



GAUGUIN

VOYAGE DE TAHITI

Ein Film von **Edouard Deluc**
Mit **Vincent Cassel, Tuhei Adams, Malik Zidi**

Kinostart : 18. Januar 2017

Dauer: 102 min.

Pressematerial : <http://www.frenetic.ch/espace-pro/details//++/id/1090>

Medienbetreuung

Jasmin Linder
044 488 44 26
Jasmin.linder@prochaine.ch

DISTRIBUTION

FRENETIC FILMS AG
Lagerstrasse 102 • 8004 Zürich
Tel. 044 488 44 00 • Fax 044 488 44 11
www.frenetic.ch

KURZINHALT

1891 bricht Paul Gauguin auf in die Südseeinsel. In der Wildnis Tahitis sucht er als freier Mann eine neue Richtung in seiner Malerei – weitab von den moralischen, politischen und ästhetischen Wertvorstellungen Europas. Er trotzt Einsamkeit, Armut, Krankheit.. und begegnet Tehura, die seine Frau wird und Inspiration für einige seiner berühmtesten Bilder. Vincent Cassel in der Titelrolle des von seinen Zeitgenossen verkannten Künstlergenies.

PRESENENTIZ

Paul Gauguin, verstossen von der französischen Gesellschaft und abgelehnt von den Menschen auf der Insel, führt ein Leben finanzieller Not und innerer Zerrissenheit. Als obsessiver Künstler, stets getrieben von dem Wunsch, mit gesellschaftlichen Konventionen zu brechen, schafft er in der Wildnis von Tahiti für seine Zeit aussergewöhnliche Kunstwerke. Mit viel Ausdruckskraft und Sensibilität bringt Vincent Cassel diese innere Gebrochenheit und den ambivalenten Charakter Gauguins in Edouard Deluc's gleichnamigem Erstlingswerk auf die Leinwand. Cassel, der „Grand Maître“ der französischen Schauspielkunst, bewegt sich leichtfüssig zwischen Hollywoodfilmen (Ocean's Twelve, Black Swan, Jason Bourne) und preisgekröntem Arthaus Kino (Eine dunkle Begierde, Mein Ein, Mein Alles).



Interview mit EDOUARD DELUC

Was hat Sie motiviert, diesen Film zu drehen?

Da gab es zunächst meine Begegnung mit „Noa Noa“, einer Art Reisebericht, den Gauguin nach seinem ersten Aufenthalt auf Tahiti im Jahr 1893 geschrieben hat. Es ist ein abenteuerliches und zugleich unglaublich poetisches Buch über die Mysterien der Schöpfung, über die Sehnsucht nach fernen Ländern, über die absolute Hingabe an die Kunst und die innere Notwendigkeit, ein Werk zu schaffen. Und es handelt von der Liebe und der Freiheit. Ich habe diese Sammlung von Erzählungen und Briefen während meines Kunststudiums entdeckt und seitdem lauert sie in meiner Bibliothek – als Phantom eines möglichen Films. Nachdem ich im Sommer 2012 Der Magier von Somerset Maugham gelesen habe, gleichfalls ein ziemlich verrücktes Buch von phantasievoller Wucht, habe ich mich wieder in „Noa Noa“, das auf meinem Schreibtisch lag, vertieft. Und dabei hat sich etwas in mir herauskristallisiert.

Inwiefern?

Gauguin ist ein aussergewöhnlicher Charakter auf der Jagd nach einem hedonistischen Traum. Er möchte sich von allen Konventionen befreien und eins werden mit der wilden Natur, die ihn schon in die Bretagne geführt hat, nach Panama und Martinique. Und er will seine Muse finden, seine „primitive Eva“, eine Frau, die er sucht und die ihn erkennen wird. 1891 wagt er einen gewaltigen, aber schwierigen Schritt: Er verlässt Paris und reist nach Polynesien, wo er wie besessen und völlig unbemerkt von der restlichen Welt in 18 Monaten ganze 66 Meisterwerke vollenden wird. Sie stellen einen Höhepunkt in seinem künstlerischen Schaffen dar, sie werden die Fauves und die Kubisten beeinflussen und den Beginn der modernen Malerei markieren. Zwei Sätze von Gauguin haben auch meiner Arbeit die Richtung vorgegeben: „Ich bin nicht lächerlich, ich kann es gar nicht sein, denn ich bin zwei Dinge, die niemals lächerlich sind: Ein Kind und ein Wilder.“ Und: „Ich werde in den Wald zurückkehren, um dort von der Ruhe, der Ekstase und der Kunst zu leben.“ Diese beiden Sätze sagen alles über mein Projekt.

Gauguin war in seiner Seele ein Reisender...

Schon das erste Lebensjahr verbringt er mit seinen Eltern zur Hälfte auf dem Meer. Sein Vater, ein Republikaner unter Napoleon III., muss Frankreich verlassen und stirbt während der Überfahrt auf dem Schiff. Seine Mutter, Tochter der militanten Sozialistin und Feministin Flora Tristan, findet Zuflucht in Peru, dem Land, das Gauguin auf seiner besessenen Suche nach dem Primitiven tief beeindruckt wird. Dort lebt er inmitten präkolumbianischer Skulpturen und beginnt, selbst Dinge aus Holz zu schnitzen, unter anderem auch Dolche. In der Phase zwischen 1891 und 1893, für die ich mich im Film entschieden habe, konzentrieren sich all diese privaten, künstlerischen und politischen Herausforderungen seiner Suche.

Inwieweit sind Sie „Noa Noa“, der Vorlage für den Film, treu geblieben?

