

## Das Bild des Kahlschlags in Blaumanis' *Indrāni* (1904) und Čechovs *Višņevyj sad* (1904)

Stephan Kessler (Universität Greifswald)

baltist@uni-greifswald.de / [www.baltistik.uni-greifswald.de](http://www.baltistik.uni-greifswald.de)

### INHALTSANGABE

Čechovs berühmte Axtschläge in seiner Komödie *'Der Kirschgarten'* finden sich auch in Blaumanis' Drama *'Die Indrans'*. Wie mein Aufsatz herausarbeiten möchte, handelt es sich bei beiden Axtschlägen um die Variation eines älteren literarischen Bildes, das sozialen Niedergang mit dem Kahlschlag des Waldes gleichsetzt. Čechov und Blaumanis sind unabhängig voneinander auf die Idee gekommen, dieses Bild Bühnenwirksam umzusetzen. Einige theoretische Überlegungen zum Wesen des literarischen Bildes werden ebenfalls angestellt.

### SCHLÜSSELBEGRIFFE

Lettische Literatur, Russische Literatur, Literarisches Bild, Rūdolfs Blaumanis, Anton Čechov, *Indrāni*, *Višņevyj sad*, *Die Indrans*, *Der Kirschgarten*, Axtschläge, Realismus, Impressionismus

WÄHREND Anton Čechovs berühmte Komödie wohl keiner Hinweise auf ihren Inhalt bedarf, ist die Fabel<sup>1</sup> von Rūdolfs Blaumanis' Drama *Indrāni*<sup>2</sup> außerhalb von Lettland weniger bekannt. Deshalb sei eingangs darauf hingewiesen, dass das Stück von Blaumanis selbst, der bilingual war, ins Deutsche übersetzt wurde.<sup>3</sup> Eine ausführliche englischsprachige Inhaltsangabe der *Indrāni* bringt Ziedonis (1979: 208–210) und eine deutschsprachige findet sich in *Kindlers Neuem Literaturlexikon* (s.v.).

---

1 Bei der dramenanalytischen Terminologie folge ich Pfister (1988: hier 265 ff.).

2 Die *Indrāni* erschienen erstmalig 1904 in den Nummern 4 und 5 der Zeitschrift *Vērotājs*. Meinen Analysen und Zitaten liegt die moderne Edition des Dramas durch Ieva Kalniņa (Blaumanis 1997) zu Grunde.

3 Diese Übersetzung erschien 1921 im Verlag Gulbis (Rīga) und wurde 1972 durch den Verlag Hirschheydt (Hannover-Dören) nachgedruckt.

Mithilfe der *Indrāni*-Fabel, der das damals in der Literatur des Realismus beliebte Motiv des Vater-Sohn-Konfliktes zu Grunde liegt,<sup>4</sup> wird von Blaumanis eine Mitteilungsabsicht verwirklicht, die weit über den familiären Erbschaftsstreit hinausreicht. Und hier kommt Čechovs Komödie<sup>5</sup> ins Spiel, die – neben anderen Aspekten – eine zu Blaumanis' Drama ähnliche kritische Haltung gegenüber dem, was man die damalige ‚neue ökonomische Realität‘ nennen könnte, einnimmt. Und – was ja als Fakt bereits interessant genug ist – beide Theaterwerke drücken ihre Kritik u.a. mithilfe desselben literarischen Bildes aus, nämlich mithilfe des Bildes vom Kahlschlag.

Der Begriff ‚Kahlschlag‘ (ihm entspräche lett. *kailsirte*) kommt als solcher in den Theaterstücken nicht vor. In beiden Theaterwerken geht es um eine außersprachliche Informationsvergabe: Der Zuschauer erfährt das Fällen der Bäume im Wesentlichen durch das Ertönen von Axthieben. Bei Čechov handelt es sich um einen Kirschgarten, der am Ende gefällt wird; seine Existenz hat der Komödie auch den Namen gegeben, obwohl die Kirschbäume nicht zum bespielten Raum der Bühne gehören und nur durch ein Fenster zu sehen sind. Im Nebentext zu Akt I heißt es: „Уже май, цветут вишневые деревья (...) Окна в комнате закрыты“ (Čechov 1978: 197). Und später, im Haupttext:

ВАРЯ (*тихо*). Аня спит. (*Тихо открывает окно.*) (...) Взгляните, мамочка: какие чудесные деревья! (...) — ГАЕВ (*открывает другое окно.*) Сад весь белый. (...) Вот эта длинная аллея идет прямо, прямо (...) она блестит в лунные ночи. (op. cit.: 209 f.)

Bei Blaumanis sind es Eschen (*oši*) und sie umgeben die Hofgebäude der *Indrāni* sichtbar, insbesondere wenn der Hof der fiktive Schauplatz des zweiten Aktes ist. In den Regieanweisung heißt es: „Pagalms Indrānos. Daudz koku, gan lielu, gan sīku“ (Blaumanis 1997: 121). Später, in Akt III, folgen noch indirekte Inszenierungsanweisungen in *Edvarts'* Rede: „Ej un zāgē klēts galā tos ošus nost“, „Esmu jau pārdevis (kokus). Visu to mežu ap māju“ (loc. cit.: 145). In der darauffolgenden Szene<sup>6</sup> wird begonnen, die Bäume zu fällen, was aber

4 An dieser Stelle begnüge ich mich mit einem Seitenblick auf deutschsprachige Literatur des Realismus, die das genannte Motiv verwendet hat. Konzeptionelle Parallelen zu Blaumanis' Werk erläutere ich in den Klammern. Bei Frenzel (1992: s.v.) finden sich u.a. Ludwig Anzengrubers *Der Meineidbauer* (Drama, 1871: der Altbauer hat den Besitz durch Testamentsfälschung erschlichen), Gerhard Hauptmanns *Einsame Menschen* (Drama, 1891: die Lebensweise des Sohnes ist Ursache für den Konflikt; er ist Darwinist, sein Vater Pietist), Hermann Sudermanns *Die Ehre* (Drama 1890) und Karl Leberecht Immermanns *Alexis* (Drama, 1832). – Außerdem wird in etlichen literarischen Werken jener Zeit die Autorität des Vaters an dessen Erziehungsleistung gemessen (Frenzel 1992: 739 ff.), was ebenfalls ein Aspekt von Blaumanis' *Indrāni* sein kann.

