

ISSN 2071 - 1964

**Revue interafricaine de littérature,
linguistique et philosophie**

Particip'Action

**Revue semestrielle. Volume 13, N°2 – Juillet 2021
Lomé – Togo**

ADMINISTRATION DE LA REVUE *PARTICIP'ACTION*

Directeur de publication	: Pr Komla Messan NUBUKPO
Coordinateurs de rédaction	: Pr Martin Dossou GBENOUGA : Pr Kodjo AFAGLA
Secrétariat	: Dr Ebony Kpalambo AGBOH : Dr Komi BAFANA : Dr Kokouvi M. d'ALMEIDA : Dr Isidore K. E. GUELLY

COMITE SCIENTIFIQUE ET DE RELECTURE

Président : Serge GLITHO, Professeur titulaire (Togo)

Membres :

Pr Augustin AÏNAMON (Bénin), Pr Kofi ANYIDOHO (Ghana), Pr Zadi GREKOU (Côte d'Ivoire), Pr Akanni Mamoud IGUE, (Bénin), Pr Mamadou KANDJI (Sénégal), Pr Taofiki KOUMAKPAÏ (Bénin), Pr Guy Ossito MIDIOHOUAN (Bénin), Pr Bernard NGANGA (Congo Brazzaville), Pr Norbert NIKIEMA (Burkina Faso), Pr Adjai Paulin OLOUKPONA-YINNON (Togo), Pr Issa TAKASSI (Togo), Pr Simon Agbéko AMEGBLEAME (Togo), Pr Marie-Laurence NGORAN-POAME (Côte d'Ivoire), Pr Kazaro TASSOU (Togo), Pr Ambroise C. MEDEGAN (Bénin), Pr Médard BADA (Bénin), Pr René Daniel AKENDENGUE (Gabon), Pr Konan AMANI (Côte d'Ivoire), Pr Léonard KOUSSOUHON (Bénin), Pr Sophie TANHOSOU-AKIBODE (Togo).

Relecture/Révision

- Pr Serge GLITHO
- Pr Ataféi PEWISSI
- Pr Komla Messan NUBUKPO

Contact : Revue *Particip'Action*, Faculté des Lettres, Langues et Arts de l'Université de Lomé – Togo.

01BP 4317 Lomé – Togo

Tél. : 00228 90 25 70 00/99 47 14 14

E-mail : participaction1@gmail.com

© Juillet 2021

ISSN 2071 – 1964

Tous droits réservés

LIGNE EDITORIALE DE PARTICIP'ACTION

Particip'Action est une revue scientifique. Les textes que nous acceptons en français, anglais, allemand ou en espagnol sont sélectionnés par le comité scientifique et de lecture en raison de leur originalité, des intérêts qu'ils présentent aux plans africain et international et de leur rigueur scientifique. Les articles que notre revue publie doivent respecter les normes éditoriales suivantes :

1.1 Soumission d'un article

La Revue *Particip'Action* reçoit les projets de publication par voie électronique. Ceci permet de réduire les coûts d'opération et d'accélérer le processus de réception, de traitement et de mise en ligne de la revue. Les articles doivent être soumis à l'adresse suivante (ou conjointement) : Participaction1@gmail.com

1.2 L'originalité des articles

La revue publie des articles qui ne sont pas encore publiés ou diffusés. Le contenu des articles ne doit pas porter atteinte à la vie privée d'une personne physique ou morale. Nous encourageons une démarche éthique et le professionnalisme chez les auteurs.

1.3 Recommandations aux auteurs

L'auteur d'un article est tenu de présenter son texte dans un seul document et en respectant les critères suivants :

Titre de l'article (obligatoire)

Un titre qui indique clairement le sujet de l'article, n'excédant pas 25 mots.

Nom de l'auteur (obligatoire)

Le prénom et le nom de ou des auteurs (es)

Présentation de l'auteur (obligatoire en notes de bas de page)

Une courte présentation en note de bas de page des auteurs (es) ne devant pas dépasser 100 mots par auteur. On doit y retrouver obligatoirement le nom de l'auteur, le nom de l'institution d'origine, le statut professionnel et l'organisation dont il relève, et enfin, les adresses de courrier électronique du ou des auteurs. L'auteur peut aussi énumérer ses principaux champs de recherche et ses principales publications. La revue ne s'engage toutefois pas à diffuser tous ces éléments.

Résumé de l'article (obligatoire)

Un résumé de l'article ne doit pas dépasser 160 mots. Le résumé doit être à la fois en français et en anglais (police Times new roman, taille 12, interligne 1,15).

Mots clés (obligatoire)

Une liste de cinq mots clés maximum décrivant l'objet de l'article.

Corpus de l'article

-La structure d'un article, doit être conforme aux règles de rédaction scientifique, selon que l'article est une contribution théorique ou résulte d'une recherche de terrain.

-La structure d'un article scientifique en lettres et sciences humaines se présente comme suit: **Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale :**

Introduction (justification du sujet, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie.

- Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain :

Titre,

Prénom et Nom de l'auteur,

Institution d'attache, adresse électronique (note de bas de page),

Résumé en français. Mots-clés, Abstract, Keywords,

Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.

Par exemple : Les articles conformes aux normes de présentation, doivent contenir les rubriques suivantes : introduction, problématique de l'étude, méthodologie adoptée, résultats de la recherche, perspectives pour recherche, conclusions, références bibliographiques.

Tout l'article ne doit dépasser 17 pages,

Police Times new roman, taille 12 et interligne 1,5 (maximum 30 000 mots). La revue *Particip'Action* permet l'usage de notes de bas de page pour ajouter des précisions au texte. Mais afin de ne pas alourdir la lecture et d'aller à l'essentiel, il est recommandé de **faire le moins possible usage des notes (10 notes de bas de page au maximum par article).**

- A l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, les articulations d'un article doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (**exemples : 1. ; 1.1. ; 1.2 ; 2. ; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2. ; 3. ; etc.**).

Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point. Insérer la pagination et ne pas insérer d'information autre que le numéro de page dans l'en-tête et éviter les pieds de page.

Les figures et les tableaux doivent être intégrés au texte et présentés avec des marges d'au moins six centimètres à droite et à gauche. Les caractères dans ces figures et tableaux doivent aussi être en Times 12. Figures et tableaux doivent avoir chacun(e) un titre.

Les citations dans le corps du texte doivent être indiquées par un retrait avec tabulation 1 cm et le texte mis en taille 11.

Les références de citations sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante :

- (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ; - Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées). Exemples :

- En effet, le but poursuivi par **M. Ascher (1998, p. 223)**, est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d'accroître le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupée du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens (...) ».

- Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit :

Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles-là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont sait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire.

- Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit :

le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation sociohistorique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakitè, 1985, p. 105).

Pour les articles de deux ou trois auteurs, noter les initiales des prénoms, les noms et suivis de l'année (J. Batee et D. Maate, 2004 ou K. Moote, A. Pooul et E. Polim, 2000). Pour les articles ou ouvrages collectifs de plus de trois auteurs noter les initiales des prénoms, le nom du premier auteur et la mention "et al" (F. Loom et al, 2003). Lorsque plusieurs références sont utilisées pour la même information, celles-ci doivent être mises en ordre chronologique (R.Gool, 1998 et M.Goti, 2006).

Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

Références bibliographiques (obligatoire)

Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Editeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif.

Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Editeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2nde éd.).

Ne sont présentées dans les références bibliographiques que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. Il convient de prêter une attention particulière à la qualité de l'expression. Le Comité scientifique de la revue se réserve le droit de réviser les textes, de demander des modifications (mineures ou majeures) ou de rejeter l'article de manière définitive ou provisoire (si des corrections majeures doivent préalablement y être apportées). L'auteur est consulté préalablement à la diffusion de son article lorsque le Comité scientifique apporte des modifications. Si les corrections ne sont pas prises en compte par l'auteur, la direction de la revue *Particip'Action* se donne le droit de ne pas publier l'article.

AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, Le Harmattan.

AUDARD Cathérine, 2009, *Qu'est-ce que le libéralisme ? Ethique, politique, société*, Paris, Gallimard.

BERGER Gaston, 1967, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.

DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogène*, 202, p. 145-151.

DIAKITE Sidiki, 1985, *Violence technologique et développement. La question africaine du développement*, Paris, Le Harmattan.

NB1 : Chaque auteur dont l'article est retenu pour publication dans la revue *Particip'Action* participe aux frais d'édition à raison de **50.000** francs CFA (soit **75 euros** ou **100** dollars US) par article et par numéro. Il reçoit, à titre gratuit, un tiré-à-part.

NB2 : La quête philosophique centrale de la revue *Particip'Action* reste: **Fluidité identitaire et construction du changement: approches pluri-et/ou transdisciplinaires.**

Les auteurs qui souhaitent se faire publier dans nos colonnes sont priés d'avoir cette philosophie comme fil directeur de leur réflexion.

La Rédaction

SOMMAIRE

LITTÉRATURE

1. Animaux pollinisateurs et antispécisme dans le roman francophone contemporain
Paul Kana NGUETSE.....9
2. Rethinking Female Identity and Cultural Identifiers in Kopano Matlwa's *Coconut*
Kouadio Lambert N'GUESSAN.....35
3. Representation of Research Supervision in Science-Fiction: A Reading of Mary Shelley's *Frankenstein*
Mabandine DJAGRI TEMOUKALE.....57
4. On Religious Fanaticism: Chimamanda Ngozi Adichie's *Purple Hibiscus*
Kokouvi Mawulé d'ALMEIDA.....81
5. The Quest for Freedom in Selected Poems from Dennis Brutus's *A Simple Lust And Stubborn Hope*
Koboè K. YOVO.....97
6. Die Realität und Die Fiktion im Werke Des Deutschen Filmemachers Rainer Werner Fassbinder
Eckra Lath TOPPE.....119

PHILOSOPHIE ET SCIENCES SOCIALES

7. Los exiliados republicanos españoles en marruecos : entre identidad e interculturalidad
N'Guessan Estelle KOUAME.....141
8. Les études germaniques en Afrique et le développement durable
Mantahèwa LEBIKASSA.....159
9. Problématique de la refondation des droits de l'homme : de la nécessité d'une éthique conséquente
Yaovi Mathieu ACCROMBESSI.....175
10. Tourismus in der germanistikabteilung unterrichten: eine gelegenheit für zukunftsprospektiven?
Assion AYIKOUE.....193

**DIE REALITÄT UND DIE FIKTION IM WERKE DES DEUTSCHEN
FILMEMACHERS RAINER WERNER FASSBINDER**

Eckra Lath TOPPE*

Résumé

Rainer Werner Fassbinder, l'un des plus grands cinéastes allemands, a laissé à la postérité une œuvre riche par son contenu. Il a marqué le cinéma allemand par une méthodologie qui lui était propre, relativement à ses acteurs, à ses personnages et à leurs noms, à leurs histoires ainsi qu'à l'omniprésence d'instruments de mesure des relations humaines dont le retour cyclique d'une œuvre à une autre fait naître un univers continu, cohérent et dynamique. La présence des mêmes acteurs utilisant leurs vrais noms, le retour des mêmes personnages et de leurs noms ainsi que les histoires similaires d'un film à un autre ont créé une interconnexion de ses films. Cette tendance a conduit au fait que chez Fassbinder la fiction rejoint très souvent la réalité par les éléments énumérés.

Mots-clés: Acteur, Personnage, Fiction, Réalité, Interconnexion

Abstract

Rainer Werner Fassbinder, one of the greatest German filmmakers, has left a work rich in content to posterity. He has greatly influenced German cinema with a methodology that was specific to him, in relation to his actors, characters and their names, their stories as well as the omnipresence of instruments for measuring human relations, including the cyclical return from one work to another gives birth to a continuous, coherent and dynamic universe. The presence of the same actors using their real names, the return of the same characters and their names, as well as similar stories from film to another has created an interconnection of his films. This tendency has led to the fact that Fassbinder's fiction very often joins reality through the elements listed.

Keywords: Actor, Character, Fiction, Reality, Interconnection

* Université de Bouaké (Côte d'Ivoire); eckra.lath@gmail.com

Einleitung

Medien werden vom Menschen erfunden, um zu kommunizieren. So hat man das Theater, den Film, das Buch, den Hörfunk, das Fernsehen, usw., durch die Geschichten erzählt werden, die erfundene und nicht erfundene Handlungen, erfundene und nicht erfundene Gestalten, erfundene und nicht erfundene Orte inszenieren. Die durch diese Medien erzählten Geschichten beziehen sich auf die Realität oder nicht.