Ich habe sie frei adaptiert. Anders gesagt: Alles, was man im Film sehen kann, entspricht zwar der Wahrheit, ist aber manchmal fiktiv bearbeitet. Während Gauguin an „Noa Noa“ schreibt, verändert er bereits die Fakten und beginnt, an seiner Legende zu bauen. Auch die zahlreichen Biographien, die über ihn geschrieben wurden, interpretieren die Fakten. Und meine Rolle als Regisseur gibt mir die Möglichkeit, das Gleiche zu tun. Um Beispiele zu nennen: In „Noa Noa“ existieren Tehura und Jotépha, die beiden Tahitianer, denen er begegnet, wirklich, aber sie bilden mit Gauguin nicht dieses Liebes-Trio, das im Drehbuch eines der zentralen dramatischen Elemente bildet. Auch verdichten sich in der Person von Tehura mehrere Frauen, die Gauguin geliebt hat. Und zweifellos hat er Tehura niemals bei sich eingeschlossen, so wie er das aus Eifersucht am Ende des Films macht. Aber wie gesagt, als Cineast darf ich mir eine solche Szene ausdenken, ohne dass ich mich dafür rechtfertigen muss.

Der Film beginnt in Paris. Dort arbeitet Gauguin als Tagelöhner, der seine Werke nicht verkaufen kann und dem Geld hinterherlaufen muss. Es ist eine Szene, die sich später, in Polynesien, in ähnlicher Weise wiederholen wird...

Auch diese Szene ist „Noa Noa“ frei nachempfunden. Einmal arbeitet Gauguin in einer Wechselstube, ein andermal als Plakatkleber oder auf den Docks als Hafearbeiter. Und das wird er später auch sechs Monate lang in Papeete machen, bevor man ihn als Künstler, der sich in einer extremen Notlage befindet, wieder einbürgert. Schon in der Zeit davor, noch in Paris, lebt Gauguin im absoluten Elend. Er ist immer auf der Suche nach einem Leben, das es ihm erlaubt, sich der Malerei zu widmen und in ihr die Ruhe zu finden, endlich auf die inneren Stimmen hören zu können, die seinen Pinselstrich führen. Die Bildmotive in Europa genügen ihm schon lange nicht mehr: „Ich erstickte. Ich finde hier keine Landschaft und kein Gesicht mehr, die es verdienen, gemalt zu werden.“

Sie drehen diesen Zeitraum kurz vor der Abreise mit einer Kargheit, die an Peter Watkins' Film „Edvard Munch“ (1974) erinnert...

Edvard Munch thematisiert wie Gauguin die Bedingungen der menschlichen Existenz. Beide Filme sprechen von kreativer Schöpfung in der Logik der Askese.

Beim Abschiedsbankett drängen sich Gauguins Freunde und grell geschminkte Prostituierte. Welche ästhetische Absicht verbirgt sich hinter dieser Szene?

Ich wollte einen rauschenden Ball zeigen. Dieses Bankett, bei dem Mallarmé eine sehr schöne Rede hält, ist zweifellos ein Fest, aber für Gauguin bedeutet es auch einen Bruch. Nicht ein einziger seiner Malerfreunde, mit denen er sich zum Atelier des Tropischen zusammengeschlossen hat – wie zum Beispiel Laval, Bernard, Van Gogh oder Maijer de Haan – folgt ihm, obgleich sie doch alle von dieser Lust am Reisen gepackt sind. Gauguin zeigt also enormen Mut. Aber man spürt auch seine Einsamkeit. Ausserdem verlässt er seine Frau Mette und seine fünf Kinder, die er wirklich liebt, was in ihrer gesamten Korrespondenz immer wieder anklingt. Bei einigen Amerikanern stand Gauguin auf der schwarzen Liste. Trotzdem haben sie seine Gemälde immer eilig in ihre Museen gehängt, als Beispiel für Lasterhaftigkeit. Aufgefressen von der moralischen Frage wurden die Recherchen über seine Arbeit auf der anderen Seite des Atlantik zwischen 1985 und 2005 eingestellt. Als ob man Gauguin nach den moralischen Standards des 20. und 21. Jahrhunderts beurteilen könnte.

Ihr Film arbeitet eher mit Stilmitteln eines Western als mit jenen des klassischen Biopic. Misstrauen Sie diesem Genre?

Es gibt einige exzellente Biopics, aber – und das sage ich ohne jeden Snobismus – mich hat die Idee, die künstlerische Leistung eines Menschen im Film nachzuspielen, nie interessiert. Ich hatte Lust, einen Abenteuerfilm zu drehen, einen Western. Nehmen Sie zum Beispiel die Reise-Szenen, wenn Gauguin auf dem Pferd ins Innere der Insel vordringt, oder die Szene, in der er nachts, beim Klang der Trommeln, das Dorf von Tehura erreicht. Ich fühle mich im amerikanischen Kino zuhause. Bevor ich mit der Arbeit an Gauguin anfang, habe ich mir noch einmal die grossen Filme angeschaut, die meine Jugend begleitet und meine Vorlieben geprägt haben, The Big Sky von Howard Hawks, Hell in the Pacific – Die Hölle sind wir von John Boorman oder Jeremiah Johnson von Sidney Pollack. Oder auch den Film Still the Water der Japanerin Naomi Kawase, in dem die Natur, die Liebe, der Tod, die Transzendenz eine wesentliche Rolle spielen. Und natürlich Das Piano der Neuseeländerin Jane Campion über das absolute Bedürfnis, schöpferisch tätig zu sein.

Welche Bedeutung hatten diese Spielfilme für Ihren eigenen kreativen Gestaltungsprozess?

Alle diese Filme haben meine Regieentscheidungen und das Tempo im Film auf organische wie auch subtile Weise beeinflusst. Die Kamera musste den Gesichtern vertrauen, den Landschaften und möglichst nah an den Bewegungen von Gauguin bleiben. Die Geschichte, die ich mit Etienne Comar und Thomas Lilti geschrieben habe, sollte sich schnörkellos entwickeln, der Dialog auf jede

Geschwätzigkeit verzichten. Die Ereignisse, dem äusserlichen Anschein nach unbedeutend, sollten von grossen Dingen erzählen.

