

Roman Giesen

Poll. Ein Historienfilm als Reflexionsmedium der Geschichte(n)

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22649>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesen, Roman: Poll. Ein Historienfilm als Reflexionsmedium der Geschichte(n). In: *Medienobservationen*, Jg. 15 (2011). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22649>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.medienobservationen.de/2011/giesen-poll/>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Roman Giesen

Poll. Ein Historienfilm als Reflexionsmedium der Geschichte(n).

Mit Poll ist ein historisches Drama in die Kinos gekommen, das schon jetzt zu den großen cineastischen Ereignissen des deutschen Films dieses Jahres gezählt werden kann. Der Historienfilm bietet eine verdichtete Interpretation der Biografie der Schriftstellerin Oda Schaefer und der europäischen Geschichte kurz vor den Katastrophen des 20. Jahrhunderts. Dieser Beitrag verfolgt diskursive Interferenzen sozialhistorischer, ideengeschichtlicher und literaturhistorischer Diskurse, auf die Poll anspielt und von einer filmischen Selbstreflexion des Erzählens von Geschichte(n) umrahmt werden.

Mit *Poll* ist nach *Vier Minuten*, einem der erfolgreichsten deutschen Filme der letzten Jahre, nun ein historisches Drama des Regisseurs Chris Kraus in die Kinos gekommen, der aktuell mit drei bayerischen Filmpreisen für die beste männliche Hauptrolle (Edgar Selge), die beste Nachwuchsdarstellerin (Paula Beer) und beste Szenographie (Silke Buhr) ausgezeichnet wurde. *Poll* gehört schon jetzt zu den Großereignissen des deutschen Films dieses Jahres und erzählt die Geschichte einer illegitimen Jugendliebe der damals 14-jährigen Schriftstellerin Oda Schaefer während eines Sommeraufenthalts mit ihrer aristokratischen, deutschbaltischen Familie auf dem estnischen Gutshof Poll im Jahre 1914 kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Die Auswahl des historischen Bezugsrahmens, die topographische Situierung des Geschehens, die Charakterisierung und Konstellation der Figuren in der filmischen Narration erlaubt, diskursive Interferenzen sozialhistorischer, ideengeschichtlicher und literaturhistorischer Themen, die in *Poll* aufgerufen werden, aufeinander zu beziehen. Der Gutshof Poll, auf dem Odas Familie den Sommer verbringt, wird dabei als zentraler filmischer Raum in Szene gesetzt, von dem aus sich eine dramaturgisch und ästhetisch dichte Interpretation einer Schwellensituation der europäischen Geschichte einerseits und einer Station in Oda Schaefers Biographie andererseits entfaltet. In Bezug auf die räumliche Konzeption ist *Poll* durchaus mit dem Film *Der Untergang* zu vergleichen, da auch hier ein „verdichteter Mikro-

kosmos mit Modellcharakter“¹ eines historischen Ereignisses gezeichnet wird. Anders als im Drehbuch Bernd Eichingers geht es dabei aber nicht um das Ende des NS- Regimes als Endkapitel der Fatalität der faschistischen Ideologie, versinnbildlicht durch das Kammerstück im Führerbunker, sondern um die Zeit kurz vor zweier der größten Katastrophen des 20. Jahrhunderts auf einem baltischen Adelsitz im damals deutsch geprägten Estland vor dem Zerfall des russischen Zarenreichs. In *Poll* wird von diesem nahezu in Vergessenheit lokalen Geschichtskapitel auf wissenschaftliche und gesellschaftspolitische Diskurse des frühen 20. Jahrhunderts angespielt, die in Kombination mit dem sozialen Mikrokosmos der deutsch-baltischen Adelsfamilie im Film die Vorzeichen und auch die ideologischen Bausteine der kommenden Geschehnisse in den Blick nehmen. Durch diese filmische Organisation der Zeichen, die Gegenüberstellung zeittypischer Diskurselemente mit biographischen und literarischen Versatzstücken der Autorin Oda Schaefer und nicht zuletzt mit dem Zuschauerwissen um die folgenden historischen Ereignisse nach der im Film erzählten Zeit, wird der Film selbst zu einem Reflexionsmedium der Geschichte(n).

