Valeri Lalov

Ein Weg der Moderne nach Südosteuropa

Der Maler und Kunsttheoretiker Kiril Conev (1896–1961) innerhalb des bildkünstlerischen Transfers der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

utzverlag

Kunstgeschichte (tuduv)

Band 88

Hinweise zur Produktsicherheit erhalten Sie bei der utzverlag GmbH, Nymphenburger Straße 91, 80636 München, info@utzverlag.de, 0049-(0)89-27779100

Zugl.: Diss., Regensburg, Univ., 2021

Umschlagabbildung: »Frauenbildnis von Dr. E. St.«, 1928, Öl mit Tempura-Grundierung auf Leinwand, 99 × 75 cm

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Sämtliche, auch auszugsweise Verwertungen bleiben vorbehalten.

Copyright © utzverlag GmbH · 2026

ISBN 978-3-8316-5012-5 (gebundenes Buch)
– keine E-Book-Version –

Printed in EU
utzverlag GmbH, München
089-277791-00 · www.utzverlag.de

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG 9
1.1. Ziel der Arbeit – thematische Komponenten und methodische Ansätze 9

2. FORSCHUNGSSTAND: KIRIL CONEV IM SPIEGEL DER KUNSTTHEORIE UND KUNSTGESCHICHTE 17
2.1. Die frühe Kunstkritik in Deutschland 17
2.2. Die frühe bulgarische Kunstkritik 20
2.3. Die bulgarische Kunstgeschichte 1945–1970 26
2.4. Die bulgarische Kunstgeschichte 1971–1989 36
2.5. Die bulgarische Kunstgeschichte nach 1989 41

3. *DIE KOMMUNIKATIONSACHSE SOFIA–MÜNCHEN UND NEUE SACHLICHKEIT*: KOMPONENTEN DER (KUNST-)HISTORISCHEN UND GEOGRAPHISCHEN KONTEXTUALISIERUNG KIRIL CONEVS 48
3.1. Vorbemerkungen zur Forschungssituation zur Kunst der Moderne in Südosteuropa, insbesondere In Bulgarien 48
3.2. Die »Europäisierung« Bulgariens: Der historische Kontext 53
3.3. Das Bulgarische Kunstmilieu und die Kommunikationsachse München–Sofia 61
3.4. Zentrale Positionen der Forschung zur *Neuen Sachlichkeit* 80
3.4.1. Positionen um den Begriff *»Neue Sachlichkeit«* vor 1925 82
3.4.2. Gustav F. Hartlaub und Franz Roh (1925) 94
3.4.3. Weitere zeitgenössische Stellungnahmen bis in die 1930er Jahre 101
3.4.4. Die neuere Forschung zur *Neuen Sachlichkeit* 104

4. KIRIL CONEV (1896–1961) – BIOGRAPHISCHE STATIONEN 114
4.1. Conevs Kindheit und Jugend (1896–1914) 114
4.2. Ausbildungsjahre an der Kunstschule in Sofia (1915 und 1918–1920) 120
4.3. Zwischenstation Wien (1920–1921) 123
4.4. Kiril Conev In München (1921–1929) 126
4.4.1. An der Bayerischen Akademie der Bildenden Künste in München (1921–1925) 126
4.4.2. Familiengründung, berufliche Tätigkeit in der *Graphischen Kunstanstalt Brend'amour, Simhart & Co*, Bezug zur Zeitschrift *»Jugend«* (1924–1929) 131
4.4.3. Freischaffender Künstler mit Ausstellungstätigkeit im Glaspalast München, Brakls Kunsthaus und den Galerien Caspari und Heinemann (1925–1929) 136
4.4.4. Mitglied der Künstlervereinigung *»die juryfreien«* (1927–1933) 141
4.4.5. Conevs Künstlerreisen in Europa 146

4.5. Conev in Berlin (1929–1930) 147
4.6. Die Überseereise nach Mexiko und Kuba (1930–1932) 148
4.7. Die Rückkehr und endgültige Niederlassung in Bulgarien (1933–1961) 151

5. KIRIL CONEV ALS KUNSTTHEORETIKER 158
5.1. Schulzeit 161
5.2. Erste Ausbildungszeit an der Nationalen Kunstakademie Sofia 162
5.3. Korrespondenz mit Assen Vassiliev 162
5.3.1. Briefe von der Front (1917–1918) 162
5.3.2. Briefe aus Wien (1920–1921) 164
5.3.3. Briefe aus München (1921–1929) 166
5.4. Reisememoiren – Mexiko und Kuba (veröffentlicht 1935 bzw. 1960) 171
5.5. Ein Interview (1935) 175
5.6. Artikel 180
5.6.1. Neue Richtungen in unserer Malerei (1936) 180
5.6.2. Die moderne Kunst (1937) 186
5.6.3. Wesen der modernen Kunst 193
5.6.4. Das Handwerk in der Kunst (1940) 199
5.6.5. Der Impressionismus und sein Einfluss auf die bulgarische Malerei (1943) 204
5.7. Kunsthistorische Schriften 214
5.7.1. Leonardo da Vinci (1942 bzw. 1946) 216
5.7.2. Velázquez (1958) 220
5.8. *»Technologie der Bildenden Künste«* (1974) 227

6. KIRIL CONEV ALS MALER 233
6.1. Ecce Homo: Das Porträt des Malers Vladimir Dimitrov – Ein Werkbeispiel 233
6.1.1. Die Beschreibung des Bildes 233
6.1.2. Vorbereitende Studie oder autonomes Porträt? – eine Gegenüberstellung mit Porträts Conevs 235
6.1.3. Das Porträt Dimitrovs in der Nachfolge von Philosophen- und Prophetenbilder 236
6.1.4. Über eine naheliegende Vorlage und über die Beziehung zwischen dem Maler und seinem Modell 239
6.1.5. Die Ikonographie des Ecce Homo: ein kurzer Abriss und die direkten Vorbilder für Conevs Bild 243
6.2. Chronologische Betrachtung der Werke bis zur Ankunft in München 248
6.2.1. Die künstlerischen Anfänge Conevs (1918–1919) 248
6.2.2. Conevs erstes Selbstporträt (1920) 252
6.3. Die Werke in der Zeit mit einem ständigen Wohnsitz in Deutschland (1921–1933) 257
6.3.1. Conevs zweites Selbstporträt und das Bildnis der Frau des Künstlers (1924) 257
6.3.2. Ein ereignisreiches Jahr (1925) 263

6.3.3. Intensivere Auseinandersetzung mit impressionistischen und expressiven bildgestalterischen Mitteln (1926) 277
6.3.4. Durch die *Neue Sachlichkeit* geprägte Werke (1928) 284
6.3.5. Ein weiteres Jahr unter dem Vorzeichen der Neuen Sachlichkeit (1929) 307
6.3.6. Die Zeit in Berlin (1930) 312
6.3.7. Die Landschaften Conevs bis zur Reise nach Mexiko und Kuba 317
6.3.8. In Mexiko (1931) 326
6.3.9. Auf Kuba (1932) 333
6.3.10. Ein neuentdecktes Bildnis einer Mexikanerin und der *Weibliche Doppelakt* (1933) 340
6.4. Werke nach der endgültigen Niederlassung in Bulgarien im Jahr 1933 344
6.4.1. Ein Selbstporträt, Toilette I und Genrebilder: Der Beginn der bulgarischen Phase (1935) 347
6.4.2. Ein liegender weiblicher Akt (1936) 360
6.4.3. Ein Selbstporträt Conevs und zahlreiche Alleenbilder (1937) 363
6.4.4. Toilette II (1938) 371
6.4.5. Das Porträt von Svetoslav Minkov (1939) 375
6.4.6. Die Zulassungsarbeit »Am Meer« und das Experimentierfeld Landschaft in den 1940er Jahren 380
6.4.7. Die Jahre 1941–1946 383
6.4.8. Bei Balčik I (1947) 384
6.4.9. Die Zeit zwischen den Jahren 1948–1959 387
6.4.10. Die letzte Landschaftsdarstellung Conevs (1959) 388
6.4.11. Das mutmaßlich letzte Porträt von Kiril Conev aus dem Jahr 1960 389

7. ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNG 391

8. WERKVERZEICHNIS 397
8.1. Textteil 397
8.2. Abbildungsteil 508

9. ANHANG 605
9.1. Abkürzungen 605
9.2. Transliteration der bulgarischen Buchstaben in lateinische 605
9.3. Quellenverzeichnis und Herkunft bzw. Aufbewahrungsorte der verwendeten Bild-, Schrift- und Archiv-Materialien, Übersetzung von ausgewählten Texten Conevs 607
9.3.1. Quellenverzeichnis 607
9.3.2. Herkunft bzw. Aufbewahrungsorte der verwendeten Materialien 611
9.3.3. Übersetzung von ausgewählten Texten Conevs 613
9.4. Literaturverzeichnis 631
9.5. Abbildungsverzeichnis 660
9.6. Dank 662

1. EINLEITUNG

1.1. Ziel der Arbeit – thematische Komponenten und methodische Ansätze

Kiril Conev (1896–1961) galt noch zu Lebzeiten als eine der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten Bulgariens (Abb.1). Der bulgarische Kunsthistoriker Atanas Božkov bezeichnet sein Gemälde »*Mädchen von Santa Klara*« (WV 32.12) sogar als einen der größten Beiträge zur Entwicklung der zeitgenössischen Malerei.[1] Conev begann in Sofia seine künstlerische Ausbildung.[2] Darauffolgend bildete er sich für kurze Zeit an der Wiener Kunstakademie weiter, um dann ein Studium als Maler an der Akademie der Bildenden Künste in München erfolgreich abzuschließen. Erst danach folgte der zweite Hochschulabschluss des zuvor in Sofia begonnenen Studiums. Auf dieser Basis hinterließ Conev ein beachtliches malerisches Œuvre und verfasste kunsttheoretische Schriften in bulgarischer Sprache. Dabei nahm er an den rasanten Entwicklungsprozessen der Kunst der Moderne nicht nur in seinem Heimatland teil, sondern er erweiterte auch schon zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn den Wirkungsbereich außerhalb vorgeprägter nationaler Grenzen. Aufgrund seiner Aktivitäten am international orientierten deutschen Kunstmilieu zwischen den Weltkriegen, stark von der *Neuen Sachlichkeit* geprägt, erntete Conev unter seinen Zeitgenossen positive Resonanz und große Anerkennung.

---

[1] Vgl. Atanas Božkov, Bălgarskite prinosi v evropejskata civilizacija (zu Deutsch: Die bulgarischen Beiträge für die europäische Zivilisation), Sofia 2000, S. 378–385, hier S. 380. Božkovs Begriff »*zeitgenössische Malerei*« trifft als Bezeichnung für die Tätigkeit seines Professors Kiril Conev trotz ihrer Generationsunterschiede zu. Darüber hinaus berichtet Božkov, dass ihn Conev selbst als einer seiner ehemaligen Studenten, aber auch als versierter bulgarischer Kunsthistoriker im Jahr 1960 darum bat, einen – unten in der Arbeit ausführlich besprochen – Artikel (Siehe: Atanas Božkov, Izkustvoto na Kiril Conev (zu Deutsch: Die Kunst von Kiril Conev), in: Izkustvo (zu Deutsch: Kunst), Zeitschrift, Sofia 1960, H. 9, S. 16–22) für seine Jubiläumsausstellung zu verfassen. 40 Jahre später thematisiert Božkov in seinem Überblickswerk Conevs Bedeutung erneut ausführlich und bescheinigt (S. 382) ihm die Rolle als Beschleunigung der Umstrukturierungsprozesse im bulgarischen malerischen Milieu – die Möglichkeit dazu hätte sein Professor aufgrund der Erfahrungen und vielfältiger Kenntnisse, fern von einer »*reinen Intuition oder vom Alb-träumerischen Chaos der neoavantgardistischen Strömungen*«.

[2] Zu den biographischen Stationen siehe Kap. 4. An dieser Stelle sei nur vorausgeschickt, dass Conev selbst seinen Namen wie folgt transliterierte: »*Kyril Zoneff*«. Daneben wurde der Nachname mancherorts abweichend mit den folgenden Transliterationsvarianten »*Zonev*«, »*Tsonev*«, »*Tzonev*« etc. geschrieben.

Dennoch bleibt der Maler und Kunsttheoretiker Conev nicht nur für die deutschen, sondern auch für die transnationalen Forschungskreise nahezu unbekannt, bedingt durch erhebliche Forschungslücken in der bulgarischsprachigen Kunstgeschichtsschreibung. Die Ermangelung eines Werkverzeichnisses, die fehlende Übersetzung bzw. Auswertung seiner kunsttheoretischen Schriften und seiner -technologischen Ansichten, nicht zuletzt die Korrelation dieser Komponenten untereinander, sind Ausgangspunkte der bisherigen Hindernisse für eine produktive Kontextualisierung in weitere Fragestellungskomplexe.

Geradezu paradigmatisch spiegelt der Stand der Untersuchungen zur Künstlerpersönlichkeit Conevs auf einer Mikroebene signifikante Defizite zentraler Forschungsfelder um das moderne bulgarische Kunstmilieu wider. Bedingt durch noch ausstehende Quellensammlungen und das daraus resultierende Fehlen an Grundlagenarbeiten wird eine mögliche Integration bulgarischer KünstlerInnen und Kunstinstitutionen als Forschungsthemen in den Bereich des transnationalen Kunstaustausches und seiner Netzwerke sichtlich erschwert – obschon das Interesse aufgrund einer »*zunehmend globalen Ausrichtung der Kunstwissenschaft*«[3] groß sein sollte. Sogar die in der bulgarischsprachigen Kunstgeschichte als einflussreich postulierte Kommunikationsachse *München–Sofia* erscheint abstrakt und nicht umfassend behandelt.

Demzufolge setzt sich die vorliegende Arbeit das Ziel, transnationale Vernetzungen entlang der Kommunikationsachse zwischen Deutschland und Bulgarien an-

[3] Zit. Burcu Dogramaci, Netzwerke des künstlerischen Exils als Forschungsgegenstand – zur Einführung, in: Erweiterte Publikation zur Tagung »Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933« des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München (12.–14. November 2010) am Center for Advanced Studies, hrsg. von Burcu Dogramaci und Karin Wimmer, Berlin 2011, S. 13–28, S. 13ff.
Als Inkarnation der u. a. von Dogramaci vernommenen Globalisierungstendenzen erschien knapp ein Jahrzehnt zuvor das folgende dreibändige Werk: Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange, hrsg. von Thomas W. Gaethgens, Bd. I–III, Berlin 1993. Sowohl die von Gaethgens festgehaltene Teilnehmerzahl von 3700 aus 47 Nationen beim Projekt als auch die Breite der Themengebiete in Zeit, Ort, Methodik etc. überwältigen, stellen zugleich in der heterogenen Fülle jedoch ein Stückwerk dar – Kunst in Bulgarien blieb hier unbeachtet.
Siehe ferner auch: The Art Seminar, hrsg. von James Elkins, Bd. 3: Is Art History Global?, New York 2006; World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches, hrsg. von Kitty Zijlmans, Amsterdam 2008. Zu der lange in der Forschung vernachlässigten Bedeutung der transnationalen künstlerischen Verflechtungen und Beziehungen dieser Zeit siehe auch: »Horizonte – ›Grundbegriffe‹ einer globalen Kunst- und Bildwissenschaft«, Tagung des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München (2009). Ebenfalls eine weitere Tagung beschäftigt sich mit dem Thema, hierzu vgl. Ulmer Verein an der FU Berlin (2010) mit dem Titel »Universalität der Kunstgeschichte? Methoden und Institutionen der Kunstgeschichte im globalen Kontext«.

