, dass er die Frau als Sinnbild der größten Mächte wählt. Die Frau gibt Liebe und schenkt Leben, ohne sie kann der Zyklus des Lebens nicht vollzogen werden. Indem sich der Künstler der Frau, Trägerin übernatürlicher Kräfte, hingibt, öffnet sich ihm der Weg, seine eigene Seele und die Seele seines Heimatlandes zu erfahren und sie letztlich verbildlichen zu können. Die Bedeutung der Seele als Bindeglied zu den kosmischen Kräften ist für das Werk Milevs fundamental, denn er sieht in ihr den höchsten Ausdruck von Kunst und umgekehrt, in der Kunst den höchsten Ausdruck der Seele des Künstlers.

Mit dem Jahr 1923 erhält die Frau zusätzlich zu ihrer archaischen und mythischen Bedeutung, zu ihrer Symbolisierung des persönlichen Leids des Künstlers, eine weitere Funktion. Sie verkörpert in den Bildern nun auch das reale Leid der Bulgaren: die politischen Ereignisse von 1923 in Bulgarien, die Aufstände, den Terror und die Angst von Müttern, Töchtern und Ehefrauen, die ihre Söhne, Brüder und Männer sterben sehen. Die Frau wird zum Sinnbild allen Leids des Volkes, wie zum Beispiel in dem Werk „Kreuzigung“ (Razpjatie, bulg., 1923, Abb. 3). In einer gotisch anmutenden Kirchenarchitektur beten drei weibliche Figuren, zwei kniende und eine stehende, vor dem gekreuzigten Christus. Im Bildhintergrund sind Ikonen erkennbar. Der schwarze Bildausschnitt in der linken oberen Ecke, welcher einem Vorhang gleicht, verleiht der Szene einen theatralischen Charakter. Der Betrachter wird hinter diesen Vorhang positioniert. Fast gleicht dieses dramatische Element einer Klage,

⁴ Vgl. STOJČEVA, Volja (1986): „'Sintetičnijat' stil i tvorčeskite tǎrsenija na Ivan Milev prez 1921–1925 godina“ [Der „Syntetische“ Stil und die künstlerische Suche von Ivan Milev in den Jahren 1921–1925]. In: *Izkustvo* [Kunst] 3, S. 15–20, hier S. 18.

gerichtet an die kosmischen Kräfte, als wolle der Künstler sagen: so leiden die Menschen und die Künstler. Die Komposition ist in helle und dunkle Flächen gegliedert, welche den unerbitterten Kampf der Bulgaren für das Gute und gleichzeitig ihr schmerzvolles, dunkles Schicksal repräsentieren. Es kontrastieren zum Beispiel die schwarze Bekleidung der trauernden und betenden Frauen mit den warmen Ocker- und Brauntönen der Ikonen. Eine Kerze im Bildzentrum erleuchtet den Raum. Christus ist vor einem dunklen Hintergrund platziert, so dass er durch die Kerze erleuchtet scheint. Das Gesicht Christi wirkt plastischer als die Ikonendarstellungen, was als weiterer Verweis auf das menschliche Leid gedeutet werden kann.

Trotz auffälliger Bezüge zum Thema des Heiligen und ästhetisch-formaler Ähnlichkeiten mit der orthodoxen Ikonenmalerei sind die Werke „Trauung“ (Abb. 1), „Pristanala“ (Abb. 2) und „Kreuzigung“ (Abb. 3) nicht als religiöse oder kirchliche Malerei zu bezeichnen. Ivan Milev versteht sich nicht als religiöser Maler im kirchlichen Sinne. Schon eher als Maler säkularisierter Ikonen, denn die Natur, das Leben, der Glaube, die Kunst sind für ihn heilige, übernatürliche Kräfte. Darstellungen der Kreuzigung oder von Heiligen sind für ihn Symbole für das Übernatürliche, nicht aber für das orthodoxe Christentum allein. Trotzdem muss die orthodoxe Ikonenmalerei als Basis für das Schaffen von Milev verstanden werden, denn der Bezug zur Volkskunst durch die Ikone, die sich durch strenge Umrisse und Linien sowie klare Farben, Monumentalität, frontale Position der Figuren, meditierende Gesichtsausdrücke und religiöse Attribute auszeichnet, bildet den Ausgangspunkt für seine Malerei. Von dieser Kunst, mit der er so einen engen Kontakt in seiner Kindheit und Jugend hatte, nimmt er seine leuchtenden Farben und die dominante Linie, die er mal geometrisch, mal verspielt und geschwungen einsetzt. Mit der orthodoxen Ikone verbindet ihn auch sein tiefer Glaube an die höheren Kräfte sowie an die Seele der Menschen und die seiner Heimat.