Der weltberühmte deutsche Filmemacher Rainer Werner Fassbinder, dessen Überlegungen bzw. Film(werke) über die deutsche Nachkriegszeit (den II. Weltkrieg) sehr treffend sind, hat effektive Mittel und Methoden zur Wiedergabe dieser Geschichte benutzt. Diesbezüglich kann Folgendes über die deutsche Geschichte und die von ihm benutzten Figuren gelesen werden:

Fassbinder explore frontalement la société allemande et son histoire. Il interroge la culpabilité allemande devant les errements des générations précédentes qui ont accepté le nazisme. L'avant-guerre est traitée dans *Berlin Alexanderplatz* (les années 20) et *Despair* (les années 30). La période de la guerre est vue au travers de *Lili Marleen* et du *Mariage de Maria Braun*. Les "anti-héroïnes" de l'après-guerre sont aussi souvent des femmes: *Le Secret de Veronika Voss* et *Lola: une femme allemande*, parfois des hommes: *Le marchand des quatre saisons*.²²

Eine der Charakteristiken der Filme Fassbinders befindet sich in seinen Figuren, die einen Teil der deutschen Geschichte erzählen. Im Allgemeinen wird der Film als das Ergebnis fiktionaler Ereignisse betrachtet, das heißt die erzählten Ereignisse werden mehr oder weniger erfunden. Das Erzählte entspricht nicht immer der Wahrheit. So die Begriffe "Realität" und

²²Fassbinder setzt sich frontal mit der deutschen Gesellschaft und ihrer Geschichte auseinander. Er hinterfragt die deutsche Schuld an den Fehlern früherer Generationen, die den Nationalsozialismus akzeptiert haben. Die Vorkriegszeit wird in *Berlin Alexanderplatz* (die 1920er Jahre) und *Despair* (die 1930er Jahre) behandelt. Die Kriegszeit wird durch *Lili Marleen* und *Die Ehe der Maria Braun* gesehen. Die "Anti-Heldinnen" der Nachkriegszeit sind auch oft Frauen: *Die Sehnsucht der Veronika Voss* und *Lola: Eine deutsche Frau*, manchmal Männer: *Händler der vier Jahreszeiten*, in: "Cinéclub de Caen", <http://www.cineclubdecaen.com/realist:fassbinder/fassbinder.htm> (13.09.2009).

"Fiktion". Welches ist also der Zusammenhang zwischen der Realität und der Fiktion bei Rainer Werner Fassbinder?

Zur Beantwortung dieser Frage werden zuerst Begriffe wie *Realität* und *Fiktion* definiert, dann Elemente angegangen, die zur Erzählung bzw. Fiktionalisierung bei Rainer Werner Fassbinder beitragen, und schließlich wird die fiktionale Kontinuität seiner Werke durch ihre Verbindungen behandelt.

1. Gegenstandsbestimmungen: *Realität* und *Fiktion*

Begriffe wie *Realität* und *Fiktion* werden hier bestimmt.

1.1. Was ist *Realität*?

Die Realität kann betrachtet werden, als alles Existierende, Konkrete, Berührende, alles Sichtbare, Tastbare, etc. Laut *Duden* wird die Realität als »Wirklichkeit, reale Seinsweise, tatsächliche Gegebenheit, Tatsache (...)« definiert (*Duden.de* 2018). Synonyme zum Begriff *Realität* sind u.a. »Ernstfall, Leben, Praxis, gegebene Umstände, Grundtatsache, reale Bedingungen, reale Verhältnisse, Sachlage, Sachverhalt, Tatsache, [tatsächliche] Gegebenheit, Fakten, Faktizitäten« (*Duden.de* 2018).

Der Begriff Realität charakterisiert sich durch die Vielzahl der Definitionen bzw. die Vieldeutigkeit. Zu diesem Zweck wird sie von gewissen Leuten als Erfundenheit betrachtet. Das ist der Fall mit Experten wie Erich Kasten, Heinz Oberhummer und Mathias Mertens, die sogar der Meinung sind, dass die Realität eine Erfindung des Gehirns sei, die nicht existiere (E. Kasten *et al.* 2011). Sie sei nur Illusion. Diesbezüglich schreiben sie Folgendes:

Die Realität ist nur eine Interpretation des Gehirns. Nehmen wir als Beispiel die Farbe Rot. Eigentlich sind es die Hirnzellen, die ein Wirrwarr von Lichtstrahlen so ordnen, dass wir uns orientieren können. Rot ist eine Erfindung des Hirns, das Wellenlängen als Farbe deutet. Diese Funktion ist im Lauf der Evolution entstanden, weil sie

schon vor Jahrtausenden nützlich war, etwa damit Menschen im Dschungel Früchte erkennen konnten. Optische Täuschungen beweisen, wie sehr das Gehirn mogelt: In dem Versuch, Ordnung zu schaffen, sehen wir Dinge, die so gar nicht da sind. Der Blick durch ein Mikroskop überzeugt, dass die Welt völlig anders ist, als bloße Augen sie sehen. Wie sehr Realität eine Frage subjektiver Interpretationen ist, zeigen auch Träume und Halluzinationen, die man oft als echt erlebt (E. Kasten *et al.* 2011).

1.2. Was ist *Fiktion*?

Fiktion kann definiert werden, als etwas Erfundenes, Erdachtes oder auch Vorgestelltes; das heißt, sie existiert nicht in der Realität. Als Vorstellung (Fantasiegebilde), Annahme, Gedanken, Erfindung, Erzählung, Fabel, Geschichte, erfundene Geschichte (Woxikon.de 2021), etc. lässt sich der Begriff *Fiktion* nicht einfach bestimmen. Es gibt eine Fülle Begriffe, die ihrerseits auch eine Menge Bestimmungen haben, so dass es schwierig ist, diesen Begriff zu ergreifen. Auf der Webseite Woxikon ist zu lesen, dass es 641 gefundene Synonyme in 36 Gruppen gibt (Vgl. Woxikon.de 2021). Dies erleichtert keinesweg die Wahl einer Bestimmung, aber in unserer Arbeit werden wir die Begriffe *Fantasiegebilde*, *Erfindung* und *Erzählung* behalten, die der Aktivität Fassbinders entsprechen, d.h. dem Film, in dem Erzählungen, Erfindungen und Fantasiegebilde zu finden sind.

Eine andere Konzeption der Fiktion wird von R Bunia (2010) in ihrem Werk *Fiktion der Kunst der Fiktion* vorgeschlagen, nach der die Fiktion kein Gegensatz zur Realität ist. Diesbezüglich schreibt sie:

Fiktion wird umgangssprachlich als Gegenbegriff zur Realität empfunden: fiktiv ist das, was an Literatur und Kunst nicht ‚echt‘, was also ‚falsch‘ oder ‚fantastisch‘ ist. Doch bei näherem Hinsehen erweisen sich solche Beschreibungen als zu einfach. Denn Fiktion ist nie ganz anders als Realität. Die Fiktion nimmt auf viele Dinge der Realität Bezug und verleibt sie sich ein: Tische, Stühle, Kutschen in der Fiktion entsprechen denen, die man aus der Realität kennt. Eine völlig andersartige fiktive Welt wäre schlicht unbegreiflich, denn in ihr wären ja nicht einmal vertraute Farben, Formen und Töne wiederzufinden – nichts wäre zu identifizieren.

