

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
Heft: 12

Artikel: Renaissance des Fin de Siècle
Autor: Stiglegger, Marcus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931648>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.01.2026

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

MARCUS STIGLECKER

Apokalyptische Untergangsvisionen im Kino sind sicherlich nicht neu. Bereits in den siebziger Jahren beispielsweise durchstreifte ein Detektiv in Richard Fleischers «Soylent Green» die marode, sich buchstäblich selbst verzehrende Gesellschaft. Rund zehn Jahre später dann hiess diese Figur Rick Deckard und war der «Blade Runner». Was den jüngeren Film als latentes Späterebe der «schwarzen Romantik» des 19. Jahrhunderts und des klassischen *film noir* Hollywoods durchzog, wird mit dem nahenden Millenniumswechsel zur populären Hysterie: Katastrophen erreichen globales Ausmass (Mimi Leders «Deep Impact»), das Fremde bedroht die Menschheit (Paul Verhoevens «Starship Troopers»), die Erotik erforscht tabuisierte Grenzbereiche (David Cronenbergs «Crash»), Zeit und Identität werden zu fragwürdigen Grössen (Terry Gilliams «Twelve Monkeys»).

IRRATIONALITÄT UND SCHWARZE ROMANTIK

Die Wurzeln dieser Strömung weisen zu einem grossen Teil zurück in Kunst und Literatur der vergangenen Jahrhundertwende. Das Phänomen einer genüsslich düsteren und dekadenten Weltsicht trug den vieldeutigen Namen *Fin de siècle*, der eine Ära bezeichnete, die von ihren schöngestigten Vertretern in der Tat als Endzeit erlebt wurde. Die Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts lebten in dem Bewusstsein einer verfallenden Kultur, die sie auf mitunter imitierende Weise reflektierten: Degeneration, Deformation, Krankheit, Tod, erotische Extravaganzen und die Schatten der schwarzen Romantik prägten die Texte von Oscar Wilde, Joris-Karl Huysmans, Gabriele D'Annunzio und Stefan George. Ein prägnantes Bild dieser Tendenz schuf der Maler Arnold Böcklin in seinem Werk «Die Toteninsel» (1880): hohe, schroffe Felsen, verlassene Gebäude, eine leichenhaft blasse Gestalt, bedrohliche Elemente der Natur. In ihrer Lust am Untergang stellten die *Fin de siècle*-Künstler die Kunst (und letztlich die Künstlichkeit) über die Realität.

Viele der damals verbreiteten Elemente kehren heute wieder. Es ist eine Renaissance von Dekadenz und *gothic fiction* (Schauergeschichten), von Irrationalität und schwarzer Romantik zu verzeichnen. Diese Tendenz beschränkt sich weder auf jene klassischen Genres, in denen sie latent fortlebte – wie beispielsweise im Horrorfilm –, noch auf Phänomene der Subkultur. Vielmehr lebt im programmatisch eingeläuteten neuen Millennium der Geist eines neuen *Fin de siècle*, der vom *mainstream* diesseits und jenseits des Ozeans Besitz ergriffen hat.

Ein klassischer Frauentyper des *Fin de siècle* ist die myste-

riose, gefährliche und verruchte *Femme fatale*, wie sie sich bereits im *film noir* der vierziger Jahre etabliert hatte. Sie ist die Verführerin des männlichen Protagonisten, die Versuchung zum Bösen. In seinem Begehrhen stellt er die eigenen moralischen Grenzen in Frage und liefert sich seinen verwirrten Instinkten aus. Sharon Stone wird in Paul Verhoevens «Basic Instinct» (1992) zu einer Ikone des modernen Erotik-Thrillers, der die Dekadenz der Jahrhundertwende mit dem klassischen Thriller Hitchcockscher Prägung erfolgreich kreuzt. William Friedkin treibt dieses Konzept in «Jade» (1996) noch weiter, indem er die ganze Führungsschicht von San Francisco als morbide und pervertierte Maskenträger entlarvt: Politiker, Polizei und Anwälte sind gleichermaßen in einen bestialischen Ritualmord verwickelt. Anwaltsgattin Trina (Linda Fiorentino) ist in diesem Inferno das Bindeglied zwischen der sauberen Politik und den privaten Obsessionen. Ihre Entfremdung verarbeitet sie als Callgirl Jade.

