GAUMONT
PRÄSENTIERT
EINE PRODUKTION FOZ
82
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2025
Selezione Ufficiale
BENJAMIN VOISIN
REBECCA MARDER
PIERRE LOTTIN
DENIS LAVANT
SWANN ARLAUD
DER FREMDE
L'ÉTRANGER
EIN FILM VON
FRANÇOIS OZON
NACH DEM ROMAN VON
ALBERT CAMUS
© ÉDITIONS GALLIMARD 1942
MIREILLE PERRIER
CHRISTOPHE MALAVOY
NICOLAS VAUDE
JEAN-CHARLES CLICHET
HAJAR BOUZAOUIT
FOZ
•2cinéma
MACASSAR
SCOPE
CANAL+
france•tv
INDÉFILMS
CINEVENTURE
Gaumont
FILM COOP

DER FREMDE

Frankreich 2025, 122 min.

Regie	François Ozon
Drehbuch	François Ozon
basierend auf dem gleichnamigen Roman von Albert Camus	
Darsteller:innen	Benjamin Voisin, Rebecca Marder, Pierre Lottin, Swann Arlaud, Denis Lavant, u.a.
Kamera	Manu Dacosse
Schnitt	Clément Selitzki
Musik	Fatima Al Qadiri
Produktion	FOZ
Koproduktion	Gaumont, France 2 Cinéma, Macassar Productions, Scope Pictures
FSK	ab 12 Jahre

Kinostart Deutschschweiz 19. Februar 2026

Synopsis

Meursault, ein stiller, unauffälliger Angestellter Anfang dreißig, nimmt ohne sichtbare Gefühlsregung an der Beerdigung seiner Mutter teil. Am nächsten Tag beginnt er eine Affäre mit seiner früheren Kollegin Marie und kehrt in seinen gewohnten Alltag zurück. Dieser wird jedoch bald durch seinen Nachbarn Raymond gestört, der Meursault in seine zwielichtigen Machenschaften hineinzieht – bis es an einem glühend heißen Tag am Strand zu einem schicksalhaften Ereignis kommt.

Altersempfehlung	ab 10. Klasse
Sprachfassungen	Originalfassung mit dt. Untertiteln, dt. Synchronfassung
Fächer	Französisch, Deutsch, Philosophie, Geschichte, Politik, Sozialkunde, Ethik/Religion,
Themen	Literaturverfilmung, Individuum & Gesellschaft, Entfremdung, Moral, Freiheit & Verantwortung, Normenkritik, Gewalt, Kolonialismus, Rassismus, Algerien, Existenzialismus, Nihilismus

INHALT DES FILMHEFTES

HINTERGRUNDINFORMATIONEN

Buch und Film **3**
Albert Camus 3
François Ozon 5
Albert Camus und „Der Fremde“ 6
Der Film von François Ozon 8
Historischer Kontext **10**
Zur Zeit der Résistance 10
Das koloniale Algerien im Spiegel des französischen Imperialismus 11
Camus und die Philosophie 13
Ein Meilenstein der Postmoderne 13
Das Absurde bei Camus 14
Identitätssuche | Sensibilität und Empfindsamkeit | Metamorphose des Selbst 15

AUFGABEN UND IMPULSE FÜR DEN UNTERRICHT

Vor der Filmsichtung

Vom Buch zum Film – Buchcover und Filmplakat 16
Impulsfragen zum Buch- und Filmanfang 18

Nach der Filmsichtung

DER FREMDE – Adaption eines Bildungsromans? 19
Materialblatt „Filmstandbilder“ 22
DER FREMDE – ein Kriminalfilm? 23
Der Fremde – ein philosophischer Roman 25
Die Figur der Marie 26
Der Gerichtsprozess 27
Erzählperspektiven in Roman und Film 29
Materialblätter „Erzählperspektiven“ 32

MATERIALIEN

Drehbuchauszüge **34**
Verhör von Marie 34
Plädoyer des Staatsanwalts 36
Plädoyer des Anwalts 37
Interview mit François Ozon **38**

BUCH UND FILM

Albert Camus

1913
Geburt von Albert Camus am 7. November in Mondovi in Algerien; Sohn einer in bescheidenen Verhältnissen lebenden Familie. Sein Vater Lucien ist Landarbeiter und seine Mutter Catherine Sintès ist Dienstmädchen. Sie ist taub und Analphabetin.

1914
Der Vater wird zum Militärdienst einberufen. Die Mutter verlässt mit ihren beiden Söhnen Mondovi, um sich in einem Arbeiterviertel von Algier niederzulassen. Der Vater wird im Kampf verwundet und stirbt noch im selben Jahr. Die Familie lebt fortan in großer Armut.

1923
Albert Camus zieht die Aufmerksamkeit seines Lehrers Louis Germain auf sich, der ihm zu einem Stipendium verhilft, damit er seine Schulausbildung am Lycée Bugeaud in Algier fortsetzen kann.

1932
Er studiert Literaturwissenschaft und entdeckt dank seines Professors Jean Grenier, mit dem er in Verbindung bleibt, die Philosophie.

1935
Albert Camus tritt der Kommunistischen Partei bei. Nach einer Meinungsverschiedenheit wird er 1937 aus der Partei ausgeschlossen. Er gründet das *Théâtre du Travail*.

1938
Er wird Journalist und schreibt für die Tageszeitung *Alger Républicain*.

1940
Aufgrund der internationalen Spannungen zieht er nach Paris und beginnt mit der Arbeit an „Der Mythos von Sisyphos“. Er beendet seinen Roman „Der Fremde“.

1942
Albert Camus engagiert sich im Widerstand und veröffentlicht Artikel in der Untergrundzeitschrift *Combat*. Der Verlag Éditions Gallimard veröffentlicht in der Reihe zunächst den Roman „Der Fremde“, dann „Der Mythos von Sisyphos“.

1944
Veröffentlichung von „Caligula“ (Entstehung ab 1938).

1945
Veröffentlichung von „Die Pest“.

1951
Veröffentlichung von „Der Mensch in der Revolte“, das eine heftige Kontroverse auslöst.

1956
Veröffentlichung von „Der Fall“.

1957
Albert Camus erhält den Nobelpreis für Literatur.

1960
Am 4. Januar stirbt Albert Camus bei einem Autounfall. Im Wagen wird das unvollendete Manuskript von „Der erste Mensch“ gefunden, das postum veröffentlicht wurde.

Bibliographie (Auswahl)

- Hochzeit des Lichts. Impressionen am Rande der Wüste (*Noces*, 1938)
- Der Fremde. Erzählung (*L’Étranger*, 1942)
- Der Mythos des Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde (*Le mythe de Sisyphe*, 1942)
- Das Missverständnis (*Le Malentendu*, 1944)
- Caligula (1944)
- Die Pest (*La peste*, 1945)
- Die Gerechten (*Les justes*, 1949)
- Der Mensch in der Revolte (*L’homme révolté*, 1951)
- Der Fall (*La Chute*, 1956)
- Das Exil und das Reich (*L’exil et le royaume*, 1957)
- Die Besessenen (*Les possédés*, 1959)

François Ozon

François Ozon wurde am 15. November 1967 in Paris geboren. Schon früh begeisterte er sich für das Kino und drehte in seiner Jugend Super-8-Filme. Nach einem filmwissenschaftlichen Studium an der Université Paris I wurde er an der renommierten Filmhochschule La Fémis angenommen. 1994 schloss er sein Regiestudium ab. 1998 drehte er mit der Farce SITCOM seinen ersten Langfilm. Mit UNTER DEM SAND, in dem Charlotte Rampling den Tod ihres Mannes nicht überwinden kann, gelang ihm im Jahr 2000 der große Durchbruch. In seinem darauffolgenden Film, der Musicalkomödie 8 FRAUEN, konnte er mit Catherine Deneuve, Isabelle Huppert, Emmanuelle Béart, Fanny Ardant, Virginie Ledoyen und Ludivine Sagnier die Crème de la Crème des französischen Kinos vereinen. Das Ensemble wurde für seine herausragende Leistung auf der Berlinale 2002 mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet. Mit seinen Filmen SWIMMING POOL, JUNG & SCHÖN, DER ANDERE LIEBHABER und ALLES IST GUT GEGANGEN war François Ozon insgesamt vier Mal im Wettbewerb der Filmfestspiele von Cannes vertreten. 2018 erhielt er den Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland (1. Klasse). Im darauffolgenden Jahr wurde sein Film GELOBT SEI GOTT mit dem Jury-Preis der Berlinale ausgezeichnet. 2022 eröffnete er mit seinem Film PETER VON KANT die 72. Internationalen Filmfestspiele Berlin. Es folgten 2023 MEIN FABELHAFTES VERBRECHEN und 2024 WENN DER HERBST NAHT. François Ozon ist derzeit einer der produktivsten Regisseure Frankreichs. Dabei versucht er sich stets in anderen Genres, sei es intimes Drama, Melodrama, Komödie, Krimi, Musical, Film Noir, Thriller oder Kostümfilm. Oft basieren seine Filme lose auf literarischen Vorlagen und immer wieder finden sich darin Reminiszenzen an Vorbilder wie Douglas Sirk, Luchino Visconti, Joseph L. Mankiewicz, Billy Wilder, Pedro Almodóvar und vor allem Rainer Werner Fassbinder.

Filmographie (Auswahl)

- 8 Frauen (*8 femmes*), 2002
- Swimming Pool, 2003
- Rückkehr ans Meer (*Le refuge*), 2009
- Jung und Schön (*Jeune et Jolie*), 2013
- Frantz, 2016
- Der andere Liebhaber (*L'amant double*), 2017
- Gelobt sei Gott (*Grâce à Dieu*), 2018
- Alles ist gut gegangen (*Tout s'est bien passé*), 2021
- Mein fabelhaftes Verbrechen (*Mon crime*), 2023
- Wenn der Herbst naht (*Quand vient l'automne*), 2024
- Der Fremde (*L'Étranger*), 2025

Albert Camus und „Der Fremde“

Im Jahr 1930, im Alter von 17 Jahren, hat Albert Camus den „Wunsch, Schriftsteller zu werden”. Danach kommt es zu entscheidenden Begegnungen, u.a. mit dem Philosophielehrer **Jean Grenier**, dem er 1937 seine erste Veröffentlichung widmet und **Pascal Pia**, dem Chefredakteur der linken Tageszeitung *Alger Républicain*, für die Camus ab 1934 Artikel verfasst.

Bestärkt durch seine journalistische Erfahrung und überzeugt davon, dass der Roman die einzige literarische Gattung ist, die dazu geeignet ist, „maßgeschneiderte Schicksale zu erschaffen” („L’Homme révolté“,1951) lässt Camus verschiedene Formen des Schreibens in einen Dialog treten und verbindet damit die wichtigsten Grundpfeiler seines „Denkens des Absurden“ miteinander: **Theater, Essay und Roman** fasst der Schriftsteller unter dem Begriff der **„Trilogie des Absurden”** zusammen.

1940 beginnt Albert Camus mit der Arbeit an „Der Fremde“: Er ist damals erst 27 Jahre alt, hat aber bereits erlebt, wie Gewissheiten ins Wanken geraten und Illusionen zerbröckeln können: Nicht nur **politische Illusionen** (er wurde 1937 aus der Kommunistischen Partei Algeriens ausgeschlossen), sondern auch **emotionale Illusionen** (er ist geschieden) und **ideologische Illusionen** (nachdem er in der Presse das Kolonialsystem und die Unterdrückung algerischer Nationalisten angeprangert hat, sah er sich gezwungen, sein Heimatland Algerien zu verlassen). „Der Fremde“ kann also als Alter Ego Camus' gelesen werden, der 1940 in Paris ankommt und behauptet, „alle seine Figuren” selbst zu sein.

