

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 44 (1992)  
**Heft:** 1

**Artikel:** Ich wollte nie zurückkehren  
**Autor:** Rüttimann, Matthias  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-931716>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Ich wollte nie zurückkehren

DIE IN KANADA ARBEITENDE SCHWEIZER FILMEMACHERIN LÉA POOL ÜBER IHRE HERKUNFT, DIE LIEBE ZUM FILM UND DIE DRINGLICHKEIT ZU LEBEN.

Matthias Rüttimann

«Ich glaube, es ist unmöglich, vom künstlerischen Schaffen zu sprechen, ohne von der Liebe zu sprechen. Für mich gehört beides zusammen.» Filmmachen als Ausdruck der Liebe!?

Liebesfilme sind alle fünf bisherigen Spielfilme der in Kanada lebenden Regisseurin in gewissem und oft mehrfachen Sinne. «*Strass Café*» (1979) deutete eine Beziehung zwischen zwei Künstlern mehr an, als dass der mittellange Spielfilm sie erzählte. Von ihrem zweiten, abendfüllenden Spielfilm, «*La femme de l'hôtel*» (1984), sagte Léa Pool, er sei «ein Film über Schöpfung und Liebe». Das Thema variierte sie phantasievoll in den beiden folgenden Filmen, «*Anne Trister*» (1986) und «*A corps perdu*» (1988). In «*La demoiselle sauvage*» blendet Léa Pool erstmals den Aspekt des künstlerischen Schaffens aus und führt eine Liebe vor, die in ihrer Kompromisslosigkeit keinen Platz im bürgerlichen Lebensorganigramm findet und sich daher ihren Raum selbst schaffen muss. Wie imaginär dieser ist, erfährt die Heldin der Geschichte schmerzlich.

Aus Liebe und für die Liebe kleine Welten schaffen, das machen die Protagonisten und Protagonistinnen in Léa Pools Filmen, und das macht die Autorin durch ihre Filme. Pierre Kurwenal,

der Fotoreporter aus «*A corps perdu*», der von zwei geliebten Personen gleichzeitig verlassen wurde, notiert sich: «Nie Schuldige. Es gibt nur Liebe, die schlecht ausgedrückt wird.» Ein beinahe ontologisches Bekenntnis zur Liebe, deren Sein selbst dort behauptet wird, wo sie scheinbar versagt wird.