Die säkularisierte Ikonenmalerei von Ivan Milev wird auch in den Jahren 1924 und 1925 zum Experimentierfeld für verschiedene Bildgattungen und von unterschiedlichen Stilrichtungen der europäischen Moderne wie Jugendstil und Expressionismus; dabei sieht er von früheren folkloristischen Motiven in Bildern wie „Tanz“ (Tanec, bulg., 1924, Abb. 4) nicht ab.

Ausdruck seiner Suche nach Neuem ist zum Beispiel das Porträt der bulgarischen Schriftstellerin Anna KAMENOVA, die bereits zu Lebzeiten des Malers einfühlsame Artikel über ihn und seine Kunst verfasste und besonders von der unendlichen Trauer seiner Bilder fasziniert war. Das Werk stammt aus dem Jahr 1924 und gehört zu den bekanntesten Werken von Ivan Milev.

„Anna Kamenova“ (Anna Kamenova, bulg., 1924, Abb. 5) ist das einzige Porträt im Oeuvre Milevs. Das Werk gilt als Meisterwerk und markiert den Höhepunkt seiner dekorativen Bildsprache mit Jugendstilelementen der zweiten Schaffensphase.

Gewählt wurde eine hochformatige Dreiviertel-Darstellung. Die Porträtierte steht, die Hände sind übereinander gelegt. Sie schaut den Betrachter nicht an, sondern blickt nach links aus dem Bildrahmen hinaus. Ein ihren Hals umschlingender Schal hängt von der Schulter herab und unterstreicht die vertikale Komposition. Der Bildaufbau wird durch horizontal verlaufende blaue und schwarze Linien im Hintergrund und von einer halbrunden geometrischen Form hinter dem Kopf der Figur, die als Heiligenschein anmutet, balanciert. Diese grobe Einteilung der Bildfläche in ver-

tikale und horizontale Zonen, in gerade und runde Formen, wird durch die Struktur des Bildhintergrundes und der Bekleidung von Anna Kamenova, welche aus entsprechenden klar konturierten, geometrischen Elementen mosaikartig aufgebaut sind, unterstrichen. Das Gesicht und die Hände der Schriftstellerin sind die einzigen Bildelemente, welche in realistischer Manier ausgeführt sind.

Der erhabene und entrückte Ausdruck der Augen von Anna Kamenova, ihre gerade Haltung und der angedeutete Nimbus lassen sie wie eine Ikone wirken. Zwar liegen keine Anhaltspunkte über einen möglichen allegorischen Inhalt des Werkes vor, es wird jedoch wieder deutlich, dass Milev die Kunst, in all ihren Formen und Ausdrucksweisen, als heilig begreift. Er hat die Schriftstellerin in diesem Sinne zur Heiligen erhoben.

„Anna Kamenova“ (Abb. 5) ist von besonderer Bedeutung im Schaffen von Ivan Milev, denn dieses Werk wird am häufigsten für Vergleiche zum Stil Gustav KLIMTS (1862–1917), dem bedeutenden österreichischen Maler der Sezession, herangezogen. Es ist nicht bekannt, dass Milev persönlichen Kontakt mit dem Österreicher hatte. Erst 1925, also nach dem Tod Klimts, hielt er sich aufgrund einer ärztlichen Untersuchung in Wien auf. Es liegen keine Aufzeichnungen darüber vor, ob er während dieses Monats Originalwerke von Klimt sah. 1925 wäre jedoch auch ein viel zu später Zeitpunkt im Schaffen von Ivan Milev, als dass man seine stilistischen Anlehnungen an den Jugendstil und an Klimt auf diesen Aufenthalt zurückführen könnte. Aufgrund der langjährigen Auseinandersetzung der bulgarischen Kunstgeschichte mit der Beziehung Klimt-Milev ist es notwendig, hier einen kleinen Einblick in die zwei dominanten Positionen der Wissenschaft zu geben. Die eine, eingenommen von Elena PETEVA-FILLOVA⁵, gesteht Parallelen in der Themenwahl der Künstler wie Geburt, Liebe und Tod zu, schließt jedoch einen direkten stilistischen Einfluss aus. Die zweite Position, vertreten von Ruža MARINSKA⁶, erkennt lediglich eine formale Ähnlichkeit an.