„Der Fremde“ erscheint am 19. Mai 1942. Bei seiner Veröffentlichung war Camus' Roman wenig erfolgreich. Heute ist er der drittmeistverkaufte Roman in französischer Sprache weltweit. Auch die Begeisterung für seinen Roman „Die Pest“ während der Corona-Pandemie im Jahr 2020 zeugt von der Fähigkeit des Autors, Umstände und Epochen zu überwinden, um seinen Erzählungen einen symbolischen und damit universellen Wert zu verleihen.

Immer wieder wurde „Der Fremde“ als **„Thesenromanen”** bezeichnet. Seine Veröffentlichung als Triptychon zusammen mit „Caligula“ und „Der Mythos von Sisyphos“ hat diese Einordnung begünstigt und damit auch dazu beigetragen, dass der Roman in der schulischen Auseinandersetzung oftmals auf die Bezeichnung „Roman des Absurden” reduziert wurde – nicht zuletzt durch Camus selbst, der seine drei Texte unter dem Titel **„Zyklus des Absurden“** zusammenfasst. Die Erzählung jedoch auf ihre These zu reduzieren, würde bedeutet, die literarische Dimension des Romans zu schmälern.

„Der Fremde“ ist ein **philosophischer Roman**, der weder Antworten noch Erklärungen liefert. Die Erzählung lässt die Leser:innen in die Wahrnehmung eines Menschen eintauchen, der verzweifelt versucht zu verstehen (ein Verb, das Meursault übrigens häufig verwendet), ohne dass ihm das jedoch gelingt: Wie K. aus „Der Prozess“ des

tschechischen Romanciers Franz Kafka, den Camus so sehr bewunderte, bleibt Meursault ein Mysterium. In der geschlossenen Romanwelt Camus' gibt es kein „Warum?“.

Meursault trägt in Camus' einen seltsamen, unvollständigen Familiennamen. Seinen Vornamen gibt Camus nie preis. Unter den zahlreichen Interpretationen zu diesem Namen sei die Figur des Meursault in „La Mort heureuse“ (einem unveröffentlichten Roman von Camus) erwähnt, die Camus von einem Gerichtsschreiber übernommen hatte, den er kennenlernte, als er für *Alger Républicain* berichtete. Doch die Romanfigur Meursault scheint ihre ganz eigenen juristischen Probleme zu haben: Ist sie, wie K. aus „Der Prozess“, von Natur aus schuldig? Stirbt Meursault als Narr – wie es sein Name im Französischen vermuten lässt?

Meurt-il sot? Stirbt er dumm?	**sot(te)** dumm, töricht	**le sot / la sotte** der Narr / die Närrin

Wie auch **Sisyphos** fällt es Meursault schwer, **den Sinn des Lebens zu begreifen:** Das kindliche Vokabular, das Camus' Held verwendet – wie das berühmte „Maman“ am Anfang des Romans – und seine großzügige Verwendung des Adjektivs „naturel“ und des zugehörigen Adverbs „naturellement“ (dt. natürlich, selbstverständlich) deuten darauf hin, dass Meursault Schwierigkeiten hat, eine Erklärung für die Ereignisse in seinem Leben zu finden.

Als Sinnesmensch, Fatalist, vielleicht sogar Nihilist, kommt seine Rebellion erst im zweiten Teil des Romans zum Ausdruck: Als er sich dem Determinismus, den ihm der Staatsanwalt zuschreibt, entgegenstellt und sich in der Zelle gegenüber dem Seelsorger selbstbehauptet. Es sind diese beiden Revolten, die es ihm ermöglichen, am Ende des Romans zu bekräftigen: „Ich dachte, dass ich an diesem Ort nichts zu suchen hatte.“ **Meursault ist sich selbst fremd, aber auch der Gesellschaft, in der er lebt:** Er weigert sich, „mitzuspielen“, ihre Kodizes, Vorurteile und Haltungen zu übernehmen, und wird sich erst kurz vor seinem Tod bewusst, wie sein Leben verlaufen ist: „Ich habe gefühlt, dass ich glücklich gewesen war.“

Der Film von François Ozon

François Ozons Verfilmung des Romans orientiert sich stark am Original, ist zugleich jedoch auch eine freie Adaption. Einerseits gibt der Film Passagen aus dem Buch als Voice-Over eins zu eins wieder. So legt Ozon Meursault Sätze des Erzählers in den Mund und folgt – trotz einiger wichtiger Änderungen – der grundsätzlichen Erzählstruktur des Romans. Auch der metaphysischen Fragestellung des Buches bleibt die Verfilmung treu und betont dabei die „absurde" Dimension des Verbrechens.

Erzählperspektiven im Film

Wörtliche Wiedergabe von Meursaults Ich-Erzählung über Off-Stimme
An zwei Stellen im Film (zum Ende des ersten und zum Ende zweiten Teils) greift der Film über den reduzierten und gezielten Einsatz einer Off-Stimme Meursaults Ich-Erzählung aus dem Roman wörtlich auf. Zum ersten Mal erklingt die Off-Stimme nach dem Verbrechen – so, als hätte diese Tat Meursault Zugang zu einer Form des Bewusstseins verschafft.

Camus' Roman ist von einem Paradox durchzogen: Der Leser sieht, fühlt und erlebt mit der Hauptfigur Meursault, von der wir jedoch fast nichts wissen. **Für einen Regisseur stellt die Wahl dieser internen Fokalisierung eine Herausforderung dar: Wie kann man das Innenleben einer Figur sichtbar machen?** Wie kann man ihre Gedanken zugänglich machen? Die Entscheidung, auf der Leinwand nicht systematisch den subjektiven Standpunkt einzunehmen, ermöglicht es, Meursault eher durch das, was er zeigt und tut, als durch das, was er denkt, zu erzählen. So entsteht ein fruchtbarer Dialog zwischen Roman und Verfilmung.

Frei ist die Adaption hingegen insofern, als dass Ozon bewusst war, dass die Erzählung mehr als achtzig Jahre nach Veröffentlichung des Buches aktualisiert werden musste. So verfolgt die Verfilmung den Anspruch, den Bezug zwischen Roman, dem darin beschriebenen Mord und der kolonialen Situation des Entstehungskontextes zu untersuchen, das heißt, den **Hintergrund des strukturellen Rassismus**, der oft unsichtbar und unhörbar, aber stets präsent ist, aufzugreifen. Es geht Ozon dabei weniger darum, den individuellen Rassismus, der auf persönlichen Überzeugungen baut, zu beleuchten, als vielmehr den strukturellen und institutionellen Rassismus, der sich in gesellschaftlichen, ökonomischen und rechtlichen Strukturen verfestigt hat.

Diesem Gedanken folgend entscheidet François Ozon gleich zu Beginn seiner Adaption die Geschichte mit dem kolonialen Kontext zu verknüpfen. **Der Film beginnt mit Archivbildern** (Ansichten von Algier vor und nach der französischen Kolonialisierung, die die Stadt tiefgreifend verändert hat). Zu den Bildern erklingt eine Off-Stimme aus der damaligen Zeit, ähnlich einer Nachrichtenstimme, die in den historischen Kontext der Handlung eintauchen lassen soll. Der Sprecher lobt die Präsenz der französischen Kolonialisten in Algerien und ihr „zivilisatorisches Wirken". Die Verwendung dieses Archivmaterials soll die damalige Gewissheit der moralischen und zivilisatorischen Überlegenheit Frankreichs widerspiegeln.

Und auch **das Ende des Films** schreibt Ozon um: Der Film schließt mit der Szene, in der Djemila das Grab ihres Bruders am Meer besucht. Mit der Grabinschrift wird dem im Roman namenlosen „Araber" ein Name gegeben: **Moussa Hamdaoui**. So versucht der Film an die Nachwelt des Buches anzuknüpfen und damit auch an das weitere Werk von Camus, der sich im Verlauf seines Lebens immer wieder mit der Kolonialfrage auseinandergesetzt hat. Darüber hinaus lässt Ozon die **Figur Djemila** – anders als im Roman – am Prozess teilnehmen. Ihre Anwesenheit im Gerichtssaal, oft im Gegenlicht, meist durch Blickverbindungen eingebettet, wird für den Gerichtsprozess von wesentlicher Bedeutung.

Indem François Ozon über diese dramaturgischen Entscheidungen die Erzählung in den kolonialen Kontext einbettet, greift er die Kolonialfrage auf, ohne jedoch den Mord damit zu erklären.

Koloniale Ideologie und Rassismuskritik im Film DER FREMDE

Während der Roman die Absurdität eines Verhaltens anklagt, das von den durch die gesellschaftliche Moral erwarteten Gefühlen abweicht, fügt der Film diesem Thema ein weiteres hinzu: Das Verbrechen wird erst durch die Leugnung der Präsenz „der Araber", der „Einheimischen" ermöglicht. Der Film macht diese Leugnung sichtbar, spürbar und deutlich, indem er zeigt, was verschwiegen wird, nämlich dass es ein Opfer und Angehörige des Opfers gibt.
Damit will sich der Film auch als Reaktion auf **Kamel Daouds Roman „Meursault, contre-enquête" (2013)** verstanden wissen. Der Roman von Daoud wird aus der Perspektive des jüngeren Bruders „des Arabers" erzählt, der Meursault zum Opfer. Bei Daoud erhält er den Vornamen „Moussa". Ozon greift diesen für seinen Film auf. Der Erzähler in Daouds Roman drückt sich bewusst in französischer Sprache, der Sprache der Kolonialherren aus und rückt damit eine Wirklichkeit in den Fokus, die Camus in seiner Erzählung ausgeblendet hat. Daoud gibt den Figuren – die im Roman im Dunkeln bleiben – ein Leben und eine eigene Geschichte.

Darüber hinaus möchte der Film die **Beziehung zwischen Meursault und Marie** neu beleuchten. Auch das ist Ausdruck der freien Adaption des literarischen Werks. Ist die Geschichte von Meursault und Marie eine Liebesgeschichte? Weder das Buch noch der Film geben darauf eine Antwort. Der Film stellt jedoch die sinnliche, körperliche Komponente der Geschichte – im Gegensatz zum Roman, der sich lediglich auf kurze Beschreibungen und Bemerkungen beschränkt und meist in Ellipsen erzählt – konkret dar.

Auch Meursaults **Verbundenheit zu körperlichen Empfindungen** – seiner Besessenheit von der Sonne, von Körpern, Raum und Licht – greift der Film auf. Meursault weiß nicht, ob er Marie liebt, „das ist nicht wichtig", sagt er. Aber er weiß, dass er das Sinnliche liebt, die Erfahrung des lebendigen und begehrenden Körpers. Indem der Film diese sinnliche Tiefe durch die Körper der Schauspieler:innen sichtbar macht, führt er weiter, was im Text von Camus bereits angelegt ist.

HISTORISCHER KONTEXT

Zur Zeit der *Résistance*

Camus' Werk ist vom politischen und kulturellen Kontext seiner Entstehungszeit geprägt. Der politische Kontext, in dem „Der Fremde“ entstanden ist, wird im Roman nur indirekt erwähnt. Camus beschreibt zwar den Kontext des kolonialen Algeriens, erwähnt jedoch weder die Kolonialmacht Frankreich, von der es abhängt, noch die Situation in der Kolonie.