5 Es ist ein alter Streit, ob Čechovs Werk eine Komödie oder ein Drama sei. Ich folge hier und im Weiteren einfach der Bezeichnung, die Čechov selbst dem *Višņevyj sad* gegeben hat, und diese ist „Komedija“.

6 Also in Akt III, Szene 13; Blaumanis 1997: S. 146 f.

nur *off stage* passiert; und in Szene IV,1 sind die Bäume dann bereits komplett gefällt und liegen auf dem Hof herum, teilweise zersägt.

Die Verwicklungen auf *Indrāni* führen zum Streit des neuen mit dem alten Bauern, und zwar u.a. um das Recht und die Richtigkeit, die Hofbäume fällen zu lassen. Der Altbauer ist dagegen, denn er identifiziert sich mit seinen Bäumen und schätzt selbst die, die keinen wirtschaftlichen Wert zu haben scheinen. Das wird z.B. deutlich, als *Noliņš* einen Apfelbaum in Brand gesetzt hat (Szene I,5) und sich rechtfertigen muss:

NOLIŅŠ (*sirsnīgi, roku pie krūts pielikdams*). (...) Un nav jau tur arī nemaz tik daudz ko žēlot, meža ābele vien jau bija. Vezums malkas. — TĒVS. Ap mūsu sētu stāv vesels dārzs koku. No daža varbūt neiznāk ī krietna malka. Vai tie tādēļ jāposta? Tīrumam vajaga labuma, sētai košuma ... (Blaumanis 1997: 109)

Diese besondere Verbundenheit von *‘Vater Indran’* mit den Hofbäumen wird auch noch einmal in Szene I,7 deutlich; auch sagt *Kaukēns* sinngemäß, nach *Indrāni* zu kommen, wäre, als ob man in einen Wald ginge (Blaumanis 1997: 111). Doch ungeachtet des symbolischen Wertes der Bäume verkauft der Jungbauer sie. Und so wird der dritte Akt von Blaumanis’ Dramas dadurch beendet, dass *Edvarts* seinen Vater auf ein unangemessenes Altenteil (auf die *pirts*) verweist und man aus dem Off die Axthiebe hört, mit denen die Hofbäume gefällt werden. Diese Axthiebe, die hinter der Bühne hervorklingen, sind sowohl bei Blaumanis als auch bei Čechov<sup>7</sup> eine Repräsentation der Handlung des Fällens, welche der Zuschauer des einen wie des anderen Theaterstücks nicht als solche zu sehen bekommt, aber sie sind darüberhinaus auch effektvolle Zeichen: Signale, dass es jetzt ans Eingemachte geht und dass die Lebensweise der Altbauern bzw. der Adeligen von Grund auf zerstört wird.

Und die Figuren des Stücks wissen um den symbolischen Akt, der das Fällen des Eschenhains beinhaltet, und so ist der Altbauer durch es persönlich getroffen. Von jetzt an ist die Zerrüttung der Alten und der Jungen nicht mehr aufzuhalten. Čechov setzte das Zeichen ein, wenn die Adeligen und ihre Entourage ihren Wohnsitz verlassen müssen,<sup>8</sup> weil das Schicksal des Bankrotts (also ihre neue ökonomische Realität) sie eingeholt hat. Wie bei Blaumanis ist die Besitzerin des Gutes, *Ljubov’ Ranevskaja*, ebenfalls direkt vom Abholzen der Kirschbäume betroffen, weil sie sich mit ihnen (genau wie *‘Vater Indran’*) identifiziert. Das merkt man daran, dass sie sich z.B. standhaft weigert, die Bäume fällen zu lassen, um

---

7 Im *Višnēvyj sad* erschallen sie in Akt IV (erstmalig auf S. 246 von Čechov 1978). Die Laute werden vor allem am Ende des Aktes bzw. der Komödie (op. cit.: 253 f.) sehr effektiv eingesetzt, wenn das Haus leergezogen wird und nur noch das ‚Relikt aus alter Adelszeit‘, der Diener *Firs*, zurückbleibt. Die Axthiebe begleiten also den ganzen vierten Akt des *Višnēvyj sad*, der in *Firs’* Ende gipfelt.

8 Zu dieser (fiktiven) Zeit ist es Herbst, was ebenfalls bildhaft verstanden werden kann.

Platz für vermietbare Datschen zu schaffen; oder daran, dass die Bäume sie mit ihrer Kindheit verbinden würden.<sup>9</sup>

Čechovs *'Kirschgarten'* betrachtet die Ereignisse aus dem Blick der Adligen und ihrer Höflinge. Und so ist logischerweise ein sozialer Aufsteiger, *Lopachin*, der ‚Übeltäter‘, als er das bankrotte Gut kaufen kann. Damit ist das Schicksal der *Ranevskie* und der Bäume besiegelt – sie müssen fort. Diese Parallelität zwischen Adels- und Baumschicksal wird direkt thematisiert:

АНЯ. Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучше места, как наш сад. — ТРОФИМОВ. Вся Россия наш сад. (Čechov 1978: 227)

Blaumanis' Drama kennt keinen derartigen Konflikt zwischen Oben und Unten; nicht ein sozialer Aufsteiger ist bei ihm der ökonomische Täter, der die alte Lebensweise zerstört, sondern des Bauern eigener Sohn – also die nächste Generation. Das hat bereits Ziedonis (1979: 207) festgestellt: Das Hauptthema des Dramas sei der „generation gap“, „a problem that was widely discussed at that time“.<sup>10</sup> Dass Blaumanis den Fokus auf die Zerrüttung der Beziehung von Alt und Jung setzt, sieht man schon an der Wahl des Generationsmotivs, das der Handlung zu Grunde liegt.<sup>11</sup>