hand eines *Mittlers*[4], des Malers und Kunsttheoretikers *Kiril Conev*, zu untersuchen, der sich als ein besonders geeignetes Beispiel für die Analyse erweist. Daraus ergibt sich eine naheliegende monographische Begrenzung auf die kleinere Einheit – auf die Künstlerpersönlichkeit als Mittler –, welche die Spezifika der Transferforschung wie bei Matthias Middell berücksichtigt:

> »*Nicht der Wille zum Export, sondern die Bereitschaft zum Import steuert hauptsächlich die Kulturtransferprozesse. Individuelle und kollektive Erfahrungen […], kulturelle Artefakte bekommen eine völlig andere Funktion im neuen, dem Aufnahmekontext, sie werden als Fremdes dem Eigenen inkorporiert.*«[5]

Die Exemplifizierung der infolge des Austausches angestoßenen Modernisierungsprozesse in der bislang noch ungenügend untersuchten Kunsttopographie Bul-

---

[4] Zum Begriff des Transfermittlers vgl. Matthias Middell, Kulturtransfer und Historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis, in: Comparativ. Kulturtransfer und Vergleich, Leipziger Beiträge zur Universalgeschichte und vergleichenden Gesellschaftsforschung, hrsg. von Matthias Middell, Jg. 10, H. 1, Leipzig 2000, S. 7–41, hier S. 18.

[5] Besonders auch beim hier gewählten Untersuchungsgegenstand »Kiril Conev« sind die von Middell angerissenen Problemdimensionen (S. 17–23) zu berücksichtigen, wie im folgenden Zitat (S. 18–21): »*Die wissenschaftliche Aneignung folgt dabei meist zeitlich früheren Transfervorgängen und ist von ihnen beeinflußt. Die Objekte des Kulturtransfers können in der Empfängerkultur eine neue Funktion erhalten, indem sie neu kontextualisiert werden.*
Die Kulturtransfers sind nicht auf eine gesellschaftliche Sphäre beschränkt, sondern betreffen die Bewegung von Sachen, Personen und Ideen, sie erfassen die materielle Kultur ebenso wie die symbolischen Welten, auch wenn die intellektuell vermittelten Transfers zuweilen für die Beobachtung geeigneter scheinen, weil hier die übersetzende Aneignung leichter sichtbar wird.
Dabei geht es der Kulturtransfer-Forschung um zwei Problemdimensionen:

a) Transfer meint die Bewegung von Menschen, materiellen Gegenständen, Konzepten und kulturellen Zeichensystemen im Raum und dabei vorzugsweise zwischen verschiedenen, relativ klar identifizierbaren und gegeneinander abgrenzbaren Kulturen mit der Konsequenz ihrer Durchmischung und Interaktion. Dahinter steckt aber eine, auf den ersten Blick möglicherweise nicht sofort sichtbare, komplizierte intellektuelle Operation, die zunächst die Selbstbeschreibung von Kulturen als distinkte Einheit zum Ausgangspunkt nimmt, dann aber gerade nach ihrer durch empirisch nachvollziehbare Wechselverhältnisse entstehenden Verwandtschaft fahndet und die verborgene Heterogenität in der vorgestellten Homogenität aufzudecken sucht. […]

b) Die zweite Dimension bildet die radikale Umkehrung der Perspektive auf das Verhältnis von Ausgangs- und Rezeptionskultur. Während die ältere Forschung hier immer nach Beeinflussungen gesucht hat und diese teilweise mit einem Gefälle der kulturellen Prägekraft erklären wollte, wurde nun die Konjunktur von Rezeptionsbedürfnissen in der Aufnahmekultur zum Ausgangspunkt. Nicht der Wille zum Export, sondern die Bereitschaft zum Import steuert hauptsächlich die Kulturtransferprozesse. Individuelle und kollektive Erfahrungen, Ideen, Texte, kulturelle Artefakte bekommen eine völlig andere Funktion im neuen, dem Aufnahmekontext, sie werden als Fremdes dem Eigenen inkorporiert.«

gariens wird durch den Blick auf Conev neue Betrachtungsperspektiven zur Erforschung regionaler Verhältnisse sowie ihrer Eingliederung im gesamteuropäischen Kontext ermöglichen. Da auch viele Zeitgenossen von Kiril Conev zu unterschiedlichen Zeiten und mit verschiedener Intensität international agierten, folgen Begriffe wie »*Kunsttopographie*« oder »*Kunstmilieu*« hier keiner explizit nationalen Konnotation und bleiben somit keineswegs im streng binationalen, bulgarisch-deutschen Rahmen verhaftet. Vielmehr ergeben sich aus der Biographie des Mittlers Conev Projektionsflächen für die Untersuchung unter den Leitbegriffen »*Moderne*« und »*Kommunikation zwischen Mittel- und Südosteuropa*«, mit einer Fokussierung auf die *Neue Sachlichkeit* und auf das *Kunstmilieu Bulgariens*, die gleichsam das ungefähre Zeit-Ort-Analysegerüst bilden.

Mit der Wahl dieses Forschungsakzents, mit der Perspektive auf den Künstler als Mittler, richtet sich die monographische Ausrichtung der Arbeit auf das malerische und kunstschriftstellerische Werk Kiril Conevs.[6] Sie bietet sich aus mehreren Gründen an, besonders weil einerseits die große Menge an erkenntnisrelevanten, neu erschlossenen und zugleich nicht ausgewerteten Materialien auf diese Weise zum ersten Mal systematisch erfasst und für die Spezifizierung des Teilbereichs des oben vorskizzierten geographischen und zeitlichen Rahmens fruchtbar behandelt wird. Zum anderen folgt auf eine Aufarbeitung bzw. Einbettung in das weite interdisziplinäre Forschungsfeld des Kulturtransfers als Ausgangspunkt der Betrachtungen die Hypothese, dass aus diesem Standpunkt durch das Prisma von Conevs Wirken Besonderheiten des bildkünstlerischen Austausches im 20. Jahrhundert sowie der übergreifenden Kulturtransferprozesse beleuchtet und um vielfältige Erkenntnisse bereichert werden können.

Trotz des primär monographischen Zugangs kann der ergiebigen, in ihrer Eigenart vielfältigen Sachlage, welche sich um den Mittler *Kiril Conev* eröffnet, eine methodische Homogenität kaum gerecht werden. Schließlich umfassen die Bereiche seiner Tätigkeit zahlreiche Artefakte in Bildmedien, kunsttheoretischen Schriften sowie kunstkritischen und -historischen Publikationen, und nicht zuletzt seine Lehre an der Kunstakademie in Sofia. Diese Facetten werden in unterschiedlicher Quantität und Intensität erörtert. Vorzug bekommt das primäre bildnerische Ausdrucksmedium des Künstlers – *das Ölbild*. Schon in den Anfängen der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Conevs Kunst wurde beispielsweise von Božkov die enorme

[6] Nachdruck dieser Herangehensweise verleiht hier exemplarisch Middells Beobachtung (Middell 2000, S. 20 mit Anm. 51) am Beispiel von Kant, »*welche Menge an empirischer Vorarbeit zu leisten ist, ehe eine einigermaßen zuverlässige Synthese ins Auge gefaßt werden könnte*«, wie auch seiner Feststellung bzgl. einer vorherrschenden Form der Präsents der Öffentlichkeit eher aus der Perspektive des Sammelbands »*mit Beiträgen aus verschiedenen Disziplinen und weniger die kohärente Monographie, die einen gut belegten Einzelzusammenhang übersteigt.*«

Wandlungsfähigkeit des Malers beobachtet und mit Merkmalen »*der Impressionisten, der Synthetiker, der Konstruktivisten, der Neoklassizisten, der Neorealisten, der Expressionisten*«[7] in Verbindung gebracht, sodass vielschichtige und komplexe Ausdrucksformen des Werks zu erahnen sind. Daher erfordert die Auswertung der immensen, heterogenen und neu erschlossenen Materialien die Subsumierung traditioneller kunsthistorischer Instrumentarien, welche entsprechend dem Wesen der Artefakte im Bewusstsein des methodischen Pluralismus unterschiedlich kombiniert und frei von ihrer »*dogmatischen Rigorosität*«[8] angewendet werden.