Man spürt, dass Sie den Film vor allem wegen dieser Reise gemacht haben, die Gauguin auf der Insel unternimmt. Sie inszenieren sie mit einer Nüchternheit, die an Terrence Malick erinnert, ohne Pathos und musikalische Hervorhebung...

Diese Reise, das Herzstück von „Noa Noa“, hat mich tatsächlich von Anfang an sehr animiert. Auf Tahiti muss Gauguin, der gerade einen Herzinfarkt hinter sich hat, für seinen Aufenthalt in der Klinik 12 Francs am Tag bezahlen. Er weiss, dass er, sobald er Geld hat, dieses für die Malerei ausgeben wird. Wenn es schon ans Sterben geht, dann wenigstens am richtigen Ort. Die Bewohner Tahitis, die er bislang getroffen hat, sind seiner Ansicht nach zu zivilisiert. Deshalb dringt er immer weiter ins Innere der Insel vor, auf der Suche nach dem Primitiven, welches er in der Stadt nicht gefunden hat. Gleichzeitig beherrscht ihn der Gedanke an Tehura. Er träumt von einer Begegnung mit ihr. Und die Eltern der jungen Frau überlassen sie ihm in einer Geste äusserster Schlichtheit, in der Hoffnung auf ihren sozialen Aufstieg.

Es ist auch ein politischer Film, durchdrungen von Fragen der Religion...

Als ich „Noa Noa“ las, war ich davon fasziniert, dass die Ankunft von Gauguin mit dem Tod des letzten Maori-Königs zusammenfällt. Der Maler geht zur gleichen Zeit von Bord, in der eine 2000 Jahre alte primitive Kultur unter dem Diktat der Missionare stirbt und sich der Umarmung durch die Französische Republik überlässt. Beeinflusst vom Wandel der Insel geht Tehura so weit, dass sie ihren eigenen Glauben und ihre Traditionen aufgeben und in die Kirche gehen will. Indem Gauguin das Gesicht und die Seele der Maori malt, dokumentiert er eine Zivilisation, die sich auf einen Abgrund zubewegt und darin zu verschwinden droht. Er malt etwas, das sich gerade auflöst.

Finanziell ist Gauguin am Ende und die Menschen auf der Insel lehnen ihn ab: Man wird das Gefühl nicht los, dass er der ewige Verlierer ist...

Auch wenn die Modernität seiner Arbeit fern bleibt, durch den starken Ausdruckswillen, die klaren Farben und die symbolische Bedeutung der Linien hält der Film in der Tat die Chronik einer Niederlage fest. Als Gauguin Tehura und damit der Eva begegnet, die er schon so lange herbei gesehnt hat, wächst seine schöpferische Energie. Aber je unklarer, verschwommener die Liebesbeziehung der beiden wird, umso mehr erlischt sein kreativer Elan. Gauguin wollte selbst zum Barbaren, zum Wilden werden. Doch die Natur verweigert sich ihm. In den Gesichtern und Landschaften malt er im Grund eine imaginäre Welt. Schliesslich dringt der Kapitalismus schon zu den kleinen Kieselsteinen des Pazifiks vor und bedroht die Kultur von Tahiti. Gauguin ist sein erster Importeur. Um zu überleben fängt er an, Idole und Geister der Maori zu schnitzen und sie am Hafen zu verkaufen. Dadurch korrumpiert er die Seele von Jotépha, der ihn nachmacht, indem er seinerseits die Objekte massenhaft herstellt und zu Geld macht.

„Alles, was ich gelernt habe, hat mich behindert.“ erklärt Gauguin...

Die einzige Tugend ist die, die wir in uns haben, erklärt er Jotépha, um ihn von den Fälschungen abzubringen. Jotépha aber hadert offen mit dem weissen Mann, der seine Zivilisation schädigt, indem er Maori-Götter, also mystische Statuetten, zu dekorativen Gegenständen degradiert und ein Gewehr auf die Insel gebracht hat, mit dem er Fische jagen will.

Die vielen Nachtszenen lassen den Film intim und zugleich surreal erscheinen. Welche Bedeutung spielen die Geister in Ihrer Geschichte?

Sie spuken durch die gesamte Arbeit von Gauguin. Jedes seiner Bilder aus Tahiti trägt an der Last der Phantome und Geister. Mit ihrer Hilfe möchte er eine untergehende Kultur wiederbeleben, vor allem den Animismus, der die Maori-Kultur durchzieht und seit der Ankunft der Missionare auf der Insel kein

Heimatrecht mehr hatte. Ich wollte sehr schnell die Tikka, diese geisterhaften Wesen, zum Thema machen, in etwa so, wie Naomi Kawase in ihrem Film Still the Water den Schamanismus zum Leben erweckt. Das Kino somit als Kunst zu feiern, die auch Geistern eine Stimme gibt. In einer Nacht auf Tahiti ist die Luft voll an Geistern.

Warum haben Sie sich für Vincent Cassel als Darsteller von Gauguin entschieden?