Der filmische Raum und die Erzählung der Geschichte(n)

Der erste Baustein dieses Reflexionsmediums der Geschichte(n) bildet die räumliche Situierung des Gutshofs im Film. Dass es in *Poll* dabei nicht um den Versuch einer bloßen historischen Abbildung geht, sondern um eine narrative und ästhetische Auseinandersetzung mit Geschichte in einem Film, wird schon an der Auswahl und architektonischen Gestaltung des Drehorts deutlich. Denn nach zweijähriger Suche in Litauen, Ostpreußen, Finnland, Estland und Lettland, bei der über 2000 Gutshöfe besichtigt wurden, entschieden sich die Macher des Films wider besserem Faktenwissen, einen artifiziellen Gutshof auf Pfählen direkt ins Meer zu bauen². Laut Regisseur Chris Kraus soll der Bau des Gutshofs, der einen Großteil der Produktionskosten verursachte, das Haus selbst zum Protagonisten machen und ihn als ältesten, im Sterben

¹ Vgl. Jahraus, Oliver: „Hitler im Kino. Der Film ‚Der Untergang‘ – zum anschauen empfohlen“. *Medienobservationen*. URL: <http://www.medienobservationen.lmu.de>, (zit. am 03.02.2011.).

² Vgl. http://www.hoehnepresse-media.de/poll/Poll_PH_Ansicht_7.pdf, S. 13 (zit. am 03.02.2011).

liegenden Darsteller zeigen³. Die Lokalisierung Polls auf unsolidem Grund und die Metaphorik des Wassers als dynamischem und fluidem Element markiert die historische Schwellensituation. Dabei lässt sich die gewählte Metaphorik nicht nur allgemein für zeitliche Wendepunkte, wie sie schon aus der griechischen Mythologie bekannt sind, in Anschlag bringen, sondern kann besonders auf eine immer wieder in der Kultur- und Geschichtsschreibung auftauchende Metaphorik der baltischen Staaten bezogen werden. Eine ganz ähnliche semantische Verknüpfung der Symbolik des Wassers mit einer epochalen Umbruchsituation die vom Baltikum ausging, hat Rüdiger Safranski wiederbelebt, in dem er an den Gründungsmythos der literarischen Romantik durch Herders Reise über die Ostsee von Riga nach Deutschland erinnerte⁴. Neben dieser literaturhistorisch-legendenhaften Dimension eignen sich die Baltenstaaten aber auch in sozialhistorischer Hinsicht als Ort, von dem aus sich eine Geschichte epochaler Einschnitte erzählen lässt. Denn besonders im Zweiten Weltkrieg wurde das Baltikum sowohl Opfer der deutschen als auch der bolschewistisch-stalinistischen Besatzungs- und Vernichtungspolitik und in beiden Weltkriegen zum Kulminationspunkt zentraler weltpolitischer Konflikte. Das Gären dieser weltpolitischen Flächenbrände im Sommer 1914 wird in *Poll* an der im Film entfalteten sozialen Konstellation veranschaulicht. Es ist die aristokratische-protestantische Familie Oda Schaefers deren Strukturen, deren ethische und pädagogische Normen und Werte zur seismographischen Momentaufnahme einer gesellschaftsübergreifenden Soziogenese werden. Die Geschichte der Familie wird dabei also weniger als die spezifische Familie Oda Schaefers und als isolierte in sich geschlossene Lebensgemeinschaft relevant, sondern gerade in ihrer allgemeinen Beziehung zu politischen Ideologemen im beginnenden 20. Jahrhundert.

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Hanser Verlag 2007, S.11.