Welche sind die formal-stilistischen Gemeinsamkeiten von Gustav Klimt und Ivan Milev? „Offensichtlich verbindet sie in ihrer reifen künstlerischen Phase die Liebe zur Linie und zum Ornament, zu stilisierten, abstrakten und geometrischen Bildhintergründen, zum Rhythmus von Farbe und Linie, zur Dekorativität sowie zu einem flächigen Farbauftrag und symbolischen Inhalten“⁷. Diese stilistischen Parallelen sind jedoch Frucht unterschiedlicher künstlerischer Entwicklungen. Klimt geht von seiner klassischen, akademischen Malausbildung zu einer ornamentalen Interpretation der Welt über. Milev hingegen beschreitet den umgekehrten Weg. Seine Anfänge liegen in der Stilisierung und flächigen Malerei, die später in eine plastische Darstellung und Auseinandersetzung mit dem Räumlichen übergehen.

Für den stilistischen Vergleich zwischen den beiden Malern eignen sich, wie eben erwähnt, das Porträt Anna KAMENOVAS und Klimts erstes Porträt von Adele BLOCH-BAUER (1907). Beide Bildnisse erinnern in Ornamentik, Flächigkeit, Behandlung des Bildhintergrundes und des Gewandes an orthodoxe Ikonen und byzantinische Mo-

⁵ Vgl. PETEVA-FILLOVA, Elena (1940): *Ivan Milev*. Sofia, S. 113ff.

⁶ Vgl. MARINSKA, Ruža (1997): „Ivan Milev“. In: *100 godišnina na Ivan Milev*, S. 5–19.

⁷ BIEBERSTEIN, Rada (2005): *Ivan Milev und die Zeitschrift Vezni. Moderne Kunst in Bulgarien während der 1920er Jahre und die zeitgenössische Kunstkritik*. Frankfurt a. Main, S. 88.

saiken. Lediglich die Gesichter und Hände der beiden weiblichen Figuren sind in realistischer Manier dargestellt und treten aus der Bildfläche hervor. Somit stellt der flächige und ornamentale Effekt der Porträts die eigentliche Verwandtschaft zwischen den Künstlern dar. In diesem Sinne schließe ich mich der Position von Ruža Marinska an; Ivan Milevs Anlehnung an den Stil von Gustav Klimt ist rein formal und erfolgt während seiner zweiten Schaffensphase (1920–1925), in der er sich grundsätzlich mit den ästhetisch-formalen Elementen des Jugendstils wie Flächigkeit, geometrische Formen, Stilisierung von Ornamenten, Dominanz der Linie auseinandersetzt.

Das zweite stilistische Element der europäischen Moderne, mit dem Ivan Milev experimentiert, ist der Expressionismus. Vor allem zwischen 1924 und 1925 finden sich viele Werke mit expressionistischen Charakteristika. Auch hier muss wie bei seiner Verwendung von Jugendstilelementen unterstrichen werden, dass sich Ivan Milev nicht mit den kunsttheoretischen Aspekten des Expressionismus befasst, sondern sich lediglich einiger seiner formalen Elemente bedient. Ein repräsentatives Werk aus der Gruppe expressionistischer Werke von Ivan Milev ist „Die Kirche des Klosters von Maglen“ (Paraklist na Magliškija manastir, bulg., 1925, Abb. 6). Dargestellt ist die Kirche des Klosters von Maglen im Frühling. Diese ist vor dem Hintergrund eines Dorfes gezeitigt, welches wiederum vor einem großen Bergmassiv platziert ist. Das Kloster befindet sich einsam auf einer Anhöhe, umgeben von einer Mauer und einer bogenförmigen Baumkonstruktion. Innerhalb der Geländemauern sind Gräber und Kreuze zu erkennen. Große Flächen mit monochromen Farben und eine weiche Pinselführung charakterisieren das Bild. Leuchtendes Grün, Blau und Rot dominieren das Werk. Die Bildsprache verweist einerseits auf die Flächigkeit der dekorativen Bilder zu Beginn der zweiten Schaffensphase und andererseits auf eine Verzerrung der Form und auf der geometrischen Linie zu Gunsten einer erzählenden, ausdrucksstarken Verbindung von Farbe und Form, wie es für den Expressionismus charakteristisch ist.