Da Conevs Kunst in weiten Bereichen durchaus avantgardistischen Tendenzen und Überzeugungen hinzugerechnet werden kann, lässt sich die semiotische Kunstwissenschaft als Entschlüsselungswerkzeug ebenfalls gut integrieren, um weitere, nur auf diese Weise erschließbare Facetten zu exemplifizieren. Janina Nentwig weist jüngst in ihrer Untersuchung zum neusachlichen Akt (2011) in diesem Zusammenhang auf die einschlägige Theorie der *Neuen Sachlichkeit* hin, die sich auf die spezifische Auseinandersetzung mit der Detailgenauigkeit dieser Kunstströmung bezieht. Besonders angelehnt an den Begriff des »*offenen Kunstwerks*«[9], den zuvor Markus Heinzelmann (1998) für die Landschaftsdarstellungen der *Neuen Sachlichkeit* fruchtbar gemacht hat[10], stellt nicht nur Nentwig eine genaue inhaltliche und formale Analyse der Werke als Notwendigkeit und Ausgangspunkt für die Erschließung eines größeren kunst- und kulturhistorischen Kontexts dar.[11] Die systematische Bildbeschreibung erweist sich als erste Instanz für die Entschlüsselung der Bildcodierung.

Weiterhin lassen sich kunstsoziologische wie auch rezeptionsästhetische Ansätze zur Erschließung des Œuvres von Conev gut heranziehen, deren Notwendigkeit sich einerseits aus den Themen, andererseits aus dem Ziel der Kontextualisierung von Conevs Werken ergibt, welche bis dato in der Forschung meist allein aus einer biographischen Betrachtungsweise motiviert war. Dagegen wurden weit weniger bis sehr selten die ideengeschichtlichen und künstlerischen Absichten Conevs berück-

---

7 Zit. und übers. Božkov 2000, S. 379. Der Autor greift hiermit seine Formulierung aus dem Jahr 1960 wieder auf.

8 In Anlehnung an Sebastian Karnatz, Eine Szene im Theater der Unendlichkeit. Max Beckmanns Dramen und ihre Bedeutung für seine Bildrhetorik, Göttingen 2011, hier besonders S. 19ff. In dieser fundamentalen Arbeit zu den Dramen Max Beckmanns wird durch die Vorgehensweise einmal mehr die Fruchtbarkeit eines Methodenpluralismus hoch signifikant bestätigt.

9 Vgl. Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 1973 [ital. Originalausgabe Mailand 1962], besonders S. 57: »*[…] jedes Kunstwerk wesensmäßig offen ist für eine virtuell unendliche Reihe möglicher Lesearten.*«

10 Vgl. Markus Heinzelmann, Die Landschaftsmalerei der Neuen Sachlichkeit und ihre Rezeption zur Zeit des Nationalsozialismus, Frankfurt am Main 1998.

11 Vgl. Janina Nentwig, Aktdarstellungen in der Neuen Sachlichkeit, Frankfurt am Main 2011, S. 61.

sichtigt, was ihre Verortung in der zeitgenössischen Entwicklung der Moderne zusätzlich erschwert. Wurden diese Absichten in manchen Publikationen überhaupt thematisiert, so entweder in Form einer Paraphrase von Conevs schriftlichen Äußerungen (und zwar ohne die genauen Quellenverweise), oder in vielen Fällen als eine unreflektierte pauschale Aussage. Derartige »Feststellungen« besitzen in diesen Publikationen weder einen argumentativen Unterbau noch eine Eingliederung in einen Gesamtkontext, bedingt durch die fehlende Berücksichtigung eines umfassenden Forschungsstandes und der Rezeption.

Die vorliegende Arbeit strebt keine vollständige Dokumentation der Persönlichkeit und des Œuvres von »*Kiril Conev*« an, sondern setzt einen Schwerpunkt auf seine Jahre in Deutschland 1921–1933 und auf die aus dieser Zeit gesammelten und anschließend nach Bulgarien transferierten Erfahrungen. Das Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, durch eine inhaltliche wie formale Analyse seiner Werke unter Einbeziehung seiner kunsttheoretischen Texte erstmalig eine umfassende Charakterisierung und die Etablierung des Künstlers in den größeren kunst- und kulturhistorischen Kontext der 1920er, 1930er und 1940er Jahre zu unternehmen. Auf der Basis von Conevs künstlerischen und kunsttheoretischen Ansichten wird zugleich eine neue Perspektive sowohl für Vergleichs- als auch für transferanalytische Studien innerhalb der Kommunikationsachse »*München–Sofia*« zwischen den beiden Weltkriegen und unmittelbar danach fruchtbar gemacht.

Am Beginn der Arbeit steht ein Forschungsbericht über Kiril Conev (Kap. 2). Als zweiter Schritt soll das *bulgarische moderne Kunstmilieu*, vor und während seiner Zeit, in der notwendigen Knappheit für die Kontextualisierung nachgezeichnet und mit einem Hauptaugenmerk auf *die Kommunikationsachse München–Sofia* nachverfolgt werden, um zum einen die Grundlage für Conevs Auffassungen und Erfahrungen zu klären, zum anderen die Empfänglichkeit für die *Neue Sachlichkeit*, welche der Maler aus der bayerischen Hauptstadt auf seinem Weg in sein Geburtsland nach Bulgarien transferierte (Kap. 3). Der Künstler selbst schrieb 1924 in einem Brief an seinen Malerfreund in der Heimat:

> »*Ich weiß, […] man darf den Mut nicht verlieren, sondern das Kreuz der Kunst muss mit Stärke getragen werden, denn unser Weg ist der Weg nach Golgotha.*«[12]

[12] Über. und zit. Brief Conevs an Assen Vassiliev (1900–1981, Vassiliev ist ein bulgarischer Künstler und Kunsthistoriker, und ein jüngerer Malerfreund von Conev aus demselben Gymnasium in Kjustendil) am 14. November 1924 aus Madrid, in: Kiril Conev. Păt v izkustvoto (zu Deutsch: Kiril Conev. Weg in der Kunst) (nachfolgend abgekürzt »WidK«), hrsg. Sašo Stojanov, 2 Bde., Sofia 1969, hier Bd. 2, S. 26–28, S. 28ff.
Der Brief gehört zu der lückenhaft erhaltenen Korrespondenz zwischen Conev und Vassiliev, die von einem sehr jungen Alter ca. 35 Jahre andauerte. Eine große Zahl an Briefe Conevs (datiert zwischen den Jahren 1917–1933) wurde als Abschrift veröffentlicht in: WidK, Bd. 2, S. 7–48. Sie beinhaltet viele wichtige Fakten aus dem Leben Conevs im Aus-

Zugleich liegt in Bezug auf den Begriff *Neue Sachlichkeit* eine fachspezifische, weit umfassendere Problemebene vor, die aus dem internationalen Forschungsstand zum Themenkreis hervorgeht. Die Bemühungen um ein eingehendes Verständnis dieser Kunstströmung wurden erst jüngst in neueren Untersuchungen aufgegriffen, was eine Bestimmung zentraler Positionen bezüglich der *Neuen Sachlichkeit* selbst erfordert – dies wird ebenfalls im theoretischen Teil behandelt und somit dem eigentlichen Analyseteil vorausgeschickt (Kap. 3.4).