Jedes noch so fantastische Kunstwerk erinnert also zumindest entfernt an die reale Welt. Fiktionale Texte beschreiben oft historische Orte, Ereignisse und Personen. Man kann beispielsweise zwischen erfundenen Malern in der Literatur auf der einen und realen auf der anderen Seite unterscheiden.

Diese Vorstellung entspricht der Filmwelt, in der Erfundenheit besprochen wird, denn die Fantasiewelt des Films wird durch die Erfundenheit markiert, die aller Fiktion zugrundeliegt.

Nachdem die Begriffe *Realität* und *Fiktion* bestimmt wurden, wird ihre Rolle in Fassbinders Film angegangen.

2. Die Erzähl- bzw. Fiktionselemente bei Rainer Werner Fassbinder

Jede Erzählung, sei es im Film, im Theater, im Roman, in der Poesie, etc., ist die Darstellung von Figuren, Orten, Geschichten, Ereignissen, usw. Zu diesem Zweck ist die Figur ein unentbehrliches Element, das die Ereignisse zur Welt kommen lässt. Der Schauspieler und seine Figur spielen durch dessen Namen eine wesentliche Rolle bei Rainer Werner Fassbinder. Unten werden die Rolle des Namens einerseits und die Beziehungen zwischen den Schauspielern und ihren Figuren bei Fassbinder andererseits angegangen.

2.1. Die Rolle des Namen bei Rainer Werner Fassbinder am Beispiel von der Figur "Franz"

Die Wahl eines Namen für seine Figuren ist kein Zufall bei Fassbinder. Dies entspricht seiner Weltanschauung. Es gibt einen Namen, der in sich einen großen Teil von Fassbinders Lebensvision enthält: es ist der Name "Franz Walsch". Der Name "Franz" erscheint elfmal in Fassbinders Werk, darunter zwei in seinen Theaterstücken. Dieser Name ist eine mit Symbolik aufgeladene Figur, deren Allgegenwärtigkeit unsere Aufmerksamkeit verdient.

Allein gebraucht oder mit anderen Namen kombiniert, ist der Name "Franz" in Fassbinders Werk auffallend allgegenwärtig. Franz ist eine in seinem Theaterstück *Wildwechsel* von Franz Xavier Kroetz geschaffene Figur. Dieses Werk wurde sogar von Fassbinder 1972 unter dem gleichen Titel verfilmt. Tatsächlich hat Fassbinder diese Figur zu seiner eigenen gemacht, weil er zwei Züge hat, die sein mythologisches Universum integrieren: den Mord und das Vagabundieren²³.

Fassbinders Aneignung dieser Figur geht so weit, dass er den Namen "Franz Walsch" als Pseudonym annimmt, unter dem er den Schnitt von mehr als einem Dutzend seiner Filme²⁴ unterzeichnet hat. Was bei all diesen von Fassbinder erfundenen Figuren auffällt, ist die Unterschiedlichkeit ihres Charakters: sie werden manchmal dominant, manchmal dominiert, und in den beiden Fällen entwickeln sie sich in einem Universum von Verbrechen.

Hier wird die Bedeutung der massiven Präsenz dieser Figur erklärt. Diese Figur wird von einem Schauspieler dreimal in Filmen getragen: es geht um Harry Baer in *Katzelmacher*, *Bolwieser* und *Götter der Pest*. In *Katzelmacher* ist Franz der Freund einer Prostituierten (Vgl. Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 278.), in *Bolwieser* hat Franz vor, seine Freundin zu prostituieren (Vgl. Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 283). In *Götter der Pest* heißt die Figur Franz Walsch, der gerade aus dem Gefängnis entlassen, Verbrechen begeht. Am Ende wird er erschossen, während er mit einem seiner Freunde einen Raubüberfall in einem Supermarkt durchführte (Vgl. Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 278).

²³ In seinem Werk mit dem Titel *Rainer Werner Fassbinder* (S. 306) hat Yann Lardeau eines seiner Kapitel wie folgt betitelt: "Franz Walsch und seine Brüder: Mörder und Vagabunden" (Originaltitel: "Franz Walsch et ses frères: assassins et vagabonds"(Vgl. Y. Lardeau, S. 64).

²⁴ Fassbinders Filme, die unter dem Pseudonym "Franz Walsch" montiert wurden: *Liebe ist kälter als der Tod*, *Der Katzelmacher*, *Götter der Pest*, *Warum läuft Herr R. Amok?*, *Whity*, *Die Niklashausener Fahrt*, *Warnung vor der heiligen Nutte*, *Despair* (mit Juliane Lorenz), *Berlin Alexanderplatz*, *Lili Marleen*, *Theater in Transe* und *Querelle*.

Diese Figur wurde auch von Fassbinder selbst in drei seiner eigenen Filme verkörpert: zuerst in *Liebe ist kälter als der Tod*, in dem er Franz walsch heißt. Darin ist er ein Kleinkrimineller, der einen großen Coup organisieren will. Der Franz Walsch von *Die Götter der Pest* ist eine direkte Fortsetzung des Franz Walsch von *Liebe ist kälter als der Tod*: beide sind Kleinkriminelle, Diebe. Wie *Die Götter der Pest* endet auch *Liebe ist kälter als der Tod* mit einem gescheiterten Raubüberfall (Vgl. Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 54). Dann trägt Fassbinder das zweite Mal den Namen Franz in *Der amerikanische Soldat*. Hier ist er zwar kein Krimineller, aber er ist mit einem kriminellen Freund zusammen, einem Profikiller namens Ricky, der von der Polizei angeheuert wird, um kriminelle Aufträge auszuführen. Am Ende des Films werden Franz und Ricky getötet (Vgl. Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 280). In *Faustrecht der Freiheit* wurde der Name Franz von Fassbinder getragen. Hier heißt er Franz Biberkopf, er ist kein Krimineller wie in den oben zitierten Filmen, aber ein Opfer, der Selbstmord begangen hat, nachdem er von einem Freund betrogen und abgewiesen wurde (Vgl. Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 287).

Fassbinder inszeniert in *Die dritte Generation* noch einmal die Figur von Franz Walsch, die von einem anderen Schauspieler, Günther Kaufmann, gespielt wird, und der sich wiederum in einer Welt des organisierten Verbrechens bewegt. In *Berlin Alexanderplatz* kehrt die Figur des Franz Biberkopf zurück. Auch hier kommt diese Figur aus dem Gefängnis, in dem er vier Jahre für den Mord an seiner Frau verbracht hat; er versucht vergeblich, seinen Lebensunterhalt durch Arbeit zu verdienen, aber es gelingt ihm nicht, die Kriminalität aufzugeben und er fällt in sie zurück (Vgl. Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 278). In seiner Fernsehserie *Acht Stunden sind kein Tag* ist die Figur Franz zu finden, die hier kein Krimineller ist, sondern Opfer von Maschinationen seiner Arbeitskollegen,

die hindern, eine Position bei der Arbeit zu bekommen (Vgl. Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 284).