Das offene Ende von Čechovs Komödie und der Tod von *Firs'* in der letzten Szene sind gekonnte kompositorische Tricks, die den Zuschauer noch lange nachdenken lassen, weil er ahnt, dass die ‚harmlosen‘, schrulligen und ihres Hauses vertriebenen Adligen doch wieder irgendwo auf die Füße fallen werden, und weil er statt dessen vorgeführt bekommt, dass die, die am Ende die Zeche des Wandels zahlen werden, diejenigen sein werden, die ohnehin schon die armen Schweine der Gesellschaft und des Lebens sind. Im Unterschied zu Čechovs Stück bekommt man von Blaumanis die Katastrophe tatsächlich präsentiert – gemeint ist der Untergang der Altbauern. Und auch Blaumanis weiß das äußerst eindrücklich und bühnenwirksam darzustellen:

Stylistically, *Indrāni* was a new milestone in Blaumanis' dramaturgy in that he freed himself from various nineteenth-century stage effects for the sake of achieving dramatic intensity: “no longer are there shootings, nor poison, nor insanity, nor [dark] secrets of the past—all of which the writer needed to employ in his previous dramas and which were characteristic of those nineteenth-century playwrights whom the Latvian

9 In Akt I; Čechov 1978: 203–206 und 209 f.

10 Als Beleg für dieses *widely discussing* führt Ziedonis jedoch nur Antons Stankevičs' *No Braku kalna. Stāsts par Rūdolfa Blaumaņa dzīvi* (Rīga 1973, S. 241) an!

11 Ob die Jungbauern letztendlich den erhofften ökonomischen Erfolg haben werden, bleibt für Blaumanis offen. Es ist angesichts der Probleme, die dargestellt werden (Akt II, Szenen 1–4 und 6; Blaumanis 1997: 126), gar nicht so wahrscheinlich, dass sie Erfolg haben werden. Denn offensichtlich geht es unter dem neuen ökonomischen Denken allen nur schlechter.

writer had used for his example.”<sup>12</sup> Without these effects, Blaumanis managed to portray reality with greater psychological depth. (Ziedonis 1979: 217)

Gemäß der von Kundziņš (1972: 42–44) angeführten Rezensionen kann man sagen, dass Blaumanis’ Drama nicht sehr effektheischend gespielt wurde; die Zuschauer hatten nicht so sehr den Eindruck, es mit dargestellten Figuren zu tun zu haben. Dennoch (oder gerade deshalb) hat das Ende des Dramas die Zuschauer tief bewegt und sogar erschrocken (Ziedonis 1979: 219); Andrejs Upīts, der damals auch als Literatur- und Theaterkritiker arbeitete, wünschte sich jedenfalls: „Tikai būtu jāvēlas, lai pašu beidzamo skatu ‚Indrānos‘ drusku sāisinātu – tā tumsa un šausmīgā kļiedzieni uz melnas skatuves drusku nervozam cilvēkam triec drebuļus pār kauliem.“ (Upīts 1956: 675) Man muss also Ziedonis’ zitierte Einschätzung dahingehend modifizieren, dass Blaumanis bekannte *stage effects* durch neue ersetzt hat – dass jedoch auch sein Realismus nicht ohne ästhetische ‚Tricks‘ auskommt. Im Fall des dramatisch überhöhten Endes des Dramas bzw. des *Indrānu tēvs* handelt es sich erstaunlicherweise um einen sehr ‚symbol(istisch)en‘ *stage effect*.<sup>13</sup>

Nun hatte ich eingangs bereits gesagt, dass es sich bei den Axthieben bzw. bei dem Fällen von vielen Bäumen, sowohl in Blaumanis’ Drama als auch in Čechovs Komödie um ein literarisches Bild handele. Bei einem solchen muss man zwischen der Bildbedeutung und dem Bildvehikel unterscheiden. Dabei ist die Bedeutung des Bildes der Axthiebe bzw. des Kahlschlags recht eindeutig. Das mag daran liegen, dass jedes literarische Bild einen Prätext besitzt, sodass seine Rezeption im Text bzw. Drama nicht *ab ovo* und im bedeutungsleeren bzw. unvoreingenommenen Raum beginnt<sup>14</sup> – was auch die bisherige Rezeption der beiden Stücke verdeutlicht. Ich referiere hier der Kürze wegen nur aus den beiden wissenschaftlichen

12 Ziedonis zitiert hier Kundziņš (1972: 42): „Te vairs nav ne šaušanas, ne indes, ne ārprāta un pagātnes noslēpumu, kas rakstniekam bija vajadzīgi agrākajās drāmās un kas raksturīgi arī tiem slavenajiem XIX gs. dramaturgiem, ko latviešu rakstnieks bija ņēmis paraugam. ‚Indrānos‘ tas viss atkritis kā lieks greznojums.“ – Kundziņš’ Einschätzung folgt übrigens recht genau Upīts’ (1956: 674 f.).

13 Wobei dessen Verwendungsanlass recht einfach zu sehen ist: Des *Indrānu tēvs*’ Tod soll auf der Bühne nicht ‚wirklich‘ dargestellt werden – Realismus hin, Realismus her. Auch von z.B. *Anna Kareninas* Tod wird in Lev Tolstoj’s gleichnamigem Roman (ersch. 1875–1877) mithilfe eines ‚Tricks‘ erzählt: Denn die *Karenina* wirft sich am Ende des Romans unter einen Zug (Tolstoj 1981: 733 f.). Dies wird wie folgt kommentiert: „Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом. И свеча, при которой она чила исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким (...) светом, (...) затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла.“ (loc. cit.) Die Kerze, die (wie in Blaumanis’ Drama) auflodert und verlischt, ist *Anna Kareninas* Leben und das Buch ist das Buch ihres Lebens. Diese allegorische Konstruktion legt nahe, in dem *Мужичок* den Tod selbst zu sehen, der im konkreten Fall „am Eisen“ der Eisenbahn „arbeitet“ (*работал над железом*), um ‚seinen Auftrag‘ auszuführen und dem Erzähler die Beschreibung des Selbstmords der *Karenina* zu ermöglichen. (Kessler 1998: 86 f.)

