

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 51 (2009)
Heft: 296

Artikel: "Mich interessiert der Moment am Abgrund" : Gespräch mit Léa Pool
Autor: Senn, Doris
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863995>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

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

“Mich interessiert der Moment am Abgrund”

Gespräch mit Léa Pool



1



FILMBULLETIN Sie haben Ende der siebziger Jahre begonnen, Filme zu machen. Was hat sich seither für Sie als Filmemacherin verändert?

LÉA POOL Insbesondere auf technischer Ebene hat sich seither viel verändert. Für mein neustes Projekt, *UNE BELLE MORT*, drehe ich erstmals auf High Definition (HD). Meinen letzten Film, *MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR*, habe ich noch auf 16 Millimeter gedreht, dann digitalisiert und auf 35 Millimeter übertragen. HD wird aber immer mehr überhandnehmen – und die Resultate sind wirklich interessant! Auch der Rhythmus der Filme hat sich sehr verändert. Ich denke zum Beispiel an *STRASS CAFÉ* von 1979, meinen allerersten eigenen

Film. Er war schon für seine Zeit sehr langsam, den Filmen von Marguerite Duras sehr ähnlich: fixe, extrem lange Einstellungen mit einer Off-Stimme. So etwas ist heute praktisch unmöglich: Niemand würde das mehr anschauen – vor allem kein jüngeres Publikum. Wenn man einen Film von künstlerischem Interesse machen möchte, der aber trotzdem sein Publikum findet, dann ist es unmöglich, Filme mit einem solchen Tempo zu machen. In dieser Hinsicht sind meine Filme “alt” geworden – nicht der Inhalt, sondern die Form, in der die Dinge erzählt werden. Außerdem würde ich heute vermutlich auch kein Geld finden für Projekte, wie ich sie damals realisierte. Insbesondere jetzt, und

1 bei den Dreharbeiten
zu THE BLUE BUTTERFLY

2 bei den Dreharbeiten
zu MOUVEMENTS DU DÉSIR

3 Valérie Kaprisky
in MOUVEMENTS DU DÉSIR

mit Téléfilm Canada als Hauptgeldgeberin, steht die Rentabilität an erster Stelle. Der künstlerische Wert wird höchstens mit vierzig Prozent bewertet. Hat man also vielleicht ein geniales Drehbuch und erhält dafür annähernd vierzig Prozentpunkte, bekommt aber nur zwei Prozentpunkte für die Einschätzung der Publikumsträchtigkeit des Werks, hat man schlechtere Karten als ein anderes Projekt, das zwar nur mit zwanzig Prozent für den künstlerischen Wert, dafür aber mit vierzig Prozent bezüglich Erfolg an der Kinokasse eingeschätzt wird.

FILMBULLETIN Sie haben Marguerite Duras genannt, aber auch Jean-Luc Godard zitieren Sie in Ihren Filmen. Was bedeuten Ihnen diese Autoren?

