

FILM-KONZEPTE

69 1/2023

Sascha Seiler (Hg.)

Begründet von
Thomas Koebner
Herausgegeben
von Kristina Köhler,
Fabienne Liptay und
Jörg Schweinitz

BEN WHEATLEY



et+k

edition text + kritik

FILM-KONZEPTE

Begründet von Thomas Koebner

Herausgegeben von Kristina Köhler, Fabienne Liptay und Jörg Schweinitz

Heft 69 · 1/2023

Ben Wheatley

Herausgeber: Sascha Seiler

ISSN 1861-9622

ISBN 978-3-96707-805-3

E-ISBN 978-3-96707-806-0

Umschlaggestaltung: Johannes Ayen

Umschlagabbildung: IN THE EARTH (2021), © NEON US

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Soweit nicht anders angegeben, handelt es sich bei den Abbildungen aus den Filmen um Screenshots.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2023

Levelingstraße 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

Buchgestaltung: Kathrin Michel, München

Druck und Buchbinder: Esser printSolutions GmbH, Westliche Gewerbestraße 6, 75015 Bretten

Sascha Seiler (Hg.)

BEN WHEATLEY

- 003 *Sascha Seiler*
Ben Wheatley. Ein steter Spagat zwischen Arthouse-Horror und
Mainstream-Kino
- 007 *Marcus Stiglegger*
»The Greater Good«. Ben Wheatleys KILL LIST als paranoider
Thriller
- 018 *Lioba Schlösser*
Der filmische Blick als moralische Absolution. Zur Konnotation
und Wirkung des Tourist Gaze in SIGHTSEERS
- 029 *Mark Schmitt*
»No more remoaning«. Ben Wheatleys post-britische Genre-
experimente in A FIELD IN ENGLAND und HAPPY NEW YEAR,
COLIN BURSTEAD
- 043 *Benjamin Johann*
Zwischen Ohnmacht und Sehnsucht. Zur Formwerdung einer
verlorenen Zukunft in HIGH-RISE

- 058 *Andreas Rauscher*
Das Action-Kammerspiel Revisited. Genrevariationen in FREE FIRE
- 068 *Bianca Jasmina Rauch*
Machtspiele und Moralvorstellungen. Die dysfunktionale Familie in HAPPY NEW YEAR, COLIN BURSTEAD
- 081 *Michael Fleig*
REBECCA. Von Cinderella zum Angriff aufs Patriachat
- 097 *Sascha Seiler*
»Let me guide you out of the woods«. IN THE EARTH als dystopischer ökologischer Folk-Horror
- 111 Biografie
- 114 Filmografie
- 115 Autor*innen

Ben Wheatley

Ein steter Spagat zwischen Arthouse-Horror und Mainstream-Kino

Dafür, dass Ben Wheatley häufig als einer der Begründer des viel beschworenen Folk-Horror-Revivals im 21. Jahrhundert angesehen wird, entzieht sich sein Schaffen bei näherer Betrachtung grundsätzlich jeglicher Genrezuordnung. Gilt sein Film *KILL LIST* (2012) zwar als einer der Meilensteine des Genres, so sollte dabei stets bedacht werden, dass gerade jener *KILL LIST* von einem konsequenten Genre-Hopping geprägt ist, das den Film im ersten Drittel zunächst als Familien- bzw. *Kitchen-Sink*-Drama in der Tradition von Ken Loach, dann im zweiten Drittel als knallharter Rachethriller nach dem Vorbild von Mike Hodges' *GET CARTER* (1971) (mit gelegentlichen Verweisen auf Quentin Tarantino, ohne dessen postmodern angehauchten Humor) erscheinen lässt. Erst im dritten, finalen Akt wird *KILL LIST* zum mit tradierten Ingredienzien angereicherten Folk-Horror-Film mitsamt dem obligatorischen mysteriösen Kult, animistischen Ritualen sowie der Beschwörung des Antichristen in einem wahrhaft verstörenden Finale. Natürlich waren die Hinweise auf die für viele Zuschauer unerwartete Entwicklung des Plots bereits durch den gesamten Film gestreut, zumal in der Schlüsselszene des Films, in dem die mysteriöse Fiona während eines Abendessens auf der Toilette des Gastgeberpaares Jay und Shel jenes Runenzeichen auf die Rückseite des Badezimmerspiegels zeichnet, welches auch das Filmplakat ziert. Auch wenn dies in einer Zeit geschah, als jene Zeichen noch nicht automatisch beim gelegentlichen Kinogänger die Assoziation mit heidnischen Kulte und voraufklärerischen Opferritualen hervorriefen.