Die Familie als Abbild der Soziogenese des 20. Jahrhunderts

Die im Film illustrierte Verknüpfung zwischen familiären und sozialpolitischen Strukturen erlaubt, an Albrecht Koschorke's zugespitzten Essay „Die heilige Familie und ihre Folgen“⁵ anzuschließen, in dem es heißt, dass der Protestantismus seit dem 16. und 17. Jahrhundert bis zu einer in der Schwellenzeit um 1800 vorläufig abgeschlossenen Entwicklung die Familie zur „Sozialisationsagentur der neuzeitlichen Staatsordnung“ umbaut⁶. Dabei sei einerseits eine engere Bindung an die Kleinfamilie als nach außen opake und nach innen intimisierte Gemeinschaft zu beobachten, andererseits nehme der Machtanspruch und die Loyalitätsforderungen staatlicher Instanzen gegenüber der Kleinfamilie zu⁷. Die Maßgabe, dass der Staat mehr und mehr Deutungshoheit für Fragen erfährt, die noch in größeren Sippen allein das Familienoberhaupt innehatte, führt so zu einer Annäherung der Sicht der staatlichen Obrigkeit auf die Welt und der Kleinfamilie auf die Welt. Dabei steuern und dominieren die staatlich institutionalisierten Weltanschauungen, sowohl in religiös-ethischen als auch in politischen oder gar wissenschaftlichen Fragen die Weltanschauungen der Kleinfamilie. Die hierarchische, hegemoniale Beziehung des Staates gegenüber der Familie setzt sich auf der Ebene der Struktur der protestantischen Familie fort, in der das männliche Familienoberhaupt die legitime ‚Sicht der Dinge‘ nach wie vor vertritt. Dadurch bleibt der Figur des Vaters als Vertreter des Wortes Gottes eine quasi-religiöse Funktion erhalten, die wiederum an die staatliche, im Fall des Films *Poll*, monarchisch-zaristische Vormachtstellung gekoppelt ist:

Wie Gott nimmt auch der Monarch in der puritanistischen Staatslehre familiäre Züge an; er verlangt Gehorsam, aber liebt seine Untertanen wie Kinder. Umgekehrt kann sich der Hausvater im Kreis seiner Lieben als Regent von Gottes Gnaden ansehen.⁸

⁵ Albrecht Koschorke: *Die heilige Familie und ihre Folgen*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 2000.

⁶ Ebd. S. 155.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Ebd. S. 156.

Diese perspektivische Hierarchie und das daraus folgende Machtgefälle ist auch in *Poll* Thema, denn besonders Odas Vater „Ebbo“ wird als Agent prägender Ideologien seiner Zeit, als Vertreter der politischen Norm und als Begründer der familiären Ordnung in Szene gesetzt: Schon am Anfang des Films salutiert „Ebbo“ alias Edgar Selge euphorisch in erhöhter Position vor einer in Reih- und Glied formierten Kavallerie-Einheit des Zaren auf der Terrasse seines herrschaftlichen, im Wasser erbauten Landsitzes. Bis in die intimen sozialen Konstellationen regiert das Oberhaupt die Familie und unterbindet im Film auch die Affäre seiner Schwägerin Milla (Jeanette Hain) mit dem Gutsverwalter Mechmershausen (Richy Müller) mit körperlicher Gewalt an der Frau. Zudem wird „Ebbo“ statt als Journalist, Redakteur und Schriftsteller, wie der reale Vater Oda Schaefer, Eberhard Kraus⁹ im Film als Arzt und Gehirnanthropologe gezeigt. Der Beruf des Arztes wurde dabei vom Regisseur und Drehbuchautor Chris Kraus bewusst auf Grund seiner anschlussfähigen Symbolik gewählt. Mit seinen Zuschreibungen als Mediziner, Heiler, Zauberer oder Priester¹⁰ unterhält der Arztberuf prinzipiell Beziehungen zu weltlichen oder auch transzendenten Mächten und unterstreicht die Vormachtstellung des *pater familiaris*.

In Hinblick auf die folgenden historischen Ereignisse bietet der Film mit der Inszenierung des sozialen Mikrokosmos Familie und seiner patriarchalen Prägung, vertreten auch durch symbolische Konnotationen des Arztberufs, Bausteine einer strukturellen Erklärung sowohl für die Obrigkeitshörigkeit und Kriegsbereitschaft in der zaristischen und Wilhelminischen Epoche als auch im Faschismus und Stalinismus an. Vergleichbar wurde der Zusammenhang zwischen väterlicher Deutungshoheit, Gewaltpotential der Familie und den folgenden Jahrhundertkatastrophen im letzten Jahr im Film *Das Weiße Band* verhandelt. Auch in *Poll* ist die Gewalt an Kindern als Erziehungsmaßnahme in streng protestantischem Umfeld Thema und wird in wenig schonende Bilder übersetzt: Odas Cousin Paul muss zur Strafe für Lügen vom Vater im Küchenschrank eingesperrt Bibeldverse aufsagen. Und später wird seine Cousine Oda dazu gezwungen, die Tür des Schrankes zu schließen, so-

⁹ Vgl. Monika Bäcker: *Oda Schaefer (1900- 1988). Leben und Werk*. Diss. Bielefeld: Aisthesis 2006, S. 26- 29.