14 Die theoretische Literatur zum literarischen Bild und seinem Prätext ist natürlich Legion, sodass ich mir erlaube, an dieser Stelle nur auf eine ältere Arbeit meinerseits zu verweisen: Kessler 1995 (hier S. 122 ff.).

Monografien, die zu Blaumanis erschienen sind, und die die Bildbedeutung des Kahlschlag-Bildes hinlänglich erfassen:

- Volkova (2008: 610 f., 622) sieht, dass es in den *Indrāni* um zwei Wirtschaftsweisen geht. (1.) Die ältere Ökonomie denkt langfristig, ist auf den Erhalt der Ressourcen bedacht und für sie spielt auch die bestehende Lebensqualität eine Rolle; Geld zu erwirtschaften, ist ihr nicht an sich wichtig, sondern nur im Hinblick auf den Menschen, sodass ihr ein gutes, bescheidenes Leben in anständiger Arbeit mehr gilt als Profit; der Bauer ist der Hof, ist dort eingebettet. (2.) Die neue Ökonomie denkt kurzfristig, ist gierig und will das Maximale aus allen vorhandenen Ressourcen herausholen, selbst wenn dadurch die Ressourcen selbst oder Lebensqualität verloren gehen; sie glaubt an das Geld, das dem Leistungsträger ein kompensatives Leben nach getaner Arbeit ermöglichen soll, und sie hat deshalb unbescheidene Wünsche an den ‚Feierabend‘; der Bauer bewirtschaftet einen Hof, d.h. er hat ein Objekt, das er nach Belieben formen kann. Blaumanis’ Axtschläge sind nach Volkova (loc. cit.) ein Warnsignal, eben nicht nach dem Muster des neuen ökonomischen Denkens zu leben.
- Ziedonis (1979: 209 f.) hat den Gegensatz von ‚alter‘ und ‚neuer‘ Ökonomie ebenfalls gesehen, aber er (op. cit.: 207) versteht ihn so, dass es in den *Indrāni* um „problems of modernization that touch Latvian farm life“ gehe; „old traditions and aesthetic values“, die noch dem „patriarchal system“ entstammten, stünden „the wake of utilitarianism“ gegenüber, wo es „progressive man“ gäbe „going to use new technologies“:

Blaumanis, as usual, introduces the theme and lets the audience comprehend the situation, which progressively will become worse. The audience thus shares the drama, becoming involved in the tragedy of the protagonists. (loc. cit.)

Auch wenn Ziedonis die ökonomische Modernisierung und ihre Akteure positiver als Volkova einschätzt bzw. stärker rechtfertigt, so geht seine Interpretation des Kahlschlag-Bildes mit Volkovas überein: Gerade der Verkauf der Hausbäume lasse die Krise entstehen. Der ‚Vater‘ wirke dabei nostalgisch, wenig rational, in der Vergangenheit verfangen (Ziedonis 1979: 208); andererseits sei *Edvarts* blind für die ästhetischen Werte des Hofes bzw. der Bäume und damit sei er blind für einen bestimmten Teil von Gottes Schöpfung (op. cit.: 209).

Man kann zusammenfassen, dass das Bild der Axthiebe in Blaumanis’ Drama für ein neues, ‚rationales‘ ökonomisches Denken steht, eben für die Lebensweise von *Edvarts* und *Ieva*. Für eine ebensolche neue ökonomische Realität stehen die Axthiebe auch in Čechovs Stück: Für die neuen Zeiten, die dem Menschen 1904 blühten. Das Thema beider Stücke könnte damit aktueller nicht sein; beide Stücke könnte man ohne Mühe mit – wie es immer so schön heißt – traditionellen Bankiers auf der einen und modernen „Mastern of the Universe“

auf der anderen Seite besetzen. Dann wäre Čechovs *Ranevskoe* eine Bank, von deren Chefetage aus die Bankierswitwe *Ljubov' Andrejevna* traurig über ihren gerade filettierte Kirschgarten blicken würde, und Blaumanis' *Indrāni* wäre ein mittelständischer Betrieb, den die Fondsgesellschaft *Edvarts-Ieva-Invest* aufgekauft hat, um ihn auf 20 % Rendite zu trimmen.

Doch weiter in meiner Analyse. Wenn es also überhaupt ein Problem mit den Axthieben und dem aus ihnen resultierenden Kahlschlag gibt, dann ist nicht die Bildbedeutung das interpretative Problem, sondern das Bildvehikel.<sup>15</sup> Das Bildvehikel-Problem lässt sich in einem ersten Schritt näher dahingehend umreißen, dass literarische Bilder ein gewisses Eigenleben führen können, und zwar sowohl in den Köpfen der Menschen wie auf der Bühne. Das möchte ich im Folgenden genauer theoretisch darlegen, bevor ich auf Blaumanis' und Čechovs Theaterstücke zurückkomme.

Die Semiose erfordert drei beteiligte Größen, die erstmalig durch Peirce (2002: §§ 1.372, 2.228 et passim) als „Objekt“, „Repräsentamen“ und „Interpretant“ bestimmt wurden. Die Semiotik spricht von ihnen heute eher als von Referenzobjekt, Zeichenträger und Bedeutung; darüber hinaus haben sich verschiedene andere adäquate Begriffe eingebürgert (vgl. Nöth 2000: 136–141). Wie festgestellt, ist die Bedeutung (Peirce' „Interpretant“) eines literarischen Bildes nicht so sehr das Problem, sondern die anderen beiden Aspekte der Bildsemiose sind es. Es macht zu ihrer Explikation Sinn, auf Peirce zurückzugehen, weil er die unschlagbare Idee hatte, Klassen von Zeichen u.a. durch ihr Verhältnis von Referenzobjekt („Objekt“) zu Zeichenträger („Repräsentamen“) zu definieren: Auf diese Weise unterscheidet Peirce (2002: §§ 2.247–2.308, 4.447 et passim) die drei Zeichentypen ‚Symbol‘, ‚Index‘ und ‚Ikon‘. Diese Unterscheidung hat sich durchgesetzt und muss deshalb hier nicht weiter ausgeführt werden.

