

Einleitung

Drehli Robnik / Joachim Schätz

Hätte es einer Demonstration bedurft, dass Auseinandersetzungen über die Verteilung von Ressourcen und Handlungsmacht nicht vor der Haustüre enden, die Corona-Lockdowns der Jahre 2020 bis 2022 hätten sie geleistet. Wie unter einer Lupe ließ sich im Rahmen dieser ungewohnten Maßnahmen zur Pandemiebekämpfung allzu Vertrautes, lang Gewohntes wiedererkennen: wie ungleich Menschen über Raum und Rückzugsmöglichkeiten verfügen, wer für Reproduktionsarbeit daheim zuständig gemacht wird, und wie knappes soziales und wirtschaftliches Kapital, sich gegenseitig verstärkend, Spiralen der Vereinsamung und psychischen Beeinträchtigung befördern können. Nicht zuletzt erinnert die extreme Häufung von Femiziden durch (Ex-)Beziehungspartner in diesen Jahren daran, dass Gewalt nicht so oft von ‚außen‘ eindringt, sondern vielmehr im sozialen Nahbereich ausgeübt wird, vielfach im gemeinsamen Haushalt.

Das Kino weiß von diesen verschiedenen – wirtschaftlichen, sozialen, psychischen, physischen – Gewaltverhältnissen des Wohnens. Es weiß, das Gewohnte und Alltägliche dieser Herrschafts- und Gewaltverhältnisse in Form von Schocks und Schrecken wahrnehmbar zu machen. Und es bildet aus diesen Affekten wiederum seine eigenen Gewohnheiten und Routinen, Subgenres und Kinotrends, räumlichen und erzählerischen Muster. Besonders Filmthriller erzählen häufig von Heim, Beziehung und Familie als beklemmenden Schauplätzen der Vereinzelung, Verunsicherung und von Bedrohung durch deinen täglichen Nächsten, die männlich gegendert und sozial klassifiziert ist.

Für solche Filme hat sich das Label des Domestic Thrillers herausgebildet. Der Begriff betont weniger das Wohnen als die *Häuslichkeit* als soziale Arbeit. „What makes a thriller ‚domestic,‘ anyway?“, fragt Romanautorin Amy Gentry in einer Aufsatzreihe über Domestic Thriller und gibt sich die Antwort: „Broadly speaking, it takes place in a house. Domestic thrillers are horror stories about the emotional labor that maintains the private sphere going terribly awry.“¹ Historische Überbli-

1 Amy Gentry: Safe as Houses. On Max Ophüls's 1949 noir, THE RECKLESS MOMENT. In: The Paris Review, 09.12.2016, <https://www.theparisreview.org/blog/2016/12/09/safe-as-houses/> (08.05.2022).

cke über diese Subgenre-Etikettierung des Spannungskinos setzen häufig mit stil- und traditionsbildenden Filmen der frühen 1940er Jahre ein: mit Alfred Hitchcocks REBECCA (1940) und den beiden GASLIGHT-Filmen (1940, 1944), die einerseits – als Adaptionen aktueller Roman- und Bühnenerfolge – Teil eines modernen syn-ergistischen Massenunterhaltungsbetriebs sind und andererseits mit ihren aristokratischen Settings und Heldinnen-Emanzipationsgeschichten gegen emotional unverfügbare oder manipulative Männerfiguren eine längere kulturelle Tradition des Female Gothic fortschreiben.² Als Erzählungen von Gewaltverdacht im häuslichen Alltag bewegen sich nachfolgende Domestic Thriller in den 1940er und 1950er Jahren mal nah am Noir-Krimi (THE RECKLESS MOMENT, 1949), mal am Kostüm-Melodrama (EXPERIMENT PERILOUS, 1944; DRAGONWYCK, 1946), um ab 1960 häufiger in Form von ‚säkularisierten‘ Horrorfilmen aufzutreten. An die Stelle eines übernatürlichen Bösen treten in Letzteren drastisch ausagierte Affekte und giftige soziale Energien, etwa zwischen intim verfeindeten Schwestern (WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE?, 1962), zwischen einer Familie und ihrer Haushälterin (THE HOUSEMAID, 1960) oder – mit einem Rest von sozial überformter Metaphysik – zwischen einer schwangeren Frau und ihrem jovial verunsichernden Ehemann samt seiner Bande kleinbürgerlicher Satanist:innen (ROSEMARY’S BABY, 1968).