LÉA POOL Als ich Filme von Godard oder Duras oder auch Tarkowskij gesehen habe, war das ein Aha-Erlebnis. Filme, die mit den Erzählgewohnheiten brechen, die eine poetische Dimension haben. Eine Geschichte, die nicht linear verläuft, sondern eher in Spiralen. Zu Beginn meiner Karriere lag meine Begabung sicher nicht im Geschichtenerzählen. Musik, die Poesie, das Bild standen mir viel näher als die Erzählung. Eine Geschichte von A bis Z zu erzählen, interessierte mich nicht. Wenn sich aus einer Collage der vorher genannten Komponenten am Schluss eine Story ergab, war das okay – aber nicht eigentlich beabsichtigt. Diesbezüglich habe ich mich verändert: Ich möchte vermehrt mit dem Publikum in einen Dialog treten. Als ich jung war, stand der Zuschauer ausserhalb meines Bewusstseins. Ich erinnere mich an die erste Vorführung von *STRASS CAFÉ*, als die Hälfte des Publikums während der Vorführung den Saal verliess. Erst in diesem Moment wurde mir bewusst, dass man den Film zwar für andere machte, diese aber nicht unbedingt zu folgen bereit sind ... Immerhin gab es auch welche, die mir treu blieben. Gleich zu Beginn habe ich also Zuschauer verloren – aber auch welche gewonnen. Und diese Polarisierung des Publikums ist während meines ganzen Schaffens geblieben. Einen Wechsel gab es mit den beiden Filmen, die ich auf Englisch gedreht habe – *LOST & DELIRIOUS* (2001) und *THE BLUE BUTTERFLY* (2004) – und die an mich herangetragen wurden. Zu jener Zeit hatte ich ein kleines Mädchen adoptiert, und es blieb mir wenig Zeit für eigene Projekte. Beide Titel waren klar kommerziellere Filme als alles, was ich bisher gemacht hatte – mit einem unvergleichlich grösseren Budget. Auf jeden Fall habe ich da gemerkt, dass es mir Spass macht, zu einem grösseren Publikum zu sprechen –

THE BLUE BUTTERFLY wurde in rund vierzig Länder verkauft. Es wurde mir bewusst, dass – auch wenn es vielleicht nicht der Film ist, den ich mit meinem Herzen gezeichnet habe – es doch ein recht grosses Publikum gibt, das genau diesen Film liebt.

FILMBULLETIN In vielen Ihrer Filme setzen Sie Montreal und Québec in Szene. Was fasziniert Sie an diesen Städten?

LÉA POOL Eine fremde Stadt, ein fremdes Land nimmt man ganz anders wahr als jemand, der dort aufgewachsen ist. Niemand hatte die Stadt Montreal vorher so gefilmt, wie ich es tat – ganz einfach, weil ich einen neuen Blick auf die Stadt hatte. Für mich wirkte sie wie eine bombardierte Stadt – mit grossen Löchern und immensen leerstehenden Fabriken mit zerbrochenen Fenstern. Und dann diese Weite der Landschaft, während in der Schweiz immer alles sehr klein ist. Mein Blick war eingezogen von dieser Stadt und dieser Landschaft. Andersrum kommt mir jetzt auch schon wieder vieles fremd vor in der Schweiz, und wenn ich dort einen Film drehen würde, würde ich sie wohl auch anders wahrnehmen als die Menschen, die immer hier gelebt haben.

FILMBULLETIN Wie wichtig ist die Realität Ihres eigenen Lebens als Anstoß für Ihre Filme?

LÉA POOL Ich muss in meinen Filmen das Leben sich spiegeln lassen – sei es mein eigenes oder das von Menschen um mich herum. Bei meinem neusten Werk, *UNE BELLE MORT*, denke ich an einen engen Freund, Georges Dufaux, der lange Zeit mein Kameramann war und im letzten November an Parkinson gestorben ist. Er, seine Krankheit, die ich von nah miterlebt habe, haben sich tief eingeprägt. Oder auch an meine Mutter, die nun achtzig ist, und bei der ich mich frage, was sie am Ende ihres Lebens erwarten wird. Der Filmemacher wie alle Künstler „nährt“ sich von dem, was ihn umgibt, das ist seine Quelle für die Inspiration. Meine ersten Filme waren klar autobiografisch – weil es in jener Zeit schlicht das war, was mich beschäftigte. Ich empfinde das im Nachhinein als eine Art Therapie, einen Dialog zwischen dem Film und mir. Es war wie ein Spiegel, der es mir erlaubte, einen Schritt weiterzugehen. Wenn man meine Filme von *STRASS CAFÉ* bis heute ansieht, sieht man klar eine Entwicklung: eine Léa Pool, die sich zunehmend öffnet – wenn auch vielleicht andere Seiten von ihr verdeckt werden.

FILMBULLETIN Ihre Filme haben als Angelpunkt oft eine Begegnung, die ein oder mehrere Leben verändert ...