Das Ikon ist nun durch die Ähnlichkeit von Referenzobjekt und Zeichenträger bestimmt: Ähnlichkeit „versteht Peirce als Gemeinsamkeit an Merkmalen, Formen oder Eigenschaften, als Analogie oder Isomorphie oder als Gleichheit des Eindrucks, den Zeichen und Objekt beim Interpretieren hervorrufen“ (Nöth 2000: 195). Dabei hat bereits Peirce selbst hinsichtlich der Ähnlichkeitsbeziehung von Referenzobjekt und Zeichenträger eine gewisse Tücke bemerkt. Ich spiele hier nicht auf die häufig vorgebrachte Kritik an, dass die Ähnlichkeitsbeziehung nicht objektiv bestehe; es ist klar, dass die gemeinte Ähnlichkeit erst durch das Zeichen erschaffen oder behauptet wird. Die Tücke liegt nach Peirce vielmehr im (möglichen) hohen Grad der Ähnlichkeit von Referenzobjekt und Zeichenträger:

---

15 Das hat auch noch einmal die Diskussion, die sich an meinen Vortrag entzündete, gezeigt.

I call a sign which stands for something merely because it resembles it, an *icon*. Icons are so completely substituted for their objects as hardly to be distinguished from them. Such are the diagrams of geometry. A diagram, indeed, so far as it has a general signification, is not a pure icon; but in the middle part of our reasonings we forget that abstractness in great measure, and the diagram is for us the very thing. So in contemplating a painting, there is a moment when we lose the consciousness that it is not the thing, the distinction of the real and the copy disappears, and it is for the moment a pure dream—not any particular existence, and yet not general. At that moment we are contemplating an *icon*. (Peirce 2002: § 3.362)

Es ist, möchte ich folgern, also der Witz des literarischen Bildes, dass sich im Bildvehikel Referenzobjekt und Zeichenträger verweben; dass die Differenz, die gewöhnlich zwischen beiden wahrgenommen wird, sozusagen gegen Null zurückgefahren wird. Das Bild ist dann nicht der stringente Ersatz eines Gedankens durch einen anderen (was eine Allegorie wäre) und es ist auch nicht eine Metapher oder Metonymie (wenngleich es solche beinhalten kann), sondern es ist (bedeutet) tückischerweise das, was es verbildlicht. Man hat deshalb

das Bild als Prototypen des ursprünglichen mythischen Zeichens beschrieben. Es war durch die Verschmelzung von wahrgenommener Erscheinung und wahrnehmendem Betrachter gekennzeichnet. Das mythische Bild bedeutet stets das, was es mitteilt, und es bezeichnet nur das, was es bedeutet. In ihm kommt ganz zur Erscheinung, worauf es verweist (Grübel 1987: 49).

Bildlichkeit und Begrifflichkeit waren in mythischer Zeit nicht voneinander zu trennen. Semi-otisch gesprochen: Man machte keinen Unterschied zwischen Referenzobjekt und Zeichenträger. Erst in unmythischer Zeit, in der wir leben, haben wir gelernt, zwischen Funktion und Illusion, Ding und Eigenschaft, Zeichen und Bezeichnetem zu unterscheiden. Das gilt auch für unsere Wahrnehmung der ikonischen Zeichen; allein: das ‚moderne‘ literarische Bild bleibt seinem Erbe treu und streut uns Sand in die Augen.<sup>16</sup>

Die Konsequenzen für die erzählerische bzw. dramatische Praxis sind einzigartig: Das Bildvehikel erscheint im erzählten Geschehen<sup>17</sup> bzw. in der dramatischen Fabel bzw. Inszenierung als ‚unbedeutsamer‘ Teil der dargestellten Welt, ist aber, wenn man diese Materialität zu lesen versteht, ein ikonisches Zeichen. Was hier aus mythischer Zeit auf uns kommt, ist die ‚richtige Sichtweise‘, derer es bedarf, um z.B. einen dargestellten Baum zu einem literarischen Bild werden zu lassen, und damit zu einem „mächtigen und transzendenten, gleichwohl lebensbejahenden und historisch belegten Symbol des Lebens überhaupt“ (Kessler 1995: 148). Nicht anders liegen die Schwierigkeiten für Blaumanis’ *Indrāni* und Čechovs *‘Kirschgarten’*: Sie liegen in der Entdeckung eines dramaturgischen, symbolistischen<sup>18</sup> ‚Tricks‘ (der Axtschläge aus dem Off) als eines ikonischen Zeichens; zu

---

16 Für den gesamten Absatz erlaube ich mir, auf einen früheren Artikel von mir zu verweisen, nämlich auf Kessler 1996: 283 f.

17 Bei der erzähltextanalytischen Terminologie folge ich Kahrman et al. (1991).

18 Es geht hier beim Begriff ‚symbolistisch‘ nur um die Art des besprochenen *stage effect*, den Blaumanis und Čechov verwenden. Keinesfalls soll diese Einschätzung von der Art eines einmal verwendeten ‚Tricks‘ die

verstehen, dass die Axtschläge *pars pro toto* für einen Kahlschlag stehen (für eine Handlung, die eine ganze Gruppe von Bäumen umlegen wird), und zu sehen, dass der Kahlschlag ein literarisches Bild für den soziokulturellen Niedergang ist.