In diesen expressionistischen Werken bringt Ivan Milev seine radikalste Absage gegenüber dem Stil des Akademismus, der in realistischer und impressionistischer Form die bulgarische Malerei seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts dominiert, zum Ausdruck. Der Künstler hat sich dem dekorativen Stil verschrieben. In seiner flächigen Malerei ignoriert er fast völlig die Perspektive und vernachlässigt die realistische Darstellung, während starke Farben und Formen die Bildkomposition strukturieren und rhythmisieren. Bildstruktur und Bildfläche werden durch Ornamente, Stilisierung, mosaikartigem Farb- und Formenauftrag und linear-geometrische Strukturen geschaffen.

Diese stilistischen Charakteristika werden sich jedoch ändern. Zwei Jahre vor seinem unerwarteten Tod, ab 1925, verändert sich die Malerei von Ivan Milev. Die Eigenschaften, welche nach den Experimenten mit Jugendstil, Expressionismus und Ikonmalerei als beständige Elemente seines Stiles galten, verschwinden. Nicht mehr das Dekorative und das Symbolische stehen im Zentrum seiner Bilder. Seine Werke zeigen nicht mehr, versinnbildlichen nicht mehr, sondern erzählen. Diese Entwicklung in seinem Stil ist unvermeidlich mit dem Wandel des inhaltlichen Schwerpunktes seiner Bilder verbunden. Das Volk, seine Bauern und Hirtenflötenspieler, seine Säerinnen und Schnitterinnen stehen nun für sich selbst und symbolisieren ihre eigene

Not und ihr eigenes Leid. Sie sind keine Personifizierung des Übernatürlichen mehr. Indem er sich den Menschen, ihrem Gemütszustand und Gesichtsausdruck und nicht mehr Sagenhelden oder den kosmischen Kräften widmet, ergibt sich für ihn die Notwendigkeit einer plastischen Ausarbeitung seiner Bilder, die nicht mit dekorativen oder stilisierenden Mitteln erreicht werden kann. In seinen Personendarstellungen und Landschaftsbildern wird Ivan Milev plastischer in der Bearbeitung von Volumen und ausdrucksstärker in der Modellierung der Gesichter und Gesten seiner Figuren. Ein Beispiel für diese neue plastische Darstellungsweise ist das Bild „September 1923“ (Septemvri 1923 godina, bulg., 1925, Abb. 7). Dargestellt sind ein Mann mit einer Waffe und einer Sichel sowie eine Frau, die ein Kind an ihre Brust drückt. Der Kopf der Frau ist nach unten geneigt. Der Bildtitel „September 1923“ erklärt die Szene. Es handelt sich um die Abschiedsszene eines Paares, von welchem der Mann an dem blutigen Aufstand von 1923 teilnehmen wird. Milev thematisiert dieses Ereignis bereits in früheren, noch dekorativen Werken. Die beiden Figuren sind in dieser letzten Fassung des Themas im Profil dargestellt, ihre Körper sind vorgezeichnet. Die Frau ist vom Mann nach rechts abgewandt, sie steht regungslos da. Die Bewegungsrichtung des Körpers des Mannes zeigt nach links, doch sein Kopf, sein Oberkörper und seine Arme sind nach rechts, der Frau und dem Kind zugewandt. Die offene Brust des Mannes spricht von Kampfbereitschaft und Überzeugung, während sein Gesicht, mit fast zugekniffenen Augen, Ungewissheit und Schmerz spiegeln. Es sind die nuancierten Farben der Aquarelltechnik, welche den Figuren Plastizität verleihen. So flösst Milev dem Geschehen eine mitfühlende und weiche Atmosphäre ein. Dieses zusätzliche Niveau an stilistischer Ausdrucksstärke erlaubt es dem Maler endlich, einen intimen Moment zu zeigen, den des Abschiedes einer Familie, die in sich die Sorge und die Trauer der Zukunft trägt.