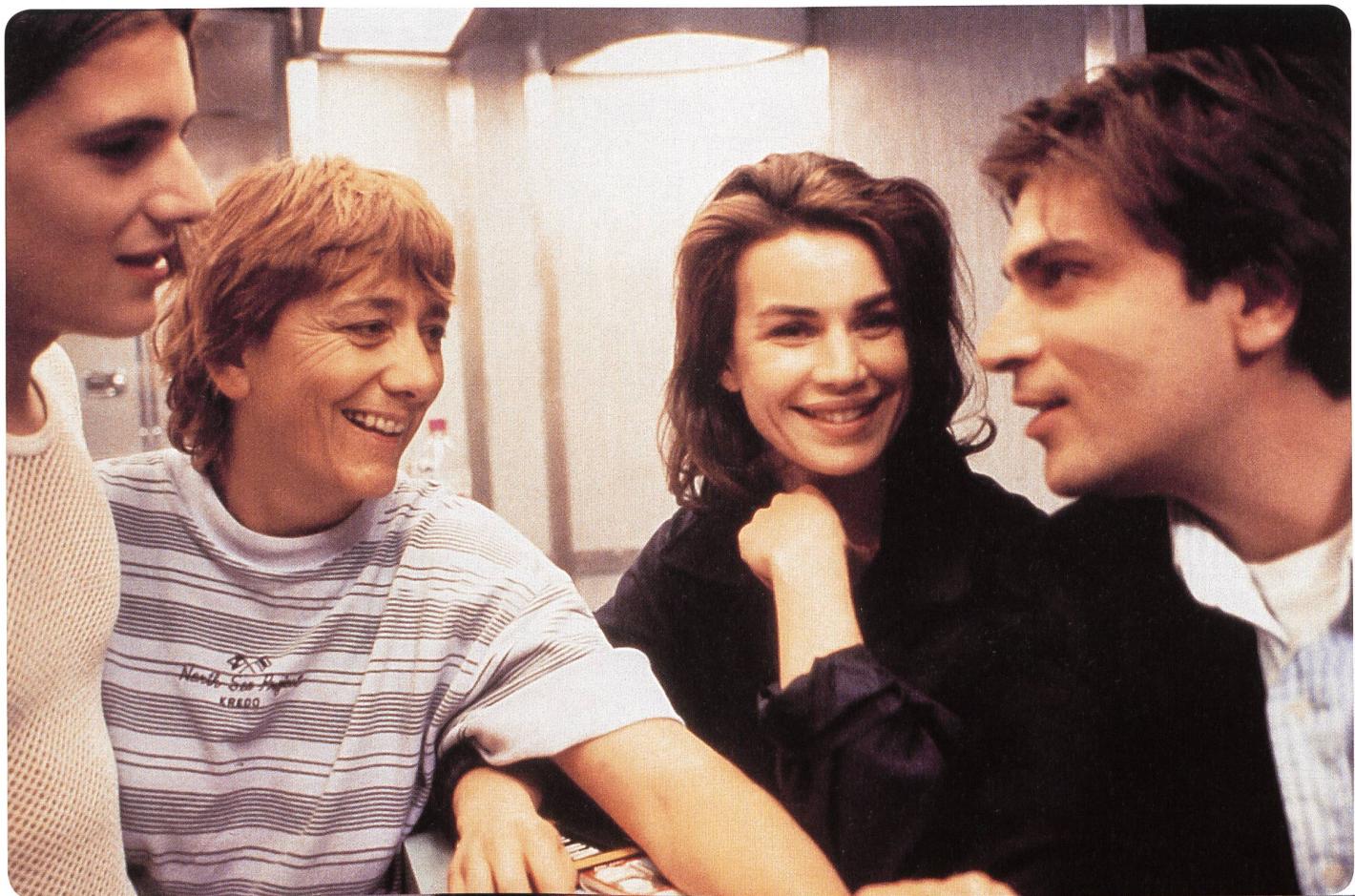
LÉA POOL Der Stillstand interessiert mich nicht – dafür umso mehr die Bewegung und der Wille, unsere Welt, unser Verhalten zu verändern, sich weiterzuentwickeln. Stillstand ist grundsätzlich ja auch nicht sehr filmisch. Mich interessiert der Moment am Abgrund – da, wo jemand ganz nah dran ist abzustürzen und sich zwischen Leben und Tod entscheiden muss. Es sind Momente, die alle irgendwann durchleben – es sind Augenblicke der Zerbrechlichkeit, der Bewusstwerdung, die aber auch die Möglichkeit beinhalten weiterzukommen. Oft kommt die Wende durch puren Zufall – es gibt nur den einen einzigen Moment, um die Gelegenheit zu packen, eine Entscheidung zu treffen, eine Herausforderung anzunehmen. So erging es auch mir, als ich mich entschloss, von Genf nach Kanada auszuwandern.