Um, wie es gesagt worden war, ein literarisches Bild in seiner ganzen Tiefe zu verstehen, bedarf es der Kenntnis eines Prätextes;<sup>19</sup> um aber ein literarisches Bild sicher zu diagnostizieren, bedarf es dreierlei:

(1.) Hat die Bildbedeutung einen Prätext, so hat das Bildvehikel eine Ikonografie. Wie wir gleich sehen werden, verrät sich das literarische Bild bis zu einem gewissen Grade immer selbst; auch geben die Autoren resp. Erzähler gerne flankierende Hinweise auf die Ikonizität des Objektes der dargestellten Welt bzw. Geschichte, das als literarisches Bild gesehen werden kann. Insofern wäre die Entdeckung eines literarischen Bild nicht alleine von der Kenntnis seiner Ikonografie abhängig, aber ohne Zweifel ist die Kenntnis derselben ein entscheidender Vorteil.

(2.) Bereits Peirce (2002: § 2.274) unterschied zwischen dem ikonischen Zeichen an sich, dem „reinen Zeichen“, und seinem konkret realisierten Pendant, dem „Hypoikon“. Diese abstrakt anmutende Theorie hat in der Praxis weitreichende Konsequenzen, sowohl produktions- wie rezeptionsseitig: Es gibt möglicherweise irgendwo eine Idealform des literarischen Bildes, aber der Autor braucht diese nicht zu verwenden, um ein Bild in seinen Erzähltext bzw. in sein Theaterstück einzuschreiben. Das konkret gewählte Bildvehikel kann – als Hypoikon, das es ist – z.B. nur einen Teilaspekt des reinen ikonischen Zeichens evoziieren, es kann bestimmte Bildattribute betonen oder verfremden oder es kann, wie in Blaumanis' *Indrāni*, auf einer Art akustischer Anspielung (*pars pro toto*) beruhen. Dies erfordert rezeptionsseitig einen schwierigen intelligiblen Akt: Auf möglicherweise nur geringe Anreize hin den größeren ikonischen Zusammenhang zu erkennen.

(3.) Zum literarischen Bild als Hypoikon gehört auch der Bildaufbau im Text bzw. Drama. Zum Bildaufbau im Erzähltext kann man u.a. sagen,<sup>20</sup> dass einzelne Stilfiguren (vornehmlich

---

Zuordnung von Blaumanis' oder Čechovs Werk zu einer bestimmten Ästhetik rechtfertigen. Wenn wir statt dessen festsetzen, dass Impressionismus im dramatischen Werk dann vorliegt, wenn dessen Struktur der Darstellung (d.i. die szenische Präsentation der Geschichte) intuitiv ist, Realismus aber, wenn die Struktur der Darstellung diskursiv ist, dann ist Blaumanis' Drama eindeutig realistisch und Čechovs Komödie impressionistisch zu nennen.

19 Es muss nicht verwundern, dass die Bildbedeutung verstanden wird, obwohl die Diagnose des Bildes unsicher bleibt bzw. nicht erreicht wird. Für letzteres braucht man ein bestimmtes (man ist versucht zu sagen: besonderes) sprachreflexives bzw. literaturreflexives Wissen; für ersteres aber ‚nur‘ die kommunikative Kompetenz, die jeder Sprecher einer Sprache besitzt.

20 Vgl. hierzu noch einmal Kessler (1996: 282 f.).

Tropen) die Bildeinheiten bilden. Bildeinheiten können sich zu Bildsequenzen (allegorische Konstruktionen) zusammenschließen. Das heißt, dass es im Erzähltext einen hierarchischen Aufbau des Bildes gibt, wobei „die Metapher (...) als kleinste Bildeinheit der Bildhierarchie“ bezeichnet werden kann (Janelsiņa-Priedīte 1987: 26 f.),

die sich durch eine Bildsequenz zu einer Allegorie verwandeln läßt, aber auch durch Anlehnung an gesellschaftliche und kulturelle Konventionen oder durch eigene private Bildfestigkeit zu einem Symbol werden kann. Bildsequenzen können sich zu Bildkomplexen oder größeren Bildketten zusammenschließen und durch ihr Zusammenspiel das Gesamtbild eines (... Textes) entstehen lassen (loc. cit.).

Die Bildeinheiten schaffen für den Leser den Anstoß und das Argument, übertragene Bedeutungen zu suchen und zu herzustellen (das literarische Bild verrät sich gewissermaßen selbst). Nicht notwendigerweise muss der Autor aber überhaupt solche Bildsequenzen und andere, größere ikonische Zusammenhänge erschaffen; auch ein einmaliges Vorkommen, die sozusagen ‚einfache‘ Bildeinheit, ist möglich und genügt. Im Drama gestalten sich die Möglichkeiten, ein literarisches Bild in die Handlung einzuschreiben, zudem recht polymorph. Das hängt damit zusammen, dass die Informationsvergabe im Drama nicht nur über den Kanal ‚Worte‘, sondern auch über andere, non-verbale Kanäle erfolgt. Und so kommen wir zurück auf Blaumanis’ *Indrāni* und Čechovs *‘Kirschgarten’*, in denen das Bild des Kahlschlags non-verbal erfolgt.

Abschließend möchte ich einen kleinen Beitrag zum o.g. Punkt 1 liefern: Zur Ikonografie des Kahlschlag-Bildes. Damit ideell verbunden sind die Suche nach möglichen Vorbildern für Blaumanis’ Variante des literarischen Bildes und die Frage nach dem genetischen Verhältnis der *Indrāni* zum *Višnevyj sad*. Ziedonis (1979: 205) hat bereits herausgearbeitet, dass beide Stücke relativ gleichzeitig entstanden, sodass der eine Autor sich nicht hat von den Axthieben des anderen inspirieren lassen können. Wenn nun beide Autoren, Čechov wie Blaumanis, dasselbe Bild, aber unabhängig voneinander gebraucht haben, so gibt es eigentlich nur drei mögliche Schlussfolgerungen:

- (a.) Sie haben sich einer bestimmten dritten Quelle bedient, die dieses Bild birgt;
- (b.) sie haben es unabhängig voneinander entwickelt bzw. benutzt; oder
- (c.) es ist überhaupt ein bekanntes literarisches Bild gewesen.