Körper, Gesicht, Sensibilität? Wen und was wollte ich vor der Kamera sehen? Anlässlich des einzigen Interviews, das Gauguin 1890 dem Figaro zugestanden hat, beschreibt man ihn als kräftigen Mann mit klaren Augen, ein Mensch, der offene Worte schätzt. Vincent, ein Bilderstürmer, neugierig auf Andere und selbst heftig vom Fernweh infiziert, war eine naheliegende Wahl. Er hat sehr früh die Synopsis gelesen und Interesse an dem Projekt gezeigt. Wie Gauguin pfeift er auf Konventionen und verstellt sich nicht, auch wenn er anderen missfällt. Wir haben uns an die Arbeit gemacht. Ich habe ihm „Noa Noa“ zu lesen gegeben, die Korrespondenz zwischen Gauguin und seiner Frau sowie den Text von Octave Mirbeau. Er hat selbst recherchiert und begleitete mich ins Musée d'Orsay, um dort Bilder und Skulpturen von Gauguin zu sehen. Er musste auch abnehmen – das stand ausser Frage. Gauguin ernährte sich überwiegend von den Wurzeln der Brotbäume. Ausserdem hat Vincent Kurse für Malerei und Skulptur besucht und falsche Zähne verlangt, um dem schlechten Gesundheitszustand von Gauguin zu entsprechen.

Und die 17 Jahre alte Tuhei Adams, die Tehura spielt?

Sie ist ein Geschenk des Himmels. Wir haben sie schon am zweiten Tag des Castings gefunden. Von Anfang an, bei den ersten Proben, hatte sie diese irre Mischung aus Anmut und Verrücktheit. Auch in ihr steckt etwas von dem, das in Gauguins Bildern zum Ausdruck kommt und mit der Geschichte von Tahiti zusammenhängt: Das Feuer, die Langeweile, die Respektlosigkeit, der unveränderliche Aspekt der Zeit, die verstreicht, eine bestimmte Art, in der Gegenwart zu leben; ausserdem ruhige Bewegungen, Melancholie. Ich hoffe, dass der Film ein wenig von der Grossherzigkeit, der Ruhe und Würde der Menschen auf Tahiti ausstrahlt. Man kann mit ihnen gemeinsam Stunden schweigen, ohne sich dabei dazu angehalten zu fühlen, die Leere ausfüllen zu müssen.

Warren Ellis hat die Musik komponiert...

Während ich am Film schrieb, hörte ich den Soundtrack, den Warren mit Nick Cave für den Film Die Ermordung des Jesse James durch den Feigling Robert Ford von Andrew Dominik komponiert hat. Ein Western, der ebenfalls eine wichtige Inspirationsquelle für mich war, unter anderem etwa durch das Stilmittel der Verzögerung und durch die Art und Weise, wie Action entsteht, ohne dass sich dabei die inneren Welten verlieren.

Sie mögen ferne Schauplätze. Das zeigen auch Ihre vorangegangenen (Kurz-)Filme: Wo ist Kim Basinger? (2009) und Hochzeit in Mendoza (2012). Beide Filme spielen in Argentinien. Was verbindet Sie ganz persönlich mit Gauguin?

Wenn ich mich hätte entscheiden können, Tennislehrer zu werden oder Filme zu machen, dann hätte ich mich für den Tennislehrer entschieden, für ein ruhiges Leben. Denn Kunst entsteht aus Notwendigkeit. Man wird nicht Künstler, weil das cool ist, sondern weil man nicht anders kann.

Interview mit VINCENT CASSEL

Wann sind Sie zu diesem Projekt gestossen?

Ziemlich früh. Ich habe eine Synopsis gelesen und Édouard Deluc getroffen. Ich kannte ihn vorher nicht. Ich stiess auf einen jungen Typen, dynamisch, engagiert, der mir Dinge aus seinem Leben anvertraute. Sie entsprachen meinen Sehnsüchten, vor allem der Lust, anderswo zu sein. Ich meine diesen Wunsch, sich den Menschen zu entziehen, um sich auf das zu konzentrieren, was man wirklich machen will. Als Autor des Films Hochzeit in Mendoza fühlt sich Édouard genauso zu Argentinien hingezogen, wie ich mich Brasilien verbunden fühle. Gauguin, der Globetrotter, aufgewachsen in Peru, war unerbittlich vom Fernweh geplagt. Tahiti war wie eine Rückkehr zu den Ursprüngen: Ein Versprechen neuer Empfindungen, ein Traum von Eden. Allein schon deshalb funktionierte die Identifikation.

Ist der Film für Sie ein richtiges oder ein falsches Biopic?

Richtig oder falsch, was spielt das für eine Rolle, zumal ich dem Genre misstrauere. Seit Mesrine (Public Enemy No.1 – Mordinstinkt und Public Enemy No.1 – Todestrieb) von Jean-François Richet hat man mir vorgeschlagen, alle möglichen berühmten Personen darzustellen: Montand, Salvador Dalí und andere, die ich gar nicht nennen will, weil sie schon verfilmt sind. Mir liegt weder Imitation noch Performance. Bei Gauguin gab es glücklicherweise keine historischen Filmbilder, denen ich entsprechen musste. Wir konnten ihn neu erfinden. Das Projekt von Édouard war ein Langzeitprojekt. Wir haben schon viel im Vorfeld gearbeitet. Entscheidend war meiner Meinung nach, auf alle Elemente zu verzichten, die man ohne weitere Bezugspunkte nicht verstanden hätte. Über das Wesentliche waren wir uns ohnehin einig: Der Zuschauer konnte das Spiel nicht zeitversetzt sehen. Also musste die Aktion live, in der Gegenwart stattfinden. Dieses Prinzip gab dem Film die endgültige Form: Er ist lakonisch, gleichzeitig lyrisch und karg.

Was wussten Sie über Gauguin?