RENAISSANCE DES

Globale Katastrophen, Bedrohung der Menschheit, Okkultismus, verfallende Kultur: Solche Themen waren schon Ende des 19. Jahrhunderts populär. Heute, an der Schwelle zum neuen Millennium, sind sie wieder auffällig oft präsent – auch im Kino. Ein Blick auf Endzeitstimmungen im Film der neunziger Jahre.

OKKULTES UND MORBIDES

David Cronenberg hingegen entfernt sich mit «Crash» (ZOOM 10/96) weit von herkömmlichen Genremustern. In fragmentarischen Episoden erzählt er von der sexuellen Fetischisierung schwerer Autounfälle und derer Opfer. Das erotische Interesse hat sich von der reinen Körperlichkeit entfernt und strebt nach der Verschmelzung mit den Statussymbolen des Industriealters: den metallenen Maschinen, vornehmlich Autos. Der Körper einer von Rosanna Arquette gespielten Frau ist bereits den ersten Schritt der «Mutation zum neuen Fleisch» gegangen; Schrauben ragen aus ihrem Gewebe, Knochen werden durch künstliche Bauelemente ersetzt. Tod, Deformation und Künstlichkeit geraten zum Moment der Verführung. Wie es Georges Bataille

in «L'érotisme» (1957), seiner philosophischen Studie zur menschlichen Erotik und den Mechanismen des Begehrns, forderte, kann Schönheit hier nur noch in ihrer «beschmutzten» Form wahrgenommen werden.

Dem vermutlich letzten erotischen Tabu widmet sich Lynne Stopkewich in ihrem ersten Langspielfilm «Kissed» (ZOOM 10/97): Die Hauptfigur, gespielt von Molly Parker, ist von Kindheit an nekrophil. Waren es damals rituell beerdigte Haustiere, richtet sich ihr sexuelles Interesse nun auf menschliche Leichen. Das Intermezzo mit einem lebenden Geliebten hinterlässt unerfüllte Leidenschaft. Erst mit seinem Tod kann ihr Freund das sakrale Licht der Erlösung beschwören, das die Liebenden für immer vereinen wird. Hier klingen bereits weitere Elemente des Fin de siècle an: das Okkulte und Mystische sowie die Heraufbeschwörung heidnischer Zeremonien, die sich in rituellen Sexualakten spiegeln.



**Tod,
Deformation
und
Künstlichkeit
geraten
zum Moment
der
Verführung.**

FIN DE SIÈCLE



VERQUICKUNG VON SEX, TOD UND AUTOS: DAVID CRONENBERGS «CRASH»

In seinem komparatistischen Buch «Gothic» (1997) stellt der Herausgeber Christopher Grunenberg fest: «Mit dem Nahen des Millenniums durchdringt erneut der Geist des *gothic* die zeitgenössische Kunst und Kultur. Im letzten Jahrzehnt haben sich amerikanische und europäische Künstler vermehrt von der dunklen und unheimlichen Seite der menschlichen Psyche, dem Theatralischen und Grotesken, dem Gewalttätigen und Destruktiven fasziniert gezeigt.» *Gothic* war ursprünglich die unheimliche Tradition in der Literatur des 19. Jahrhunderts, vertreten etwa durch Edgar Allan Poe und Mary Shelley, doch später – geprägt von Expressionismus und Existentialismus – musste das «*gothic*-Gefühl» als ein nahezu zeitloses Phänomen betrachtet werden, das immer wieder einen zeitgemäßen Ausdruck findet. Das Unheimliche, Morbide und Okkulte hat die Grenzen des Horrorgenres längst überschritten. So rekonstruiert Tim Burton in «*Batman*» (ZOOM 20/89) und «*Batman Returns*» (ZOOM 8/92) Gotham-City – den Handlungsort des Films und der Comic-strip-Vorlage – als theatrale «Nachwelt», welche die Psyche ihres feldermaushaften Protagonisten spiegelt. Nicht nur zeichnen sich die bizarren Gegenspieler Batmans durch ausgesuchte Grausamkeit aus – man denke an Danny DeVito als verkrüppelten «Pinguin» in «*Batman Returns*» –, der Held selber leidet an der eigenen Existenz und Morbidität.