Als der Roman 1942 erscheint, wird Frankreich schon seit zwei Jahren von Marschall Pétain regiert, dessen „Vichy-Regime“ die Politik der Kollaboration vorantreibt. Doch Pétain verliert nach und nach an Zuspruch, die *Résistance* wächst. Auch die Geschichte von „Der Fremde“ und Meursault spiegeln eine gewisse Abneigung gegen die Autoritäten wider. Dabei wird weniger deren Legitimität als vielmehr ihre grundsätzliche Bedeutung in Frage gestellt. Auch wenn Meursault an nichts zu glauben scheint, drückt er doch auch die überholten Überzeugungen seiner Zeitgenossen aus. In einer Zeit voller Zugeständnisse weigert sich Meursault zu lügen. Er ist „verliebt in die Sonne, die keinen Schatten wirft” und kann für die Wahrheit sterben.

Die *Résistance* ist nicht nur eine politische, sondern auch eine soziale Bewegung. Auch im Verlagswesen und der Presse machen sich in Frankreich und dem kolonialen Algerien Gruppen gegen das „Vichy-Regime“ stark. So zum Beispiel im Umfeld der Untergrunddruckereien, die trotz prekärer Bedingungen Bücher, Flugblätter und Zeitungen auf versteckten Druckmaschinen drucken; oder in den Netzwerken, die um Intellektuelle wie Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty oder Louis Aragon entstehen. Auch in Algier, wo einige Professoren ansässig sind, die den Pariser Intellektuellenkreisen nahestanden, ist dieser Geist zu vernehmen. Rund um das *Théâtre du Travail*, den Verlag von Edmond Charlot und die avantgardistische Zeitschrift *Fontaine* unter der Leitung von Max-Pol Fouchet, förderten sie das Aufblühen junger Autoren – darunter auch Camus.

Schon früh hat er sich Camus mit der „Algerienfrage“ beschäftigt. Für *Alger Républicain* verfasst er Artikel über die Hungersnot in den Obstanbaugebieten der Kabylei, die Lebensmittel zu hohen Preisen importieren müssen, über die Armut einer von der Auswanderung abhängigen Bevölkerung, über den Skandal der Niedriglöhne in den landwirtschaftlichen Betrieben von Tizi-Ouzou oder Bordj-Menaïel oder die fehlenden Schulen, die 80 % der Kinder den Zugang zu Bildung verwehren. Camus' Beschreibungen der materiellen Verhältnisse sind erschütternd. Sein Urteil ist deutlich.

Anfang 1941 beendet Camus die Arbeit an *L’Étranger*. Anfang 1942 erscheint der Roman im Verlag Gallimard in einer Auflage von 4.400 Exemplaren. Während die Kritiken in Paris gut waren, fielen sie in der „zone libre“ jedoch schlechter aus. Camus war enttäuscht. Erst im Laufe der 1950er und 1960er Jahre erlangte das Werk den Status eines „Klassikers” der französischen Literatur.

Das koloniale Algerien im Spiegel des französischen Imperialismus

Insbesondere während der Dritten Republik (1870-1940) verfolgte Frankreich eine imperialistische Expansionspolitik. Durch Kolonialanleihen konnte Frankreich seine Investitionen in den Kolonien vervielfachen. Das Kolonialministerium stattete die Kolonien mit einer Verkehrsinfrastruktur aus, die den Export von Rohstoffen und Lebensmitteln (Erdnüsse, Kakao, usw.) vereinfachte und die Ausbeutung förderte. Mitte der 1930er Jahre gehen 85 % der Exporte Algeriens nach Frankreich. Algerien wurde in wirtschaftlicher Abhängigkeit gehalten, was über die Jahre zu einer Halbierung des algerischen Haushalts führte. Spiegelbild des imperialen Patriotismus sind die Kolonialausstellung von 1931 am Lac Daumesnil und die Gründung eines Kolonialmuseums. Sie brachten die „Kulturen der Kolonisierten“ nach Frankreich und transportierten exotisierte Vorstellungswelten.

Die Kolonialmacht Frankreich trennte in der Kolonie zwischen Staatsangehörigkeit und Staatsbürgerschaft. Algerier:innen wurden Französinnen und Franzosen, ohne jedoch Bürger:innen zu sein. Im Gegensatz zu den Kolonisten, die Bürger waren, waren die Kolonisierten „Untertanen” der Französischen Republik. Ihre Lebensgestaltung wurde im Sinne der französischen Ordnungsvorstellungen über den „Code de l'indigénat” geregelt. Dieser enthielt eine Liste „besonderer” Vergehen, die ohne jegliche juristische Verfahren bestraft wurden. Die Strafen, darunter auch kollektive Geldstrafen oder die Beschlagnahmung von Vermögenswerten, wurden von Militärs oder Zivilverwaltern verhängt, die vor Ort die französische Autorität vertraten. Ursprünglich dazu bestimmt, den Widerstand der Landbevölkerung gegen die Kolonialisierung zu brechen, wurde der „Code de l'indigénat” zu einem Mittel, um die ungleichen sozialen Beziehungen zwischen Staatsbürgern europäischen Ursprungs und der indigenen Bevölkerung zu organisieren und Letztere zu unterdrücken.

Das „Gesetz vom 4. Februar 1919“ eröffnete zwar die Möglichkeit, die Staatsbürgerschaft auf gerichtlichem Wege zu erwerben und eine Erweiterung des Wahlrechts: 40 % der einheimischen männlichen Bevölkerung über 25 Jahren sollte Zugang dazu erhalten. Aber europäische Würdenträger erreichten die Entlassung des progressiven Generalgouverneurs Maurice Viollette und verhinderten die Umsetzung der Reform. Später verbot das „Dekret Régnier von 1935“ sogar Demonstrationen, die die französische Souveränität über Algerien in Frage stellten.

1936 versammelten sich beim „Congrès musulman algérien“ in Constantine 6.000 Delegierte muslimischer Organisationen und Vereinigungen sowie linker Parteien (Kommunistische Partei, SFIO). Sie forderten die Abschaffung des „Code de l’indéginat“ und der Sondergerichte, die Absetzung der Generalregierung Algeriens, eine parlamentarische Vertretung, die nicht mehr zwischen Europäern und „einheimischen algerischen Muslimen” trennte und die Einführung des Arabischen als Amtssprache neben dem Französischen. Während die meisten teilnehmenden Gruppen Reformen

forderten, gingen andere weiter. So auch Messali Hadj, der 1926 die Partei *Étoile Nord-Africaine*, gegründet hatte, die 1937 in der *Parti du peuple algérien* aufging. Ihre Mitglieder waren dem Antikolonialismus verschrieben. Sie forderten keine Reformen oder Rechte, sondern die Unabhängigkeit Algeriens.

Als am 14. Juni 1936 tausende Menschen in den Straßen von Algier, Oran und Constantine demonstrieren, um den Sieg des „Front populaire“ zu feiern, organisiert die Gewerkschaft CGT Streiks, an denen sich sowohl Kolonisierte als auch europäische Arbeiter:innen beteiligen. Es kommt zu Gegendemonstrationen und Ausschreitungen. Die algerische Gesellschaft ist danach gespaltener denn je: Zur Opposition zwischen Europäern und Indigenen kommt der Antagonismus zwischen den der Kolonialisierung feindlich gesinnten Volksschichten und den kolonialen Eliten hinzu, wodurch sich der koloniale Status quo verändert und der algerische Nationalismus gestärkt wird.

Anschließend nimmt die Unterdrückung von Minderheiten und Oppositionellen weiter zu: Die Statuten vom Oktober 1940 und Juli 1941 entziehen der jüdischen Bevölkerung die Staatsangehörigkeit; Nationalisten der Algerischen Volkspartei, Kommunisten und Antifaschisten werden massenhaft in Lager im Süden Algeriens deportiert. Diejenigen, die nicht verhaftet werden, bilden einen Widerstandskern, der die Zeit danach vorbereitet. Die Spannungen sind spürbar, und der Streit am Strand in Camus' „Der Fremde“ hat seinen Ursprung in einem Vorfall, von dem Camus von Angehörigen berichtet wurde.

CAMUS UND DIE PHILOSOPHIE

Ein Meilenstein der Postmoderne

Camus' Auseinandersetzung mit dem Absurden zählt zu den wichtigen Beiträgen der Postmoderne. Sein Werk entstand in einer Zeit, die von Totalitarismus, Völkermord und Krieg geprägt war, und stand in einem ständigen Dialog mit kolonialer Gewalt. Die heutige Auseinandersetzung damit ermöglicht es, die Kraft und Fruchtbarkeit von Camus' Werk neu zu entdecken und das philosophische Schreiben dahinter zu hinterfragen.

Camus „hat sich immer als Denker und nicht als Philosoph bezeichnet", schreibt Pierre-Louis Rey in „Camus, l'homme révolté". Dennoch beginnt „Der Mythos von Sisyphos" mit einer ausdrücklich philosophischen Frage: „Es gibt nur ein wirklich ernstes philosophisches Problem: den Selbstmord. Zu beurteilen, ob das Leben lebenswert ist oder nicht, bedeutet, die grundlegende Frage der Philosophie zu beantworten."

Das **Absurde bei Camus** steht in enger Verbindung zum Existenzialismus und Absurden bei Sartre. Doch im Sartre'schen Existenzialismus ist das Absurde ein Konzept, eine Philosophie. Bei Camus ist es eher ein Motiv oder ein Thema. Möchte man Camus' Denken fassen, muss man sich mit seinem Schreiben auseinandersetzen. Denn Camus hat mehr Romane und Theaterstücke als Essays geschrieben, ohne jedoch eine Unterordnung der Letzteren gegenüber den Ersteren vorzunehmen. Damit steht er nicht allein: Auch Sartre bewegte sich zwischen Theater, Roman und philosophischen Essays.

Anknüpfungspunkt „Gewalt"
„Der Fremde" ist ein Roman über einen Mord, über einen Prozess; er endet mit der imaginären Erzählung einer Hinrichtung. Auch wenn es sich bei dieser Gewalt nicht um die des Algerienkriegs handelt, stellt das Buch – und noch mehr der Film von François Ozon – Verbindungen zwischen individueller Gewalt, privater Gewalt und historischer Gewalt her. In der Verfilmung sind rassistische Gewalt und koloniale Gewalt mit Meursaults Tat und ihren Folgen verflochten und vermengt.

Anknüpfungspunkt „Gefühle"
Der Film wie auch das Buch kommen immer wieder auf die Frage der Gefühle zurück, auf ihren Ausdruck, ihre Rezeption, ja sogar ihre Existenz: Gefühle gegenüber der Mutter, Liebesgefühle gegenüber Marie, Gefühle der Freundschaft, des Hasse, … Und sie hinterfragen zugleich auch die Fähigkeit – oder vielmehr die Weigerung – Meursaults, „sich auszudrücken", sich selbst zu hinterfragen und dieses „Ich" zu sein, das die moderne Gesellschaft von ihm verlangt zu sein.

Das Absurde bei Camus

- Das Absurde ist das zentrale Motiv von Camus' „Zyklus des Absurden“, manchmal auch „Trilogie des Absurden“ genannt, bestehend aus *Caligula* (Theaterstück, 1941), *Der Fremde* (Roman, 1942) und *Der Mythos von Sisyphos* (1942, Essay). Die drei Texte bilden einen Zyklus, in dem sich Figuren und Motive wiederholen und ergänzen.

- Das Absurde bei Camus ist nicht gleichzusetzen mit dem Begriff der „Sinnlosigkeit“ eines unvernünftigen Verhaltens oder einer unvernünftigen Äußerung. Das Absurde bei Camus ist nicht unwirklich, zugleich aber auch kein logischer oder epistemischer Begriff.

- Das Absurde ist Teil einer Welt ohne Gott und ohne jegliche Transzendenz, in der es keine Endlichkeit gibt: Camus bezeichnet dies in „Der Mythos von Sisyphos“ als „das unvernünftige Schweigen der Welt“.