Soll ich ehrlich sein? Nicht gerade viel! Ich kannte nur einige seiner Gemälde aus Tahiti. Aber ich habe darin seine Zerrissenheit gespürt und das hat mich für ihn eingenommen. Auf Édouards Anregung hin habe ich angefangen, „Noa Noa“ zu lesen, die Vorlage für den Film. Dann besuchte ich Ausstellungen und traf mich mit den Konservatoren des Musée d'Orsay. Sie haben mir erklärt, weshalb Gauguin revolutionär war. Ausserdem habe ich bei einem Lehrer Unterricht in Malerei genommen. Ich wollte mich nicht wie ein Idiot fühlen, der mit Pinsel und Farbe am Set steht und keine Ahnung hat, wie man damit umgeht. Wir haben uns sofort in die praktische Arbeit vertieft und so habe ich also angefangen zu malen. Das hätte ich mir vorher niemals zugemutet. Ich habe mich immer für einen miserablen Zeichner gehalten, obgleich einige meiner Gemälde schon etwas haben oder? (lacht). Bevor ich die Dreharbeiten zu einem Film anfangen, mache ich immer eine kleine Charakterskizze der Person, die ich spiele. Erstaunlicherweise trifft der Entwurf von Gauguin ziemlich genau das, was er am Ende ist.

Der Film zeigt die Chronik einer Niederlage...

...inklusive des Scheiterns seiner Liebe zu Tehura. Es ist eine unmögliche Liebe. Sie steht im Zentrum der Geschichte und löst Emotionen aus, auch wenn Gauguin in Wirklichkeit mehrere Musen hatte. Er ist in der Tat der ständige Verlierer. Er opfert seine Familie, seine Gesundheit und seine Karriere auf dem Altar der Kunst. Und verschleisst sich völlig auf der Suche nach dem, was er das Primitive oder Wilde nennt. Zudem wenden sich auch noch alle von ihm ab, sogar auf Tahiti, in einem Umfeld, in dem er gern gelebt hätte, das ihn aber wie einen Antikörper abstösst. Er erweist sich sowohl als Monster wie auch als aussergewöhnliche Persönlichkeit. Seine Gemälde, seine kontrastreiche und leuchtende Farbpalette, strahlen etwas extrem Lebendiges aus, ohne realistisch zu sein und werden damit zu einem Vermächtnis. Er hat also im Grunde Recht behalten. Ich habe ihn verkörpert, ohne ihn zu bewerten, selbst wenn er Dinge gemacht hat, die ich nie machen würde. Er verzehrt sich, aber er kann

nicht anders. Er hat keine Wahl, so stark ist sein Verlangen nach dem Absoluten... Ich weiss nicht, ob ich als Schauspieler den Mut gehabt hätte, den er besass.

Sie mussten auch Ihr Aussehen ändern...

Ja, trotzdem habe ich immer das Gefühl, dass ich eigentlich nichts mache. Ich zitiere gern den Satz von Bruce Lee: „Ich betrachte mich als Wasser. Ich nehme die Form an, die man von mir verlangt.“ Im Kino muss man sich auflösen können. Ich habe mir den Bart wachsen lassen. Mithilfe eines Ernährungsberaters habe ich abgenommen. Für mich war das eher amüsant, während Gauguin sehr unter Hunger gelitten hat. Und dann – es fällt mir schwer zuzugeben, dass ich beim Drehen auch gelegentlich leide – hatte ich mir auch falsche Zähne machen lassen. Gauguins Visage ist, sagen wir mal, ein Mix aus meinen Vorstellungen und der Realität. Ich habe Tahitianisch gelernt. Ich habe für diese Rolle eine eigentümliche Art zu gehen erfunden, ich bin Stück für Stück vorgegangen. Vielleicht ist mein Gauguin etwas derber geworden als der, von dem wir anfangs ausgegangen sind, Édouard und ich.

Hat diese Rolle eine besondere Erinnerung hinterlassen?

Das passiert bei allen Rollen. Aber wenn dieser Film bei mir für etwas Besonderes steht, dann war es das Abenteuer, das er mir geschenkt hat: Die Begegnung mit Polynesien, wo ich das Gefühl hatte, in "Avatar" zu sein, in Ekstase. Édouard zeigt das sehr gut im Film: Die Natur diktiert die Gesetze. Und die Orte und die Menschen verfolgen sie noch im Schlaf. Gauguin hat mir auch beigebracht, die Malerei zu schätzen. Und das ist doch schon etwas.



Interview mit PIERRE COTTEREAU (Kamera)

Über Édouard Deluc

Unsere jüngste Kooperation geht auf eine lange Zusammenarbeit zurück. Seit 15 Jahren bin ich an allen Kurzfilmen von Édouard beteiligt, mit Ausnahme von *Wo ist Kim Basinger?* (2009) und seinem ersten langen Film *Hochzeit in Mendoza* (2012). Édouard hat mir sehr früh von „Noa Noa“ und seinem Projekt erzählt. Ich habe die ersten Synopsen gelesen und ich folgte der Entwicklung verschiedener Versionen. In den ersten Entwürfen erkannte ich seinen Hang zur Nachdenklichkeit wieder. Die späteren Versionen konzentrierten sich mit dem verliebten Trio Tehua - Jotépha - Gauguin mehr auf den narrativen Schwerpunkt des Films. GAUGUIN ist zweifellos eine Mischung aus beiden Annäherungen. Édouard ging es weniger darum, die Geschichte so linear wie möglich zu erzählen, vielmehr wollte er nach Polynesien reisen, um Gauguins Seelenzustände einzufangen, seine Beziehung zu Schönheit. Er wollte einen Menschen zeigen, der bereit war, seine ganze Existenz für die Kunst zu opfern und zugleich einen Mann, der nur eine wahre Liebe kennt: Die Malerei. Édouard ist selbst Künstler, er hat Bildhauerei studiert. Vor allem daraus resultiert die Sensibilität, die auch seine Beziehung zum Kino ausmacht.