Man sieht sogleich, dass Ursache B und C zusammenhängen können, dass aber letztendlich auch Ursache A möglich wäre, ohne dass B und C ausgeschlossen werden müssten.

Ich frage zuerst nach der unabhängigen Entwicklung (Punkt B). Eine solche ist möglich und immer mal wieder in den Literaturen der Welt vorgekommen. In Bezug auf Blaumanis’ und Čechovs Kahlschlag-Motiv dürfte es dann allerdings keine litauische Literatur geben,

keine Schriftsteller wie Jonas Mačiulis-Maironis (1862–1932) oder Antanas Baranauskas (1835–1902). Der Priester und Dichter Maironis veröffentlichte nämlich 1895<sup>21</sup> das Gedicht *Miškas ir Lietuvis* ('Ein Wald und ein Litauer'), in dem es in Strophe III heißt:

Miškas verkia didžiagirių: / Baisūs kirviai jas išskynė; / Verkia Lietuva didvyrių, / Nes juos užkasė tėvynė. –  
*Übers.:* Ein Wald beklagt seine großen Bäume: / Grauensvolle Äxte fallen sie zur Gänze; / Litauen beklagt seine großen Männer, / Denn das Vaterland hat sie begraben.

Der Dichter benutzt hier genau das literarische Bild, das auch Blaumanis und Čechov verwenden, und durch den Parallelismus der Gedanken lässt er keinen Zweifel daran, dass der gefällte Wald bzw. die gefällten Bäume für Litauen und seine großen Männer stehen.<sup>22</sup> Bekanntermaßen (vgl. Slavinskaitė 1987: 40–44, 115 f.) hat sich Maironis in diesem Gedicht durch einen älteren litauischen Dichter inspirieren lassen, durch Baranauskas, der aus dem Bild des Kahlschlags eine zeitkritische Verserzählung gemacht hat. Es handelt sich um den berühmten '*Hain von Anykščiai*' (*Anykščių šilelis*), der erstmals 1860/61 veröffentlicht wurde. Dieser Hain ist ein umwerfender, schöner Wald (was ausführliche durch Baranauskas dargestellt wird) und er symbolisiert Litauen, Litauens ehemalige bzw. wiedererstandene Pracht und Herrlichkeit. Am Ende der Verserzählung sind die Hügel, auf denen der Hain stand, jedoch kahl. Denn der Forstaufseher (*kučmeistras*) hat den Wald heimlich abgeholzt, um das Holz mit Gewinn zu verkaufen; für diese Tat hat er sogar seine Herrschaft belogen ...

Das sollte uns aufhorchen lassen, denn es ist ähnlich zu Blaumanis: Ein Besitz an Bäumen, der unter vorgespiegelten Tatsachen erworben wurde, wird aus Gier abgeholzt. Außerdem kommt dieses Ende von Baranauskas' Verswerk erstmals in der 1882er-Ausgabe des '*Hains*' vor, die im Zusammenhang mit den litauischen Dialektstudien stand, die Baranauskas und verschiedene ostpreußische Indogermanisten durchführten.<sup>23</sup> Damit ist es ein wichtiges Desiderat zu überprüfen, ob Blaumanis diese Ausgabe des *Anykščių šilelis* durch Baranowski / Weber gekannt hat oder nicht – was nicht unmöglich wäre, da es sich um eine deutschsprachige Edition handelt. Für die weitere Erörterung der Frage nach der unabhängigen Entwicklung desselben Bildes in den *Indrāni* und dem *Višnėvyj sad* ist klar, dass wohl kaum Baranauskas, Blaumanis und Čechov das Motiv des Kahlschlags unabhängig voneinander entwickelt haben dürften. Und selbst wenn Baranauskas die Bildquelle für Blaumanis gewesen sein sollte, so kann man Baranauskas – jedenfalls nach bisherigem Forschungsstand

21 Bezogen auf die zitierte Fassung, die Maironis' sehr erfolgreichem Gedichtband *Pavasario balsai* entnommen ist (es ist dort Gedicht Nr. 4). Erstmals erschien das Gedicht 1885 in der Zeitschrift *Ausra*, aber dort in einer anderen, frühen Fassung.

22 Ein ähnlicher Parallelismus findet sich auch in Strophe V des Gedichts.

23 Baranowski / Weber 1882; vgl. hier das Vorwort und die Einleitung sowie insbes. die Angaben auf S. IV.

– wohl kaum mit Čechovs Komödie in Verbindung bringen; auch die textuelle Verbindung beider ist unspezifisch.

Was also bleibt, ist anzunehmen, dass das Kahlschlag-Motiv bereits ein bekannteres war, als es durch die beiden Autoren, Čechov und Blaumanis, in einen neuen Zusammenhang gebracht wurde. Schon der heute noch im Deutschen geläufige Begriff des sozialen Kahlschlags legt nahe, dass es sich um ein verbreitetes Bild handelte; jedenfalls um ein Bild, das nicht speziell lettisch-, litauisch- oder russischsprachig ist. Aber welche Geschichte hat es? Ich sehe bisher nur zwei Erklärungsansätze:

- Deutschen muss man es wahrscheinlich erklären, aber sicherlich keinem Balten: Dass der Baum bildhaft für einen Menschen stehen kann; das ist lettische und litauische Volkslied-Folklore in Reinform (Rūķe-Draviņa 1986). Und in dieser Gestalt und Bedeutung tritt der ‚Baum‘ auch in vielen anderen Folkloren Europas auf, darunter auch der russischen (Tolstoj 1999: s.v., insbes. S. 63); denn am Ende hängen sie alle irgendwie zusammen. Dieses Bild des Baumes kann man leicht breiter ausführen: Wenn ein Baum einen bestimmten Menschen(typ) meinen kann, dann können viele Bäume – z.B. eben ein Wald – eine menschliche Gemeinschaft versinnbildlichen. In der Logik dieses Bildes liegt es dann auch, sozialen und kulturellen Niedergang durch das Fällen des Waldes aufzuzeigen.
- Der Wald als Symbol menschlicher Gemeinschaft kommt bereits in der Bibel vor. In Hosea 14,6 heißt es: „Ich werde für Israel da sein wie der Tau, damit es aufblüht wie eine Lilie und Wurzeln schlägt wie der Libanon“ (Einheitsübersetzung). Der ‚Libanon‘ ist hier eine Metonymie für bewaldetes Land; und da sich die Metonymie in Hoseas Aussage auf die Kinder Israels bezieht, ist klar, dass sie es sind, die Wurzeln schlagen und einen Wald bilden sollen. Beide Erklärungsansätze schließen sich nicht aus, sondern können sich zu einem Prätext ergänzen.