¹⁰ Vgl. http://www.hoehnepresse-media.de/poll/Poll_PH_Ansicht_7.pdf, S. 13 (zit. am 03.02.2011).

dass die Hand des vermeintlichen Diebes Paul in der Schranktür eingeklemmt wird. Wie in Peter Handkes Meiserwerk rekonstruiert *Poll* die möglichen psychosozialen Bausteine für die Gewalt- und Vernichtungsbereitschaft in zwei Weltkriegen über die körperlichen und seelischen Züchtigungspraktiken in streng gläubigen Familien, referiert aber explizit auch auf wissenschaftliche Diskurse, die den pädagogischen Diskurs innerhalb der Familie beeinflussten und mitunter den ideologischen Nährboden für die späteren welthistorischen Folgen boten.

Die Wissenschaft des Sichtbaren und ihre psychosozialen Folgen

Dass der Vater als Gehirnforscher im Film zusammen mit Oda zu sehen ist, als er den Schädel einer Leiche öffnet, um dessen nun auch im Kino sichtbares Gehirn zu untersuchen, verweist zudem auf einen wichtigen medizinhistorischen Wandel: Michel Foucault bezeichnete am Beispiel von Praktiken der Medizin, Erkenntnisse über das menschliche Gehirn mit z.B. Gewichtsvergleichen am geschlossenen Körper zu erlangen, hin zu den Praktiken der Öffnung und Sichtbarmachung der körperinneren Organe den Übergang der Aufklärung zu den medizinischen Wissensdiskursen des 19. Jahrhunderts¹¹.

Das Auge wird zum Hüter und zur Quelle der Wahrheit; es hat die Macht eine Wahrheit an den Tag kommen zu lassen, sofern es ihr das Tageslicht geschenkt hat; indem es sich öffnet, eröffnet es die Wahrheit [...].¹²

Diese Verknüpfung von Sichtbarkeit und Wahrheit, die für das 19. Jahrhundert maßgeblich sein sollte und noch darüber hinaus mehr als den medizinischen Diskurs bestimmt hat und bestimmt, beschreibt ein Zeitalter der Formierung und Formatierung des Wissens in der menschliche Blick und die für ihn visuell erfahrbaren Daten eine voraussetzungsvolle und folgenreiche Aufwertung erhalten: Entscheidend ist an dem von Foucault beobachteten Wandel der Wissensgenese im Kontext

¹¹ Michel Foucault: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Übers. Von Walter Seiter Frankfurt a. M.: Fischer 1988, S. 10f.

¹² Ebd. S.11.

des Films *Poll*, dass die Wahrheit, wie am Beispiel der gezeigten Autopsie deutlich wird, mit dem Auge *vom* Menschen *am* Menschen erfahren wird. Mit diesem Verfahren wird der Blick zum einen Messinstrument und Sammler von medizinisch relevanten Daten, zum anderen wird der Blick in eine Position erhoben, die es ermöglicht, dass der Mensch über den Menschen richtet. So kommentiert auch „Ebbo“ seine Schädel- und Gehirnexponate im heimischen Laboratorium vor Oda: „Wir können über den Schädel, auf das Gehirn und darüber auf den ganzen Menschen schließen.“ Der Wissenschaft der sichtbaren Daten und den mit ihnen einhergehenden Verfahren der Qualifizierung und Einteilung wird auch Oda unterworfen und vom Vater mit den damaligen Instrumenten und Methoden vermessen.