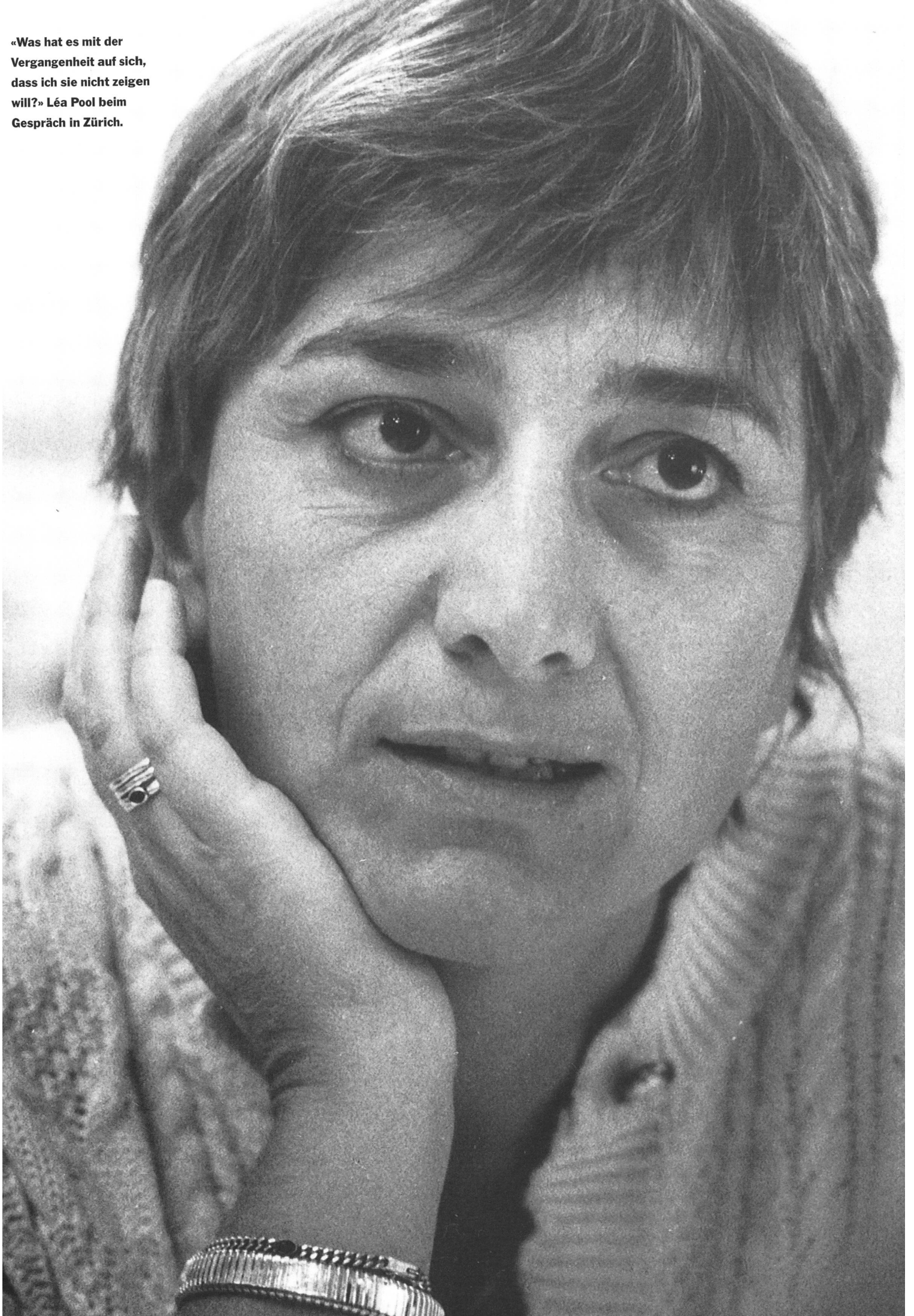
Léa Pool ist zwar Schweizerin, 1950 in Genf geboren, in Lausanne aufgewachsen und dort als Sekundarlehrerin tätig gewesen, bevor sie 1975 fast fluchtartig nach Kanada auswanderte, um sich dem Film zuzuwenden. Ihre Filme heben sich aber vom Schweizer Filmschaffen etwa so ab wie Daniel Schmid's *Œuvre*, ohne dass die beiden darüber hinaus Gemeinsamkeiten hätten. Diese Eigenwilligkeit entspringt jedoch weniger der Exilsituation als dem sehr persönlichen künstlerischen Ausdruck, den sich die Regisseurin von Film zu Film beharrlich erarbeitet hat, ohne sich deswegen zu wiederholen.

Die Schweiz oder Schweizerin zu sein waren vor «*La demoiselle sauvage*» kein Thema in Léa Pools Filmen. Dieses Schweigen über ihre Herkunft ist um so frappierender, als ihre Filme zugegebenermassen Autobiografisches aufarbeiten. Auffallend teilen alle Filmfiguren mit ihrer Schöpferin eine gewisse Amnesie bezüglich ihrer Herkunft, so dass sich Léa Pool selber zu fragen begonnen hat:

«Was hat es mit dieser Vergangenheit auf sich, die ich nie zeigen will, selbst nicht durch meine Filmfiguren?» Eine erste zögernde Annäherung an ihr Leben in der Schweiz sei «*La demoiselle sauvage*». «Es war eine Möglichkeit, etwas aus dieser Vergangenheit anzugehen, ohne dass es zu schmerzhaft oder zu bedrängend für mich wurde. Immerhin hatte ich die Schweiz schroff (violemment) verlassen. Beim Fortfahren knallte ich die Tür hinter mir zu, ein wenig mit der Idee, nie mehr zurückzukehren. Die Bereitschaft zurückzukommen bedeutet in diesem Falle Hoffnung, dass ich die zugeworfene Tür öffnen werde, um nachzusehen, was ich dahinter zurückgelassen habe. Und ich glaube, in einem bestimmten Moment bist du verpflichtet nachzusehen.» Später fügt sie hinzu: «Ohne Erinnerung kann man nicht leben.»