Nicht nur in seinen Filmwerken, sondern auch in Schriftswerken hat Fassbinder die Figur von Franz dargestellt, nämlich in *Der Müll, die Stadt und der Tod* und in *Tropfen auf heiße Steine*, wo die Figur jeweils Franz B. und Franz Meister heißt.

Wie oben angegangen, kann bemerkt werden, dass die Figur Franz scheint, bei Fassbinder einen besonderen Platz zu haben. Die Frage kann gestellt werden, warum der Name Franz mehrmals von Rainer Werner Fassbinder in verschiedenen seiner Werke vorkommt. Auf welche Realität ist diese Tendenz zurückzuführen?

Die häufige Wiederkehr dieser Figur in Fassbinders Werk bedeutet dagegen nicht die Wiederholung der von ihr verkörperten Realitäten, ihre massive Präsenz gehorcht einer Konzeption des Lebens bei Fassbinder, einer Konzeption, die alle Komponenten des menschlichen Lebens zu umfassen scheint: das Gute und das Böse. Und der Name Franz, allein oder mit anderen Namen kombiniert, stellt diese Konzeption von Fassbinder dar, die unten von Yann Lardeau zusammengefasst wird:

Si le bourreau et la victime, le maître et l'esclave, le sadique et le masochiste s'affrontent au sein d'une même personnalité, celle du metteur en scène, chaque pôle tend en général à exister sous une forme séparée et adverse dans l'œuvre. Il y aura ainsi des Franz Walsch dominés, à vocation de victime, version Franz Biberkopf – du *Droit du plus fort* à *La Troisième Génération* -, et des Franz Walsch dominateurs, maîtres et bourreaux, au destin de criminel, version Reinhold – de *L'Amour est plus froid que la mort* à *Querelle* (Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 65f)²⁵.

²⁵ Wenn sich der Henker und das Opfer, der Herr und der Sklave, der Sadist und der Masochist innerhalb derselben Persönlichkeit, der des Regisseurs, gegenüberstehen, neigt jeder Pol im Allgemeinen dazu, in einer separaten und entgegengesetzten Form im Werk zu existieren. So wird es dominierte, opferorientierte Franz Walsch, wie Franz Biberkopf von *Faustrecht der Freiheit* bis *Die dritte Generation* -, und herrschsüchtige Franz Walsch, Herren und Henker, mit dem Schicksal eines Verbrechers, wie Reinhold - von *Liebe ist kälter als der Tod* bis *Querelle* geben (Von mir übersetzt).

Nachdem die Verwendung eines Namens, nämlich Franz, in unterschiedlichen Werken von Fassbinder angegangen wird, wird eine andere Besonderheit in seinem Werk nämlich die Verwechslung zwischen dem Schauspieler und seiner Figur angeschnitten.

2.2. Die Beziehungen zwischen den Schauspielern und den Figuren von Rainer Werner Fassbinder: Die effektive Fusion des Realen und der Fiktion

Die Figur ist eine Entität, die zur Belebung einer Geschichte beiträgt. Zu diesem Zweck werden Personen von Autoren ausgewählt, die damit beauftragt sind, eine Rolle zu spielen, die im Prinzip nichts mit der Realität zu tun hat. Deshalb tragen diese Figuren erfundene Namen, die mit diesen der Akteure verschieden sind. Aber bei Rainer Werner Fassbinder ist es regelmässig vorgekommen, dass der Schauspieler seinen eigenen Namen auf dem Bildschirm trägt. In diesem Teil unserer Analyse werden wir diese Tendenz Fassbinders behandeln. Zu diesem Zweck werden einige seiner Werke analysiert, in denen der Schauspieler und die Figur manchmal miteinander verschmelzen, und dann erklären, warum er dazu tendierte, so vorzugehen.

Wenn man das Gesamtwerk Fassbinders betrachtet, kann es beobachtet werden, dass ein Dutzend seiner Figuren sehr oft die gleichen Vornamen wie die Schauspieler - teilweise oder vollständig oder mit Varianten – tragen, wie wir es in den folgenden Filmen konstatieren: Peter Moland heißt Peter in *Katzelmacher*, Kurt Raab heißt Herr R. in *Warum läuft Herr R. Amok?* (das R. ist wahrscheinlich eine Abkürzung vom Namen Raab). Hans Hirschmüller heißt Hans in *Händler der vier Jahreszeiten*, Micheal König ist Michel in *Rio das Mortes*, die Schauspielerin Barbara Valentin ist Barbara in *Angst essen Seele auf*, während Katrin Schaake in *Whity* Katherine heißt.

Außerdem ist es sogar schon vorgekommen, dass der Schauspieler den eigenen Vornamen mehr als einmal trägt. Dies ist der Fall mit Günther Kaufmann, der zweimal Günther in *Rio das Mortes* (erstens) und in *Götter der Pest* (zweitens) heißt; mit Hanna Schygulla, die dreimal den eigenen Vornamen getragen hat: in *Whity*, in *Rio das Mortes* und in *Warnung vor der heiligen Nutte*.

Die Zuweisung von Schauspielernamen zu den von ihnen gespielten Figuren erreichte ihren Höhepunkt in dem Film *Götter der Pest*, in dem es vier SchauspielerInnen gibt, die den eigenen Vornamen haben: es geht um Marian Seidowski, Günther Kaufmann, Margarethe von Trotta und Carla Aulaulu. In einem anderen Film *Warnung vor der heiligen Nutte* gibt es einen Schauspieler, der den vollem Namen trägt: es handelt sich um Eddie Constantine.

Die Frage kann gestellt werden, warum Fassbinder seinen Figuren die echten Vornamen der Schauspieler gab. Als Antwort auf diese Frage bei einem Interview sagte Fassbinder Folgendes:

Die Haltung, die ich den Figuren gegenüber habe, [...] hängt natürlich mit einer Haltung zu diesen Leuten zusammen, die ich hatte. Also ich hatte so eine Haltung zur Hanna Schygulla, daß die eben immer zwar die Heldin, aber die Verräterin und was – weiß – ich ist. Und ich habe zu Irm Hermann so eine Haltung, ich habe zu Harry Baer so eine Haltung, und habe deswegen den Leuten auch meistens die Namen gegeben, die sie original haben [...] (W. Wiegand 1992, S. 78).