Der Film wird in Hinblick auf ein wachsendes Fortschrittsvertrauen in die wissenschaftliche Kompetenz und Unanfechtbarkeit der Sichtbarkeit in der erzählten Zeit sogar noch konkreter und spielt auf eine beispielhafte Figur der Wissenschaftsgeschichte an:

In einer Laborszene ist das Porträt des italienischen Hirnforschers und Kriminologen Cesare Lombroso über dem Arbeitstisch von Odas Vater „Ebbo“ zu sehen und später bei der Begutachtung eines Gehirns im Reagenzglas spricht der Forscher zu Oda (in baltischem Dialekt): „Dies ist das Gehirn eines Verbrechers.“ Lombroso, der mit seinen Studien zum genetisch bedingten menschlichen Verbrechertum zu den populärsten und umstrittensten Gehirnforschern und Vertretern des Determinismus des 19. Jahrhunderts und frühen 20. Jahrhunderts gehörte, war maßgeblich durch die positivistischen Ansichten August Comtes beeinflusst und ging davon aus, dass der einzig gültige Erkenntnismaßstab, ganz im Sinne des von Foucault beschriebenen Wandels der Wissensgenesen, sichtbare Tatsachen und das Naturgesetz seien¹³. Entsprechend der Annahme, dass dann auch das Schicksal und Wesen des Menschen über sichtbare Merkmale erklärbar sei, stellte Lombroso in penibler empirischer Arbeit einen Katalog körperlicher Merkmale zusammen, die ihn und seine Anhänger auf angebliche verbrecherische Anlagen schließen

¹³ Zusammenfassend zu ideengeschichtlichen Leitmotiven Cesare Lombrosos vgl. die bisweilen durchaus mit Lombrosos Ideen problematisch sympathisierende Studie: Gerhard Simson: *Einer Gegen Alle. Die Lebensbilder von Christian Thomasius, Georges Picquart, Cesare Lombroso, Henri Dunant, Fridtjof Nansen*. München: C.H. Beck 1960, S. 158f.

ließen¹⁴. Die Nähe der von Lombroso beförderten Menschenbilder zu den von den Nazis ebenfalls wissenschaftlich institutionalisierten rassistischen Messverfahren ist augenscheinlich. Im Kontext der oben skizzierten familiären Strukturen lässt die Idee des vermessbaren und gänzlich durchschaubaren Menschen jedoch eine noch differenziertere Anschlussüberlegung zur Psycho- und Soziogenese zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu, die Raum für historische Vorausdeutungen bieten: Es bedarf nicht nur einer hierarchischen Familienstruktur in der das Oberhaupt stellvertretend das Wort Gottes bzw. der Obrigkeit, wenn nötig mit Gewalt, durchsetzt und damit zur vorherrschenden meinungsbildenden Instanz der übrigen Familienmitglieder wird. Wesentlich sind auch die ideologischen Prägungen, die wiederum das Wort innerhalb der Familie beherrschen: Denn an die Stelle einer transzendenten Instanz, an deren (eigentlich christliche) Gebote das Familienoberhaupt gebunden ist, tritt nun ein szientistisch, materialistisches Welt- und Menschenbild. Wird mit der Idee einer absoluten biologischen und psychosozialen Transparenz aller Menschen noch eine Abstufung zwischen besseren und schlechteren Menschen vollzogen, ist der Boden für Radikalismen bereitet und die ‚wissenschaftlichen‘ Ergebnisse lassen sich zur Begründungsinstanz der Gewalt des einen Menschen über den anderen instrumentalisieren. Das menschliche Subjekt wird folglich zum Objekt eines anderen sich selbst gottgleich ermächtigenden Subjekts.

Die Künstlerbiographie als Gegenmodell zur väterlichen Ordnung

Doch Thema des Films *Poll* ist es nicht nur allgemeine und gesellschaftsübergreifende Vorzeichen des 20. Jahrhunderts mit einer Geschichte seh- und lesbar zu machen, sondern wie bereits angesprochen auch die individuelle Geschichte der jungen Oda Schaefer zu erzählen. Die Geschichte Odas wird ebenfalls von einer persönlichen Schwellensituation ausgehend entfaltet: von der Kindheit an der Grenze zur frühen Adoleszenz, die an die gesamthistorische Dimension angeschlossen wird. Im Kontext der Sozialgeschichte der im Film erzählten Zeit ist für den

¹⁴ Vgl. z.B. Cesare Lombroso: *Der Verbrecher. In anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*. Hrsg. u. übers. von Fränkel Moritz O. Hamburg: Richter 1887, Bd. 1.