FILMBULLETIN Sie thematisieren in vielen Ihrer Filme homosexuelle oder bisexuelle Beziehungen – auch bereits zu einer Zeit, als dies alles andere als selbstverständlich war. Wie wurde das aufgenommen?

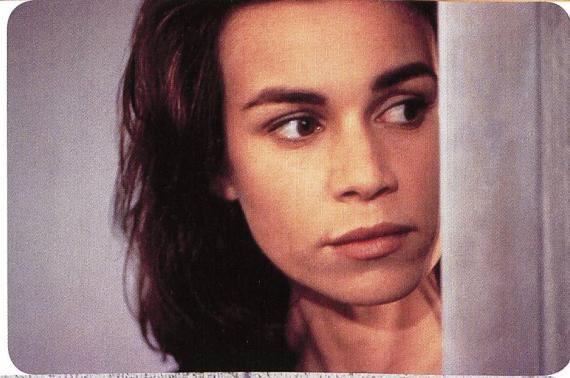
LÉA POOL Bei *ANNE TRISTER*, der eine sehr vorsichtige Annäherung an das Thema weibliche Homosexualität macht, überwogen die positiven Reaktionen: Gerade von Frauenseite war man glücklich über einen solchen Film, der sich in subtiler Weise mit der Beziehung zwischen zwei Frauen auseinandersetzt. So etwas gab es damals schlicht noch nicht. Ähnlich in *À CORPS PERDU*, wo die Beziehung zwischen zwei Männern auf gleicher Höhe mit der Beziehung zwischen Mann und Frau steht. Vor allem wollte ich damit zeigen, dass das Spektrum der Sexualität sehr breit ist. Zu Beginn gab es nur Heterosexualität, dann gab es die Homosexuellen und die Heterosexuellen – dabei gibt es eine ganze Bandbreite von möglichen Sexualitäten; die Übergänge sind fließend – auch der Wechsel vom einen zum anderen. Das Leben ist alles andere als schubladisierbar – auch wenn die Gesellschaft das gerne so haben möchte.

FILMBULLETIN Zu Beginn von *LA FEMME DE L'HÔTEL* zitieren Sie den französischen Dichter René Char: «Les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri.» Was bedeutet dieses Zitat für Sie?