Hitchcock, der neben REBECCA auch mit SUSPICION (1941) und SHADOW OF A DOUBT (1943) einflussreiche Blaupausen des Domestic Thrillers gedreht hatte, bleibt in den folgenden Jahrzehnten ein wichtiger Bezugspunkt in Sachen Motivenketten und Suspense-Dramaturgien, die das Häusliche unheimlich umstülpen, ob für Claude Chabrols zahlreiche Studien großbürgerlicher Selbstverknüpfungen (von LA FEMME INFIDÈLE, 1969, bis LA CÉREMONIE, 1995, und weiter) oder für die Welle von US-Psychothrillern, die in den 1980er und 1990er Jahren obsessiv-gewalttätige Stiefväter (THE STEPFATHER, 1987), WG-Mitbewohnerinnen (SINGLE WHITE FEMALE, 1992) und Ehemänner (SLEEPING WITH THE ENEMY, 1991) fabulieren. Sein Heim hat der Domestic Thriller ab 1990 ebenso oft im US-Fernsehen gehabt, etwa beim Sender Lifetime, wo er, etwa neben der Weihnachtskomödie, zu den Kernmarken der dortigen Fernsehfilmproduktion gezählt werden kann.³ Eine

2 Vgl. ebd.; Georg Seeßlen: Thriller. Kino der Angst. Marburg 1995. S. 76–83; David Bordwell: Murder Culture: Adventures in 1940s Suspense. In: David Bordwell’s website on cinema, März 2013, <https://www.davidbordwell.net/essays/murder.php> (08.05.2022).

3 Vgl. Laura Goode: How Lifetime Became One Of The Best Places In Hollywood For Women. In: BuzzFeed News, 17.04.2016, <https://www.buzzfeednews.com/article/lauragoode/the-lifetime->

Taxonomie des Subgenres könnte dann auch an schlechteren Orten anfangen als mit der Youtube-Playlist „Domestic Thrillers“ der auf diversen nordamerikanischen Sendern präsenten kanadischen Fernsehproduktionsfirma Johnson Production Group, die 42 Trailer aus den Jahren 2013 bis 2020 enthält.⁴ Zu aufwändig produzierter Prominenz im Kino und Streaming kam der Domestic Thriller im letzten Jahrzehnt wieder, wie um 1940, über Adaptionen – die Erfolgsbuchverfilmungen *GONE GIRL* (2014), *THE GIRL ON THE TRAIN* (2016) und *THE WOMAN IN THE WINDOW* (2021), samt begleitender Netflix-Parodie-Serie *THE WOMAN IN THE HOUSE ACROSS THE STREET FROM THE GIRL IN THE WINDOW* (2022) –, sowie über eine Linie südkoreanischer Hausarbeits-Thriller, die sich von *THE HOUSE-MAID* anno 1960 mittlerweile bis zu *THE HANDMAIDEN* (2016) und dem Oscar-Preisträger *PARASITE* (2019) erstreckt.

Der Begriff Domestic Thriller ist gebräuchlich und für das Erkenntnisinteresse dieses Buchs nützlich, aber er ist weder rasend prominent noch konkurrenzlos. Viele der genannten und weiteren im Buch verhandelten Filme sind – zeitgenössisch wie im Rückblick, im Marketing wie im analytischen Zugriff – auch mit anderen Zuordnungen versehen worden, die andere Aspekte stark machen: zum Beispiel als Erotikthriller, „Terror Films“,⁵ „intimacy thrillers“,⁶ „domestic noir“,⁷ „lodger films“⁸ oder Teil eines „solitary-woman-in-peril cycle“.⁹ Produktiv an der Klammer des Domestic Thriller ist unter anderem, dass hier auch der oft unabgesicherte geschmackspolitische Status dieser Filme und ihrer Vorlagen mitschwingt. In diesem

television-renaissance (08.05.2022); Robyn Bahr: How Lifetime Taught Me to Be a Feminist. In: BuzzFeed News, 08.02.2019, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/how-lifetime-taught-me-be-a-feminist-1183754/> (08.05.2022).