Topos der individuellen Schwellensituation auch bemerkenswert, dass besonders im 19. Jahrhundert laut der berühmten These von Philippe Ariès die Kindheit als eigener Lebensabschnitt überhaupt erst entdeckt wurde, wobei die Idee der *tabula rasa* der Seele des Kindes besonders favorisiert wurde¹⁵. Die Interpretation dieser Schriftstellerbiographie im Film bildet dabei ein Kontrastprogramm zu den übrigen Verweisen auf zeittypische Diskurse und die Erlebnisse der durch Paula Beer grandios verkörperten Oda Schaefer symbolisieren den Widerpart zur paternalen Ordnung. Im sozialhistorischen Kontext stellt Oda als Figur allein schon einen Tabubruch dar, da ihre Zeichnung keineswegs dem Bild der blütenreinen Kindheit entspricht. Oda Schaefer wird zwar in einem Umfeld sozialisiert, das genau diejenigen Ideologien vertritt, die das Jahrtausend in ihre Katastrophen führen soll, widersteht diesen durch die aristokratisch, protestantische Familie vertretenen symbolischen Ordnungen im Film aber: Um über die Figur Oda Schaefer eine alternative Ordnung und Weltanschauung zu etablieren, dienen zum einen die Kunst bzw. die Künstlerbiographie und zum anderen die Liebe: Entsprechend wird Oda Schaefer in Szenen gezeigt, die sie als künstlerisch hochbegabtes Mädchen und zugleich als tendenziell rebellisch ausweisen: Bei einer mimetischen Vorführung einer ihrer ersten Geschichten lehnt sie sich gefährlich unkonform gegen die Zaristen auf. Auch in Bezug auf ihre Rolle als zu sozialisierende Frauenfigur wird schnell deutlich, dass sich die Sicht der jungen Künstlerin auf die Welt dezidiert von der Sicht ihres übrigen femininen Umfeldes unterscheidet: Statt sich für Modezeitschriften wie ihre Tante Elsa zu interessieren, strebt sie nach medizinischen Erkenntnissen, die im frühen 20. Jahrhundert noch deutlich männlich codiert waren.

Mit der Rolle der widerständigen und tendenziell rebellischen Künstlerin greift *Poll* nicht nur eine gendertheoretische Frage auf, sondern auch einen weiteren Topos der Kultur- und Literaturgeschichte: die Künstlerpersönlichkeit und ihre Stellung zur Gesellschaft: Die Künstlerpersönlichkeit muss eine alternative und regelunkonforme Perspektive einnehmen, sonst wäre sie nicht Künstlerpersönlichkeit. Denn Aufgabe der Kunst ist es besonders im 20. Jahrhundert mitunter eine andere Perspektive auf die Welt zu entwerfen, als dies in anderen gesellschaftlichen

¹⁵ Philippe Ariès: *Geschichte der Kindheit*, vierte Auflage, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1981, S. 97 f.

Kontexten möglich wäre. Zurückgewendet auf die Persönlichkeit der Künstlerin ist der Bruch mit institutionalisierten Ordnungen der Künstlerpersönlichkeit einerseits Antrieb des ästhetischen Schaffens, andererseits aber auch stets Anlass für Konflikte mit der sozialen Umwelt.

Die Amour fou und die Medialität der (Liebes-) Geschichte(n)

Es ist allerdings nicht die Persönlichkeit Odas allein und die Kunst als Medium der Eröffnung alternativer Perspektiven, die in der filmischen Narration eingesetzt werden, um die Abgrenzung zur sozialen Umwelt zu markieren.

Um den alternativen Lebensentwurf der Künstlerin an der Schwellsituation von der Kindheit zum Erwachsenenalter dramaturgisch zu unterstreichen, funktionalisieren die Macher des Films auch eine fingierte Liebesgeschichte: Eines Tages findet Oda einen verwundeten und politisch verfolgten, estnischen Anarchisten, den sie fortan „Schnaps“ nennt und den sie, statt zu verraten, im Speicher des Laboratoriums mit dem vom Vater erlernten Wissen medizinisch pflegt und heimlich mit Nahrungsmitteln versorgt. Im Laufe des Films entbrennt die Liebe Odas für den Anarchisten, der personifizierte Alterität und so flieht sie in einer Szene sinnbildlich und wiederum räumlich codiert über die Brücke vom familiären Gesangsabend auf dem im Wasser erbauten Haupthaus zum Laboratorium.