Nach dem Aufbau dieses kontextuellen Gerüsts wird als ein eigenes Kapitel Conevs Biographie neu erfasst und mit den hier zum ersten Mal neu hinzugewonnenen Einzelheiten ergänzt (Kap. 4). Eine Besonderheit gegenüber früheren Publikationen stellt die längere Untersuchung der bis dato unzureichend beleuchteten Station in München dar.

Darauf wendet sich die Betrachtung den Schriftzeugnissen des Kunsttheoretikers bzw. -historikers Conev zu, unter einer besonderen Fokussierung auf die für diese Arbeit themenrelevanten Aspekte (Kap. 5). Aufgrund ihrer Hauptfunktion bzw. wesentlichen Charakters als Auseinandersetzung Conevs mit Fragen rund um sein primäres Ausdrucksmedium *Ölbild* stehen sie vor der Werkanalyse. Conevs theoretische Abhandlungen beinhalten von Fall zu Fall oft metaphorische Aussagen bis hin zu unmittelbaren Anleitungen zum Verständnis einzelner Aspekte seines gemalten Werks. Seine kunstliterarischen Bemühungen, welche die Kunst der Moderne dem bulgarischen Laien, aber auch Fachpublikum zu vermitteln versuchten, sind vielfach als eine Art Übersetzung der eigenen Bildwerke zu lesen. Das breite Spektrum seiner kunstvermittelnden Schriften, die von Artikeln in Fachzeitschriften und in Ausstellungskatalogen, von Künstlermonografien bis zu einem technologischen Grundlagenwerk reichen, kann wegen seines Umfangs in dieser Arbeit weder in seiner kunstliterarischen noch in seiner kunstkritischen Komplexität vollständig berücksichtigt werden, sondern nur aus der hier vorrangigen Perspektive der Relation zu seinem gemalten Œuvre betrachtet werden.[13]

Ein ausführliches Hauptkapitel der Arbeit gilt der Untersuchung und Analyse des malerischen Œuvres Conevs in – von wenigen Ausnahmen abgesehen – chronologischer Perspektive (Kap. 6). Das einführend vorgezogene Werkbeispiel ist eine überarbeitete, ins Deutsche übersetzte Wiederaufnahme eines Artikels des Verfassers zum Gemälde »*Ecce Homo*«[14] (WV 24.3) mit dem Bestreben, einerseits den methodi-

land und aufgrund der Häufigkeit wird sie nachfolgend für die Übersichtlichkeit »Conev Korrespondenz 1917–1933« abgekürzt, die einzelnen Hinweise auf Briefe werden mit Datum- und Ortsangaben entsprechend auch mit den jeweiligen Seitenangaben angeführt.

13 Auch hier in Anlehnung an das methodische Vorgehen Karnatz 2011.

14 Vgl. Valeri Lalov, »Ecce Homo« na Kiril Conev – novi izsledvanija vărchu tvorčestvoto na hudožnika v Mjunchen (zu Deutsch: »Ecce Homo« von Kiril Conev – neue Forschungen zum Werk des Malers in München), in: Problemi na izkustvoto (zu Deutsch: Probleme

schen Pluralismus, aber auch die Fruchtbarkeit des ikonographischen Zugangs für das Verständnis vom Œuvre Conevs anschaulich zu machen. Dieser ist ebenso für die Erforschung der Kunstströmung *Neue Sachlichkeit* kein Novum. Somit bietet sich als methodischer Hauptweg die Motivanalyse. Die Verwendung immer wiederkehrender Motive und Gegenstände sind ein Hauptmerkmal nicht nur der Kunst von Kiril Conev, sondern auch von anderen Malern der *Neuen Sachlichkeit*, welche zugleich die künstlerische Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Gestaltungskriterien und -methoden innerhalb ein und desselben Œuvre vor Augen führen.

Die möglichst komplette Erfassung der Kunstwerke Conevs, welche bis dato nie in ihrer Gesamtheit, sondern nur partiell erschlossen und bearbeitet waren, erfolgt im Werkverzeichnis (Kap. 8). Der Katalog mit den technischen Daten und mit einer im Umfang unterschiedlich gehaltenen Form- und Inhaltsbeschreibung unter der Heranziehung von Entwurfsstudien und Entstehungskontexten bilden den Grundpfeiler der Untersuchung, der auch für eine bipolare Nutzung angelegt ist.

der Kunst), Zeitschrift (nachfolgend abgekürzt »PdK«), hrsg. vom Institut für Kunstgeschichte der bulgarischen Akademie der Wissenschaft, Sofia 2011, Heft 4, S. 39–47. Die Zeitschrift »*Problemi na izkustvoto*« ist eine der wichtigsten Plattformen in Bulgarien für die Veröffentlichung neuerer bzw. neuester wissenschaftlicher Forschungsergebnisse.

2. FORSCHUNGSSTAND: KIRIL CONEV IM SPIEGEL DER KUNSTTHEORIE UND KUNSTGESCHICHTE

Eine Untersuchung, die es sich zur Aufgabe macht, Conevs Kunst systematisch zu erfassen und erst auf der Grundlage diese sowohl im Einzelnen als auch in Wechselseitigkeit zu seinen Schriften sowie zu den Werken anderer Künstler zu analysieren, fehlt bis dato. Seine fundierte akademische Ausbildung und enorme internationale Erfahrung, sein breit gefächertes, fachliches Können und sein zukunftsorientierter Blick werden zwar in der bulgarischsprachigen Kunstgeschichtsschreibung immer wieder hervorgehoben, jedoch ist das Bild des Malers, Kunsttheoretikers und Kunsttechnologen Conev nach wie vor auch in seinem Heimatland Bulgarien unscharf umrissen.

Conevs erste und prägende Phase als Student und daraufhin als freischaffender Maler in Deutschland zwischen den Jahren 1921–1933 ist nur fragmentarisch erschlossen. Es existieren kaum deutschsprachige, kunsthistorische Abhandlungen neueren Datums, die sich explizit der Erforschung seiner Künstlerpersönlichkeit oder der Schaffensphase während seines Münchner Aufenthaltes widmen. Auf Deutsch sind dagegen die allerersten schriftlichen Kritiken in Bezug auf seine Werke verfasst worden. Die Betrachtung der Kunstkritiken und kunsthistorischen Stellungnahmen zu Conev folgen ebenfalls der Chronologie und setzen in den Münchner Jahren des Künstlers an.

2.1. Die frühe Kunstkritik in Deutschland

Der erste Text, der sich nachweislich kunstkritisch mit Conevs Kunst befasst, stammt von Richard Braungart[15]. Gedruckt wurde der Artikel in einem kleinen Katalogheft von Brakls Kunsthaus (Quell. 9)[16], erschienen im Jahr 1925 anlässlich Conevs erster

[15] Im Originaltext ist der Vorname zwar abgekürzt, dennoch erscheint es naheliegend, dass es sich hierbei um den Münchner Schriftsteller und Kunstkritiker Richard Braungart (1872–1963) handelt. Nach dem Studium der Rechtswissenschaft, Kunst, Musik und Literatur war er als Redakteur bei der Münchner Zeitung mehr als 30 Jahre, im Ressort Theater- und Kunstberichterstattung tätig. Daneben zählen Zeitschriften wie »*Die Kunst für Alle*«, »*Westermanns Monatsheften*«, »*Leipziger Illustrierten Zeitung*« zu seinen Publikationsorganen. Ferner ist über ihn eine intensive Brieffreundschaft mit Thomas Mann bekannt. Siehe: https://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Braungart_(Schriftsteller)?wprov=sfti1 (zuletzt aufgerufen am 25.10.2021).