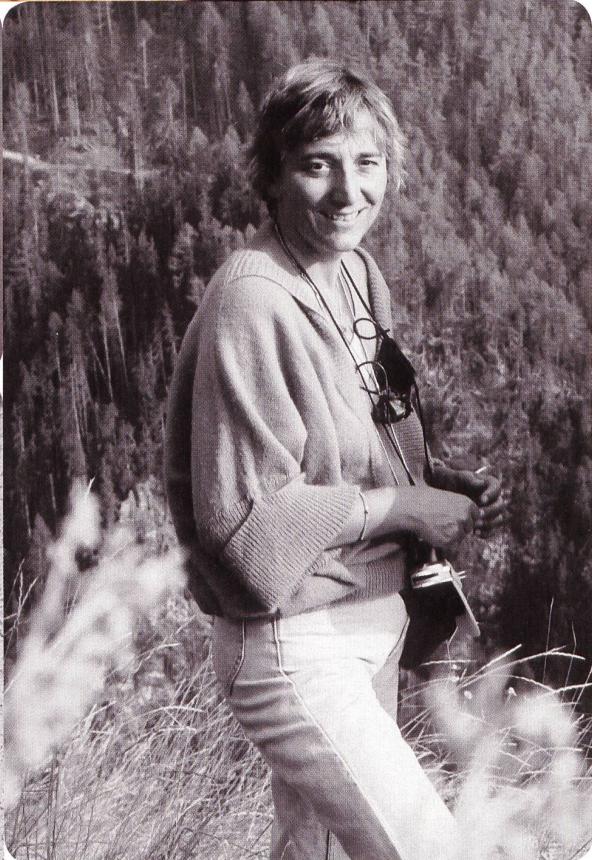
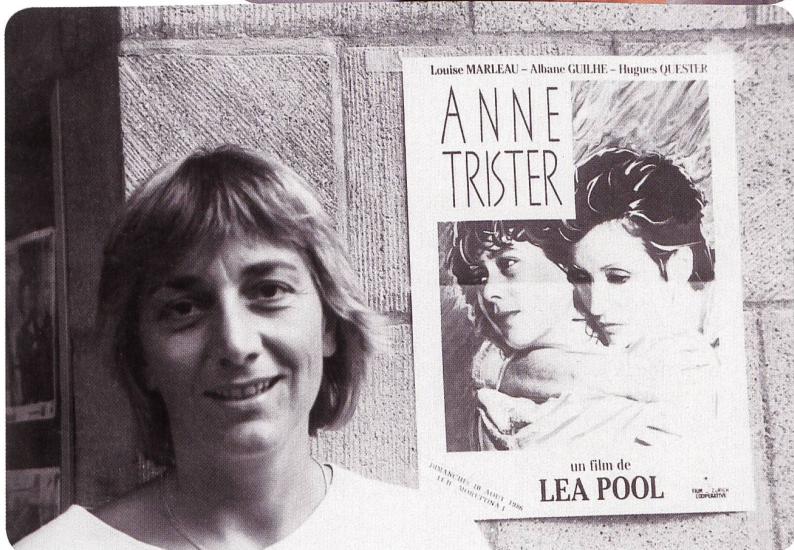
LÉA POOL Es heisst für mich, vor allem in Bezug auf die Darsteller/innen, dass wenn ich bis zu ihrem Herz, bis in ihr Innerstes vordringen kann, es keinen Dialog mehr braucht, keine Worte. Die Augen sind das Expressivste an einer Darstellerin, einem Darsteller, das Erste, das ich anschau und mich frage: Was passiert in ihren Augen,



2



3





1

2

3

5

1 bei den Dreharbeiten
zu *LOST AND DELIRIOUS*2 Louise Marleau
in *LA FEMME DE L'HÔTEL*3 bei den Dreharbeiten
zu *MAMAN EST CHEZ
LE COIFFEUR*4 Marianne Fortier in *MAMAN
EST CHEZ LE COIFFEUR*5 Léa Pool mit Gabriel Arcand
bei den Dreharbeiten
zu *MAMAN EST CHEZ
LE COIFFEUR*

in ihrem Blick. Man könnte in irgendeinem Film den Ton wegnehmen, und ich könnte aufgrund der Augen der Darstellerin, des Darstellers sagen, ob es gut gespielt ist oder nicht. Das war es auch, was ich in *LA FEMME DE L'HÔTEL* umsetzen suchte – ein Film, der praktisch ohne Dialoge auskommt. Die Protagonistin kommuniziert fast nur über ihren Blick: Nur über ihre Augen sind ihr Schmerz, ihre Bedrückung erkennbar ... Ausschlaggebend für jenes Zitat war aber auch, dass für mich häufig ein Gedicht am Anfang eines Filmprojekts steht – und für jenen Film war es die Poesie von René Char, bei dem ich mich auf diese Weise dafür bedanken wollte.