Noch stärker und beeindruckender in seiner erzählenden Kraft sind seine letzten Werke, die Bilder der Folge „Flüchtlinge“. Dieser Zyklus ist der definitive Beweis für eine neue Entwicklung im Werk von Ivan Milev. Die Arbeit „Flüchtlinge“ (Bežanci, bulg., 1925–1926, Abb. 8)⁸ zum Beispiel zeigt eine größere Figurengruppe bestehend aus Frauen, Männern und Kindern. Die Szene spielt sich wahrscheinlich im Freien ab. Das Zentrum der vielfigurigen Komposition dominiert eine Gruppe, bestehend aus zwei weiblichen Personen und einem Kind. Ihr Gesichtsausdruck ist unscharf, doch scheint die zentrale linke Figur mit dem Kind auf dem Arm zu lächeln. Links von dieser Gruppe steht ein Mann mit gesenktem Kopf. Am rechten Bildrand ist eine weitere, nicht zu identifizierende Person platziert. Die untere Bildpartie sowie der Bildhintergrund sind verschwommen, während die Farben und Formen der zentralen Gruppe relativ definiert sind. Das helle Kolorit des Himmels und die leuchtenden gelben, roten und blauen Farbpartien der Bekleidung der Figuren verleihen dem Bild eine leichtere Atmosphäre als in anderen Werken dieses Zyklus. Die Verwendung von Aquarelltechnik mit deckenden Gouachefarben, ein Merkmal dieser letzten stilistischen Entwicklung Milevs, lässt den Farbauftrag und die Formen konkreter erscheinen und gibt dem Bild und seinen Figuren Halt.

⁸ Die einzelnen Werke des Zyklus sind nicht exakt datiert, womit eine genaue Chronologie der Bilder nicht gegeben werden kann.

An diesem Bild wird deutlich, dass Ivan Milev den Zugang zur plastischen Form über die Farbe findet. Die grellen und klaren Farben der dekorativen Bilder wurden durch weichere und vielfältigere Aquarelltöne ersetzt. Wenn er in früheren Bildern Farben aufgrund ihres Kontrastes nebeneinander anordnet, so sucht er in den Bildern dieser Phase die Harmonie zwischen den Tönen, wie in „Flüchtlinge“ (Abb. 8). Es sticht ins Auge, dass der grafische Einsatz der Linie sowie des Dekorativen verschwunden sind. Das Bild ist malerisch. Die Figuren selbst gleichen Sinnestäuschungen, ihre Gesichter sind verschwommen und doch ist ihr Ausdruck klar. Das Ungeheure, Unsichere und Zerrissene, was einen Menschen auf der Flucht, der nicht weiß, wo er hin soll und keine Aussicht hat, charakterisiert, ist in diesen Aquarellen eingefangen. Die Farben sind ausdrucksstark, doch unterstützt ihre Luftigkeit die Atmosphäre der Ungewissheit, in welcher Flüchtlinge leben.

Das Werk „Flüchtlinge“ (Abb. 8) bildet das Ende einer Entwicklung, es schließt einen Zyklus in der künstlerischen Suche von Ivan Milev. Zu Beginn seines Schaffens stellt der junge Künstler aus der Provinz die klassischen Prinzipien der Malerei, nämlich Farbe und Volumen, in Frage. Er bedient sich der Malerei als Graphik, indem er seine Bilder mit Hilfe von Linie und Kontur schafft. Milev baut seine Bilder durch Farbkontraste und formalem Rhythmus auf. Im Laufe seiner Entwicklung wandelt er sein subjektives Verständnis von der Welt, wie es in Werken der zweiten Schaffensphase zu sehen ist, in eine subjektive Interpretation des Ausdrucks, der Empfindungen seiner Figuren. Diese Entwicklung führt ihn zu einer malerischen, plastischen Malerei.