Zu Paul Gauguin

Ich habe natürlich alle möglichen Publikationen von und über Gauguin zu Rate gezogen, wenn auch eher auf die Schnelle. Mit Édouard tauschte ich mich dagegen ununterbrochen aus. Ich achte allerdings darauf, dass meine Meinung auf keinen Fall seine Ansichten beeinträchtigt. Die Frage ist vielmehr: Was will er? Im Unterschied zu Édouard, den Gauguins künstlerische Arbeit enorm berührt – er liebt die moderne Kunst und ihre Anfänge – war Gauguin für mich ein Maler, den ich kaum kannte. Aber das stand nicht zur Debatte. Es ging darum, eine Persönlichkeit, die weder sympathisch noch synthetisch war, über ihre Empfindungen und Stimmungen darzustellen: Über das absolute Leid oder eine genauso absolute Gelassenheit. Und dann mussten wir natürlich seine Gemälde zeigen, ohne dass dabei seine Person verloren geht. Im Film habe ich mich dafür entschieden, zwei Farbpaletten zu mischen. Eine für die Primärfarben – mit ihnen nähern wir uns seinen Bildern – und die andere für das üppige und feine Grün, das man auf der Kinoleinwand sieht.

Zur Ästhetik

Wir haben nie darüber gesprochen, jedenfalls nicht so, wie man gewöhnlich darüber redet: Die Ästhetik des Films ist vor allem die Ästhetik des Regisseurs. Und im Fall von Édouard ist sie klar erkennbar. Ich fühle mich wohl unter seiner künstlerischen Leitung, die bei den Dreharbeiten jedem Detail Aufmerksamkeit schenkt. Ich mag die Einfachheit, mit der er Entscheidungen trifft, dieses oder jenes zu betonen. Alles, was er ins Bild setzt, ist wichtig, selbst wenn man nie so genau weiss, wodurch

seine Inszenierung letztlich überzeugen wird. Ist es die Ausstattung, eine Landschaft, ein Körper, der inhaltliche Ablauf? Das ist das Spielfeld und darauf setze ich meine eigenen Abdrücke. Wir schenken uns gegenseitig Vertrauen. Wenn ich experimentieren will, lässt er mich experimentieren. Wenn ich Édouard eine Option vorschlage, die ihm Unbehagen bereitet, dann habe ich mich ganz einfach in der Richtung vertan. Sein grosses Vorbild war der Film Die Ermordung des Jesse James durch den Feigling Robert Ford (2007) von Andrew Dominik. Und ich habe ihm Fotos aus einem Artikel der New York Times gezeigt, über das schwarze Amerika in den 30er Jahren. Die Reportage arbeitete mit der Farbe auf eine besondere Weise, die mir sehr lag.

Zur Darstellung der Natur

Gauguin, dieser Einzelgänger in der Natur und seine Reise quer über die Insel, das alles erinnert mich auch an Édouard. Diese Natur stellt er nicht allegorisch dar, sondern aus der Perspektive des Menschen, also so demütig wie möglich. Es ist eine Natur wie aus den Märchen: Gleichzeitig Garten Eden und Hölle, Matrise und Original im wahrsten Sinne des Wortes.

Zur Darstellung der Nacht

Die vielen Nachtszenen gehörten zu den grossen Herausforderungen des Films. Sie waren mir nicht lästig, ganz im Gegenteil. Ein Set, dessen Ausleuchtung dem Zuschauer die Nacht nur vorgaukelt, lässt mich an das Kino glauben. Auch hier haben wir versucht, die Szenen so einfach wie möglich zu drehen. Für viele Innenräume habe ich Kerzen als einzige Lichtquelle verwendet und mit technischen Hilfsmitteln lange daran gebastelt, bis ich die Farbe bekam, die ich wollte. Gauguin war jemand, der nur wenig bei sich trug. Das Geringste, was wir tun konnten, um ihm gerecht zu werden, war, gleichfalls mit sehr wenig Gepäck unterwegs zu sein.

Interview mit WARREN ELLIS (Filmmusik)

Wie kamen Sie dazu, den Soundtrack für diesen Film zu komponieren?

Ich habe einen ersten Rohschnitt des Films gesehen und war von Cassels Charakterdarstellung sehr angetan. Ausserdem hat mich die letzte Phase von Gauguins Leben, die ihn an diesen kulminierenden Wendepunkt führt, wirklich berührt. Ich denke, meine Emotion hat in gewisser Weise auch mit meinem Alter zu tun.

Was hat Sie für das Projekt eingenommen?

Das Genre war es anfangs nicht. Eigentlich finde ich Biopics ziemlich langweilig und deshalb habe ich auch etwas gezögert, das Projekt anzunehmen. Aber als ich dann den Film gesehen habe und die Leistung von Cassel, war mir klar, dass es glücklicherweise über ein Biopic hinausgeht. Es ist eine poetische Geschichte über einen Lebenstraum geworden, in einem Moment, in dem dieses Leben gerade dabei ist, sich zu verabschieden.

Wie fanden Sie zu Ihren musikalischen Entscheidungen, sowohl bei Gauguins Reise quer über die Insel als auch hinsichtlich seiner Besessenheit, die Nacht zu malen?

Ich habe Édouard und dem Cutter Guerric Catala zugehört, sie kannten ja den Film wie kein anderer. Nach den vielen Diskussionen habe ich eine daraus resultierende klangvolle Palette geschaffen, mit Flöte, Piano und Violine. Es war schon eine Herausforderung, ins Studio zu gehen und Stück für Stück zu kreieren. Ich arbeite gewöhnlich nicht sehr nah an den Bildern oder indem ich detaillierte Partituren schreibe. Ich habe die Stücke nach ihrer chronologischen Reihenfolge komponiert. Ganz zufällig fiel mir das Schlussthema ein, die letzte Melodie, noch bevor ich den Film gesehen habe. Das sind Dinge, die kann man nicht erklären.

Wie haben Sie Gauguins metaphysische Unruhe in Töne umgesetzt?