Im literarischen Werk der realen Schriftstellerin Oda Schaefer findet sich eine in Grundzügen ähnliche Liebesgeschichte. Schaefer konzipierte nach eigenen Angaben¹⁶ anhand ihrer Kindheitserinnerungen des Sommers 1914 auf dem estnischen Gutshof Poll die Novelle *Die Kastanienknospe*¹⁷: Die Novelle dreht sich wie der Film *Poll* ebenfalls um die familiären Konstellationen auf einem feudalen, verfallenden Gutshof und erzählt von der nicht erfüllbaren Liebeshoffnung der Protagonistin Alines zu einem in den Krieg einberufenen Soldaten. Die leidenschaftliche Liebe führt schließlich dazu, dass Alines sich den Heiratsabsichten ihres Vaters widersetzt. Chris Kraus verfilmt, indem er wie in Schaefer's No-

¹⁶ Vgl. Oda Schaefer: *Die leuchtenden Feste über der Trauer. Erinnerungen aus der Nachkriegszeit*. München: Pieper 1977, S. 39f.

¹⁷ Vgl. Oda Schaefer: *Die Kastanienknospe. Erzählungen*. München: Pieper 1947.

velle die Liebe als Motivation zum Widerstand gegen die väterliche Ordnung einsetzt, also weniger die rein faktisch überlieferte Biografie Oda Schaefers, sondern schließt vielmehr an das Erzählprojekt der Schriftstellerin an und verknüpft dazu biographische Elemente mit den ‚Erlebnissen‘ literarischer Figuren der Autorin und eigenen Erzählelementen.

Der Widerstand gegen die familiäre, die Welt regulierende Sicht, wird damit an die Liebe zu einer politisch illegitimen Person geknüpft. Es entsteht eine Gegenwelt, die weiter mit der Rolle der Kunst in Odas Leben verbunden ist. Denn „Schnaps“ ist nicht nur politisch Verfolgter, sondern auch Schriftsteller. Damit wird der Anarchist zur „Initiationsfigur“ des künstlerischen Talents von Oda, ja vielmehr noch wird die Liebe zum Initiationsereignis der Künstlerbiographie: Oda möchte sie fortan im Film auch Schriftstellerin werden. Das Potential der Liebe, Gegenwelten und gar alternative Lebensentwürfe zu provozieren, lässt sich dabei wiederum auf die kultur- und literaturhistorische Evolution der Liebessemantik beziehen: Ebenfalls in der Schwellenzeit um 1800 in der auch die entscheidenden Wandlungsprozesse der familiären Ordnung an ihr vorläufiges Ende kamen, schreibt besonders die systemtheoretisch inspirierte Literaturwissenschaft, dass die leidenschaftliche Paarbeziehung für die Auflösung traditioneller Verbindlichkeiten entschädigt. Ein durch wissenschaftliche Erkenntnisse im Zeitalter der Säkularisierung ins Wanken geratenes abendländisches Weltbild, das Gott noch problemlos als zentrale Sinninstanz annehmen konnte, wurde mit Liebe *kompensatorisch*¹⁸ als „Sonderhorizont der Kommunikation“¹⁹ und sogar im Sinne einer „Gegenreligion“²⁰ begegnet.

¹⁸ Zur kompensatorischen Funktion von Liebe, wobei das Spektrum der Begründungen von strikt sozialhistorischen bis zu psychologischen Begründungen reicht vgl. u.a.: Ulrich Beck/Elisabeth Beck-Gernsheim: „Einleitung. Riskante Chancen. Gesellschaftliche Individualität und soziale Lebens- und Liebesformen“, in: Dies. (Hg.): *Das ganz normale Chaos der Liebe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 7–10, hier S. 9., Claus-Heinrich Daub: *Intime Systeme. Eine soziologische Analyse der Paarbeziehung*. Basel: Helbing & Lichtenhahn 1996, S. 150, sowie: Werner Faulstich: *Die bürgerliche Mediengesellschaft. (1700–1830)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 258.

¹⁹ Niels Werber: *Liebe als Roman*. München: Fink 2003, S. 25.