[16] Vgl. Quell. 9, Kat.-Ausst. Kyril Zoneff in Brakls Kunsthaus München 1925, Beethovenplatz, Ausstellung ab 1. Juni 1925, gedruckt in Brend'amour, Simhart & Co., München

selbstständiger Ausstellung. Diese erste Einzelausstellung fand nach der Diplomierung bei dem Akademieprofessor Hugo von Habermann in München statt. Sie sollte gleichsam eine Art weiterer Bestätigung der malerischen Fähigkeiten und der bereits als Student ausgeübten freischaffenden Tätigkeit verkörpern. In diesem Zusammenhang bescheinigt der erfahrene Kritiker Braungart dem jungen Maler knapp, mit einem weniger als eine Seite einnehmenden Text, erhebliches künstlerisches Talent. Das Lob steigert der Autor zusätzlich durch die Bekundung einer hohen Erwartungshaltung auf zukünftige Proben von Conevs Kunst. Im Einzelnen werden neben der »*internationalen künstlerischen Sprache*«[17] als besondere Fähigkeiten eine Erfassung des Wesentlichen in den Porträts und, bei den Landschaftsbildern, eine Überführung auf eine fantastische Ebene hervorgehoben. Laut Braungart konstituierten die Porträts bereits zu jenem frühen Zeitpunkt Conevs Etablierung als Maler in München.

Diese erste Kritik bekräftigt die Anerkennung, welche der junge Maler während dieser noch frühen Phase der freischaffenden Tätigkeit genießt, und dokumentiert zugleich die Möglichkeit zur Einzelausstellung in den renommierten Räumen von Brakls Kunsthaus. Neben der Vorstellung einiger allgemein formulierten Charakteristika der Künstlerpersönlichkeit ist der Ausstellungskatalog mit dem Verzeichnis aller ausgestellten Kunstwerke und mit dem Abbildungsteil von wichtigem dokumentarischem Wert – vor allem, da manche der Werke ausschließlich durch die Reproduktionen in diesem Heft bekannt sind.

Ein positiver Ton durchzieht die anderen zeitgenössischen Kritiken in der deutschen Presse und in den Periodika. Weitere Zeugnisse einer Berücksichtigung finden sich in Bezug auf spätere Ausstellungen von Conevs Werken in zwei weiteren renommier-

---

1925, Text von R. Braungart. Das Katalogheft wird im Conevs Archiv aufbewahrt, welcher sich seit dem Künstlertod und Einwilligung der Erben in der Nationalen Kunstgalerie Sofia befindet. Eine lesbare Abbildung der Textseite u. a. in: Krassimira Koeva, Kiril Conev, Sofia 1996, S. 43. Ähnliche Kataloghefte wurden mit Marketingzwecken für die aktuell stattfindenden Ausstellungen im Brakl Kunsthaus hergestellt. Diese Hefte beinhalten zumeist einen kleinen Textteil und ein Verzeichnis der ausgestellten Werke – dabei beschränken sich die Angaben auf Titel und Technik, während genaue Maße und Preise etc. nicht gedruckt werden –, meist sind lediglich Exponate in einer Auswahl abgebildet.
Zum Brakls Kunst siehe ausführlich in Kap. 4, an dieser Stelle sei u. a. auf den Artikel von Andrea Bambi, Bilderfimmel und Gemälderummel, in: Die Scholle: eine Künstlergruppe zwischen Secession und Blauer Reiter, anlässlich der Ausstellung im Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 25. November 2007–1. Juni. 2008, hrsg. von Siegfried Unterberger mit Felix Billeter, München 2007, S. 174–185.

17 Vgl. Richard Braungart, Kyril Zoneff in Brakls Kunsthaus München, in: Kat.-Ausst. Kyril Zoneff in Brakls Kunsthaus München 1925, Beethovenplatz, Ausstellung ab 1. Juni 1925, gedruckt in Brend'amour, Simhart & Co., München 1925, siehe Quell. 9. Ausführliche Betrachtung des Textes siehe Kap. 6.4.2.

ten Kunstgalerien in München, den Galerien Heinemann und Caspari in den späten 1920er Jahren.[18] Ein Artikel der »*Telegram-Zeitung*« behandelt 1928 Conevs »*neusachliche Einstellung, Präzision der Zeichnung, Helltönigkeit seiner Palette*« und bezeichnet den Maler als einen »*geschmackvolle[n] Interpret[en] schlichter Themen, die er jedoch monumental zu formen versteht*«. Zu seinen weiteren, dort genannten Qualitäten zählen die »*geschickte Raumlösung, […], tiefdunkle Behandlung der Hintergründe […] eine kraftvolle Plastizität des Figürlichen*«. Das »*Porträtbild seiner Eltern*« und das »*auf rhythmisches Gefühl abgestimmte Doppelbildnis sind starke Dokumente einer eigenartigen, modernen und immerhin breiteren Kreisen sympathischen Porträtkunst*«[19]. Im selben Zusammenhang mit der Ausstellung in der Galerie Caspari wird Conevs Beteiligung in der »*Münchner Augsburger Abendzeitung*«[20] 1929 etwas ausführlicher besprochen:

> »*Auch Zoneff, ein bulgarischer Künstler, der sich erst vor kurzem bei v. Habermann ausgebildet hat, ist Landschafter. Aber sein Kolorit ist heller, seine Palette beschwingter, seine Formgebung gestrafter. Seine eigentliche Bedeutung scheint aber dort wohl auf dem Gebiete des Bildnisses zu liegen. Vor allem ein Mädchenbildnis und das einer jungen Frau, delikat und apart empfunden und gemalt, zeigen diesen begabten, ernst an sich arbeitenden Künstler von seiner besten Seite. Sie sprechen von Verständnis klassischer alter Meister und zeigen allerfeinstes Gefühl für die zartesten Tonschwingungen. Plastisch und zeichnerisch im Gerüst, eint sich in ihnen Zeichnung und Farbe aufs glücklichste. Das auf anderen Bildern bisweilen noch etwas Spröde und Trockene, bisweilen zu illusionistisch Sachliche wird hier mittels wohlabgestufter, wohlabgewogener Töne geschmeidig und warm.*«

In der »*Allgemeinen Zeitung*«[21] weist Wolfgang Peßet 1929 bei der Nennung von Conevs Gemälde »*Mädchen am Fenster*« (WV 28.2) auf seine frühere Abhandlung hin – es ist gleichsam ein Beleg für die Kontinuität bei der Auseinandersetzung mit der Kunst des jungen Malers. Dasselbe Werk wird sowohl im Katalog der Galerie Heinemann mit den Worten »*neue Sachlichkeit, neue Existenz, neue Schönheit*« beschrieben

---

18 Die nachfolgend aufgezählten Beiträge sind im Rahmen dieser Arbeit bei der Recherche von Zeitschriftenausschnitten im Stadtarchiv München, insbesondere bezüglich Galerie Heinemann (Stadtarchiv München ZA 359 Heinemann) und Caspari Galerien (ZA 354 Caspari), zum ersten Mal in Verbindung mit Conevs Tätigkeit erschlossen worden.