So gehe ich eigentlich nicht vor. Ich setze darauf, dass die musikalische Ebene die richtige Harmonie und den richtigen Ton für die Charaktere findet. Hätte ich darüber nachgedacht, wäre ich mit Sicherheit weniger spontan gewesen. Ich liebe es, eine Musik zu erfinden und zu sehen, wie sie zu den Bildern passt. Dass Édouard und Guerric die jeweiligen Szenen, die von Musik begleitet werden sollten, festgelegt haben, hat mir enorm geholfen. Ich hatte zwei Wochen Zeit, um die Musik zu komponieren, zwischen einer Tournee und einer anderen Auftragskomposition, also musste ich sehr präzise und effektiv arbeiten. In dem Augenblick, indem uns klar wurde, dass die Geige Gauguins innerer Stimme entsprach, hat sich alles andere ergeben.

Inwieweit hat die Musik Tahitis (Trommeln und Choräle) Ihre Musik beeinflusst?

Es gab keinen Einfluss. Es wäre unaufrichtig und falsch gewesen. Ich habe nur den Gesang in diesem Schlusstück aufgegriffen. Er entspricht den tahitianischen Chorälen, die man auch im Film hört.

HINTER DER KAMERA

EDOUARD DELUC (REGIE / DREHBUCH)

Nach einem Kunststudium widmet sich Édouard Deluc, geboren 1970, seinen drei grossen Leidenschaften: Der Musik, der Photographie und dem Film. Er arbeitet für die Industrie, für renommierte Firmen und Marken und realisiert zahlreiche Werbespots. Ausserdem dreht er Musikvideos und mehrere Kurzfilme. Im Rückblick beschreibt er diese Zeit als notwendige Aufwärmphase, um seine Fähigkeiten als Regisseur zu erproben und eine eigene Handschrift zu entwickeln. Wo konnte er sein Talent am besten verwirklichen, seine Neigung für die monumentalen Landschaften des amerikanischen Kinos, seine Lust, in fremden Ländern unterwegs zu sein, sein Faible für das richtige Licht und energiereiche Schauplätze? Drama oder Komödie: Welches Genre eignet sich besser, um das Innenleben eines Menschen und seine komplizierten Beziehungen zur Welt anzudeuten, ohne gleich alles über eine Person zu verraten?

2012, im Alter von 42 Jahren, glaubt Édouard Deluc, als Regisseur auch der Langstrecke gewachsen zu sein und präsentiert dem Publikum seinen ersten abendfüllenden Spielfilm. Das Roadmovie Hochzeit in Mendoza (*Mariage à Mendoza*, 2012) ist eine neue, erweiterte Version des Kurzfilms *Wo ist Kim Basinger?* (*Dónde está Kim Basinger?*, 2009), der 2010 bei internationalen Festivals auf begeisterte Zustimmung gestossen und gleich mehrfach ausgezeichnet worden war (u.a. Grosse Preis in Clermont-Ferrand, Melbourne International Film Festival, Krakau Film Festival und Nominierung für den César). Dieser Film ist nicht nur eine Liebeserklärung an das Kino und an eine Ästhetik, die selbst den kleinsten Details Bedeutung verleiht, es ist vor allem ein Bekenntnis zu Argentinien. „Ich war auf der Suche nach einem anderen Ort und ich habe Argentinien gefunden“, sagt Deluc über den Film und das Land, denen er sich auch ganz privat – über seine argentinische Frau, seine Tochter und das Abenteuer der eigenen Lebensgeschichte – besonders verbunden fühlt. (Auszeichnung: Die goldene Orchidee für den besten Film auf dem Festival von La Réunion 2012)

Mit dem Biopic GAUGUIN lässt sich Édouard Deluc auf ein für ihn neues Genre ein. Die Reise des ersten europäischen Aussteigers und dessen zerrissener Persönlichkeit verschaffen ihm emotionalen und magischen Zugang zur polynesischen Inselwelt. Im Vordergrund stehen jedoch andere, elementare Themen: Der fatale Zusammenprall der Kulturen, die Genese einer radikal anderen Kunst, die Bedeutung persönlicher Freiheit und die symbolische Verflechtung von Lebenstraum und Wirklichkeit.



PIERRE COTTEREAU (KAMERA)

Pierre Cottereau, geboren 1974, wirkte an mehr als 40 Film- und Fernsehproduktionen mit, u.a. Maskeraden (Mascarades, 2008), Die Perlenstickerinnen (Brodeuses, 2004) und Who Killed Marilyn? (Poupoupidou, 2011). Für den Film Café de Flore (2012) wurde er mit dem Prix Jutra für die beste Kamera ausgezeichnet.

WARREN ELLIS (FILMMUSIK)

Der Zufall, so Warren Ellis, habe ihn als Kind zur Musik und später dorthin geführt, wo er heute steht. Geboren ist der weltweit renommierte Musiker und Multi-Instrumentalist 1965 in Ballarat, einer alten Goldgräberstadt im australischen Bundesstaat Victoria. An der Universität von Melbourne studierte er klassische Violine. Seit bald zwanzig Jahren lebt er mit seiner Frau und seinen beiden Kindern in Paris. Er spielt in mehreren Bands (Nick Cave and the Bad Seeds, Grinderman und Dirty Three) und hat, oft in Zusammenarbeit mit Nick Cave, den Soundtrack zahlreicher Filme komponiert. 2005 gewann er den Australian Film Institute Award für die beste Filmmusik zu The Proposition – Tödliches Angebot (The Proposition, 2005) von John Hillcoat. 2016 gewann er den César Award für die beste Filmmusik zu Mustang (2015), dem Erstlingsfilm der türkisch-französischen Regisseurin Deniz Gamze Ergüven. Herausragend waren auch seine Soundtracks für die Filme Die Ermordung des Jesse James durch den Feigling Robert Ford (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, 2007), The Road (2009) und Den Menschen so fern (Loin des hommes, 2014).