«Mir geht es in einem Film vor allem darum, Gefühle mitzuteilen und nicht eine Geschichte zu erzählen», gab Léa Pool 1984 gegenüber «*Cinéma Canada*» zu Protokoll. Ein mutiges Bekenntnis von einer Debütantin – auch wenn damals die gefühlsstrudelnde Nabelschauwelle en vogue war –, zahlen doch Filmproduzenten und Förderungsinstitute lieber für gefühllose Geschichten als für geschichtenlose Gefühle. Doch Léa Pools Filme kamen an und blieben, auch ohne Story, verständlich,

«Was hat es mit der  
Vergangenheit auf sich,  
dass ich sie nicht zeigen  
will?» Léa Pool beim  
Gespräch in Zürich.



was für ihre Bild- und Filmsprache spricht. Was vor sieben Jahren für *«La femme de l'hôtel»* kompromisslos galt, wurde von der Autorin in den folgenden Filmen erweitert, um schliesslich bei *«La demoiselle sauvage»* anzukommen – einem Werk, das einen «Übergang» (une transition), wie Léa Pool sagt, markiert. «Ich habe zum ersten Mal riskiert, keine anderen Träger des Films zu verwenden als einen Mann, eine Frau und einen Staudamm. Für mich ist das schwindelerregend, weil ich plötzlich allein bin mit meinen Personen und mit einer Geschichte. In diesem Sinne ist dieser Film mein reinster.» Was für die meisten selbstverständlich ist, lässt Léa Pool schwindeln. Sie, die ihre Filme stets aus visuellen Vorstellungen heraus entwickelt, die erst im nachhinein durch eine Geschichte und Dialoge verbunden wurden, musste erstmals zu einer Geschichte Bilder finden.

Noch aus einem zweiten Grund ist *«La demoiselle sauvage»* Léa Pools «reinsten» Film. Hier verzichtet sie erstmals darauf, ihre eigene Arbeit, das künstlerische Schaffen im Film, direkt zu thematisieren. «Mit *«A corps perdu»* endete der Zyklus der Befragung der Kunst. Es entsprang einem Bedürfnis, das Medium, mit dem ich arbeitete, in Frage zu stellen. Aber nun bin ich soweit, dass ich diese Fragen ruhen lassen kann.» Die Fragen hatte sie durch die Berufe der Figuren in ihre Filme eingebracht, die alle Künstler und Künstlerinnen sind: Sängerin («Strass Café»), Filmemacherin («La femme de l'hôtel»), Malerin («Anne Trister»), Fotograf («A corps perdu»). Alle diese Personen geraten in existentielle Krisen, und alle versuchen mit Hilfe ihres Mediums, diese zu bewältigen. Gäbe es ein Fazit, so dieses: Das Medium und sein Ausdruck sind nie die Lösung selber, sondern nur ein Mittel, das die Betroffenen zur Lösung hinführt.