Fassbinders Haltung, die darin besteht, die Realität seiner Beziehung zu den Schauspielern auf die Leinwand zu übertragen und die durch die Namen perfekt veranschaulicht wird, entspricht seiner Vision vom Film und vom Leben, nämlich dass der Film nicht über das Leben gestellt wird, noch weniger das Leben über den Film (Vgl. Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 17). Daraus kann also geschlossen werden, dass es bei Fassbinder keinen Unterschied zwischen dem Schauspieler und der Rolle, die er auf der Leinwand spielt, gibt. Der Schauspieler und die Figur sind die beiden Seiten einer selben

Medaille, so dass dies eine Verschmelzung zwischen dem Realen (dem Schauspieler) und der Fiktion (der Figur) erscheinen lässt.

Nachdem die Realität und die Fiktion erklärt werden und es gezeigt wurde, dass die beiden Begriffe sich bei Rainer Werner Fassbinder verschmolzen werden können, kommen wir zum Film Fassbinders in seiner Gesamtheit, um eine eventuelle Verbindung zwischen den verschiedenen Filmen zu finden.

3. Die Verbindung der Filme von Rainer Werner Fassbinder: Die reelle und fiktionale Kontinuität

Hier wird gezeigt, dass die Filme Fassbinders untereinander verbunden sind, und zwar durch Elemente wie die Figuren und Schauspieler einerseits und die Omnipräsenz von Instrumenten zur Messung menschlicher Beziehungen andererseits.

3.1. Durch die Figuren und die Schauspieler

Bei der Analyse der Filme Fassbinders Filme kann an Hand von deutlichen Beispielen bemerkt werden, dass sie nicht voneinander isoliert, sondern miteinander verbunden sind. Zu diesem Zweck werden einige dieser Werke zitiert. Die Figur Franz – das haben wir oben angegangen, die einen zentralen Platz in Fassbinders Werk einnimmt, ist in *Der Katzelmacher* und in *Bolwieser* präsent. In den beiden Filmen wird die Figur von demselben Schauspieler gespielt: Harry Baer. Die Tatsache, dass beide Figuren vom selben Schauspieler gespielt werden, ist kein Zufall; zweifellos ist es Fassbinders Wunsch, eine kohärente und kontinuierliche Welt zu schaffen.

Ein anderer Film Fassbinders ist mit den oben gerade besprochenen Filmen verbunden: es geht um *Angst essen Seele auf*. Dieser Film ist mit *Der Katzelmacher* und *Bolwieser* durch die Figur des Gastarbeiters und seine Geschichte verbunden. In *Angst essen Seele auf* wird die Rolle des

Gastarbeiters vom Schauspieler Hedi Ben Salem gespielt, der auch der Gastarbeiter in *Bolwieser* ist. Der letztgenannte Film - *Bolwieser* - ist mit *Der Katzelmacher* durch die Figur, des Gastarbeiters und seine Geschichte verbunden.

Zwei andere Filme Fassbinders - *Chinesisches Roulette* und *Nora Helmer* - sind durch ihre Figuren und Geschichten bemerkenswert verbunden. Die Rollen, die Margit Carstensen und Ulli Lommel in *Chineses Roulette* spielen, finden sich auch in *Nora Helmer* wieder. Die Figur von Ulli Lommel in *Chinesisches Roulette* und in *Nora Helmer* sind auch in *Effi Briest* zu finden. In *Chinesisches Roulette* ist Ariane (Margit Carstensen) die Ehefrau von Gerhard (Alexander Allerson); Kolbe (Ulli Lommel) ist Arianes Liebhaber und gleichzeitig der Sekretär ihres Mannes. Diese drei Charaktere finden sich in *Nora Helmer* in mehr oder weniger selben Rollen wieder. Hier ist Nora (Margit Carstensen) die Frau von Joachim Hansen (Torvald Helmer): der Mitarbeiter von Torvald Helmer ist derselbe Schauspieler wie in *Chinesisches Roulette* (Ulli Lommel). In diesen beiden Filmen gibt es eine Komplizenschaft zwischen Ulli Lommel und Margit Carstensen: in *Chinesisches Roulette* sind sie ein Liebespaar und in *Nora Helmer* sind sie Komplizen in einem Fälschungsfall. Bemerkenswert ist, dass ihre Komplizenschaft in den beiden Filmen immer zum Nachteil des Ehemanns ist.

Es gibt noch zwei andere Filme von Fassbinder, die meisterhaft ineinandergreifen und sich perfekt ergänzen: *Liebe ist kälter als der Tod* und *Götter der Pest*. Diese beiden Filme sind sowohl durch das Thema, das Szenario als auch durch die Figuren miteinander verbunden. Darin finden wir die selben Themen: Diebstahl, Tod, Kriminalität, Untreue, Liebe, Verrat; die Hauptfiguren tragen dieselben Namen: Franz Walsch; dieselbe Schauspielerin (Hanna Schygulla) spielt die Rolle der Freundin der Hauptfigur und ihr Name ist Joanna. Bezüglich der Geschichte wird in

beiden Filmen der Lebensgefährtin von dessen Freundin aus denselben Gründen bei der Polizei denunziert: aus Rache, weil Franz ein außereheliches Verhältnis hat.

Bei der Fortsetzung der Analyse der Filme von Fassbinder kann auch bemerkt werden, dass zwei andere Filme - *Warnung vor der heiligen Nutte* und *Die dritte Generation* - sind eng verbunden, wenn man den Worten von Lou Castel Glauben schenken darf, der Folgendes geäußert hat: "Er rief mich an, um in *Die dritte Generation* zu spielen. Es war die Fortsetzung von *Warnung vor der heiligen Nutte* mit denselben Schauspielern, denselben Figuren" (Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 51).

Nach der Analyse eines großen Teils der Filme Fassbinders bezüglich der Schauspieler und der Figuren kann daraus geschlossen werden, sie scheinen einen homogenen Aspekt mit der Präsenz derselben Figuren und Akteure und der Wiederkehr ihrer Geschichten in mehr oder weniger identischer Form von einem Film zum anderen zu präsentieren. Diese scheinbare Homogenität bedeutet jedoch keine Unbeweglichkeit. Im Gegenteil zeugt sie vom realistischen Aspekt seiner Werke, die den Menschen in seinen unterschiedlichsten Facetten innerhalb der Gesellschaft zeigt, indem das Reale und die Fiktion in Einklang gebracht werden.

Außer der Verbindung der Fassbinders Filme durch die Schauspieler, die Figuren und deren Geschichten gibt es auch andere Elemente, die diese Filme verbinden: es geht um Instrumente zur Messung menschlicher Beziehungen.