Die anderen beiden Filme in Wheatleys so genannter Folk-Horror-Trilogie entziehen sich bei näherer Betrachtung erst recht einer determinierten Genre-Zuordnung. *SIGHTSEERS* (2012) ist vielmehr als schwarze Komödie um ein zunächst unfreiwilliges Killerpärchen zu rezipieren, das durch die britische Landschaft fährt und dort seine Morde begeht. Vor allem aufgrund der zentralen Rolle, die hierbei kulturhistorisch bedeutende, ikonografische Orte des ländlichen Britannien spielen, wird der Film oft dem Folk-Horror-Genre zugerechnet, auch wenn der Horror-Anteil sich sehr in Grenzen hält. Eher ist es die Persiflage auf den *Tourist Gaze*, der hier im Mittelpunkt steht, und damit auch die Missachtung der Kraft, die jener archaisch anmutenden Landschaft innewohnt.

Der Blick banalisiert das kulturelle Erbe, und somit gewinnt die Landschaft für den Zuschauer immer mehr an Bedeutung. Das im Folk Horror verwurzelte Konzept des »Weird Walk«, das sogar eine eigene Zeitschrift hervorgebracht hat und Spaziergänge zu heidnischen Kultstätten sowie durch als typisch britisch wahrgenommene Landschaften impliziert, spielt in dem Film dabei gerade für den Blick des Zuschauers eine zentrale Rolle.

Der dritte Teil jener in kürzester Zeit realisierten Trilogie, *A FIELD IN ENGLAND* (2013), ist wiederum ein surrealer und psychedelischer Horrortriptychon, der von seiner verschachtelten, mysteriösen Handlung ebenso geprägt ist wie von seiner auf seltsame Weise klaustrophoben Inszenierung jener pastoralen britischen Landschaften, die bereits in *SIGHTSEERS* eine tragende Rolle spielen. Das titelgebende Feld ist gleichzeitig scheinbar endloser offener Raum wie ein im Raum-Zeit-Gefüge verloren wirkendes Gefängnis für die Protagonisten. Auch hier steht die Macht der archaischen Landschaft im Mittelpunkt und begründet somit auch nicht zuletzt die Kontextualisierung des Films in Richtung Folk Horror.

In der Folge widmete sich Wheatley lange Zeit verschiedenen anderen Genres – dem Gangsterfilm, dem Melodram, dem Familiendrama, der Gesellschaftssatire –, bevor er mit seinem jüngsten Film *IN THE EARTH* (2021) noch einmal zum Folk Horror zurückkehrte, allerdings in Form eines Meta-Kommentars zu dem mittlerweile äußerst erfolgreichen Genre, in dem es, so die besondere Leistung des Films, zum einen parodiert, zum anderen jedoch in seiner Grundkonstitution, seiner Symbolik und Ikonografie, völlig ernst genommen wird, und somit einen interessanten Hybrid entstehen lässt. So lässt sich retrospektiv von einer Tetralogie sprechen, wobei in *IN THE EARTH* die gesamte Ikonografie zusammengeführt und im Zeichen der Corona-Pandemie rekontextualisiert wird.

Dass es jedoch zu kurz greift, Wheatley auf das Folk-Horror-Umfeld zu reduzieren – auch wenn seine am breitesten rezipierten Werke in der Regel jenem Genre zugeordnet werden können –, zeigt die bei genauer Betrachtung erstaunlich große stilistische Bandbreite seines filmischen Gesamtwerks. Kein Film Wheatleys ähnelt dem anderen, obwohl seine Bildsprache durchaus eine ganz eigene ist. Der Brite hat sich in den letzten zehn Jahren stets neuen Herausforderungen gestellt und dies nicht zuletzt mit der Ankündigung, die Regie der Fortsetzung des Horror-Blockbusters *THE MEG* zu übernehmen, wieder aufs Neue unterstrichen – auch wenn nicht wenige seiner Anhänger diese Entscheidung ebenso kritisch sehen wie die Auftragsarbeit, für den Streaming-Dienst *Netflix* den Hitchcock-Klassiker *REBECCA* (2020) neu zu inszenieren.

Dieses Remake nämlich wurde einerseits zu seinem umstrittensten Film, andererseits für Wheatley zur Möglichkeit, mit einem verhältnismäßig hohen Budget eine cineastische Stilübung zu vollziehen und dabei seine angestammten Themen und seine ureigene Bildsprache in eine in Grundzügen bereits vorgegebene filmische Ästhetik zu packen. Dabei sieht sich Wheatley auch bei seiner zweiten Literaturverfilmung jedoch stets als deutende Instanz der literarischen Vorlage; so setzt er andere Akzente in der Lesart des Romans von Daphne du Maurier als Hitchcock dies tat, kommentiert aber gleichzeitig gekonnt das klassische Hollywood-Melodram; in ähnlicher Weise, wie er in *IN THE EARTH* den zeitgenössischen Folk Horror kommentiert.