Was wir an grossen Filmregisseurinnen und -regisseuren bewundern, ist

nicht, dass sie die Filmsprache fehlerfrei beherrschen, sondern dass sie diese Sprache sehr persönlich, mit Stilwillen einzusetzen oder gar weiterzuentwickeln vermögen. Léa Pools Filmen eignet unverkennbar eine äusserst persönliche Handschrift. Wie wenigen ist es ihr gelungen, in der Handhabung der fundamentalen filmischen Gestaltungsprinzipien, Raum und Zeit, ein eigenständiges Universum zu schaffen. Auf die Art und Weise, wie Léa Pool den Raum einsetzt, ist vor allem im Zusammenhang mit *«Anne Trister»* verschiedentlich hingewiesen worden (ZOOM 17/1986). Der abgebildete Raum ist Ausdruck der Befindlichkeit der Filmfiguren, und gleichzeitig wirkt er auf diese ein. Die Unwirtlichkeit des winterlichen Montréal treibt die Frauen in *«La femme de l'hôtel»* ins Hotel, einen anonymen Ort. Anne Trister und Pierre Kurwenal, der Fotograf in *«A corps perdu»*, sind von leeren, funktionslos gewordenen, dem Zerfall anheimgegebenen Räumen angezogen, die jene innere Leere spiegeln, die der Verlust geliebter Personen in ihnen hinterlassen hat. Um aus ihrer Krise herauszufinden, müssen beide diese Räume aufbrechen.

«Ich denke, in allen meinen Filmen ist die Umgebung nicht als Dekoration da, sondern als dynamisches Element in bezug auf die Handlung und die Dramatik des Films», resümiert Léa Pool und fügt unter Verweis auf ihr jüngstes Werk hinzu: «Ich habe den Darstellern gesagt, es sei unbedingt notwendig, dass sie nicht mehr Bedeutung hätten als der Staudamm. Dieser ist die dritte Hauptperson in *«La demoiselle sauvage»*»

Die Zeit, welche laut Tarkowski noch mehr als der Raum das Wesen der siebten Kunst begründet, erfährt in Léa Pools Filmen eine ebenso signifikante Gestaltung und äussert sich in einer zweifachen, gegenläufigen Zeiterfahrung. Da ist zunächst die Chronologie der laufenden Ereignisse, in Entspre-

chung zu unserer realen Zeitordnung. In ihr sind die Akteure, wie wir im Alltag genötigt, zu handeln, zu reagieren, weiterzugehen. Diese Zeit verläuft linear und vermittelt den Eindruck des Nacheinanders des Gesehenen und somit einer Entwicklung der Protagonisten in der Zeit. Die Lebenskrisen der Hauptpersonen (die Frau im Hotel, Anne Trister, Pierre Kurwenal) manifestieren sich daher nicht als Zustand, sondern als Bewegung. Darin findet sich unter anderem der Schlüssel für das optimistische Ende von Léa Pools Filmen: die Personen sind in der Krise gewachsen.

Gleichzeitig zu dieser Bewegung mit der vorwärtslaufenden Zeit führen Léa Pools Figuren eine Bewegung zurück zum Ausgangspunkt ihrer Krise aus. Die Krise als Kreisbewegung, als sei es den aus der Bahn Geworfenen nur an der Bruchstelle ihres bisherigen Lebens möglich, den Kreis ihres Schmerzes zu verlassen, in welchem sie sich drehen.

Die Zeit schliesst sich in Léa Pools Filmen. Am strengsten wiederum in *«La demoiselle sauvage»*, wo alles, was ausserhalb der im Film gezeigten Gegenwart das Leben dieser Frau geprägt hat, ausgeschlossen bleibt. Diese vollständige Konzentration auf den Augenblick endet für diese Frau tödlich. Für Léa Pool ist dies nicht einfach ein Filmende. Sie nimmt das von ihr Geschaffene ernst, erkennt darin eine Notwendigkeit für ihr weiteres Leben und Schaffen. «Ich komme ans Ende dieses Zyklus über die Erinnerungslosigkeit. Wenn ich weiterfahren will, wenn ich nicht will, dass dies der Tod sei, sowohl meiner Filme als auch von...», sie stockt, um dann rasch hinzuzufügen: «Ich muss mich jetzt auf andere Dinge hin öffnen.» Auf die Frage, ob sie wie ihre Figuren mit dem ständigen Bewusstsein des Todes konfrontiert sei, wehrt Léa Pool lachend ab und korrigiert, mit Überzeugung: «Ich lebe nicht mit der Idee des Todes, ich lebe mit der Dringlichkeit zu leben!» ■