

## Fotografie und Film

### Patricia Allmer, Emily Brick, David Huxley (Hg.): **European Nightmares. Horror Cinema in Europe since 1945**

London, New York: Wallflower Press 2012, 276 S.,

ISBN 978-0-231-16029-8, 26,- USD

Das europäische Kino nach 1945 ist nicht unbedingt für seine Horrorfilme bekannt. In der breiten Öffentlichkeit ist Europas Beitrag zur modernen Filmgeschichte bis heute von den ästhetischen Errungenschaften nationaler Filmbewegungen und singulärer Filmkünstler geprägt. Lange war dementsprechend das Forschungsinteresse primär auf Protagonisten und Werke des Autorenfilms gerichtet. Nur wo sie punktuell das Horrorgenre berührten – etwa in einigen Filmen von Ingmar Bergmann oder Roman Polanski – fiel etwas Aufmerksamkeit auch für das Genre ab. Noch in jüngerer Zeit blieb die Anerkennung des Horrorfilms als geeignete Formvorgabe für kulturelle Relevanz und stilistische Innovation zumeist gekoppelt an die Voraussetzung der gleichzeitigen Nobilitierung von Regisseuren wie Dario Argento, Mario Bava oder Lucio Fulci zu vollgültigen Autorenfilmern.

Spätestens seit der Jahrtausendwende hat eine Welle von international erfolgreichen, dabei filmisch anspruchsvollen Horrorfilmen jedoch eindrücklich den Stellenwert vor Augen geführt, der dem Genre auch jenseits von Hollywood und Asien in seinen europäischen Ausprägungen zukommt. Diese paneuropäische

Renaissance des Horrorfilms bildet den Anlass für den vorliegenden Band und den Ausgangspunkt vieler der in ihm versammelten Beiträge. Dabei geht es den Herausgebern nach eigener Auskunft weder um eine strikte Definition dessen, was ein genuin europäischer Horrorfilm sein könnte, noch um eine umfassende Bestandsaufnahme kanonischer Produktionen: „rather it is the beginning of a more focused academic investigation of European horror films, offering insights into the diversity of this ever-shifting, inexhaustible territory.“ (S.5)

Dieses Territorium kartografiert die Struktur des Buches entlang nationaler bzw. regionaler Kategorien: Mit dem traditionell horroraffinen britischen Kino beschäftigen sich Beiträge von John Sears und Linnie Blake. Sears interpretiert *Village of the Damned* (1960) des aus Deutschland stammenden Regisseurs Wolf Rilla als Allegorie einer Krise der britischen Klassengesellschaft, Blake stellt neuere Produktionen wie *28 Days Later* (2002), *Dog Soldiers* (2002) oder *Shaun of the Dead* (2004) in einen politischen Zusammenhang mit der New-Labour-Bewegung und deren problematischer Aneignung neokonser-

vativer Positionen. Am Beispiel von Gaspar Noés *Irréversible* (2002) und Alexandre Ajas *Haute tension* (2003) markieren Emily Brick und Matthias Hurst das Rape-Revenge- bzw. Slasher-Format als zentrale Tendenzen des neueren französischen Horrorfilms. In drei Beiträgen wird Spanien besonders breiter Raum gegeben. Während die Essays von Phil Smith über Amando de Ossorio's *Blind-Dead*-Tetralogie (1971-75) und von Andy Willis über Paul Naschy's *Exorcismo* (1974) prominente Beispiele der 1970er Jahre auf reaktionäre Gehalte bzw. Anschlüsse an klassische Avantgardesujets hin untersuchen, bewertet Barry Jordan die Filme von Alejandro Amenábar in ihrer Genrehybridität als exemplarisch für neuere Versuche der Wiederbelebung des Genres. Das in Sachen Horror nach 1945 vielleicht am stärksten profilierte italienische Kino wird – abgesehen von der obligatorischen Würdigung Dario Argentos, den Anna Powell hier einer naheliegenden Deleuzianischen Lektüre unterzieht – mit einem aufschlussreichen Beitrag von Mark Goodall zur Politik und Poetik des Zombiefilms bedient, der vor dem Hintergrund globaler Katastrophen als besondere Spielart der symbolischen Reaktion kapitalistisch-kannibalistischer Kulturen (vgl. S.158) auf die Armut in der Dritten Welt gedeutet wird.