Fünf Jahre vor *REBECCA* hatte sich Wheatley mit *HIGH-RISE* (2015) zum ersten Mal an eine Literaturadaption gewagt, und auch dieser Film, basierend auf dem gleichnamigen Roman des britischen Schriftstellers J. G. Ballard, wurde von der Kritik gemischt aufgenommen. *HIGH-RISE*, ein Teil der dystopischen Romantrilogie Ballards, zu der auch der von David Cronenberg 1994 verfilmte *CRASH* sowie der nicht verfilmte Roman *CONCRETE ISLAND* gehören, ist ursprünglich bei weitem nicht die exaltierte, überzeichnete Gesellschaftssatire, die Wheatley aus dem Buch gemacht hat, sondern ist vielmehr eine Dystopie, geprägt von Ballards dunklem, reduzierten, aber stets auch lakonischen Stil. Und trotzdem zeigt der Film durchgehend gleichzeitig Wheatleys wie Ballards Handschrift, was der Regisseur für sich durchaus als ästhetischen Erfolg verbuchen kann, ist ihm doch der Transfer des literarischen Textes in eine eigene Filmsprache sehr gut gelungen.

Was die meisten seiner selbst geschriebenen Filme verbindet, ist die Zusammenarbeit mit seiner Ehefrau Amy Jump, mit der er neben der Folk-Horror-Trilogie noch *FREE FIRE* und das adaptierte Drehbuch zu *HIGH-RISE* schrieb, und die auch an seinem kommenden Spielfilm *FREAK SHIFT* (geplant für 2024) mitarbeitet.

In seltenen Fällen wendete Wheatley sich bislang anderen cineastischen Ausdrucksformen zu.

Vor einigen Jahren drehte er zwei Musikvideos, darunter den vielgerühmten Clip zum Song »Formaldehyde« der britischen Band Editors, der den Wheatley-Kosmos kompakt auf rund vier Minuten zusammenrafft und daher unbedingt in seinen Kanon mitaufgenommen gehört. Er inszenierte einige wenige Folgen für TV-Serien, etwa zwei Folgen für *DR. WHO*, und wirkte, wenig überraschend, mit einem Folk-Horror-Beitrag (*U IS FOR UNEARTHED*) bei der Horror-Anthologie *THE ABC OF DEATH* mit. Insgesamt jedoch spielt sich Wheatleys cineastisches Schaffen

bislang im Kino ab, und den Verlockungen der Serienästhetik ist er bislang nicht gefolgt.

Auch in Zukunft scheint Ben Wheatley in Bezug auf seine Filmproduktionen zweigleisig fahren zu wollen, was sich bereits mit den knapp aufeinanderfolgenden Produktionen von *REBECCA* und *IN THE EARTH* angedeutet hat. 2023 soll unter seiner Regie die Fortsetzung des Horror-Thriller-Blockbusters *THE MEG* in die Kinos kommen, für 2024 ist jedoch sein Herzensprojekt *FREAK SHIFT* geplant, den er, wie bereits erwähnt, wieder gemeinsam mit Amy Jump schreiben wird. Hier geht es um eine Gruppe junger Außenseiter, die unterirdisch Jagd auf seltsame Monster macht. Bereits seit der Produktion von *KILL LIST* träumte Wheatley von der Realisierung dieses Films, der mit Sicherheit ein weiterer stilistischer Farbtupfer in seinem bunten Kanon bilden wird.

Der vorliegende Band soll einen Wegweiser durch Wheatleys cineastisches Gesamtwerk bilden. Aus diesem Grund widmet sich jeder der vorhandenen Essays einem seiner Filme; lediglich das Debüt *DOWN TERRACE* und seine TV-Beiträge und Musikvideos wurden nicht gesondert berücksichtigt. Diese komplettistische Herangehensweise macht es erst möglich, einen guten Überblick über die Vielseitigkeit dieses wegweisenden und stets Genre-Grenzen überschreitenden Regisseurs zu gewinnen.

Marcus Stiglegger

»The Greater Good«

Ben Wheatleys KILL LIST als paranoider Thriller

The past is gone.

The future is not yet here.

There is only ever this moment.