- Das Absurde ist die daraus resultierende Abwesenheit von „Sinn”. Dieser „Sinn” kann sowohl als „Richtung” oder „Bedeutung” verstanden werden. Die Geschichte hat weder Ende noch Anfang; alles ist zufällig, ohne Ursprung und ohne endgültiges Ziel, ohne menschliche Natur und ohne Schicksal.

- Absurdität kann akzeptiert werden oder auch nicht. Das Akzeptieren des Absurden ermöglicht eine Form der Klarheit und Freiheit. Indem man lebt, ohne nach dem Absoluten zu streben und das Unvollendete liebt, ist ein erfüllteres Leben möglich. In diesem Sinne „muss man sich Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen”.

- Diese paradoxe Klarheit erlangt auch Meursault: Er erwartet nichts, er versucht nicht, sein Verhalten zu erklären oder ihm einen Sinn zu geben. „Ich habe es verlernt, mich zu fragen“, sagt er im Film.

- Camus hat sich immer zum Anarchismus bekannt: Das absurde Leben braucht weder Gott noch Meister.

- Das Absurde bei Sartre ähnelt dem bei Camus. Während bei Sartre der Mensch seinem Leben jedoch teilweise wieder einen Sinn geben kann, gibt es bei Camus für Meursault oder Sisyphos keine weltliche Erlösung. Der Mensch der Absurdität strebt kein für andere gültiges Projekt an.

- Meursault sagt „ich“, bleibt sich dabei selbst aber fremd. Wo Sartre die Subjektivität wertschätzt, betont Camus deren Auflösung.

Identitätssuche | Sensibilität und Empfindsamkeit | Metamorphose des Selbst

Die Hauptfigur in DER FREMDE ist ein Mensch, der vorgibt, nicht nachzudenken und sich weigert, die von ihm erwarteten Gefühle zu zeigen.

- Mit DER FREMDE geht François Ozon die filmische Herausforderung ein, **eine Hauptfigur zu schaffen, die (verbal und nonverbal) ganz wenig sagt und ausdrückt**, jede Gefühlsregung ablehnt; aufbauend auf der Erzählung eines Ich-Erzählers, der so wenig von sich selbst versteht und seinem Verhalten keinen Sinn geben will; dessen Stil fast eine Abwesenheit von Stil ist und der sich weigert, über den Akt des Erzählens hinauszugehen.

- Meursault ist eine Figur, die mehr oder weniger aktiv und bewusst die **Selbstreflexion und das Selbstbewusstsein ablehnt** – bis hin zur Verleugnung des „Ichs".

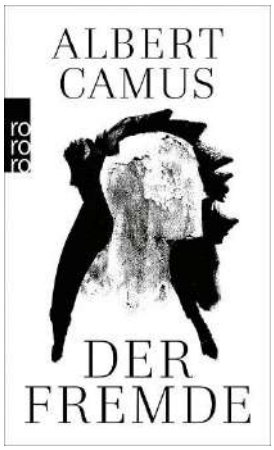
  > „Ich habe es verlernt, Fragen zu stellen."
  > „Ich bin mir nicht sicher, was mich interessiert, aber ich bin mir sicher, was mich nicht interessiert."
  > „Liebst du mich?", fragt Marie ihn. „Das ist nicht wichtig.", antwortet Meursault.

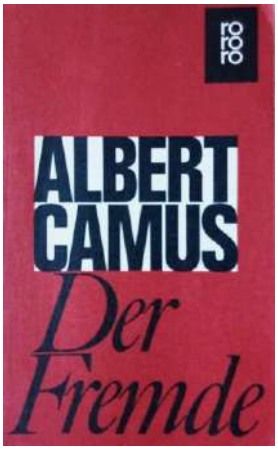
- Im Vorwort zur amerikanischen Ausgabe von „Der Fremde" schreibt Camus: „Der Held des Buches wird verurteilt, **weil er das Spiel nicht mitspielt**."
  Um welches „Spiel" handelt es sich?

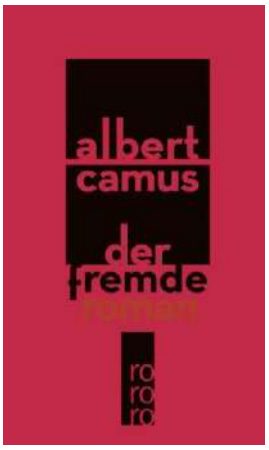
- Dem Priester gegenüber bringt Meursault seine **Ablehnung des Spirituellen**, der Transzendenz und der damit verbundenen Erwartung zum Ausdruck. Er ist ein Mann, der die Tiefe **sinnliche, körperlicher Erfahrung** betont, die er wieder und wiedererleben möchte, auch wenn ihn diese Erfahrung zu nichts anderem als zu sich selbst führt.

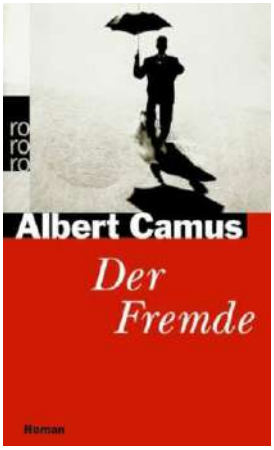
VOR DER FILMSICHTUNG

Vom Buch zum Film – Buchcover und Filmplakat









1. Beschreibt die verschiedenen Buchcover der unterschiedlichen Ausgaben des Romans „Der Fremde“, erschienen im Rowohlt Verlag. Recherchiert, in welchen Jahren die jeweiligen Ausgaben erschienen sind.

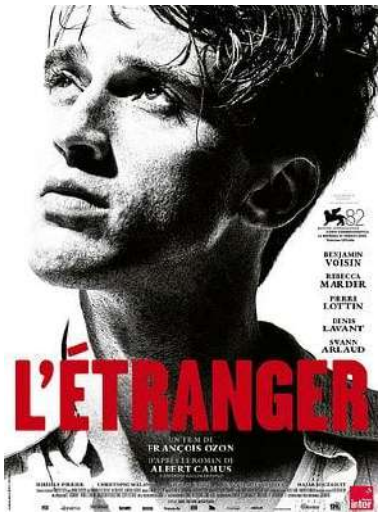
2. Vergleicht anschließend die vier Buchcover. Was erzählen sie jeweils über die mögliche Titelfigur? Was steht im Vordergrund?

3. Welche Bedeutung(en) haben für euch das Adjektiv „fremd“ und das Substantiv „Fremde:r“? Welche Synonyme fallen euch ein?
   „fremd“:
   „Fremde:r“:

4. Inwiefern unterscheiden sich das Adjektiv und das Substantiv hinsichtlich der Bedeutungen, die mitschwingen?

5. Welches der Buchcover erscheint euch am mysteriösesten? Und warum?

6. Beschreibt die beiden Filmplakate. Was ist darauf zu sehen? Welche Farben dominieren?



_____

_____

_____

_____

7. Welche Elemente stehen auf dem deutschen Filmplakat, welche auf dem französischen Plakat im Vordergrund? Wie wirken die Plakate dadurch auf euch?

_____

_____

_____

8. Was erzählt das Filmplakat (im Vergleich zu den oben abgebildeten Buchcovern) über die Titelfigur?

_____

_____

_____

VOR DER FILMSICHTUNG

Impulsfragen zum Buch- und Filmanfang

FOKUS ROMAN

Lest euch den **Anfang des Romans** durch (S. 7-8, bis „nicht weiterreden zu müssen“)

- Aus welcher Perspektive wird die Geschichte erzählt? Wie nehmen wir als Leser:innen die Handlung dadurch wahr?
- An welche Form von Erzählung lässt uns das denken?
- Wie nimmt die Hauptfigur die Zeit wahr? Unterstreicht die Verben in der ersten Person Singular. Worauf beziehen sie sich?
- Welche wichtigen Informationen liefert uns der Buchanfang? Was erfahren wir in Bezug auf Handlungsorte, Figuren, Namen, etc.?
- Welchen Eindruck hinterlässt der allererste Satz?
- Welche Assoziationen weckt die Verwendung des Namens „Mama“?
- Woran denkt ihr, wenn ihr den zweiten Satz lest?
- Wird dieser Eindruck im weiteren Text bestärkt oder gebrochen?
- Wie würdet ihr – ausgehend von diesem Textanfang – die Figur Meursault beschreiben?
- Wie gefällt euch der Anfang der Geschichte? Kennt ihr ähnliche Romananfänge?

FOKUS FILM

Seht euch den **Filmausschnitt „Filmanfang“** an und beantwortet folgende Fragen:
Szene unter https://vimeo.com/1154279559 | Passwort: kgptxo63b

- Was ist in diesem Filmanfang auf Bild- und Tonebene zu sehen und zu hören?
- Welche Informationen zur Geschichte und ihrer räumlichen und zeitlichen Verortung könnt ihr dem Filmanfang entnehmen?
- Warum denkt ihr, hat sich Regisseur François Ozon dafür entschieden, mit Archivaufnahmen zu beginnen?
- Wie wirkt das Archivmaterial auf euch? Was erzählt es über damals und heute?
- Wo befindet sich die Hauptfigur in der Eröffnungs-Sequenz? Woran macht ihr das fest?
- Welche Figur sticht in der Szene besonders heraus? Warum?
- Wie gefällt euch der Filmanfang? Kennt ihr andere Filme, die ähnlich beginnen?

Wie versteht ihr den Titel „Der Fremde“?
Auf wen könnte er sich beziehen?
Welche Bedeutungen könnte der Name „Der Fremde“ haben?
Wie denkt ihr, wird die Geschichte weitergehen?

NACH DER FILMSICHTUNG

DER FREMDE – Verfilmung eines Bildungsromans?

FOKUS ROMAN

1. Welche Informationen entnehmt ihr dem ersten Teil des Romans?

   _____

   _____

   _____

   _____

2. Was ereignet sich am Ende des ersten Teils des Romans?

   _____

   _____

   _____

3. Bildet Gruppen aus 2-3 Personen und gebt den beiden Romanteilen sowie den jeweiligen Kapiteln eure eigenen Titel. Stellt euch eure Titel gegenseitig vor und begründet eure Wahl.

ERSTER TEIL:	ZWEITER TEIL: .....
I Titel.....	I Titel.....
II Titel.....	II Titel.....
III Titel.....	III Titel.....
IV Titel.....	IV Titel.....
V Titel.....	V Titel.....
VI Titel.....	

4. Lest euch die nachstehenden Zitate aus dem Roman durch. Sucht ggf. auch nach den entsprechenden Stellen im Buch.

Zitat	**Seitenzahl**
„Ich habe ja gesagt, dass es mir im Grunde aber egal wäre.“	Teil 1, Kapitel 4 .....
„Ich habe jedoch geantwortet, ich hätte es mir angewöhnt, mich selbst zu befragen, und es fiel mir schwer, ihm Auskunft zu geben.“	Teil 2, Kapitel 1 .....
„Ich habe nie wirklich Phantasie gehabt.“	Teil 2, Kapitel 5 .....
„… habe ich gefühlt, dass ich glücklich gewesen war und dass ich es noch war.“	Teil 2, Kapitel 5 .....
„… öffnete ich mich […] zum ersten Mal der zärtlichen Gleichgültigkeit der Welt.“	Teil 2, Kapitel 5 .....

5. Könnt ihr feststellen, ob und wenn ja, wie sich die Art und Weise, wie Meursault seine Gefühle analysiert, verändert? Macht euch Notizen und tragt eure Einschätzungen im Plenum zusammen.

_____

_____

_____

_____

FOKUS FILM

1. Seht euch die Bilder aus dem Film auf dem **Materialblatt „Filmstandbilder“** (S.22) an.

2. In welcher Situation befindet sich Meursault jeweils? Beschreibt die dargestellten Szenen und bringt sie in die richtige chronologische Reihenfolge. Ordnet sie in den Handlungsverlauf ein.