19 Vgl. Telegram-Zeitung, Nr. 234, vom 4. Dezember 1928, in Bezug auf die Ausstellung in Caspari Galerie.

20 Vgl. Münchner Augsburger Abendzeitung, vom 2. Februar 1929; und ebenfalls bezüglich der Ausstellung in Caspari Galerie vgl. Münchner Augsburger Abendzeitung, Nr. 339, vom 13. Dezember 1928, Ressort »Moderne Münchner Malerei«.

21 Vgl. Allgemeine Zeitung, vom 30. Januar 1929, Autor Wolfgang Peset (sic! Peßet), in Bezug auf die Ausstellung in Galerie Heinemann.

als auch in der »*Bayerischen Staatszeitung*«[22] berücksichtigt. Dort wird, ähnlich wie bei Braungart, erneut die hohe Erwartungshaltung hervorgehoben. Weitere Nennungen folgen in der »*Münchner Post*«[23], »*Münchner Zeitung*«[24], »*Münchner Neueste Nachrichten*«[25], »*Augsburger Postzeitung*«[26] sowie eine kurze Abhandlung über eines seiner Porträts von Intellektuellen in »*Westermanns Monatshefte*«[27] (WV 30.1). Bis auf Franz Rohs Beitrag in »*Der Cicerone*«[28], in welchem der Autor das Gemälde »*Mädchen am Fenster*« als eine dekorative und ins Kunstgewerbliche führende Darstellung sieht, sind allesamt in einem positiven Ton gehalten. Derartige Positionierungen der lokalen Kunstkritik mit Beiträgen erschienen deutlich verstärkter während der Jahre 1929 und 1930, was die Intensivierung der Aktivitäten Conevs widerspiegelt, insbesondere innerhalb der Kunstströmung der Neuen Sachlichkeit.

2.2. Die frühe bulgarische Kunstkritik

Die Aufmerksamkeit in der bulgarischen Kunstkritik setzte hingegen erst im Jahr 1933 ein, als Conev endgültig nach Bulgarien zurückkehrt war und dort seine zweite selbstständige Schau organisiert hatte. Zwei Artikel von zwei verschiedenen Autoren erschienen in Bezug auf die Besprechung aktueller Ausstellungen, welche regelmäßig auch in den bulgarischen Periodika nach dem Beispiel der deutschen stattfand. Ähnlich wie einige Jahren zuvor in Deutschland, lassen sich hiermit Parallelen, aber

---

22 Vgl. Bayerische Staatszeitung, vom 4. Februar 1929, bezüglich der Ausstellung in der Galerie Heinemann.

23 Vgl. Münchner Post, vom 30. Januar 1929, bezüglich der Ausstellung in der Galerie Heinemann.

24 Vgl. Münchner Zeitung, vom 18. Dezember 1929, bezüglich der Ausstellung in der Galerie Heinemann.

25 Vgl. Münchner Neuste Nachrichten, vom 30. Januar 1929, bezüglich der Ausstellung in der Galerie Heinemann.

26 Vgl. Augsburger Postzeitung, vom 12. Februar 1929, bezüglich der Ausstellung in der Galerie Heinemann.

27 Zit. F.D. (der vollständige Name lässt sich nicht eindeutig zuordnen, als mögliche Verfasser in der Liste der Mitarbeiter seien Dr. phil. Franz Dülberg und Dr. phil. Friedrich Düfel hier erwähnt), in: Westermanns Monatshefte, Illustrierte Zeitschrift für Gebildete, 74. Jahrgang, Juni 1930, S. 402.

28 Vgl. Franz Roh, Münchner Ausstellungen, in: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler, hrsg. Von Prof. Georg Biermann in Berlin, Jahrgang XXI., Leipzig 1929, S. 111. Dies ist bis dato die einzige erschlossene Kritik mit abwertenden Aspekten in der Formulierung. Rohs Beitrag wird weiter unten im analytischen Teil der Arbeit näher betrachtet. Er steht im Zusammenhang mit der bereits oben erwähnten und in den anderen kritischen Notizen besonders gelobten Beteiligung Conevs an der Ausstellung in der Galerie Caspari.

auch Unterschiede in der kunstkritischen Betrachtung von Conevs Werk feststellen. Dabei darf die Tatsache nicht außer Acht gelassen werden, dass die bulgarischen Beiträge drei bzw. vier Jahre später verfasst wurden. Der erste Beitrag stammt von dem bulgarischen Künstler und Kunstkritiker Sirak Skitnik[29], der zweite von dem Kunsthistoriker Nikola Mavrodinov[30]. Beide Abhandlungen beschränken sich zwar auf wenige Seiten, dennoch wird darin umfangreicher berichtet als in den deutschen Periodika. Insgesamt bot sich mehr Platz, womit Conev eine bedeutende und neuartige Stellung in der bulgarischen Malerei eingeräumt wurde.

Der Autor des ersten Artikels, Sirak Skitnik, sah sich primär zum Maler berufen, genoss jedoch hohes Ansehen auch als Kunstkritiker. Manche Forscher erklären seine Beliebtheit als Kunstkritiker hauptsächlich mit dem Aufbau seiner Abhandlungen und Bewertungen, da sie wie eine fiktive Gesprächsführung mit dem Leser formuliert sind.[31] Jüngst bezeichnet Rada Biberstein in ihrer deutschsprachigen Untersuchung Skitniks kunstkritischen Stil als weder doktrinär noch analytisch, sondern vielmehr geprägt durch verallgemeinerte Wertungen und eine hohe expressionistische Abstraktionsstufe seiner Texte, welcher bis heute in vielen Beiträgen der bulgarischen Kunstgeschichte nachklingt.[32] Diese Charakteristika zeichnen sich in Skitniks Artikel »*Die Ausstellung von Kiril Conev*« ebenfalls ab.

Aus der Perspektive eines der wenigen kunstbeflissenen Betrachter, welche noch die erste bulgarische, bis dahin kunstkritisch nicht berücksichtigte Ausstellung von Conevs Gemälden im Jahr 1926 gesehen haben, findet Skitnik lobende Worte für den Kollegen. Mit der Abhandlung auf der Basis seiner Kenntnis der früheren Werke beobachtet der Autor eine positive künstlerische Entwicklung. Die zweite bulgarische

---

29 Vgl. Sirak Skitnik, Izložbata na Kiril Conev (zu Deutsch: Die Ausstellung von Kiril Conev), in: Zlatorog (zu Deutsch: Goldenes Horn), Zeitschrift, Sofia 1933, Jahr XIV, Januar, Buch 1, S. 444–446. Derselbe Artikel erschien auch in: Sirak Skitnik, Izbrani statij (zu Deutsch: Ausgewählte Artikel), hrsg. von Kiril Krăstev, Sofia 1981, S. 129–131; sowie in: WidK, Bd. 2, S. 187–188, allerdings dort nicht in voller Länge. Bei Überprüfung mit dem Original ließen sich feststellen, dass zwei Passagen (einen ganzen Absatz und einen Nebensatz) mit kritischen jedoch nicht argumentierten Beurteilungen weggelassen wurden – durch diese unvermerkt vorgenommene Kürzung ergab sich eine minimale Sinnverschiebung.

30 Vgl. Nikola Mavrodinov, Živopista na Kiril Conev (zu Deutsch: Die Malerei von Kiril Conev), in: Stara Planina (zu Deutsch: Alte Gebirge), Zeitschrift, Sofia 1933, Buch 2, im Original nicht zugänglich, hier aus: WidK, Bd. 2, S. 182–186.