(KILL LIST)

I. Ein britischer Genrehybrid

Mitten im Pärchendinner verabschiedet sich Fiona (Emma Fryer), um das Bad aufzusuchen. Dort blickt sie nur oberflächlich in den Spiegel, vielmehr ist ihr Ziel, den Spiegel abzuhängen, um ihn auf der Rückseite mit einem Symbol zu versehen (Abb. 1). Es ist das Symbol, mit dem Ben Wheatleys Film KILL LIST (2011) auch beginnt: Ein Kreuz in einem Kreis – ähnlich einer Zieloptik oder einem keltischen Kreuz –, dessen obere Hälfte ein offener Winkel ergänzt. Auf den ersten Blick erinnert das Symbol an das Graffito eines Anarchiezeichens, doch bei genauere Betrachtung erscheint es verstörend mehrdeutig. Das Keltenkreuz ist ein Symbol des mittelalterlichen England, das Zielkreuz verweist hingegen auf eine Kriegssituation. Und der mittige, nach oben gerichtete Pfeil könnte auch eine Tyr-Rune darstellen, das germanische Symbol des Kriegsgottes Tyr.¹ All diese Assoziationen sind zutreffend in diesem hybriden Thriller über das Post-Brexit-England, das von einer spezifischen Mischung aus Kriegspolitik und Konservatismus und Wirtschaftskrise gezeichnet ist. Die hier repräsentierte Gesellschaft kann nur mühsam den Anschein von bürgerlicher Normalität aufrechterhalten: Unter der Oberfläche finden wir Ehekonflikte, Korruption, Kindesmissbrauch, Mord und religiösen Fanatismus. Ben Wheatley nutzt zur Kultivierung seines Modells Mechanismen des (britischen) Gangsterfilms, des Folk-Horror und des sozialen Realismus (»Kitchen-Sink-Drama«), woraus er einen stets unberechenbaren Genrehybriden erschafft, der souverän mit Standardsituationen und Versatzstücken spielt, um seinen Kurs im Verlauf der Handlung mehrfach zu wechseln.² Auch das Element des Veteranenfilms scheint hier nicht unwesentlich, denn britische Militäreinsätze nach 2000



KILL LIST: Das Symbol

waren zahlreich und entsprechende Söldner und Veteranen tauchen regelmäßig im Genrekino auf.³ 1))

KILL LIST folgt den zwei Kriegskameraden, die nun als Auftragskiller für ein dubioses Syndikat arbeiten: Jay (Neil Maskell) und Gal (Michael Smiley), die – so wird angedeutet – Monate zuvor einen Auftrag in Kiew verpfuscht haben. Sie werden von einem zwielichtigen, älteren Mann angeheuert, drei Männer zu töten: einen Priester, einen Bibliothekar und einen Parlamentsabgeordneten. Nach dem ersten Mord fühlen sich Jay und Gal gezwungen, zu untersuchen, warum sie beauftragt wurden, diese speziellen Ziele zu eliminieren (Abb. 2). Sie entdecken mutmaßlich kinderpornografische Videos, was Jay, den Familienvater, in eine Spirale der blutigen Rache gegen die Täter treibt. Die Männer versuchen zunächst erfolglos, den Vertrag zu brechen, und machen sich schließlich auf den Weg zu ihrer letzten Mission. 2))

Als sie auf dem riesigen Grundstück des Parlamentsabgeordneten campen, werden sie Zeugen einer Prozession von Menschen – einige nackt,



KILL LIST: Die Killer

andere in weißen Laken, die meisten mit Weidenmasken bedeckt und Fackeln tragend. Entgegen Gals Bitten, zu warten, schießt Jay auf den Politiker. Die aufgeschreckte Menge beginnt, sie zu jagen, und verwundet Gal so schwer, dass Jay ihn töten muss.

Jay flieht und versteckt sich mit seiner Frau und dem Sohn, aber die Kultisten spüren die Familie auf und entführen Jay. In den letzten Momenten des Films tritt Jay gegen seinen letzten Gegner, den »Buckligen« (eine verhüllte Gestalt mit einem Messer), an, der sich als seine Frau Shel (MyAnna Buring) entpuppt – den gemeinsamen Sohn auf ihren Rücken gebunden. Das bemerkt er erst, als er mit dem Messer auf die Gestalt eingestochen hat. Der Film endet damit, dass die mit Weidenmasken verkleideten Teilnehmer Jay anfeuern, während einige ihre Tarnung abnehmen und sich als alte Bekannte herausstellen – darunter auch Gals Ex-Freundin Fiona, die stillschweigend daran beteiligt war, den Männern den Job zu verschaffen. Der Kreis schließt sich wie geplant. Jay bleibt apathisch zurück und wird als Erlöser des Kultes gefeiert.