3. Welche Gefühlsregungen sind in welchen Szenen zu erkennen? In welchen Situationen steht Gleichgültigkeit im Vordergrund? In welchen könnt ihr andere Empfindungen ausfindig machen? Notiert eure Stichworte unter den jeweiligen Filmstandbildern.

4. Wie entwickelt sich Benjamin Voisins Spiel im Film DER FREMDE und mit ihm die Figur des Meursault?

_____

_____

_____

1. Was ist ein Bildungsroman? Recherchiert und tragt wesentliche Merkmale zusammen:

_____

_____

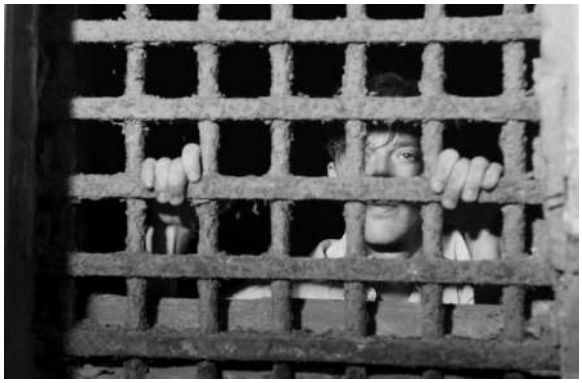
_____

_____

2. Inwiefern unterscheidet sich der Bildungsroman vom Entwicklungsroman? Was haben sie gemeinsam?

3. Kann „Der Fremde“ als Bildungsroman betrachtet werden? Erörtert die Frage, in dem ihr euch auf den Roman von Albert Camus und/oder den Film von François Ozon stützt.

Materialblatt „Filmstandbilder“



DER FREMDE – ein Kriminalfilm?

Infokasten

Kein Filmgenre ist so umfangreich wie der Kriminalfilm. Es fächert sich auf in Detektiv- und Polizeifilm, Gangsterfilm mit Variationen wie Gefängnis- oder Gerichtsfilm und Thriller, den Alfred Hitchcock mit seinem Konzept von „Suspense“ geprägt hat, indem er das Publikum zu Mitwissenden machte. Der Trick: Uns Zuschauenden liegen mehr Informationen als den Protagonisten/-innen vor und das versetzt uns in eine besondere Art der (An-)Spannung.
Wenngleich die Filme der verschiedenen Subgenres in ihrem jeweiligen *point of view* differieren, eint sie doch, dass im Mittelpunkt immer ein Verbrechen und dessen (mehr oder weniger erfolgreiche) Aufklärung durch eine/-n Ermittler/-in stehen. Dabei zeigt sich, dass der Krimi auf der großen Leinwand vor allem das spektakuläre Verbrechen darstellt – etwa den Serienkiller oder die politische Intrige – , während im Fernsehen die Geschichten eher im Alltag angesiedelt sind, man denke nur an den sonntäglichen „Tatort“. So hat sich das Genre im Kino tendenziell hin zur Action und zum Thriller verschoben, nicht selten auch mit Anleihen im Horrorfilm.

aus: Themendossier „Kriminalfilme – Spiegel der Gesellschaft?“, kinofenster.de https://www.kinofenster.de/themen/themendossiers/kriminalfilme-als-spiegel-der-gesellschaft/28680/kriminalfilme-spiegel-der-gesellschaft

1. Lest euch den obenstehenden Infokasten durch und recherchiert zur Definition des Genres „Kriminalfilm“. Tragt Merkmale des Kriminalfilms zusammen:

   _____

   _____

   _____

   _____

   _____

2. Mit welchem Ereignis beginnt ein Kriminalroman in der Regel? Ist dies auch bei DER FREMDE der Fall?

3. Welches Ereignis, das Meursaults Leben auf den Kopf gestellt, ist Ausgangspunkt für die Handlung in DER FREMDE?

4. Was für eine Figur ist Raymond Sintès? Notiert in der untenstehenden Tabelle wesentliche Charaktermerkmale der Figur.

5. Welcher typischen Rolle im Kriminalfilm ähnelt Raymond Sintès?

RAYMOND SINTÈS	
Orte und Umfeld, in dem sich die Figur bewegt	
physische Merkmale	
Verhaltensmerkmale	
weitere Charakterzüge	
Einfluss auf Meursault und andere	

Inwiefern ist DER FREMDE ein Kriminalfilm?
Bezieht euch in den Antworten auf eure obenstehenden Notizen.

DER FREMDE – ein moderner philosophischer Roman

Impulsfragen zur Auseinandersetzung mit dem Begriff des Absurden

- Hat der Roman/der Film bei euch philosophische Fragen aufgeworfen? Sammelt eure Fragen und ordnet sie nach Themen.

- Albert Camus schrieb „Der Fremde“ als Teil eines Triptychons, zu dem auch die Schriften „Der Mythos von Sisyphos“ und „Caligula“ gehören. Recherchiert zu den drei Werken und erläutert, wie sie miteinander in Verbindung stehen.
- Was versteht man unter dem „Mythos von Sisyphos“?
- Was haben Meursault und Sisyphos gemeinsam?
- Inwiefern kann Meursault als absurde Figur betrachtet werden?
- Wie kann der Mensch, nach Camus, der Absurdität des menschlichen Daseins entkommen? Erläutert, indem ihr euch auf Meursault und Sisyphos bezieht.

- Welche Fragen, die ihr zu Beginn notiert habt, konntet ihr euch bereits beantworten?

Die Figur der Marie

„Die beiden weiblichen Figuren Marie und Djemila, die Schwester des Ermordeten, sind im Film stärker präsent als im Roman. Ich hatte das Gefühl, einen Faden aufzunehmen, den Camus gewoben hatte, ohne ihn weiterzuentwickeln, und dass es notwendig war, ihm die humanistische Dimension zu verleihen, die dem Autor von „Die Pest“ so am Herzen lag. Ich wollte sie besser kennenlernen und inszenieren, was diese Frauen getan, gedacht und gesagt hätten. Marie ist nicht nur eine einfache, lächelnde Schreibkraft. Sie ist sich der Gefahr bewusst, die von Sintès ausgeht; sie versucht, Meursault zu beeinflussen, und macht ihm Vorwürfe. Ich wollte nicht, dass sie eine naive Geliebte ist. Sie erkennt, dass Meursault ein anderer Mensch ist, so abwesend von der Welt. Sie fühlt sich zu ihm hingezogen, weiß aber, dass sie ihn aus denselben Gründen genauso gut hassen könnte.“

Auszug aus dem Interview mit François Ozon

1. Seht euch den **Filmausschnitt „Mama ist tot“** an, in der Marie das erste Mal auftritt. Was passiert in dieser Szene? Wie wird die Begegnung dargestellt? Beschreibt die Inszenierung der Szene und geht dabei auf Aspekte wie Licht, Kameraperspektiven, Kamerabewegungen, etc. ein.
   Szene unter https://vimeo.com/1154283238 | Passwort: fgsu83jc56

2. Was scheint Marie für Meursault zu empfinden?

3. Scheint dieses Gefühl eurer Meinung nach auf Gegenseitigkeit zu beruhen? Seht euch zur Beantwortung der Frage auch den **Filmausschnitt „Liebst du mich?“** an und erinnert euch an die Besuche von Marie im Gefängnis (vor dem Prozess und nach dem Prozess).
   Szene unter https://vimeo.com/1154285085 | Passwort: fhon3dhctt1

4. Lest euch den **Drehbuchauszug „Verhör von Marie“** (S. 34-35) durch, in dem Marie während des Prozesses gegen Meursault verhört wird.
   a. Tritt Marie als Zeugin der Anklage oder der Verteidigung auf?
   b. Inwiefern kehrt und deutet die Befragung durch den Staatsanwalt ihre Aussagen um?
   c. Was wird Marie vorgeworfen?

5. Lest euch den obenstehenden **Ausschnitt aus dem Interview mit Regisseur François Ozon** durch. Was war ihm bei der Zeichnung der beiden weiblichen Figuren wichtig? Fasst in euren eigenen Worten zusammen.

6. Ist ihm das eurer Meinung nach gelungen? Bezieht euch in eurer Begründung auf konkrete Filmszenen.

Der Gerichtsprozess

1. Im Rahmen eines Gerichtsverfahrens treten meist ein Anwalt, ein Staatsanwalt, Richter und Zeug:innen auf. Welche Rolle nehmen sie in einem Verfahren wie diesem in der Regel ein? Recherchiert und notiert ihre Funktionen:

   Vorsitzende:r Richter:in: _____
   _____

   Anwalt/Anwältin: _____
   _____

   Staatsanwalt/Staatsanwältin: _____
   _____

   Richter:innen: _____
   _____

   Zeug:innen: _____
   _____

2. Welche Zeug:innen kommen im Film zu Wort? Be- oder entlasten sie Meursault mit ihrer Aussage? Tragt die Zeug:innen in die untenstehende Liste ein.

Zeug:innen der Anklage (Belastungszeugen)	**Zeug:innen der Verteidigung (Entlastungszeugen)**

3. Teilt euch in zwei Gruppen ein und lest euch jeweils einen der beiden **Drehbuchauszüge** (S.36-37) durch. Notiert eure Antworten in Stichworten und tragt eure Erkenntnisse im Plenum zusammen.

Gruppe A: Drehbuchauszug Plädoyer des Staatsanwalts

- Warum versucht der Staatsanwalt in seinem Plädoyer, die Vorsätzlichkeit des Verbrechens zu beweisen? Wen muss er überzeugen?
- Findet die durchgehende Metapher, die der Staatsanwalt zu Beginn seiner Rede verwendet: Was möchte er damit hervorheben?
- Was fordert der Staatsanwalt?
- Erstellt eine Liste der verschiedenen Argumente, die der Staatsanwalt zur Begründung der von ihm geforderten Verurteilung vorgebracht hat.

_____

_____

_____

_____

Gruppe A: Drehbuchauszug Plädoyer des Anwalts

- Durch welche rhetorische Technik, die sein Anwalt anwendet, ist Meursault überrascht? Was haltet ihr von dieser Entscheidung?
- Im Drehbuch wird der Tonfall des Anwalts als „lyrisch" beschrieben: Was bedeutet dieses Adjektiv? Erinnert euch an die Szene: Inwiefern entspricht das Spiel des Schauspielers dieser Charakterisierung?
- Inwiefern findet ihr Meursaults Anwalt überzeugend oder nicht überzeugend?

_____

_____

_____

_____

Warum wird Meursault verurteilt?
Welche Argumente hättet ihr an Stelle des Staatsanwalts und des Anwalts für Meursaults Anklage bzw. Verteidigung hervorgebracht?

Erzählperspektiven im Roman und im Film

Was ist ein Tagebuchroman? Recherchiert und tragt wesentliche Merkmale zusammen:

_____

_____

_____

_____

FOKUS ROMAN

Erzählperspektive

1. Welche Merkmale dieser literarischen Form greift der Roman von Albert Camus auf? Überlegt gemeinsam und denkt dabei über die folgenden Komponenten nach.
    a. Chronologie der Ereignisse
    b. verwendete Personalpronomen
    c. verwendete Zeitformen
    d. Ziele eines Tagebuchs
    e. Art der Veröffentlichung

2. Welche Rolle nimmt der Erzähler im Roman ein? Welche Erzählperspektive wird ausschließlich verwendet?

    _____

    _____

3. Welche Perspektive kommt dadurch in Camus' Roman nur sehr selten vor? Durch welche Figur werden die Worte der anderen hauptsächlich wiedergegeben?