3.2. Die Omnipräsenz bzw. Wiederholung von Instrumenten zur Messung menschlicher Beziehungen

In Fassbinders Werk gibt es drei Elemente, die sich sehr oft von einem Werk zu dem anderen wiederholen und die dazu dienen, die Natur

der Beziehungen zwischen den Menschen in der Gesellschaft zu messen: das sind Obsessionen, Geld und Brettspiele.

3.2.1. Obsessionen

Die Obsessionen in Fassbinders Filmen kreisen immer um den Proletarier, den Immigranten, Sex und das Andere. Filme wie *Der Katzelmacher*, *Der Schatten der Engel*, *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, *Faustrecht der Freiheit* und *Händler der vier Jahreszeiten* sind voll dieser Obsessionen. Als Beispiel kann *Der Katzelmacher* zitiert werden, der all diese Obsessionen auskristallisiert bzw. wiederaufnimmt.

Der Katzelmacher ist ein Film über eine Gruppe von müßigen jungen Leuten, bestehend aus vier Paaren (Marie und Erich, Helga und Paul, Elisabeth und Peter, Rosy und Franz). Es gibt Klischees über Jorgos, den griechischen Gastarbeiter, von dem es heißt, Elisabeth habe ihn wegen seiner Männlichkeit geholt; dann, und vielleicht aus denselben Gründen, beschuldigt Helga ihn, sie vergewaltigt zu haben, obwohl er zuvor auf ihre Avancen negativ reagiert hatte (Vgl. Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 278). In seinem Buch betitelt Rainer Werner Fassbinder bespricht Yann Lardeau diese Obsessionen in verschiedenen Filme Fassbinders:

La scène de jalousie qui éclate entre la prostituée et son proxénète, entre Ingrid Caven et Fassbinder dans *L'Ombre des anges* reprend les arguments de la scène de jalousie des *Larmes amères de Petra von Kant* quand, par pur sadisme, avec délectation, Karine raconte sa nuit passée avec un colosse noir. Que ce soit Jorgos dans *Le Bouc*, l'amant de Karine dans *Les Larmes amères de Petra von Kant*, le «Juif riche» dans *Les Ordures, La ville et la mort*, «Fox» dans *Le Droit du plus fort*, l'immigré, le prolétaire, l'Autre est toujours investi d'une surpuissance sexuelle (Vgl. Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 124)²⁶.

²⁶ Die Eifersuchtsszene, die zwischen der Prostituierten und ihrem Zuhälter ausbricht, zwischen Ingrid Caven und Fassbinder in *Der Schatten der Engel* übernimmt die Argumente der Eifersuchtsszene in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, als Karin aus purem Sadismus lustvoll von ihrer Nacht mit einem schwarzen Koloss erzählt. Sei es Jorgos in *Der Katzelmacher* ist, Karins Liebhaber in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, der "reiche Jude" in *Der Müll, die Stadt und der Tod*, "Fox" in *Faustrecht der Freiheit*, der Immigrant, der Proletarier, der Andere ist immer mit einer sexuellen Übermacht ausgestattet (Von mir übersetzt).

Neben den Obsessionen ist Geld eines der Instrumente, die Fassbinder in seinen Werken einsetzt, um einen Hinweis auf das Beziehungsniveau seiner Figuren zu geben.

3.2.2. Geld

Geld ist auch bei Fassbinder ein ebenso permanentes wie unerbittliches Instrument zur Vermessung zwischenmenschlicher Beziehungen, denn «tout échange, toute négociation donne lieu à un âpre marchandage entre l'acheteur et le vendeur, le prolétaire et le capitaliste, l'employé et le patron» (Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 124)²⁷.

All diese Tauschgeschäfte, all diese Verhandlungen, die den Menschen zuerst zum Händler für seinen Mitmenschen machen, sind in den folgenden Filmen deutlich spürbar: *Händler der vier Jahreszeiten* (Kauf eines Wagens), *Die Ehe der Maria Braun* (Kauf von Werkzeugmaschinen), *Faustrecht der Freiheit* (Kauf einer Wohnung), *Rio das Mortes, Faustrecht der Freiheit* (Verkauf eines Autos), *Rio das Mortes, Händler der vier Jahreszeiten* (Berechnung des Lohns), *Ich will doch nur, dass Ihr mich liebt* (Bewilligung eines Kredits), *Bolwieser* (Berechnung eines Kredits), *Das Kaffeehaus* (wo die Protagonisten ihre Schulden oder ihre Pailletten-Einnahmen in Dollar, Pfund Sterling oder Mark umrechnen) (Vgl. Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 124).

Neben Obsessionen und Geld gibt es ein drittes iteratives Element, das bei Fassbinder auch zur Vermessung menschlicher Beziehungen dient: Brettspiele.

²⁷ "Jeder Tausch, jede Verhandlung führt zu einem erbitterten Feilschen zwischen dem Käufer und dem Verkäufer, dem Proletarier und dem Kapitalisten, dem Angestellten und dem Chef" (Von mir übersetzt).

3.2.3. Spiele und Brettspiele

Die Spiele und Brettspiele, die in Fassbinders Filmen allgegenwärtig sind, datieren und verorten die Handlung und haben auch eine metaphorische Funktion. Das Leben von Maria Braun in *Die Ehe der Maria Braun* endet mit dem Fußballspiel, dessen Finale zwischen Deutschland und Ungarn im Jahre 1954 stattfand. Außerdem datieren die im Jahre 1978 erschienenen Videospiele den Film *In einem Jahr mit dreizehn Monden* durch ihre Präsenz in diesem Film, der ebenfalls im selben Jahr freigegeben wurde (Vgl. Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 127).

Die metaphorische Funktion von Brettspielen – mit dem Schachspiel - ist in *Lili Marleen*, *Die dritte Generation* und *Chinesisches Roulette* zu sehen. In *Lili Marleen* spielt die Handlung am Ende der 1930er Jahre, also während des Zweiten Weltkriegs, und die Anwesenheit dieses Spiels steht für den Krieg, das Tauziehen zwischen den Alliierten und den Achsenmächten.

In *Die dritte Generation* geht es um den machiavellistischen Geist, die spielerische Lust an der Manipulation des Chefs der deutschen Chefs. Hier hat in der Tat die Präsenz des Schachbretts, hinter dem Lenz, der Chef der Chefs, systematisch gefilmt wird, eine doppelte Bedeutung: Einerseits unterstreicht sie Lenz' Freude daran, Polizisten und Terroristen wie Schachfiguren zu manövrieren (dies charakterisiert seine Macht), andererseits bedeutet sie, dass die eigentliche Konfrontation zwischen Polizei und Terroristen mit dem Siegel der Absurdität versehen ist, dass sie endlos ist und deshalb weitergehen muss. Das gleiche Spiel der Täuschung, in diesem Fall die symmetrische Täuschung von Angelas Eltern, wird durch das Schachspiel in *Chinesisches Roulette* illustriert (Vgl. Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 127).