VOR DER KAMERA

VINCENT CASSEL (PAUL GAUGUIN)

Vincent Cassel wurde am 23. November 1966 in Paris als Sohn des Schauspielers Jean-Pierre Cassel und der Journalistin Sabine Cassel-Lanfranchi geboren. Er war vierzehn Jahre mit Monica Bellucci verheiratet und lebt heute in Rio de Janeiro, Brasilien.

Neben seiner Tätigkeit als Schauspieler ist Cassel auch eine gefragte Synchronstimme (z.B. für Hugh Grant) und betätigt sich gelegentlich auch als Filmproduzent. Sein Repertoire ist ebenso vielseitig wie umfangreich. Es beinhaltet Komödien, vor allem aber diverse Spielarten des Thrillers, des Film Noir sowie historische Dramen und Biopics. Besonders gern wird er für die Darstellung exzentrischer, zerrissener, fieser oder auch brutaler Charaktere eingesetzt.

Nach einer stürmischen, rebellischen Jugend, die er grösstenteils in Internaten verbracht hat, reist Cassel in die USA und nimmt Unterricht am Actors Institute in New York. Nach seiner Rückkehr arbeitet er zunächst auf der Bühne mit dem grossen Pantomimen und Theaterregisseur Jean-Louis Barrault. Seit 1989 hat er in mehreren Dutzend Filmen mitgewirkt. Der internationale Durchbruch gelang ihm im Jahr 1995 mit Hass (La Haine, 1995) von Mathieu Kassovitz. Der Spielfilm erzählt vom Alltag in den Pariser Banlieu, von einer Welt der Gewalt, der Drogen, Schikanen und Wut. Cassel wird als Bester Nachwuchsschauspieler und Bester Hauptdarsteller für den César nominiert. Der Film gilt als Meilenstein des französischen Kinos in den 1990ern und macht Cassel schnell zu einer Identifikationsfigur der französischen Jugend. Noch im selben Jahr spielt er an der Seite von Greta Scacchi, Gwyneth Paltrow und Nick Nolte in der internationalen Filmproduktion Jefferson in Paris (1995) von James Ivory. 1998 ist er neben Cate Blanchett, Joseph Fiennes und Geoffrey Rush in dem mehrfach für den Oscar nominierten Biopic Elizabeth (1998) zu sehen. Weitere Rollen in historischen Filmstoffen wie Die Purpurnen Flüsse (Les Rivières pourpres, 2000) folgen. Nur wenige Jahre später wird er für seine Darstellung des Gangsters Jacques Mesrine in Public Enemy No. 1, Teil I. und II (L'Ennemi public No. 1, 2000) auf dem Tokyo International Film Festival in der Kategorie Bester Hauptdarsteller ausgezeichnet. Ausserdem erhält der Film beim César 2009 drei Auszeichnungen in den Kategorien Bester Hauptdarsteller, Bester Ton und Beste Regie. 2010 ist Cassel im Oscar-prämierten Ballett-Drama Black Swan (2010) an der Seite von Natalie Portman, Mila Kunis und Winona Ryder zu sehen. In den Jahren 2016 und 2017 stellt Cassel seine schauspielerische Vielseitigkeit in drei sehr unterschiedlichen Filmen unter Beweis: Im Blockbuster Jason Bourne (2016) von Paul Greengrass legt er als Auftragskiller der CIA reihenweise Menschen um. Ganz andere Fähigkeiten fordert das französisch-kanadische Drama Einfach das Ende der Welt (Juste la fin du monde, 2016) von Xavier Dolan. Ein Psychothriller und klaustrophobisches Kammerspiel, in dem die Unfähigkeit einer Familie, miteinander zu kommunizieren und echte Gefühle zu zeigen, im Mittelpunkt steht. Der Film wurde bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes 2016 mit dem Grossen Preis der Jury ausgezeichnet. Zu seinem 50. Geburtstag taucht Vincent Cassel nun im selben Jahr als Paul Gauguin in die schweigsame und wilde Natur Polynesiens ein. Sein eigener lakonischer Kommentar zu diesem Rollenangebot: „Ich habe den Eindruck, dass es für uns Schauspieler einen Moment gibt, in dem wir uns einen Maler aufhalsen müssen. Und da habe ich gedacht: Das könnte dieser Moment sein.“

DARSTELLER

Vincent Cassel	Paul Gauguin
Tuheï Adams	Tehura
Malik Zidi	Henri Vallin
Pua-Taï Hikutini	Jotépha
Pernille Bergendorff	Mette Gauguin
Marc Barbé	Mallarmé
Paul Jeanson	Emile Bernard
Cedric Eeckhout	Meuer de Haan
Samuel Jouy	Emile Schuffenecker

STAB

Regie	Edouard Deluc
Drehbuch	Edouard Deluc, Etienne Comar, Thomas Lilti, Sarah Kaminsky Frei adaptiert nach Noa Noa, Voyage de Tahiti von Paul Gauguin
Produktion	Bruno Levy
Kamera	Pierre Cottreau
Schnitt	Guerric Catala
Originalmusik	Warren Ellis
Ton	Pascal Armant, Gwennoïlé Le Borgne, Alexis Place, Niels Barletta
Musikalische Supervision	Martin Caraux
Produktionsdesign	Emmanuelle Cuillery
Erster Regieassistent	Ludovic Giraud
Casting	Julie Navarro
Kostümbild	Céline Guignard Rajot
Produktionsleitung	Sylvie Peyre
Koordination	Julie Lescat
Ausf. Produzent Polynesien	Laurent Jacquemin