    _____

    _____

4. Diskutiert: Inwiefern macht diese Schreibweise jede Objektivität unmöglich?

Interne Fokalisierung

5. Was versteht man unter **„interner Fokalisierung“** (nach Gérard Genette)? Recherchiert und tragt eure Ergebnisse zusammen.

_____

_____

_____

_____

6. Lest euch im Roman die **Mordszene auf den S. 78-79** durch. Was ist außergewöhnlich an der Wahl der interne Fokalisierung, um diesen entscheidenden Moment zu beschreiben?

7. Wie wirkt die Erzählung auf euch? Welche Auswirkungen hat die Wahl der Erzählperspektive auf euch? Berichtet von euren eigenen Erfahrungen als Leser:in.

Schreibaufgabe:

8. Schreibt die nachstehende Passage aus dem Roman um, indem ihr eine **externe und allwissende Erzählperspektive** verwendet. Tragt euch eure Texte vor. Was verändert sich in der Wahrnehmung der geschildeten Szene?

„Der Tag hat sich noch etwas verändert. Über den Dächern ist der Himmel rötlich geworden, und mit einbrechendem Abend haben sich die Straßen belebt. Die Spaziergänger kamen nach und nach zurück. Ich habe den vornehmen Herrn inmitten von anderen erkannt. Die Kinder weinten oder ließen sich ziehen. Fast gleich darauf hat sich aus den Kinos des Viertels ein Strom von Zuschauern auf die Straße ergossen. Die jungen Männer unter ihnen hatten entschiedenere Gesten als sonst, und ich habe gedacht, dass sie einen Abenteuerfilm gesehen hatten. Die Besucher der Kinos in der Stadt kamen etwas später an. Sie wirkten ernster. Sie lachten noch, aber hin und wieder schienen sie müde und versonnen.“

Auszug aus dem Roman, S. 32-33.

FOKUS FILM

1. Gibt es im Film DER FREMDE Hinweise, die die Hypothese stützen, dass der Roman von Camus ein Tagebuchroman ist? Wenn ja, welche?

_____

_____

_____

_____

2. Wie würdet ihr einen Film aus der Ich-Perspektive drehen? Welche Kameraeinstellungen würdet ihr wählen? Wer würde auf Tonebene wie sprechen/erzählen? Überlegt und tragt eure Ideen zusammen.

_____

_____

_____

3. Regisseur François Ozon war es wichtig, die Erzählperspektive aus dem Roman in den Film zu übertragen. Wie gelingt es dem Film DER FREMDE, aus der Perspektive von Meursault zu erzählen? Sammelt Beispiele und bezieht die drei Materialien aus den **Materialblättern „Erzählperspektive“** (S.32-33) mit ein.

4. Gleicht mit euren zuvor notierten Überlegungen ab: Welche eurer eigenen Ideen finden sich im Film DER FREMDE wieder?

Exkurs: Kamel Daoud, „Meursault, contre-enquête“
2013 veröffentlichte der Schriftsteller Kamel Daoud den Roman „Meursault, contre-enquête“, in dem er eine Fortsetzung zu Camus' „Der Fremde“ schreibt. Er bedient sich ebenfalls der Ich-Perspektive, doch hier ist es der Bruder des von Meursault getöteten Mannes, der die Geschichte erzählt.
Recherchiert zu den nachstehenden Fragen:

- Welche Geschichte erzählt Kamel Daouds Roman?
- Wann und wo spielt er?
- Wie wurde das Buch von der Kritik aufgenommen? Tragt Argumente und Meinungen aus unterschiedlichen Rezensionen zusammen.

Materialblatt „Erzählperspektive“ I

Beispiel 1: Lest euch den nachstehenden Drehbuchauszug durch (Beerdigungsszene der Mutter von Meursault). Wie wird in dieser Szene die interne Perspektive von Meursault eingenommen?

Meursault bewundert - beim Gehen und sich die Stirn abwischend - die Landschaft:
Die Zypressen, die zu den Hügeln nahe dem Himmel führen, die rote und grüne Erde, die wenigen, schön gezeichneten Häuser unter dem Summen der Insekten. Er bemerkt, dass Pérez leicht hinkt, während das Auto allmählich an Geschwindigkeit gewinnt. Der Schweiß rinnt Meursault über die Wangen, der versucht, sich mit seinem Taschentuch Luft zuzufächeln. Er dreht sich um und sieht den alten Pérez bereits einige Meter hinter ihnen. Der alte Mann eilt hinterher und schwingt seinen Filzhut mit ausgestrecktem Arm. Neben Meursault geht der Direktor, würdevoll und ohne eine unnötige Geste. Ein paar Schweißtropfen perlen auf seiner Stirn, aber er wischt sie nicht weg.

Übersetzung Drehbuchauszug

Beispiel 2: Erinnert euch an die Mordszene am Strand. Was passiert vor dem Mord? Wie viel spricht Meursault im Film vor dem Mord? Welche Wirkung erzielt die einsetzende Off-Stimme?

MEURSAULT (VOIX OFF)	MEURSAULT (OFF-STIMME)
C’est alors que tout a vacillé.	Da begann alles zu taumeln.
La mer a charrié un souffle épais et ardent.	Das Meer hauchte einen dichten, feurigen Atemzug.
Il m’a semblé que le ciel s’ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu.	Es kam mir vor, als würde sich der Himmel von einem Ende zum anderen aufreißen, um Feuer herabregnen zu lassen.
Tout mon être s’est tendu et j’ai crispé ma main sur le revolver.	Mein ganzes Wesen spannte sich an und ich umklammerte den Revolver mit meiner Hand.
La gâchette a cédé, j’ai touché le ventre poli de la crosse et c’est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé.	Der Abzug gab nach, ich spürte die glatte Unterseite des Griffs, und dort, in diesem Lärm, scharf und ohrenbetäubend zugleich, begann alles.
J’ai secoué la sueur et le soleil.	Ich schüttelte den Schweiß und die Sonne ab.

Materialblatt „Erzählperspektive“ II

Beispiel 3: Seht euch den **Filmausschnitt „Verhör von Marie“** an und füllt das nachstehende Einstellungsprotokoll aus. Wie gelingt es hier, aus Meursaults Perspektive zu erzählen? Achtet auf Kameraeinstellungen und Montage.
Szene unter https://vimeo.com/1154287361 | Passwort: js992hf62xw

Einst.	Timecode	Bildebene	Tonebene
1	00:00 - 00:07		
2	00:08 – 00:12		
3	00:13 – 00:19		
4	00:20 – 00:24		
5	00:25 – 00:32		
6	00:33 – 00:56		
7	00:57 – 01:03		
8	01:03 – 01:24		
9	01:25 – 01:32		

DREHBUCHAUSZÜGE

VERHÖR VON MARIE

RICHTER
Seit wann kennen Sie Monsieur Meursault?

MARIE
Kennengelernt haben wir uns vor ungefähr drei Jahren
Aber wir hatten uns seitdem aus den Augen verloren.

RICHTER
In welcher Beziehung stehen Sie zu dem Angeklagten?

MARIE
Ich bin seine Freundin. Wir wollten heiraten …

STAATSANWALT
Seit wann genau sind Sie seine Freundin?

MARIE
Das geht seit einem Jahr, seit letztem Sommer.

STAATSANWALT
Am Tag nach dem Tod von Madame Meursault, nicht wahr?

MARIE (flüstert)
Ja, vielleicht.

STAATSANWALT
Könnten Sie uns den Tag Ihrer Begegnung schildern?

MARIE
An die Einzelheiten erinnere ich mich nicht mehr so genau.

STAATSANWALT
Uns interessieren keine Einzelheiten, uns interessieren Tatsachen!

MARIE
Es war in der Badeanstalt. Wir sind zusammen geschwommen.
Dann sind wir im Kino gewesen.
Später …

STAATSANWALT
Ja?

MARIE
Ja, und dann sind wir zu ihm.

STAATSANWALT
Zu ihm?

MARIE
Ja.

STAATSANWALT
Aufgrund Ihrer Aussagen während der Ermittlung habe ich mir erlaubt, die Kinoprogramme des fraglichen Tages durchzusehen. Wissen Sie noch, in welchem Film Sie waren?

MARIE
Ja, es war ein Film mit Fernandel, glaub ich.

STAATSANWALT
Werte Geschworene, einen Tag nach dem Tod seiner Mutter ging dieser Mann zum Baden, ließ sich auf ein ungehöriges Verhältnis ein … und lachte im Kino über einen Film mit Fernandel. DER SCHPOUNTZ.

Lachen im Saal

STAATSANWALT
Damit ist alles gesagt.

Marie bricht in Tränen aus.

MARIE
Aber nein, so war’s nicht. Es war ganz anders. Man zwingt mich, etwas zu sagen, was ich nicht denke.

RICHTER
Dann sagen Sie uns, was Sie denken. Niemand zwingt Sie zu etwas.

Marie wischt sich die Tränen ab.

MARIE
Es war ein Unfall … ein Missverständnis …

STAATSANWALT (ironisch)
Ein Unfall oder ein Missverständnis, Mademoiselle Cardona?

Marie fasst sich.

MARIE
Sie müssen ihm glauben. Es war keine Absicht.
Er lügt nicht. Niemals.

PLÄDOYER DES STAATSANWALTS

Der Staatsanwalt steht auf und beginnt sein Plädoyer.

STAATSANWALT
Werte Geschworene, ich werde den Beweis erbringen, dass Monsieur Meursault die Tat vorsätzlich begangen hat – das heißt, den doppelten Beweis. Einmal im grellen Licht der Fakten, so wie sie schon dargelegt wurden, als auch im dunklen Schein, den mir die Psychologie dieser verbrecherischen Seele liefern wird.

In der Tat hat dieser Mann im vollen Bewusstsein seines Tuns getötet. Ich muss das betonen, denn es handelt sich hier nicht um einen gewöhnlichen Mord, eine unbedachte Tat, die Sie entschuldigen, der Sie mildernde Umstände zubilligen könnten.

Nein. Dieser Mann, dieser Mann, Messieurs, dieser Mann ist intelligent. Er weiß zu antworten. Er kennt die Bedeutung der Worte. Und er hat gewiss nicht gehandelt, ohne die volle Schwere seiner Tat zu verstehen. Hat er zumindest sein Bedauern ausgedrückt? Niemals, Messieurs. Niemals. Im Laufe der Ermittlungen, das muss ich festhalten, da schien dieser Mann nicht ein einziges Mal von seiner abscheulichen Missetat berührt.

Der Staatsanwalt dreht sich zu Meursault.

STAATSANWALT
Und dabei habe ich mich über die Seele des Angeklagten gebeugt. Aber ich habe nichts gefunden. In Wirklichkeit hat er keine. Er ist für keine moralischen Prinzipien zugänglich, die das Herz der Menschen behüten. Denn vor uns sitzt ein Mann, der seine Mutter moralisch tötete und der nichts mit der Gesellschaft gemein hat, deren grundlegende Regeln er nicht anerkennen will und deren elementarste Regungen des menschlichen Herzens ihm nicht zugänglich sind.

Und das Entsetzen, das dieses Verbrechen in mir auslöst, wird fast übertroffen von der Gefühllosigkeit, die er erkennen lässt. Niemals zuvor habe ich diese schmerzliche Pflicht als erleichternd oder gemildert empfunden. Niemals durch das Bewusstsein eines Gebots aufgewogen oder in irgendeiner Weise gerechtfertigt. Sie wird begleitet durch die Abscheu vor einem Gesicht eines Menschen, das mir nur das Monströse offenbart. Daher fordere ich schlicht und mit meiner ganzen Kraft der Vernunft: Den Kopf dieses Mannes!