FILMBULLETIN Wie verläuft die Zusammenarbeit zwischen Ihnen und der Person hinter der Kamera?

LÉA POOL Es ist eine sehr enge Zusammenarbeit – weshalb ich auch oft mit denselben Personen arbeite: Für *UNE BELLE MORT* ist es zum Beispiel der Québécois Pierre Mignot, mit dem ich schon *ANNE TRISTER, Á CORPS PERDU, RISONDÉTEMI* oder *MOUVEMENTS DU DÉSIR* gedreht habe. Ein anderer Kameramann, mit dem ich sehr viele Filme gedreht habe, ist der aus der Schweiz stammende, nun verstorbenen Georges Dufaux. Mit ihm zusammen entstanden unter anderem *LA FEMME DE L'HÔTEL*, *LA DEMOISELLE SAUVAGE* oder auch *GABRIELLE ROY*. Ihm wird mein neuster Film gewidmet sein.

Im Allgemeinen entwickle ich in einer ersten Phase das Storyboard allein. Ich bin meinen Mitarbeitern also eine Nasenlänge voraus, um Ihnen so etwas wie eine Vorstellung des Films meinerseits geben zu können. Dann bringen sie ihre Ideen ein – und so kreiert man dann das Universum zu zweit. Ich bin ihren Vorschlägen gegenüber sehr offen: Sie schlagen mir eine Palette an Möglichkeiten und Farben vor, aus denen ich dann auswählen kann. Dazu aber muss ich bereits eine Vision haben, um zu wissen, was ich auswählen will. Sonst ist es am Schluss nicht mehr mein Film: Als Regisseurin ist man mit den Darstellern beschäftigt und kann sich kaum um die Einstellungen kümmern. Je besser also die Vorbereitung ist, desto mehr kann man dem Kameramann vertrauen und ihm freie Hand lassen. Dabei mit Leuten zu arbeiten, die man bereits kennt, ist ein grosser Vorteil – weil sie genau wissen, was man mag und was nicht. Das heisst aber nicht, dass ich auf dem Set jeweils nicht die Monitore anschauе und Einstellungen mitunter verwerfe.

FILMBULLETIN Die Musik spielt eine wichtige Rolle in Ihren Filmen. Wie fügt sie sich zum Bild?

LÉA POOL Das ist unterschiedlich. Manchmal gibt es Stücke, die im Voraus feststehen – wie im Fall des Films, den ich jetzt gerade drehe, für den die Musik von Bach prägend ist. Ähnlich wie bei *ANNE TRISTER*, für den das Lied «Je t'écris de la main gauche» von Danielle Messia schon vor Drehbeginn feststand, ja eigentlich Teil des Drehbuchs war. Wie Almodóvar, der die Musik in seinem Film verwendet, die er während des Schreibens hörte, verwende auch ich die Musik, die mich beim Schreiben inspirierte. Sie gibt mir eine Vorstellung vom Rhythmus, von den Emotionen, die ich suche. Die Musikauswahl bei meinen Filmen ist eine Art Partitur zur Partitur. Wie zwei Melodien, die sich übereinanderlegen: die musikalische und diejenige des Films – wobei die Musik nicht nur etwas unterstreichen, sondern die Perspektive akzentuieren soll. Es gibt natürlich auch oft Originalmusik in meinen Filmen, so etwa für *MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR*. Dabei gebe ich den Komponisten die Musik an, die ich mag, oder auch die Instrumente. Für *MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR* war das etwa Klavier oder Violoncello – und ich wollte eine Musik mit einer klassischen Textur. Der Film spielt in den sechziger Jahren, und es gibt viel Musik aus dieser Zeit. Die eher klassische Musik sollte ein Gegengewicht geben und dem Ganzen Halt verleihen.