²⁰ Vgl. Peter von Matt: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München: Hanser 1989, S. 210f., sowie

Doch die Liebe Odas zu „Schnaps“ ist keine gelingende Alternative bürgerlicher Intimität, als Schutz vor den ‚Zumutungen‘ der modernen Welt, wie sie das romantische Paarmodell vorsehen würde. Die Hindernisse dieser Verbindung sind der Altersunterschied zu „Schnaps“, der eigentlich noch kindliche Status Odas, die soziale Illegitimität des Geliebten, das unausgewogene Verhältnis der Zuneigung, das auf Odas Seite stärker ist und die Radikalität mit der Oda ihrem Begehren nachgeht, die so weit führt, dass Oda im Film zusammen mit „Schnaps“ vom Gutshof flüchten will. Dadurch erfüllt die Liebe in *Poll* die Kriterien einer *Amour fou*. Denn gerade im Kontrast zum bürgerlichen Liebesmodell ist die *Amour fou* nicht mehr eine soziale Gemeinschaft als gelungenes Intimitätsmodell gegenüber anderen sozialen Konstellationen, sondern eine Infragestellung der Sozialität an sich²¹. Wie schon der ‚Anarchismus‘ des Geliebten „Schnaps“ in *Poll* andeutet, ist auch die *Amour fou* ein Radikalismus in der Politik der Liebe, der zum Scheitern verurteilt ist und tragisch enden muss. Mit ihrem radikalen Bestreben, das Bewusstsein des anderen zu erreichen wird, auch die *Amour fou* zu jener Form der Liebe für die „das Bild des geöffneten Kopfes“ passt²². Als Mechmershausen im Film aus Eifersucht auf Odas Vater das Laboratorium abbrennt und die menschlichen Körper und Gehirnpräparate im Flameninferno zerplatzen, ist dies nicht nur ein visuelles Spektakel, wie es nur großes Kino auf der Leinwand bietet, sondern eben auch eine Metapher im doppelten Sinne, die wiederum die Interpretation von Odas Biographie an die Geschichte Europas koppelt: Schließlich war das Laboratorium einerseits der Ort an dem die Künste des Vaters die Katastrophen des 20. Jahrhunderts ankündigen, andererseits Versteck des Geliebten und damit Sinnbild des Scheiterns der *Amour fou*.

Poll schließt mit einer reflexiven Wendung, als er zu Ende Oda Schaefer als gealterte Frau einblendet, die einen Eintrag vorliest, den „Schnaps“ kurz vor ihrer Trennung heimlich in ihr Tagebuch schrieb und sie darin auffordert ein Gedicht zu schreiben: Mit diesem Finale werden für den

Benjamin Marius Schmidt: *Denker ohne Gott und Vater. Schiller, Schlegel und der Entwurf von Modernität in den 1790ern*. Stuttgart: Metzler 2001, S. 51f.

²¹ Vgl. Oliver Jahraus: *Amour fou. Die Erzählung der Amour fou in Literatur, Oper, Film. Zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung*. Tübingen: A, Francke Verlag 2004, S. 28.f.

²² Vgl. ebd. S. 31.

Zuschauer die medialen Voraussetzungen der Narrativität einer Liebesgeschichte und mehr noch der Medialität von Liebe an sich deutlich gemacht: Denn nicht nur für die Liebenden im Film braucht die Liebe, Vermittlungsinstanzen wie die Schrift im Personalmedium Tagebuch, die ihre Bedeutsamkeit und Sinnhaftigkeit materialisiert, (wieder-) lesbar zugänglich machen, sondern auch für den Rezipienten des Films in der cineastischen Beobachungsposition bedarf es der ‚Übersetzung‘ der Liebesgeschichte in das Medium des Spielfilms, um so die Liebe Odas erfahrbar und (nach-)fühlbar zu machen. Andererseits verleiht der Regisseur und Drehbuchautor Chris Kraus Oda Schaefer, wie schon gesagt, eine Initiationsfigur, die Oda Schaefer zur Erzählerin macht und gleichzeitig die Motivation des Films verkörpert, um Oda Schaefers Geschichte und die des frühen 20. Jahrhunderts zu tradieren.

Poll führt das große Erzählprojekt der Literatur und des Kinos fort, Geschichte(n) zu erzählen und dieser Beitrag schließt mit der Hoffnung des Verfassers dieser Zeilen, dass die Geschichte(n), die *Poll* präsentiert, weitererzählt werden.