31 Vgl. Rada Bieberstein, Ivan Milev und die Zeitschrift Vezni. Moderne Kunst in Bulgarien während der 1920er Jahre und die zeitgenössische Kunstkritik, Frankfurt am Main 2005, bezgl. Skitnik als Kunstkritiker, S. 64–66, hier S. 65 ff. Sehr oft dialektisch angehaucht versuche seine Gesprächsführung die jeweilige Kunst nicht nur zu beschreiben, sondern auch zu klassifizieren und in der aktuellen Situation einzuordnen, somit sei Skitnik um die Formierung des Kunstverständnisses der bulgarischen Gesellschaft bemüht.

32 Vgl. Bieberstein 2005, S. 65.

Ausstellung Conevs aus dem Jahr 1933, »*die eine neue Sicht auf die Dinge bringt, die den Betrachter mit seinen Begriffen für Gestaltung und für Malerei in Verlegenheit bringt*«[33], sei laut Skitnik besonders hervorzuheben. Somit zielt der Text darauf ab, Conev und seine Kunst nicht allgemein, sondern vielmehr speziell für das Kunstmilieu in Bulgarien als »*Neu*« und als eine »*Neuheit*« zu definieren – erst nachdem diese Bezeichnungen bereits im Jahr 1929 bei den Besprechungen der Münchner Periodika schriftlich festgehalten wurden.[34]

Die insgesamt pauschalisierend wirkende Betrachtung wendet sich auch einzelnen Werken zu und befasst sich mit der Erkennung bzw. Formulierung einiger bildgestalterischen Merkmale. Aufgrund von Skitniks kunstkritischem Stil, aber auch wegen der Motivation einer erstmaligen Vorstellung des Malers vor dem bulgarischen Publikum gehen die Formulierungen jedoch kaum über abstrakt gefasste Etiketten hinaus: »*Klarheit und Vollkommenheit*«, »*künstlerisches Durchdenken*«, »*synthetisiert in Ton und Linie*«, »*bildnerische Monumentalität*«, »*Volumen*«[35] und »*Ursprünglichkeit der Materie*«, oder der »*temperamentvolle Pinselduktus*« eines Menschen »vom Balkan«[36], die zu einer *dauerhaften Wertigkeit* führten. Mit der Koppelung an damals vorherrschende Gedankenmuster der lokalen Kunstgeschichte (Kap. 3.3) – exemplarisch sei hier die Wendung der »*temperamentvolle Pinselduktus [...] vom Balkan*« genannt – und mit dem frühen Versuch, aus der Periodisierung argumentative Kraft zu schöpfen, steht Skitnik zusammen mit Mavrodinov am Anfang der Auseinandersetzung mit Conevs Kunst als Vorbild für spätere bulgarischsprachige Kritiker. In der Zusammenfassung unterstreicht der Autor einmal mehr, dass die

---

33 Zit. übers. aus Skitnik 1933, S. 445.

34 An dieser Stelle lediglich angemerkt sei, dass sowohl die Kunstströmung als auch die damit einhergehenden bildgestalterischen Merkmale im Jahr 1929 kein Novum mehr darstellen (siehe Kap 3.4).

35 Vgl. Skitnik 1933, S. 445. Eine Besonderheit hier stellt die Besprechung des bildgestalterischen Kriteriums *Volumen* dar: »*Und Dank des Gefühls des Künstlers für das Volumen vermeiden sie (die Dinge, Anm. d. A.) die Gefahr, nur dekorativ effektvolle zu sein*«. Diese Formulierung könnte deutlich als ein Gegenargument zu Rohs Kritik im Cicerone aufgefasst werden. Zwar lediglich allgemein formuliert bezeugt diese Aussage Eigentümlichkeiten sowohl von Skitnik als Kunstkritiker als auch von Conev als Maler, somit die Vertrautheit beider mit den Problemstellungen der Malerei der Moderne. Die extrahierten Merkmale muten das Wesentliche an, lassen aber eine eingehende Erfassung der eigentlichen Komplexität der Gemälde vermissen. Derart schriftlich charakterisiertes Abbild des Œuvres könnte als Abstract für Überblickswerke und Periodika herangezogen werden, jedoch diese unscharf gezeichnete Wertung bleibt weder dauerhaft in Erinnerung, noch wird sie der vielen inhärenten, facettenreich durchdachten Bedeutungsebenen gerecht. Ein großes Verdienst der Abhandlung stellt besonders in Hinblick auf die explizite Nennung einzelner Kunstwerke als wichtige Quelle zur Rekonstruktion von biographischen und bildkünstlerischen Aspekten dar.

36 Ebd., S. 445.

Ausstellung zum einen Bewegung in die Diskussion bzw. in das Verständnis innerhalb des bulgarischen Kunstmilieus bringe, zum anderen zeige sie eine zeitgenössische Kultur des Malens und erhebe einen neuen Namen in »*unsere junge Malerei*«[37].

Während Skitnik Conev beschwört, seine im Westen erlangte »*stilistische Anpassungsfähigkeit*«[38] nun in der Heimat abzuschütteln, gelingt es Mavrodinov, aufgrund des größeren Artikelumfangs mehr Werke, und diese zum Teil ausführlicher, zu besprechen. Als Kunsthistoriker weist Mavrodinov konkreter auf formale bildinhärente Aspekte hin, zieht biographische Einzelheiten heran und thematisiert zum ersten Mal Vorbilder sowie Vergleichsbeispiele.[39]

Das Biographische dient Mavrodinov, um jene Besonderheit der Künstlerpersönlichkeit herauszuarbeiten, welche auf eine national-bulgarische Deutung hinführt. In diesem Gedankengang hilft dem Autor die Strategie, das *»Fremde«*, das Conev mit sich in die Heimat einbringt, als das *»Eigene«* zu interpretieren. Aus dem Regionalen gewinnt der Autor die Wesensmerkmale des Gebirgseinwohners (des Balkans, wie oben bei Skitnik) – diese seien die Schärfe des Blicks, die Unnachgiebigkeit und die Härte.[40] Bezeichnend für manche argumentativen Komponenten in Mavrodinovs Abhandlung steht die folgende Passage mit Bezug auf Conevs Werk:

> »*[...] eine bulgarische Landschaftsmalerei im wahrsten Sinne des Wortes, weil nicht immer eine Landschaftsdarstellung, welche die bulgarische Natur wiedergibt, unbedingt bulgarisch ist. Sie wird solche, wenn die Mittel, mit denen man arbeitet, unsere sind. Sie kommen entweder aus der eigentlichen bulgarischen Natur (Kolorit, Luftperspektive usw.), oder aus der hiesigen malerischen Tradition.*«[41]

Abgesehen von dem widersprüchlichen Umgang mit dem Aspekt des Topographischen ist hier die Herleitung der bildgestalterischen Mittel aus der »*hiesigen malerischen Tradition*« von Interesse. Als Sinnbild für die einheimische malerische Tradi-

---

37 Ebd., S. 446.

38 Ebd., S. 446.

39 Mavrodinov und Conev eint später die regelmäßige Mitwirkung (Mavrodinov mit Textbeiträgen, bzw. Conev mit Text jeweils und/oder Bild) für die bulgarischen Kunstperiodika.

40 Vgl. Mavrodinov 1933, S. 182. Die Bezeichnung »*Gebirgseinwohner aus dem bulgarischen Balkan*« bekundet eine Bezugnahme auf theoretische Konstrukte der Zeit, welche zwecks einer Betonung des Nationalen somit einer Interpretation Conevs Werk als *Eigen* und für eine positive Beurteilung herangezogen werden. Diese Methode stößt auf Seite 183 an radikalen Grenzen, indem das Heimatliche nahezu überspitzt hervorgehoben wird, wenn der Autor die bulgarische und die mexikanische Natur angleicht, obwohl er selbst zugibt, er kenne die Gebirge und die Tale Mexikos nicht und stelle sich diese nur vor.

41 Zit. und übers. Mavrodinov 1933, S. 184.