Es ist anzumerken, dass Spiele in Fassbinders Werk in all ihren Formen allgegenwärtig sind. Es gibt Glücksspiele: das Lotto in *Faustrecht der Freiheit*, das Roulette und der grüne Teppich in *Götter der Pest*, die Würfel in *Querelle*, das Kartenspiel, das Porno-Poker in *Der amerikanische Soldat*, das Strategiespiel (das Schachspiel) in *Chinesisches Roulette*, in *Die dritte Generation* und in *Lili Marleen*, das Spiel der Geschicklichkeit (das französische Billard) in *Bolwieser*, das Geldspiel in *Das Kaffeehaus*, das Solitaire-Spiel (Erfolg) in *Lili Marleen* oder die elektronischen Spiele (Flipper) in *Liebe ist kälter als der Tod*, in *Faustrecht der Freiheit*, das Videospiel in *In einem Jahr mit dreizehn Monden* und in *Querelle* (Vgl. Y. Lardeau, *op. cit.*, S. 127).

Schlussbemerkungen

Ziel dieses Artikels ist es, den Zusammenhang zwischen der Realität und der Fiktion in den Werken von Rainer Werner Fassbinder zu analysieren. Zu diesem Zweck wurden zuerst die Begriffe *Realität* und *Fiktion* bestimmt, zweitens die Erzähl- bzw. Fiktionselemente bei Rainer Werner Fassbinder angegangen. Drittens wurde die Verbindung der Filme Fassbinders angegangen. Wir sind zu dem Schluss gekommen, dass die Fiktion mit dem Realen bei Fassbinder übereinstimmt, so dass man manchmal nicht mehr wissen kann, in welcher Dimension man sich befindet. All dies wird mit seinen Schauspielern, seinen Figuren und ihren Geschichten verwirklicht und zeugt von der Kontinuität der Realität durch die fiktionale Kontinuität. Dies bestätigt also die Tatsache, dass der Film und das Leben bei Fassbinder nicht zu unterscheiden sind, wie es folgendermaßen hervorgehoben wird:

Le cinéma, pour Fassbinder, n'est pas placé au-dessus de la vie, comme il peut l'être, par exemple, par Alfred Hitchcock ou par Jean-Luc Godard, et la vie n'est pas non plus au-dessus du cinéma, comme c'est le cas pour Jean-Marie Straub ou Samuel Fuller. En un sens, le cinéma est là pour réaliser ce qui dans la vie fait défaut ou n'a pu advenir, pour que se réalisent des désirs, pour forcer le destin ou, plus

simplement, à d'autres moments, pour chasser des idées morbides, relancer la machine, revitaliser la vie, à la façon d'un dopant ou d'un antidépresseur²⁸ (Y. Lardeau, op. cit. S. 17).

Fassbinder will durch und jenseits der unaufhörlichen Wiederkehr von Namen, Figuren und Situationen in seinen Filmen den unveränderlichen Aspekt der grundlegenden Elemente zeigen, die das Funktionieren der Existenz beleben. Trotzdem ist die Unveränderlichkeit dieser Elemente nicht gleichbedeutend mit dem der menschlichen Existenz, die sich selbst dank der Vielfalt dieser Grundelemente regeneriert.

Unser Beitrag zeigt die soziologische Dimension des Werkes Fassbinders und erklärt, wie durch die wiederholte Wiederkehr der Figuren und durch die Verzahnung der Filme ein individuelles Universum in eine Darstellung der globalen Gesellschaft verwandelt wird. Mit anderen Worten zeigt er den Prozess, der aus einem Mikrokosmos einen Makrokosmos generiert.

Références bibliographiques

BUNIA Remigius, 2010, *Fiktion der Kunst der Fiktion*,
<https://www.kunstforum.de/artikel/was-ist-fiktion/> (04.07.2021).

"Cinéclub de Caen",
<http://www.cineclubdecaen.com/realist:fassbinder/fassbinder.htm>
(13.09.2009). *Duden.de* 2018.

KASTEN Erich, Heinz Oberhammer und Mathias Mertens, "Psychologie: Woher wissen wir, was Realität ist?", *ZEIT Wissen Magazin* Nr. 3/2011, *Zeit Online*, <http://www.zeit.de/zeit-wissen/2011/03/Willwissen> (23.03.2018).

LARDEAU Yann, *Rainer Werner Fassbinder*, Paris, Editions de l'Etoile / Cahier du Cinéma, 1990.

²⁸ Für Fassbinder steht der Film nicht über dem Leben, wie zum Beispiel bei Alfred Hitchcock oder Jean-Luc Godard, und auch nicht das Leben über dem Film, wie bei Jean-Marie Straub oder Samuel Fuller. In gewissem Sinne ist der Film dazu da, das zu verwirklichen, was im Leben fehlt oder nicht geschehen konnte, um Wünsche wahr werden zu lassen, das Schicksal zu erzwingen oder, einfacher, zu anderen Zeiten, um morbide Ideen zu verjagen, um die Maschine wiederzubeleben, um das Leben wiederzubeleben, in der Art eines Dopings oder eines Antidepressivums (Von mir übersetzt).

"Realität", <https://www.duden.de/rechtschreibung/Realitaet> (23.03.2018).

"Synonyme für Fiktion",

<https://synonyme.woxikon.de/synonyme/fiktion.php> (29.03.2021).

WIEGAND Wilfried, "Interview 1", *Rainer Werner Fassbinder*, Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (éd.), Francfort: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992, p. 78.

Filmografie

Liebe ist kälter als der Tod (1969)

Der Katzelmacher (1969)

Götter der Pest (1969)

Warum läuft Herr R. Amok? (1969)

Das Kaffeehaus (1970)

Rio das Mortes (1970)

Whity (1970)

Der amerikanische Soldat (1970)

Warnung vor der heiligen Nutte (1970)

Händler der vier Jahreszeiten (1971)

Die bitteren Tränen der Petra von Kant (1972)

Acht Stunden sind kein Tag (1972)

Nora Helmer (1973)

Angst essen Seele auf (1973)

Fontane Effi Briest (1974)

Faustrecht der Freiheit (1974)

Der Schatten der Engel (1975)

Ich will doch nur, dass ihr mich liebt (1976)

Chinesisches Roulette (1976)

Bolwieser (1977)

Die Ehe der Maria Braun (1978)

In einem Jahr mit dreizehn Monden (1978)

Die dritte Generation (1979)

Berlin Alexanderplatz (1980)

Lili Marleen (1980)

Querelle (1982) ■■■