FILMBULLETIN Wie gehen Sie beim Casting vor?

LÉA POOL In der Regel sind es Begegnungen, ein überzeugender Auftritt, welcher der Figur entspricht, die ich im Kopf habe. Ebenso die interpersonelle Beziehung: Gibt es eine gute Kommunikation? Versteht man sich? In 1. Linie ist es aber die Performance einer Szene beim eigentlichen Casting: Acht Akteurinnen sagen den Text – er tönt immer falsch, und man beginnt, an der Qualität des Dialogs zu zweifeln, bis dann vielleicht die neunte Schauspielerin die Worte so sagt, wie man es im Kopf hatte. Auch wenn alle sicher gut sind, vermag doch nur eine den Ton zu treffen.

FILMBULLETIN In einem Rückblick auf Ihr bisheriges Schaffen konstatierten Sie, dass Ihre Filme zu Beginn «implodierten», während Sie nun eher «explodieren». Was meinen Sie damit?

LÉA POOL Nun, Sie «explodieren» nicht sehr laut, das muss man unbedingt dazu sagen. Aber es ist tatsächlich so, dass die

frühesten Filme so waren wie ich selbst: sehr auf mein Inneres ausgerichtet, ein bisschen autistisch, wenn man so will, ohne Ausrichtung auf ein Gegenüber. Eine sehr reiche, differenzierte Innenwelt, aber kaum Verankerungen, was den Alltag betrifft, das Leben rundherum. Im Lauf meiner Entwicklung und meines Schaffens gab es eine Öffnung zu den anderen hin, die Möglichkeit, Beziehungen aufzubauen. In meinem ersten Werk etwa, *STRASS CAFÉ*, gab es keine Begegnung. Er ist immer draussen, sie immer zu Hause. Sie sprechen über ihre Liebe, berühren sich aber nie. Auch in *LA FEMME DE L'HÔTEL* sind es drei Personen, die durch die Stadt streifen, die sich annähern, um sich wieder aus den Augen zu verlieren. Es gibt keinen körperlichen Kontakt, es gibt keinen Alltag; Essen existiert nicht. Alles ist in der Schwere. Erst in *ANNE TRISTER* spint sich mit der Figur des kleinen Mädchens so etwas wie eine Bindung zwischen den Menschen an, beginnt so etwas wie eine Verankerung in der Wirklichkeit. Man issst einmal sogar eine Pizza – das war immerhin schon etwas! Auch wenn immer noch alles ungewiss ist, unentschieden. Im weiteren Verlauf fanden die Filme zunehmend einen Halt, setzten Wurzeln in der Realität – auch wenn es sich immer noch um eine poetische Realität handelt. Ich mache keine realistischen Filme, oder nur am Rand. «Explodieren» ist deshalb ein viel zu starker Begriff für meine Filme – aber sie sind mehr auf Dialog mit den Menschen aus, und deshalb treten auch die Menschen vermehrt in Dialog mit meinen Filmen. Kommt noch dazu, dass wenn man Kinder hat, wie ich nun meine dreizehnjährige Tochter, diese einen tagtäglich zwingen, im Hier und Jetzt zu leben, in einer physischen Realität, in der man Dinge berühren kann. Auch das hat zu meiner Öffnung auf die anderen hin beigetragen. *THE BLUE BUTTERFLY* etwa, habe ich für meine Tochter gemacht. Es ist ein eigentlicher «Familienfilm». Auch das – einen Film für jemand anderen zu machen, für meine Tochter, die ihn mögen und stolz auf ihre Mutter sein wird – ist eine durchaus gültige Motivation finde ich heute, wenn auch nicht auf einer künstlerischen Ebene, so doch in persönlicher Hinsicht – ebenso gültig, wie einen Film zu machen über eine ganz persönliche Thematik wie in meinen Anfängen.

Das Gespräch mit Léa Pool
führte Doris Senn