EWIGE NACHT UND DESTRUKTIVITÄT

1994 gelingt es dem Videoästheten Alex Proyas, den Neo-gothic-Comic-strip «The Crow» von Jan O'Barr in eine korrodierte, abgründige Endzeitvision vom Niedergang der grossen Städte in Dekadenz und Feuer zu verwandeln: Der Film «*The Crow*» (ZOOM 8/94), der das morbide, todesnahe «*gothic*-Gefühl» des Fin de siècle in einen modernen Pop-Mythos projiziert, kann als Beispiel für einen rein «physischen» Film betrachtet werden. Er ersetzt die Charakterisierung seiner Figuren durch eine komplexe Farb- und Bewegungscodierung: Alles wird «veräusserlicht», was es an Emotionen zu transportieren gilt. Dergestalt erzählt er die Geschichte des Wiedergängers Erik Draven (Brandon Lee), der aus dem Grab zurückkehrt, um sich für den eigenen und den Tod seiner Geliebten zu rächen. Seine Welt ist eine Stadt der ewigen Nacht und des Regens. In Mark A.Z. Dippés «*Spawn*» (1997) soll der getötete Held selber zum Anführer von höllischen Heerscharen werden, wogegen er sich jedoch erfolgreich wehrt. Jenseits dieser Comic-Universen versuchen sich Fernsehserien wie «*Millennium*» von Chris Carter oder «*Riget*» von Lars von Trier an realitätsorientierteren Spielarten des okkulten Thrills.

Einem erschreckend realen Phänomen widmet sich die neue Generation des Psychothrillers. Beginnend mit Jonathan Demmes «*The Silence of the Lambs*» (ZOOM 7/91)

entwickelte sich der psychopathische Massenmörder zu einem charismatischen Übermenschen, der Gesetz und Moral zugunsten der eigenen Neigungen ausser Kraft setzt. In David Finchers finstrem Polizeifilm «*Seven*» (ZOOM 1/96) spielt er die sieben alttestamentarischen Todsünden durch, «bestraft» einzelne, die dagegen verstossen haben, indem er sie umbringt – ohne sich selbst auszusparen.

Noch erschreckender sind die Psychokiller ohne jegliche Motivation. Hatte sich Oliver Stone in seinem multi-medialen Overkill «*Natural Born Killers*» (ZOOM 10/94) noch einer soziologischen Erklärung bedient, die belegt, dass sein Killerpärchen gerade nicht als Mörder «geboren» ist, gehen Wes Craven in «*Scream*» (1996) und Michael Haneke in «*Funny Games*» (1997) einen nihilistischen Weg. Ihre Killer beschreiben sich selbst als Personifikationen einer diffusen, umfassenden Destruktivität. Sie sind Teil des Selbstzerstörungsmechanismus' der modernen (Medien-)Gesellschaft. Craven sucht die Annäherung ans Publikum über die Muster des populären Teenie-Horrorfilms, Haneke bedient sich eines nüchterneren, experimentelleren Zugangs. Beide Filme schaffen jedoch eine Distanz zum Publikum. Es blieb David Lynchs Eifersuchtsdrama «*Lost Highway*» (ZOOM 3/98) überlassen, direkt in den Kopf des Killers einzudringen und sogar die Spaltung des Protagonisten in zwei völlig unterschiedliche Figuren zu riskieren.