PLÄDOYER DES ANWALTS

ANWALT
Herr Vorsitzender, werte Geschworene, nicht nur der Staatsanwalt, auch ich habe mich über die Seele von Monsieur Meursault gebeugt. Aber ganz im Gegensatz zu dem hervorragenden Vertreter der Anklage habe ich dort etwas gefunden. Sie war wie ein offenes Buch für mich: Er ist ein tugendhafter Mensch, aus bescheidenen Verhältnissen, ein zuverlässiger Arbeiter und unermüdlich, mehr als mustergültig, der seine Mutter so lange unterstützt hat, wie er nur konnte. Und er hoffte, dass ein Altenheim seiner Frau Mutter den Komfort zu bieten vermochte, den er ihr selbst auf gar keinen Fall zur Verfügung stellen konnte. Aber mich erstaunt, Messieurs, dass Ihrerseits so viel Aufhebens gemacht wird um diese Einrichtung. Und was den Nutzen und die Bedeutung dieser Institution angeht, möchte ich nur eine Sache als Beweis anführen. Der Staat selbst hat sie subventioniert, was nicht ganz neu für Sie sein dürfte.

Plötzlich beginnt der Anwalt in lyrischem Ton zu sprechen.

ANWALT
Also ja, es ist wahr: Ich habe getötet.
Ja, ich habe einen Einheimischen getötet, der gewiss von der französischen Gesellschaft als …

MEURSAULT (zum Polizisten neben ihm)
Warum sagt er „ich"?

POLIZIST
Das machen die Anwälte sehr oft.

Meursault senkt den Blick. Er scheint nicht mehr zuzuhören, mit den Gedanken woanders, den Blick ins Leere gerichtet.

ANWALT
Doch es war eine reine Reflexhandlung. In einem Augenblick der Verwirrung, unter sengender Sonne und bei drückender Hitze. Und angesichts der tödlichen Bedrohung durch „einen Araber", der eine Waffe hatte – dasselbe Messer, mit dem er bereits Monsieur Sintès verletzt hatte. Werte Geschworene, der Angeklagte hat nie bestritten, er hat sich immer schuldig bekannt! Aber dass er keine Gefühle gezeigt hat, kann ihm hier nicht zum Vorwurf gemacht werden. Das ist sein gutes Recht. Das ist seine Freiheit. Im Namen welchen Rechts wird hier Bestrafung gefordert? Und das nur, weil einem Menschen keine Tränen blieben.

INTERVIEW MIT FRANÇOIS OZON

Wie ist das Projekt zur Verfilmung des Romans entstanden?

Ich hatte zunächst – ausgehend von einem originären Filmstoff – ein dreiteiliges Drehbuch geschrieben. In einem der drei Teile, einer etwa 30-minütigen Geschichte, hatte ich das Porträt eines jungen Mannes unserer Zeit gezeichnet, desillusioniert, von der Welt abgeschnitten, der keinen Sinn in seinem Leben sah. Benjamin Voisin sollte die Rolle spielen. Aber das Projekt kam nicht zustande und Freunde rieten mir, die Geschichte für einen Langfilm weiterzuentwickeln. Um daran weiterzuarbeiten, las ich noch einmal Albert Camus' „Der Fremde“, den ich seit meiner Jugend nicht mehr gelesen hatte. Und das war wie ein Schock: Der Roman hatte nichts von seiner Kraft verloren und passte zu den Dingen, die ich erzählen wollte – nur intelligenter und stärker! Ich habe mich dann an den Verlag gewandt, in der Annahme, dass die Filmrechte natürlich bereits vergeben waren, aber zu meiner großen Überraschung waren sie noch frei. Dann habe mich an die Adaption des Romans gemacht, überzeugt davon, dass Benjamin perfekt für die Rolle des Meursault sein würde.

Wie ist es, eine Adaption von Albert Camus „Der Fremde“ in Angriff zu nehmen?

Die Idee, einen der berühmtesten Romane der Weltliteratur zu adaptieren, versetzt einen in einen Zustand der Angst und des Zweifels! Bisher hatte ich nur weniger bekannte und weniger anerkannte Werke adaptiert. Es war eine immense Herausforderung, ein Meisterwerk zu adaptieren, das jeder gelesen hat und das sich alle Leser bereits in ihrem Kopf vorgestellt und inszeniert haben. Aber mein Interesse an dem Buch war stärker als meine Befürchtungen, also habe ich mich mit einer gewissen Sorglosigkeit daran gemacht. Und dann wurde mir sehr schnell klar, dass das Eintauchen in „Der Fremde“ eine Möglichkeit war, mich wieder mit einem vergessenen Teil meiner persönlichen Geschichte zu verbinden. Mein Großvater mütterlicherseits war Untersuchungsrichter in Bône (heute Annaba) in Algerien und entkam 1956 einem Attentat. Daraufhin kehrte meine Familie nach Frankreich zurück. Durch die Arbeit mit Archivmaterialien und durch Begegnungen mit Historiker:innen und Zeitzeug:innen wurde mir bewusst, wie sehr viele französischen Familien mit Algerien verbunden sind und dass auf unseren Geschichten oft noch immer ein bleiernes Schweigen liegt.

Was stand bei diesem Film auf dem Spiel?

Meursaults Geschichte auf die Leinwand zu bringen, war ein Versuch, ihn zu verstehen, sein Geheimnis zu durchdringen. Ich entdecke meine Filme erst während der Dreharbeiten. Ich weiß nie wirklich, wie sie am Ende aussehen werden. Ich wusste, dass mich das Buch tief bewegt hatte, die Absurdität des Lebens, die Camus beschreibt, ohne

jemals der Verzweiflung nachzugeben. Dieses Buch – und ich hoffe auch dieser Film – regt zum Nachdenken an. Das erwarte ich vom Kino.

Wie geht man eine Adaption nach Visconti an?

Die Figur des Meursault hat die zeitgenössische Kultur tiefgreifend beeinflusst. Er ist eine mythische Figur. Darüber hinaus hat er viele Filmemacher geprägt und beeinflusst, die „Der Fremde“ gelesen haben und sich dafür interessierten. Ich habe mir natürlich Viscontis Film von 1967 angesehen. In einem seiner Interviews gestand er, dass er nicht den Film drehen konnte, den er sich vorgestellt hatte, dass ihn das frustrierte und er mit dem Ergebnis unzufrieden war. Außerdem verriet er, dass seine erste Wahl für die Rolle des Meursault nicht Mastroianni, sondern Delon gewesen war – was, ehrlich gesagt, eine viel bessere Idee war. Die perfekte Verkörperung von Meursault in den 1960er Jahren war in der Tat der junge Alain Delon, der in DER EISKALTE ENGEL zu sehen war, oder, noch besser, der Delon aus Antonionis LIEBE 1962, der meiner Meinung nach der ideale italienische Regisseur für die Verfilmung von „Der Fremde“ gewesen wäre.

Ein so legendärer und komplexer Roman muss schwer zu fassen sein. Wie sind Sie beim Schreiben vorgegangen?

Ich weiß, dass jede Adaption im Grunde genommen einen gewissen Verrat mit sich bringt, den man akzeptieren muss. Das ist wie bei einer Übersetzung. Literarisches und filmisches Erzählen ist nicht das gleiche. Ich bin meinem Instinkt gefolgt, habe mich von dem Roman begeistern lassen und mir Camus' Vision zu eigen gemacht. Mir schien, dass die „Transkription” des ersten Teils des Buches (die Beerdigung der Mutter, der Alltag und der Mord am Strand) sinnlich sein sollte, fast stumm, körperlich erlebbar und in einem langsamen, elegischen Rhythmus erzählt. Man sagte mir, dass der zweite Teil (der Prozess und der Gefängnisaufenthalt) einfacher und „effektiver” zu schreiben sei, doch gerade dieser Teil machte mir am meisten Angst. Denn im Buch handelt es sich wirklich um einen inneren Monolog, einen Gedankenfluss, während der erste Teil mit seiner behavioristischen Beschreibung von Ereignissen und Handlungen dem filmischen Erzählen näher ist.

Warum war es komplizierter?

Weil wir durch den Prozess und Meursaults Gedanken plötzlich in den Bereich der Diskurse und der Philosophie eintreten, aber ein Film ist keine Textanalyse. Im Gegenteil, der zweite Teil musste den ersten bereichern, ohne belehrend zu sein und dabei physisch und verkörpert bleiben. Seine Adaption stellte für mich ein echtes Problem dar, während der erste Teil mehr oder weniger dem Roman treu bleibt, auch wenn ich mir gewisse Freiheiten genommen habe.

Die erste Freiheit, die Sie sich genommen haben, zeigt sich gleich zu Beginn, in der Verwendung von Archivmaterial aus jener Zeit. Was war der Zweck davon?

Für mich war es wichtig, die Geschichte in einen Kontext zu setzen. Albert Camus schrieb „Der Fremde“ 1939, und das Buch wurde 1942 veröffentlicht, während der französischen Kolonialisierung Algeriens. Das musste im Film deutlich werden. Die Idee war, in den Archiven dieser Zeit zu stöbern und Algier so zu zeigen, wie es in den 1930er Jahren war – seine Kasbah, seinen Hafen, seine symbolträchtigen Orte, seine Schönheit und vieles mehr.

Auf welche weiteren Aspekte haben Sie sich bei der Adaption konzentriert?

Die beiden weiblichen Figuren Marie und Djemila, die Schwester des Ermordeten, sind im Film stärker präsent als im Roman. Ich hatte das Gefühl, einen Faden aufzunehmen, den Camus gewoben hatte, ohne ihn weiterzuentwickeln, und dass es notwendig war, ihm die humanistische Dimension zu verleihen, die dem Autor von „Die Pest“ so am Herzen lag. Ich wollte sie besser kennenlernen und inszenieren, was diese Frauen getan, gedacht und gesagt hätten. Marie ist nicht nur eine einfache, lächelnde Schreibkraft. Sie ist sich der Gefahr bewusst, die von Sintès ausgeht; sie versucht, Meursault zu beeinflussen, und macht ihm Vorwürfe. Ich wollte nicht, dass sie eine naive Geliebte ist. Sie erkennt, dass Meursault ein anderer Mensch ist, so abwesend von der Welt. Sie fühlt sich zu ihm hingezogen, weiß aber, dass sie ihn aus denselben Gründen genauso gut hassen könnte.

Djemila, die im Roman namenlos bleibt, hat im Film ein Gewissen und eine Stimme. Sie ist da, um zu bezeugen, dass ihr Bruder in dieser Geschichte und im Prozess nie erwähnt wird, obwohl er derjenige ist, der ermordet wurde. Es war wichtig, durch ihre Figur zu zeigen, wie „der Araber“ unsichtbar gemacht wird, dass zwei Welten nebeneinander existierten, ohne sich zu sehen. Sie mischten sich weder auf der Straße noch am Strand. Und sie hatten sicherlich nicht denselben Status. Camus war sich dieser Spannungen zwischen den beiden Gemeinschaften bewusst. Er hatte kurz zuvor „Misère de la Kabylie“ geschrieben. Ich stellte mir vor, dass er in diesem Roman unbewusst den Beginn des Algerienkriegs ankündigte, auch wenn er dies später immer wieder bestritt.

Das Besondere an den meisten Figuren des Romans ist, dass wir fast nichts über sie wissen. Wie gibt man ihnen in einem Film Gestalt?