#### VERWENDETE LITERATUR

BARANOWSKI, Anton / WEBER, Hugo (1882) (Hrsg.): *Ostlitauische Texte; Mit Einleitungen und Anmerkungen*. Weimar.

BLAUMANN, Rudolph (1972): *Die Indrans; Drama aus dem lettischen Volksleben; Übersetzt aus dem Lettischen vom Autor*. Riga 1921; Nachdruck Hannover-Döhren.

- BLAUMANIS, Rūdolfis 1997: „Indrāni; Drāma piecos cēlienos“, R. B.: *Kopoti raksti deviņos sējumos; 5. sējums: Lugas*. Hrsg. v. Ieva Kalniņa; Rīga, S. 102–167.
- ЧЕХОВ = Чехов, Антон П. (1978): „Вишневый сад“, А. П. Ч.: *Сочинения; том 13: Пьесы 1895–1904*. Москва, S. 195–254.
- FRENZEL, Elisabeth (<sup>4</sup>1992): *Motive der Weltliteratur; Ein lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart.
- GRÜBEL, Rainer (1987): „Wertmodellierung im mythischen, postmythischen und re-mythisiertem Diskurs“, Wolf Schmid (Hrsg.): *Mythos in der slawischen Moderne*. Wien, S. 37–59.
- JANELSĪŅA-PRIEDĪTE, Aija (1987): *Als die Bäume sprechen konnten. Zur Funktion des Bildes in Kārlis Skalbes Märchen (...)* Stockholm.
- KAHRMANN, Cordula / REIB, Gunter / SCHLUCHTER, Manfred (<sup>2</sup>1991): *Erzähltextanalyse; Eine Einführung mit Studien- und Übungstexten*. Frankfurt/M. 1986; (überarb. u. verb.).
- KESSLER, Stephan (1995): *Ilze Šķipsnas „Neapsolītās zemes“: Ein modernistischer Roman; Das ästhetische Konzept des Romans (...)* Regensburg.
- KESSLER, Stephan (1996): „Warum wir Gedanken lesen können; Das Bild des Baumes in Ilze Šķipsnas Neapsolītās zemes“, *Acta Baltica* 34, S. 279–299.
- KESSLER, Stephan (1998): *Erzähltechniken und Informationsvergabe in Vasilij Aksenovs „Ožog“, „Zolotaja naša železka“ und „Poiski žanra“*. München.
- KUNDZIŅŠ, Kārlis (1972): *Latviešu teātra vēsture; Bd. 2: No 20. gs. sākuma līdz 1940. g.* Rīga.
- NÖTH, Winfried (<sup>2</sup>2000): *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart–Weimar 1985.
- PEIRCE, Charles Sanders (<sup>2</sup>2002): *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. 8 vol.; ed. by Ch. Hartshorne and P. Weiss, Cambridge/USA 1931–1958; CD-Rom-Edition, Charlottesville/USA 1992.
- PFISTER, Manfred (<sup>5</sup>1988): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 1982.
- RŪĶE-DRAVIŅA, Velta (1986): *Cilvēks un daba latviešu tautasdziesmās*. Stockholm.
- SLAVINSKAITĒ, Irena (1987): *Maironis. Gyvenimas ir kūryba*. Kaunas.
- TOLSTOJ = Толстой, Лев Николаевич (1981): *Анна Каренина. Роман в восьми частях*. Москва.
- TOLSTOJ = Толстой, Никита И. (Hrsg.) (1999): *Славянские древности; Этнолингвистический словарь*. 5 Bde., Москва 1995–2012; hier Bd. 2, 1999.

- UPĪTS, Andrejs (1956): „Rīgas latviešu teātrī“, *Latviešu literatūras kritika; Rakstu kopojums; 1. sējums: 1874–1904*. Hrsg. v. Arvīds Grigulis et al.; Rīga, S. 673–675. (Urspr. in: *Austrums*, 1904, S. 478–480.)
- VOLKOVA, Līvija (2008): *Blaumaņa zelts; Rakstnieks savā laikā, darbos un cilvēkos*. Rīga.
- ZIEDONIS, Arvīds (1979): *A Study of Rūdolfs Blaumanis*. Hamburg.

ABSTRACT:

Chekhov's famous blows of an axe in his comedy 'The Cherry Orchard' are also found in Blaumanis' drama 'The Indrans.' I want to bring out that both blows of the axe are a variation of an older literary image that social decline equates to a clearcut forest. Most likely, both authors, Chekhov and Blaumanis, have independently come up with the idea to adapt this literary image for the stage. Some theoretical reflections concerning the nature of literary image are also added.

EDITORISCHE NOTIZ

Dieser Aufsatz ist die deutschsprachige Vorlage der folgenden Veröffentlichung:

Stephan Kessler: ›Kailcirtes motīvs Rūdolfa Blaumaņa drāmā „Indrāni“ (1904) un Antona Čehova komēdijā „Ķiršu dārzs“ (1904)«, *Rūdolfs Blaumanis: teksts un konteksts*. Hrsg. v. Ieva Kalniņa; Rīga 2013, S. 345–356.