



„Ich wollte das Geheimnis von *Der Fremde* verstehen“

INTERVIEW MIT FRANÇOIS OZON

WIE KAM ES ZU DIESEM PROJEKT, ALBERT CAMUS' ROMAN ZU VERFILMEN?

Ich hatte ein Drehbuch geschrieben, das wie ein Triptychon aufgebaut war. In einer der etwas dreißig Minuten langen Geschichten zeichnete ich das Porträt eines jungen Mannes der Gegenwart – desillusioniert, von der Welt abgeschnitten – der keinen Sinn in seinem Leben sah. Benjamin Voisin sollte die Rolle spielen. Das Projekt konnte jedoch nicht finanziert werden, und Freunde rieten mir, diese Geschichte zu einem Spielfilm auszuarbeiten. Um sie anzureichern, griff ich wieder zu „Der Fremde“, den ich seit meiner Jugend nicht mehr gelesen hatte. Und es war ein Schock: Der Roman hatte nichts von seiner Kraft verloren und sprach mich in Bezug auf die Themen an, die ich erforschen wollte – nur intelligenter und kraftvoller!

Ich kontaktierte den Verlag Éditions Gallimard, da ich davon ausging, dass die Filmrechte bereits vergeben waren, aber zu meiner großen Überraschung waren sie noch verfügbar. Ich begann dann mit der Adaption, überzeugt davon, dass Benjamin perfekt für die Rolle des Meursault sein würde.

WIE IST ES, EINE ADAPTION VON „DER FREMDE“ IN ANGRIFF ZU NEHMEN?

Die Idee, einen der berühmtesten Romane der Weltliteratur zu adaptieren, erfüllt einen mit Angst und Zweifeln! Bis dahin hatte ich nur weniger bekannte und weniger gefeierte Werke adaptiert. Es war eine große Herausforderung, ein Meisterwerk zu verfilmen, das jeder gelesen hat und das sich jeder Leser bereits in seinem Kopf vorgestellt und inszeniert hat.

Meine Faszination für das Buch war jedoch stärker als meine Befürchtungen, sodass ich mich mit einer gewissen Nonchalance an das Projekt wagte.

Sehr schnell wurde mir klar, dass die Auseinandersetzung mit „Der Fremde“ eine Möglichkeit war, mich wieder mit einem vergessenen Teil meiner eigenen Geschichte zu verbinden. Mein Großvater mütterlicherseits war Untersuchungsrichter in Bône (heute Annaba) in Algerien gewesen und überlebte 1956 ein Attentat, das die Rückkehr meiner Familie auf das französische Festland vorantrieb.

Durch die Arbeit mit Dokumenten und Archiven und durch Treffen mit Historikern und Zeitzeugen aus dieser Zeit wurde mir bewusst, in welchem Maße alle französischen Familien eine Verbindung zu Algerien haben und dass unsere Geschichte oft noch immer von einem bleiernen Schweigen umgeben ist.

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 entdeckte 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 VORGEGANGEN?

Ich weiß, dass jede Adaption naturgemäß ein Element des Verrats beinhaltet, das man akzeptieren muss. Das ist wie

bei einer Übersetzung. Die Sprache der Literatur und die Sprache des Kinos sind nicht dieselbe. Ich bin meinem Instinkt gefolgt, den Dingen, die mich an dem Roman fasziniert haben, und habe mir Camus' Vision zu eigen gemacht. Ich hatte das Gefühl, dass die Umsetzung des ersten Teils des Buches (die Beerdigung der Mutter, der Alltag und der Mord an dem Araber am Strand) sinnlich, fast still, körperlich und mit einem langsamen, traurigen Rhythmus sein musste. Mir wurde gesagt, der zweite Teil (der Prozess und das Gefängnis) wäre einfacher, „filmisch wirkungsvoller“, aber genau diesen Teil fürchtete ich am meisten. Im Buch handelt es sich um einen echten inneren Monolog, einen Bewusstseinsstrom, während der erste Teil mit seiner Beschreibung von Fakten und Handlungen eher filmisch 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 Arabers, 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 MERSAULT 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 begann alles zu taumeln. Das Meer hauchte einen dichten, feurigen Atemzug. Es kam mir vor, als würde sich der Himmel von einem Ende zum anderen aufreißen, um Feuer herabregnen zu lassen. Mein ganzes Wesen spannte

sich an und ich umklammerte den Revolver mit meiner Hand. Der Abzug gab nach, ich spürte die glatte Unterseite des Griffs, und dort, in diesem Lärm, scharf und ohrenbetäubend zugleich, begann alles. Ich schüttelte den Schweiß und die Sonne ab. Ich wusste, dass ich die Harmonie des Tages zerstört hatte, die außergewöhnliche Stille eines Strandes, an dem ich glücklich gewesen war. Dann feuerte ich noch viermal auf den regungslosen Körper, wo die Kugeln spurlos versanken. Und es war, als würde man viermal schnell an die Tür des Unglücks klopfen.“

„Zum ersten Mal seit langer Zeit dachte ich an Maman. Ich hatte das Gefühl, zu verstehen, warum sie sich am Ende ihres Lebens einen „Verlobten“ genommen hatte, warum sie einen Neuanfang gewagt hatte. Selbst dort, in diesem Heim, wo das Leben langsam ausklang, war der Abend eine Art wehmütige Atempause. So kurz vor dem Tod muss Maman sich frei gefühlt haben und bereit, alles noch einmal zu leben. Niemand, niemand hatte das Recht, um sie zu weinen. Und auch ich fühlte mich bereit, alles noch einmal zu leben. Als hätte mich diese blinde Wut gereinigt, mich von der Hoffnung befreit; zum ersten Mal, in dieser Nacht voller Zeichen und Sterne, öffnete ich mich der sanften Gleichgültigkeit der Welt. Ich fand sie mir so ähnlich – wirklich wie ein Bruder! Ich spürte, dass ich glücklich gewesen war und dass ich wieder glücklich war. Damit alles vollendet war und ich mich weniger allein fühlte, musste ich mir nur wünschen, dass am Tag meiner Hinrichtung eine große Menschenmenge anwesend sein würde, die mich mit Hassrufen empfing.“ (Auszüge aus dem Film 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, DIE TOCHTER VON ALBERT CAMUS, GETROFFEN. WELCHE ROLLE HAT SIE BEI DIESER ADAPTION 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.