**DÄMONISCHE VERFOLGER, VERUNSICHERTE HELDEN:
ALEX PROYAS' «DARK CITY»**

IMITATION UND KÜNSTLICHKEIT

«Noch seltsamer ist ihre Vorliebe für das Unechte. Mehr als das Objekt selbst liebt sie, dass es eine Imitation ist», schrieb Paul Morand in «Klarissa», einem Teil der Trilogie «Tendres stocks» (1921). Der Reiz und die Schönheit des Künstlichen, das sein natürliches Vorbild optimiert und auslöscht, ist das Faszinosum des postindustriellen Zeitalters. Nicht nur die Umwelt, auch der Körper wird modelliert und optimiert, geklont und kopiert. Was bei Morand und Huysman noch das unschuldige Verzücken der Dekadenz hervorrief, entwickelte sich im utopischen Roman von Aldous Huxley bis Philip K. Dick zur Schreckenvision einer entindividualisierten, grenzenlos formbaren Gesellschaft. Ridley Scotts «Blade Runner» (1982) liess seinen Protagonisten bereits ahnen, dass die eigene Identität nichts als synthetische Erinnerung sein könnte. So wird nach dem Körper in einem letzten Schritt auch der Geist zum Produkt.

Alex Proyas' Fantasy-Thriller «Dark City» (1997) zeigt eine artifizielle «schwarze» Stadt, die weitgehend den Moden der vierziger Jahre gemäss gestaltet ist, in der ein Mann (Rufus Sewell) aus geistiger Umnachtung erwacht. Scheinbar ist er der Mörder einer jungen Frau und wird von mysteriösen bleichen Männern mit schwarzen Mänteln und Hüten verfolgt. Während der melancholische Detektiv Bumstead (William Hurt) in dem Fall ermittelt, mischt

**Höhepunkt
der
Millennium-
Phantasie
ist
das Ende
der Welt.**

sich immer wieder ein skurriler Arzt (Kiefer Sutherland), der als eine Art Bindeglied zwischen den dämonischen Verfolgern und dem verunsicherten Helden fungiert, ins Geschehen ein. Was wie Steven Soderberghs Film «Kafka» (1992) beginnt, mündet hier zusehends in eine ambitionierte Science-fiction-Fabel: Die Stadt, die von den «schwarzen Männern» jede Nacht – wenn alle Bewohner in tiefen Schlaf fallen – komplett modifiziert wird, ist ►



MYTHISCHER DAUERKONFLIKT: TIM POPES «THE CROW – CITY OF ANGELS»

ein Experimentierfeld, in dem regelmässig die Identitäten der Menschen vertauscht werden. So kann aus dem Täter jederzeit das Opfer werden.

Das funktioniert als betont künstliches Gedankenspiel so lange, bis Proyas das eklektische Spiel über die Grenze hinaustreibt. Um der Fülle diffuser Details noch Bedeutung zu verleihen, bedient er sich nicht mehr der klassischen Mythen – wie noch in «The Crow» –, sondern greift hemmungslos auf Bilder des populären Kinos zurück: «La cité des enfants perdus» (1995) vom Jean-Pierre Jeunet und Marc Caro, Clive Barkers «Hellraiser» (1986), Ethan und Joel Coens «Barton Fink» (1991) und Johannes Schaafs «Momo» (1986) fungieren als erweiterte semiotische Spielfelder, ohne die sich Proyas' Film nicht mehr behaupten kann. In einem Akt der Selbstauslöschung erschöpft er sich schliesslich in einem gigantomanischen Feuerzauber. «Dark City» zelebriert diese Künstlichkeit auf filmischer, inhaltlicher und stilistischer Ebene.

Auch in der «Alien»-Reihe lag ein Hauptschwerpunkt auf dem Umgang mit künstlichen Lebensformen, die hier mitunter besser funktionieren als die Menschen. Die in jeder Folge auftauchenden Androiden stellen zusehends die menschliche Identität in Frage. Ash (Ian Holm) aus Ridley Scotts «Alien» (1979) – dem ersten Teil der Reihe – ist noch der gewissenlose Roboter, der zur Not alles Leben vernichtet. Doch in Jean-Pierre Jeunets «Alien Resurrection» (ZOOM 12/97), der vierten Folge, ist die diskriminierte Androidin (Wynona Ryder) selbst zur humanistischen Instanz geworden. Die Kopie hat das Original überflügelt.