Ja, es sind Archetypen, über die wir sehr wenig wissen – Meursault ist Büroangestellter, und wir kennen sein Alter nicht wirklich. Der Schlüssel lag darin, Camus nicht auf die Figur des Meursault zu projizieren. Also mussten wir sie mit Worten, Schweigen und Gedanken ausfüllen. Zwischen Raymond Sintès, der seine Geliebte schlägt, Salamano, der seinen Hund misshandelt, und dem gleichgültigen Meursault entsteht ein ziemlich toxisches Bild von Männern. Deshalb war es wichtig, die weiblichen Figuren als Gegenpol zu den männlichen Figuren zu entwickeln. Wenn man Filme macht, muss man sich auch mit den

Figuren identifizieren können. Meine Regie musste eine Art Faszination für die Figur des Meursault vermitteln, der undurchsichtig, gleichgültig und ohne moralisches Gewissen ist, aber neben seiner Geheimniskrämerei auch eine Schönheit und Sinnlichkeit in sich trägt.

Nimmt Meursault einen besonderen Platz in Ihrer Regie ein?

Ich habe mich vollkommen mit ihm identifiziert! Für mich ist er ein Filmemacher! Er schaut sich um, sieht Charaktere, Schauspieler. Die anderen spielen ihr Leben. Aber er nicht, er weigert sich, mitzuspielen. Er lügt nie. Das Leben ist ein Theaterstück, in dem er nicht vorkommt. Aber er sieht die Schönheit der Welt und auch ihre Gewalt. Und wenn er diese Gewalt beobachtet, greift er nicht ein. Er bleibt Zuschauer. Bis zum Ende, als er schließlich rebelliert und zum Akteur seines eigenen Lebens wird!

Der Film hat eine beeindruckende Besetzung.

Ich habe wieder mit Schauspielern zusammengearbeitet, mit denen ich bereits zuvor zusammengearbeitet hatte, darunter Pierre Lottin (GELOBT SEI GOTT, WENN DER HERBST NAHT), Swann Arlaud (GELOBT SEI GOTT) und Rebecca Marder (MEIN FABELHAFTES VERBRECHEN). Sie alle haben mir ihr Vertrauen geschenkt und sich den Herausforderungen des bescheidenen Budgets des Films gestellt.

Ich kannte Rebeccas Lebensfreude, ihre Schönheit, ihre Intelligenz, aber ich hatte das Gefühl, dass ihre Sinnlichkeit noch nicht auf der Leinwand zum Ausdruck gekommen war und sie noch nie die Gelegenheit gehabt hatte, eine solche Rolle zu spielen. In meiner Regieanweisung sagte ich ihr, dass ich wollte, dass sich das Publikum in sie verliebt, im Gegensatz zu Meursault, der emotional gleichgültig bleibt.

Denis Lavant war die offensichtliche Wahl für Salamano, den alten Mann, dessen Gesicht und Narben seine Geschichte erzählen und der seinem Hund ähnelt. Er erinnerte mich an einen gealterten, angeschlagenen Charlie Chaplin, der sowohl beängstigend als auch tief bewegend sein kann.

Pierre Lottin sticht ebenfalls als Raymond Sintès hervor, mit seiner Prahlerei und Gerissenheit. Bevor wir anfangen, fragte er mich: „Wie soll ich Sintès spielen?“ Ich antwortete: „Für mich ist er Gabin, wie wir ihn in den 1930er Jahren kannten“. Letztendlich ähnelt er eher einer Figur wie Robert Le Vigan, charmant und beängstigend zugleich.

Was Benjamin angeht, so war es eine Freude, sechs Jahre nach SOMMER 85 wieder mit ihm zusammenzuarbeiten. Er ist gereift und viel disziplinierter geworden! Die Rolle des Meursault ist eine echte Charakterrolle, eine Darstellung, die seiner eigenen Natur zuwiderläuft, da er im wirklichen Leben extrovertiert ist und ich ihn oft bat, still zu sein, zu beobachten und sich zurückzuziehen.

Warum haben Sie in Schwarz-Weiß gedreht?

Aus wirtschaftlichen und ästhetischen Gründen.

Aus wirtschaftlichen Gründen, weil wir nicht über das Budget für Sets und Kostüme verfügten, um eine realistische Rekonstruktion von Algier zu produzieren. Diese Entscheidung hatte ich bereits für FRANTZ getroffen, der im Jahr 1919 spielt. Aus ästhetischen Gründen, weil Schwarz-Weiß eine Form von Reinheit, Schönheit und Abstraktion vermittelt. Heutzutage sind Bilder oft aggressiv und farbgesättigt. Ich wollte, dass wir uns in einem Zustand der Empfindung und Beobachtung befinden, einer Form der Einfachheit. Schwarz-Weiß ermöglichte mir das: mich auf Körper, Gesten und Stille zu konzentrieren. Es gibt nur sehr wenige Kamerabewegungen, und der Film besteht hauptsächlich aus statischen Aufnahmen. Eine zurückhaltende Regie in Schwarz-Weiß, das Algerien als eine Art verlorenes Paradies heraufbeschwört. Schließlich ist „Der Fremde“ ein philosophischer Roman, der Camus' Vision des Absurden veranschaulicht. Schwarz-Weiß verleiht der Geschichte eine fast metaphysische Dimension. Ich finde, dass diese Wahl zur Geschichte passt und dass sie auch eine Art Distanz zur Realität schafft, zu Meursaults Blick auf das, was um ihn herum geschieht.

Und die zwei Voice-Over?

Ich verwende sie nur zweimal, am Ende des ersten Teils und am Ende des Films. Das sind die beiden Momente im Roman, die mich am meisten bewegen. Durch Camus' poetische Sprache erhalten wir einen Einblick in Meursaults Innenwelt. Mir schien, dass diese beiden Passagen es ermöglichten, die Kraft der Literatur mit der des Kinos zu verbinden:

„Da geriet alles ins Wanken. Vom Meer kam ein starker, glühender Hauch. Mir war, als öffnete sich der Himmel in seiner ganzen Weite, um Feuer herabregnen zu lassen. Ich war ganz und gar angespannt. Meine Hand umklammerte den Revolver. Der Abzug gab nach, ich berührte die glatte Einbuchtung des Griffs, und da, mit hartem, betäubendem Knall, fing alles an. Ich schüttelte Schweiß und Sonne ab. Mir wurde klar, dass ich das Gleichgewicht des Tages zerstört hatte, die außergewöhnliche Stille eines Strandes, an dem ich glücklich gewesen war. Dann habe ich noch viermal auf einen leblosen Körper geschossen, in den die Kugeln eindrangen, ohne dass man es ihm ansah. Und es war wie vier kurze Schläge, mit denen ich an das Tor des Unglücks hämmerte.“

„Zum ersten Mal seit langer Zeit habe ich an Maman gedacht. Mir schien, dass ich verstand, warum sie sich am Ende eines Lebens einen „Bräutigam“ zugelegt hatte, warum sie gespielt hatte, neu zu beginnen. Dort, auch dort, rings um dieses Altersheim, in dem Leben erloschen, war der Abend wie eine melancholische Atempause. Dem Tod so nah, hatte Maman sich dort befreit gefühlt und war bereit, alles noch einmal zu leben. Niemand, niemand hatte das Recht, sie zu beweinen. Und auch ich fühle mich bereit, alles noch einmal zu leben. Als hätte diese große Wut mich vom Bösen und jeder

Hoffnung beraubt. Ich öffnete mich angesichts dieser Nacht voller Zeichen und Sterne, zum ersten Mal der zärtlichen Gleichgültigkeit der Welt. Als ich spürte, wie ähnlich sie mir war, wie brüderlich letzten Endes, habe ich gefühlt, dass ich glücklich gewesen war und es immer noch bin. Damit sich alles erfüllte, damit ich mich weniger allein fühlte, brauchte ich nur zu wünschen, dass am Tag meiner Hinrichtung viele Zuschauer da sein werden. Und dass sie mich empfangen, mit Schreien des Hasses.“ (Auszüge aus der dt. Fassung des Films DER FREMDE)

Ein Wort zur Musik, die eine wichtige Rolle spielt.

Ich habe mich an die kuwaitische Musikerin Fatima Al Qadiri gewandt, deren Filmmusik für Mati Diops Film ATLANTIQUE mir sehr gut gefallen hatte und deren Werk ich danach entdeckt habe. Bevor wir mit der Zusammenarbeit begannen, haben wir viel diskutiert. Sie musste meine Absichten, meine Sichtweise auf diese Geschichte und meine Vision der arabischen Welt verstehen, ebenso wie meine Herangehensweise, die arabischen Charaktere unsichtbar zu machen. Nachdem sie sich davon überzeugt hatte, widmete sie sich mit Leidenschaft der Arbeit und brachte ihre östliche Sensibilität ein. So entstand eine bezaubernde, eindringliche Filmmusik, die elektronische und klassische Instrumente kombiniert. Für den Abspann war es mir wichtig, The Cure mit ihrem legendären Song „Killing an Arab“ zu verwenden. Also schrieb ich an Robert Smith, der mir bereits das Recht eingeräumt hatte, „In Between Days“ in SOMMER 85 zu verwenden. Zufällig hatte er gerade Viscontis Film erneut gesehen und stimmte sofort zu, erfreut darüber, dass der Titel, der damals von einigen missverstanden und falsch interpretiert worden war, nun wieder in den Kontext von Camus’ Buch gestellt werden würde.

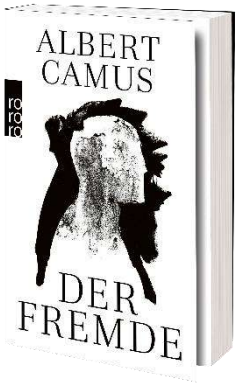
Sie haben Catherine Camus getroffen, die Tochter von Albert Camus. Welche Rolle hat sie bei der Entwicklung der Verfilmung gespielt?

Es war mir wichtig, Catherine Camus zu treffen, die das Werk ihres Vaters mit Wohlwollen und Entschlossenheit betreut. Es war sehr bewegend, nach Lourmarin zu fahren, Camus' Zimmer, seinen Schreibtisch und den Blick von der Terrasse, auf der er schrieb, zu sehen und die Wärme des Südens zu spüren, die ihn so sehr an Algerien erinnerte. Sie las das Drehbuch und gab mir wichtige Einblicke in die Umstände der Entstehung des Buches, spezifische Inspirationen und biografische Details, die mir halfen, mein Drehbuch fertigzustellen. Sie verstand mein Bedürfnis und mein Anliegen, den Film in einen Kontext zu stellen, damit er für ein modernes Publikum zugänglich ist und nicht als losgelöst von der komplexen Realität, die wir heute kennen, wahrgenommen wird. Es ging nicht darum, eine wörtliche Adaption zu schaffen, sondern eine zeitgenössische Perspektive auf dieses bedeutende Werk des 20. Jahrhunderts, auf unsere koloniale Vergangenheit und auf den Schmerz sichtbar zu machen, der zwischen Frankreich und Algerien nach wie vor spürbar ist.

IMPRESSUM

Herausgeber
Weltkino Filmverleih GmbH

Ausgangsmaterial: Dossier pédagogique von Gaumont
Autor:innen: Alexandre Boza, Esther Rozenblum, Maxime Sassier
Übersetzung, didaktische Anpassung und deutscher Text: Lisa Haußmann
Redaktion: Gesine Ferchland
Bildnachweis: Alle Bilder, soweit nicht anders gekennzeichnet: © Foz, Gaumont, France2Cinema, Fotos: Manu Dacosse, Carole Bethuel



„Der Fremde“ von Albert Camus

Aus dem Französischen von Uli Aumüller

Im Handel erhältlich (ISBN: 978-3-644-02621-6)

Neuübersetzung Copyright © 1994 by Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg
«L'Étranger» Copyright © 1942, 1953, 1962 by Éditions Gallimard, Paris

© 2025 Weltkino Filmverleih GmbH