II. Eine Gesellschaft am Abgrund

KILL LIST ist ein Film der rituellen Opferhandlungen. Er steht somit in einem mythischen Kontext, aus dem sich das Genrekino von jeher speist.⁴ Das Blutopfer gilt auch kulturanthropologisch als die zentrale mythische Urgewalt, die viele Kulturen verbindet. In der Ethnologie finden sich zahlreiche Definitionen für Opferhandlungen und ihre rituellen Inszenierungen.⁵ In diesem Kontext ist die Opfertheorie des französischen Kulturanthropologen René Girard von besonderem Interesse: Im Opferritual findet die grundsätzliche Vermittlung zwischen der Welt der Menschen und jener der Götter (»the Greater Good«, dem Kapital) statt; das Opfer kann daher als ein »symbolischer Tausch«⁶ begriffen werden, der durch Verschwendung von Speisen, Jagdbeute, gar Menschen, die Welt der sakralen Wesen positiv stimmen soll. Opferrituale sind somit – wie der Religionswissenschaftler Mircea Eliade es 1954 formuliert⁷ – Vermittlungen zwischen den Sphären des Profanen und des Sakralen (Heiligen). Von diesem rituellen Begriff ist die heutige Verwendung des Wortes »Opfer« (zum Beispiel Opfer einer profanen Gewalttat) strikt zu trennen.

In seiner bahnbrechenden Studie *La Violence et le Sacré* hat Girard 1972 eine überzeugende Theorie des religiösen Opfers entwickelt.⁸ Er geht, wie Sigmund Freud, davon aus, dass es eine gesellschaftliche Disposition

zur Gewalt gibt (analog zum Todestrieb), die auf dem latenten Zwang zur Konkurrenz und der Fähigkeit zur Mimesis basiert. Den Ausweg aus diesem sozialen Druck fand man durch die Etablierung des Sündenbocks, der verstoßen und rituell getötet (geopfert) wird, um die Gemeinschaft in diesem Moment zu rekonstituieren. Dieser konsensuelle Gewaltakt steht stellvertretend für die chaotische, gemeinschaftsschädigende Gewalt, die es zu bannen gilt. Girard unterstellt also einen essenziellen Zusammenhang von Opfer, Gewalt, Gemeinschaft und Kultur. Menschliche Gemeinschaften sind für ihn letztlich ohne Gewalt nicht denkbar und ähnlich wie Freud in *Totem und Tabu* vermutet er einen kollektiven Lynchmord am Ursprung aller Kultur. Das *sacrificium* ist zugleich ein Mittel der Solidarisierung wie es auch ein Akt der Hervorbringung eines heiligen Objekts ist. Opfern heißt im Lateinischen *sacrificare*, was man mit »heilig machen« übersetzen könnte. Das rituelle Opfer wiederholt den initiierenden Lynchakt mimetisch wie zyklisch, und begründet dessen Wirkungskraft durch einen Ursprungsmythos. Und gerade diese Aspekte schaffen die Basis für eine Reflexion von Opferakten und Ursprungsmythen bis in gegenwärtige Mediennarrative. Insofern sich Girards Analysen sehr stark auf die dichte Beschreibung bildlicher Dokumente beziehen, lassen sich seine Thesen oft mühelos auf fiktionale Inszenierungen übertragen.⁹

In seiner späteren Abhandlung *Religion und Gewalt. Ursache oder Wirkung?* (2010) bringt Girard seine Perspektive auf die anthropologische Genese des Blutopfers in einer vierteiligen Darstellung auf den Punkt:

1. In vielen Mythen »scheinen die Menschen von ihrem zukünftigen Opfer in Schrecken versetzt zu sein und ausschließlich bemüht, sich vor diesem entsetzlichen Monster zu schützen.«¹⁰ Die mythische Erzählung verdichtet diesen Akt der gründenden Urgewalt in einer metaphorischen Geschichte.
2. »Viele der Verbrechen, die dem einzelnen Opfer zugeschrieben werden, sind offensichtliche Stereotype und tauchen in den Mythen immer wieder auf.«¹¹ Girard nennt Vergewaltigung, Kindsmord, Sodomie, Vaternord und Inzest. Der Mob eignet sich immer wieder diese Argumente an, um seine Opfergewalt zu rechtfertigen – so auch die beiden Killer in *KILL LIST*, als sie den Bibliothekar töten.
3. Oft ist den Opfern eine physische Beeinträchtigung eigen, Ödipus etwa hinkte. Das »beeinträchtigte« Individuum erscheint als Opfer prädestiniert. Das würde den »Buckligen« am Ende von *Kill List* motivieren.