TOTE STÄDTE UND DAS ENDE VON ALLEM

«Die Kunst des zweiten Jahrtausends fasst ihre Zeit in den Bildern, welche die Gesellschaft selbst hervorbringt»,



DER UNTERGANG FINDET VORERST NICHT STATT:
KATHRYN BIGELOWS «STRANGE DAYS»

schrieb der deutsch-amerikanische Kunsthistoriker Gregor Fuller 1994 in seinem Buch «Endzeitstimmung – Dästere Bilder in goldener Zeit». Eine Visualisierung dieser Zeit ist die sterbende, verlassene Stadt, seien es bürgerkriegserschütterte Viertel, die selbst eine aufgerüstete Polizei nicht mehr in Schach halten kann (Danny Cannons Science-fiction-Abenteuer «Judge Dredd», 1995), oder verfallende Ruinen, in denen sich die Bewohner gegenseitig nach dem Leben trachten (Jean-Pierre Jeunets und Marc Caros Grotoske «Delicatessen», 1992). David Fincher ging in «The Game» (1997) so weit, die moderne Grossstadt selbst zu einem gigantischen Spielfeld zu erklären, in dem der Protagonist (Michael Douglas) umherirren muss. Keine Begegnung scheint dem Zufall überlassen, alle Beteiligten tauchen schliesslich an der finalen Geburtstagsfeier wieder auf. Sogar der verzweifelte Sprung in den Tod wird schliesslich zur Illusion.

Höhepunkt der Millennium-Phantasie ist schliesslich das Ende der Welt, das Gottesgericht. James Cameron veranschaulicht in «Terminator 2 – Judgment Day» (ZOOM 20/91) den atomaren Tod durch einen verglühenden Kinderspielplatz. Terry Gilliam erzählt in «Twelve Monkeys» (ZOOM 5/96) von einer drohenden Virenkatastrophe und Michael Bay in «Armageddon» (1998) von der Gefahr des Aufpralls eines Asteroiden auf der Erde. Tim Pope hingegen zeigt in «The Crow – City of Angels» (1996) Los Angeles als eine Stadt guter und böser Engelswesen, die sich in einem ständigen mythischen Konflikt befinden. Gelegentliche alltägliche Momente wirken in dieser jenseitigen Welt, die von schwefeligem Dunst überlagert ist, ihrerseits unreal; der Untergang der Menschheit hat bereits stattgefunden, wir befinden uns in der «Traumzeit». Nicht einmal die Zugeständnisse an das populäre Actionkino des ersten Teils, Alex Proyas' «The Crow», sind geblieben. Tim Popes Film ist kinogewordene *gothic fiction*.

Mit einer möglichen Untergangsvision spielt auch Kathryn Bigelow in «Strange Days» (ZOOM 2/96). Die rassistischen Ausschreitungen durch einen psychopathischen Polizisten könnten zum Rassenkrieg führen, der anlässlich der Millenniumsfeier unweigerlich die Vernichtung der Stadt Los Angeles zur Folge hätte. Doch Kathryn Bigelow entscheidet sich für einen Moment der Hoffnung. Mit dem Eingreifen des gesetzesstreuen Polizeichefs scheint die ganze Stadt zu verstummen, und als der Halbkriminelle Lenny (Ralph Fiennes) und die Leibwächterin Mace (Angela Bassett) endlich zueinanderfinden, nimmt die grösste Party aller Zeiten um sie herum weiter ihren Lauf. Der Untergang findet nicht statt – vorerst. ■

MARCUS STIGLECKER
ist Doktorand und
Tutor am Institut
für Filmwissenschaft
der Universität Mainz,
Kurzfilmregisseur,
Drehbuchautor und
freischaffender Film-
publizist.