Lassen sich innerhalb der Ländersektionen noch einigermaßen stringente Verbindungslinien zwischen den besprochenen Genrebeispielen ziehen, so erscheint die Kategorisierung in den letzten beiden Teilen des Buches

beliebig. Unter der Überschrift „German and Northern European Cinema“ finden sich neben einer kurzen Fallstudie von Mark Jancovich zur anglo-amerikanischen Rezeption von Robert Siodmaks Hollywood-Noir-Filmen (die streng genommen weder als Horror noch als europäisch gelten können) eine nur in Ansätzen wirklich überzeugende vergleichende Betrachtung von Fritz Langs *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) und Bergmans *Das Schlangenei* (1977) sowie eine weitere Exploration des subtilen „Alltags-Horrors“ (S.207) bei Michael Haneke. Ganz abgesehen von der Frage, inwiefern sich Österreich geografisch oder kulturell noch sinnvoll Nordeuropa zuschlagen lässt, verwundert es doch, dass wichtige skandinavische Beiträge zum Genre wie etwa Ole Bornedals *Nattevagten* (*Nachtwache*, 1994), um nur den wegen seines Hollywood-Remakes vielleicht bekanntesten Titel zu nennen, selbst in der Sektionseinleitung der Herausgeber keine Erwähnung finden. Dass die Auswahl der Beiträge keinerlei repräsentativen Anspruch erheben kann, wird spätestens hier deutlich, macht sich aber auch bemerkbar in der Zusammenstellung der letzten Sektion, die einen kurzen Abriss übergreifender Entwicklungen im osteuropäischen Horrorfilm mit einer politischen Lektüre des ungarischen Body-Horror-Streifens *Taxidermia* (2006) und einen kursorischen Überblick des türkischen Horrorfilms von den Anfängen bis in die Gegenwart paart. Das von den Herausgebern als motivische Klammer zwischen den Beiträgen angebotene Dracula-Motiv kann in dieser Konstellation seine schwierige Aufgabe nur sehr bedingt erfüllen.

Das gesetzte Ziel, Anstöße zu weiteren Forschungen zu geben, wird daher noch am ehesten von jenen Aufsätzen eingelöst, die den Band in einer den geografisch sortierten Fallanalysen vorgeschalteten Sektion eröffnen und sich mit der kritischen Rezeption und Publikumswahrnehmung europäischer Horrorfilme, inklusive der Fankultur, auseinandersetzen. Abarbeiten könnten sich zukünftige Untersuchungen hier vor allem an den Kriterien, die Peter Hutchings unter dem Begriff des „Eurohorror“ (S.13) auffächert. Folgt man Hutchings, lässt sich ein älteres Paradigma (repräsentiert z.B. von Agentos *Suspiria*, 1977) von einem neueren unterscheiden, das u.a. von transatlantischen Koproduktionen

wie *Resident Evil* (2002) oder *Underworld* (2003) verkörpert wird, in denen Handwerk und Handlung à la Hollywood mit europäischen Drehorten, lokalen kulturellen Traditionen und einer distinkten ikonografischen Anmutung in je spezifischer und punktgenau vermarkteter Weise vermählt werden. Dass sich Hutchings mit dem von ihm vorgeschlagenen transkulturellen Pastiche- und Bricolagemodell des „Eurohorror“ ganz nebenbei auch von der ansonsten weiterhin vorherrschenden Autoren- und Nationenzentrierung verabschiedet, hebt seinen Ansatz noch in anderer Hinsicht wohlthuend aus dem Gros der Beiträge heraus.

Michael Wedel (Potsdam)