Worin liegt also der große Beitrag der Kunst von Ivan Milev zur Entwicklung der bulgarischen Moderne? Auf der einen Seite setzt er sich in einem vom Akademismus geprägten Kontext mit den formalen Elementen von Stilen der europäischen Moderne wie dem Jugendstil und dem Expressionismus auseinander, auf der anderen Seite ist seine Liebe für die orthodoxe Ikone und die bulgarische Volkskunst zu unterstreichen. Dass wahrhaft Neue liegt jedoch in der individuellen Art und Weise des Künstlers, diese beiden Elemente, das Neue und das Alte, das Moderne und das Traditionelle, auf eine einzigartige Art zu vereinen; indem er sich gegen den Akademismus und Naturalismus, gegen das realistische Kopieren von Alltagsszenen wendet und sich der Darstellungsmöglichkeiten symbolischer Inhalte in der Kunst bewusst wird. Ivan Milev hat mit seiner Kunst, mit seinen Bildern von mythischen und alltäglichen Helden, seinen Malerkollegen und den Kunstkritikern, vor allem aber dem bulgarischen Publikum die Möglichkeit gegeben, die bulgarische Kunst der 1920er Jahre als modern und gleichzeitig als eigen, als bulgarisch, zu sehen. Seine Werke haben so nicht nur zur Festigung des nationalen Selbstbewusstseins der von Kriegen enttäuschten und Not geplagten Bulgaren beigetragen. Vielmehr hat Ivan Milev mit seiner Kunst die Möglichkeit eines eigenständigen, bulgarischen Beitrags zur Kunst Europas bewiesen, was den folgenden Generationen den Weg zur Malerei der Moderne in Bulgarien ebnete.

Bildnachweis

100 godišnina na Ivan Milev. [Ivan Milev. Zum 100. Geburtstag]. Hg. R. MARINSKA, Kat., Nacionalna chudožestvena galerija, Sofia 1997. S. 55, 58, 59, 63, 66, 71, 72.



Abb. 1: IVAN MILEV Trauung [Obručenie, bulg.], 1923
Tempera, Tusch auf Papier, 58,5 x 45,5 cm
Privatbesitz



Abb. 2: IVAN MILEV Pristanala [Pristanala, bulg.], 1923
Tempera, Bronze auf Papier, 58 x 73,5 cm
Privatbesitz

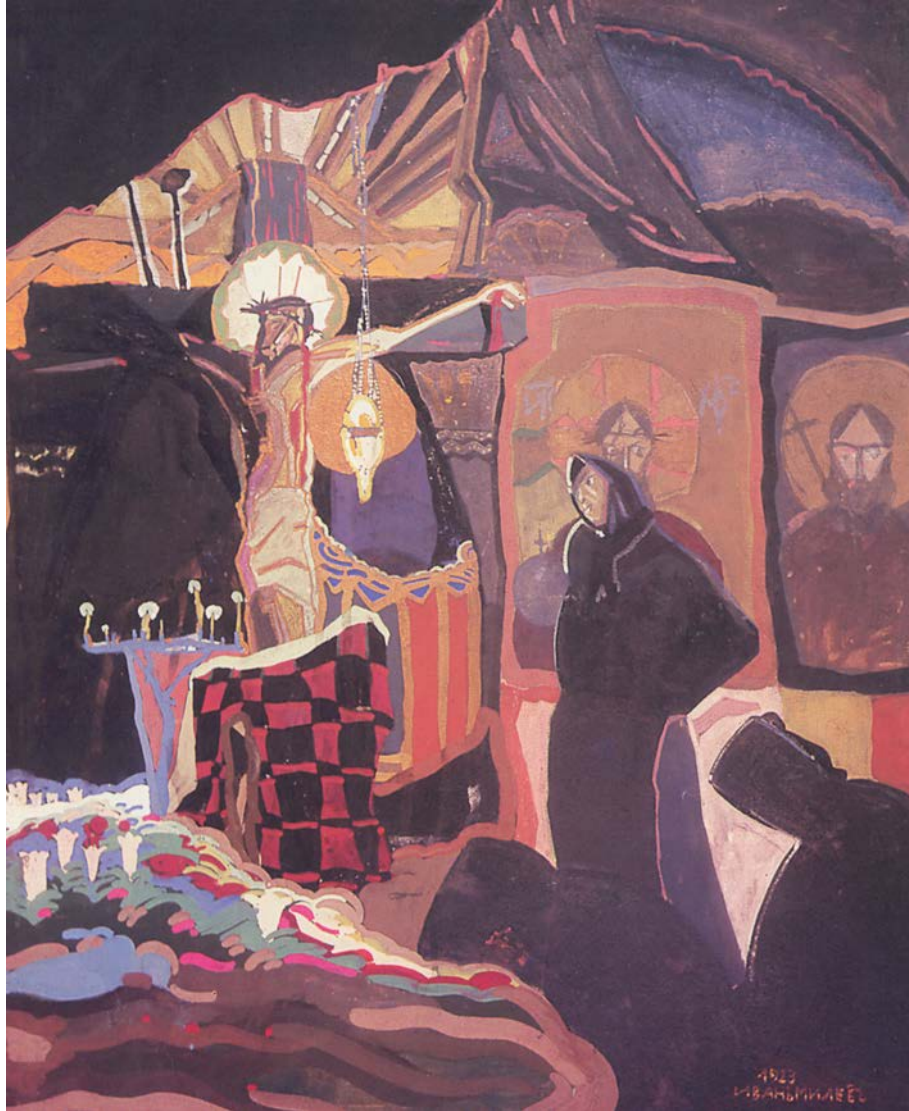


Abb. 3: IVAN MILEV Kreuzigung [Razpjatie, bulg.], 1923
Tempera, Bronze auf Karton, 69 x 55 cm
Städtische Kunstgalerie Sofia, Inv. Nr. 36



Abb. 4: IVAN MILEV Tanz [Tanec, bulg.], 1924
Aquarell auf Papier, 52 x 63 cm
Nationale Kunstgalerie Sofia, Inv. Nr. III 1698

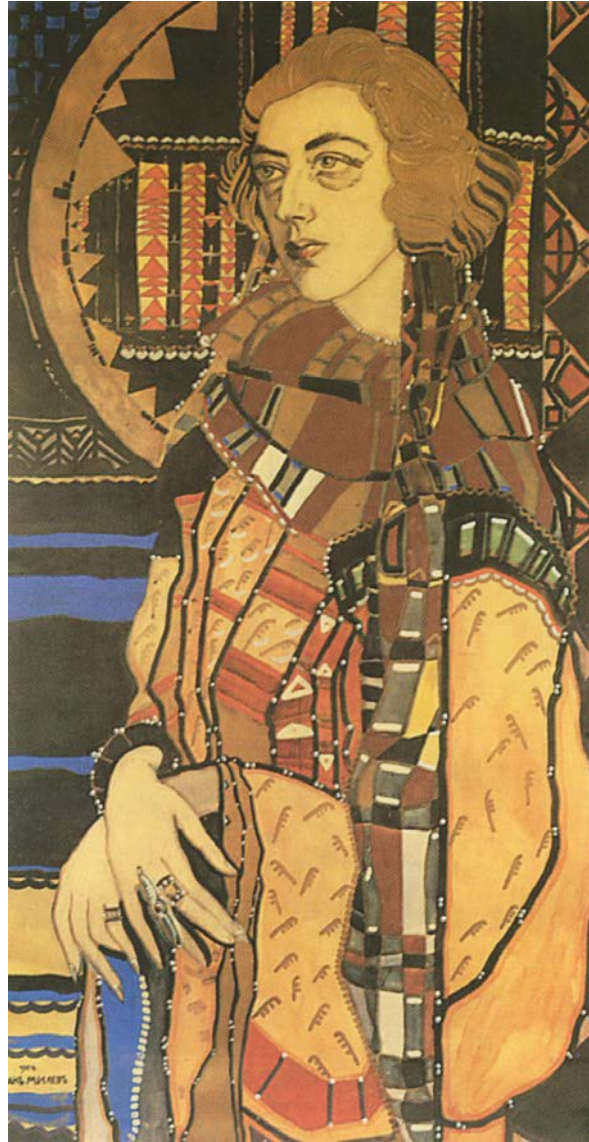


Abb. 5: IVAN MILEV
Anna Kamenova [Anna Kamenova, bulg.], 1924
Bronze, Tempera auf Karton, 108 x 58 cm
Privatbesitz



Abb. 6: IVAN MILEV Die Kirche des Klosters von Maglen
[Paraklist na Magliškijski manastir, bulg.], 1925
Tempera, Bronze auf Papier, 57,5 x 74 cm
Städtische Kunstgalerie Sofia, Inv. Nr. 37



Abb. 7: IVAN MILEV September 1923 [Septemvri 1923 godina, bulg.], 1925
Aquarell auf Papier, 41 x 46 cm
Nationale Kunstgalerie Sofia, Inv. Nr. III 40



Abb. 8: IVAN MILEV Flüchtlinge [Bežanci, bulg.], 1925–1926
Aquarell, Gouache auf Karton, 42 x 55 cm
Nationale Kunstgalerie Sofia, Inv. Nr. III 1235