4 Vgl. Domestic Thrillers. In: Youtube, 08.06.2020, <https://www.youtube.com/playlist?list=PLfXwcHU4hGtcV7BaB6PDsrm2onvETAxE> (08.05.2022).

5 Siegfried Kracauer: Hollywood's Terror Films: Do They Reflect an American State of Mind? In: *Commentary* 2, 1946, S. 132.

6 Adrian Martin: Unlawful Entries. Anatomy of a Film Cycle. In: Ders.: *Mysteries of Cinema. Reflections on Film Theory, History and Culture 1982–2016*. Amsterdam 2018. S. 265.

7 Deborah Philips: Gaslighting: Domestic Noir, the Narratives of Coercive Control. In: *Women: A Cultural Review* 2, 2021, S. 140.

8 Mark Jones: A Room Going Spare: Lodgers, Nannies, and Strangers in the House. In: Eleanor Andrews/Stella Hockenhull/Fran Pheasant-Kelly (Hg.): *Spaces of the Cinematic Home. Behind the Screen Door*. New York 2016. S. 177.

9 David Bordwell: Kimi: She's here. In: David Bordwell's website on cinema, 20.02.2022, <http://www.davidbordwell.net/blog/2022/02/20/kimi-shes-here/> (08.05.2022).

Label verbindet sich das Reißerische der Unterhaltungskolportage mit dem Häuslichen, was oft auch im Sinne einer Mäßigung und versuchten Kultivierung des Thrillers verstanden wurde. Der Domestic Thriller als Subgenre ist entschieden *middlebrow*, oder „unheilbar erkrankt an Kultur“, um eine berühmte, gegen die Vermischung von E und U gerichtete Formulierung in der Kulturindustriekritik von Adorno und Horkheimer zu zitieren.¹⁰ Wie vielfach in der Middlebrow-Forschung festgestellt, ist dieses Mittelding einer Unterhaltung mit Kulturanspruch auch in diesem Fall überwiegend als weiblich gegendert – und ebenso die Sprache des kritischen Vorbehalts gegen diese, als ‚Frauensender-Filme‘ oder Bahnhofsbellettristik um empfindsame Heldinnen. In diesem Sinne wies auch Tania Modleski darauf hin, dass sowohl Hitchcock als auch Hitchcock-Auteurist Robin Wood ihr Unbehagen mit REBECCA in des Meisters Gesamtwerk ähnlich ausdrückten: nämlich als Unzufriedenheit mit jenen Aspekten in Autorin Daphne du Mauriers Vorlage, die allzu „novelettisch“ und einer gewissen „school of feminine literature“ verpflichtet wären.¹¹

Diese gegenderte Rahmung des Domestic Thrillers als weder lupenreines Genre- noch Kunstkino, sondern Allerweltsunterhaltung mit kleinbürgerlichem Anspruchswollen ist als kulturelle Rahmung wesentlich für Filme, die häufig weibliche Alltagserfahrung (von der Mittelklasse aufwärts) als Ausgangssituation setzen. Das heißt aber nicht, dass es in diesem Buch um eine pauschale Ehrenrettung durch Gegendistinktion und Meisterwerk-Entdeckung gehen soll, schon allein, weil inzwischen selbst die Filme der Thriller-Welle um 1990 ohnehin in stabiler Kanonisierung angekommen sind, wie etwa in den vielen Retrospektiv-Artikeln anlässlich der Veröffentlichung von Erotikthriller-Spezialist Adrian Lynes neuem Film DEEP WATER (2022) abzulesen war.¹² Eher sollen alte und neue Domestic Thriller aus Hollywood und anderswo auf ihre Gebrauchswerte befragt werden. Was an ihren Motivvorräten von Nahgefahr, Psychospielen und Entmächtigung

10 Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M. 2000. S. 191.

11 Tania Modleski: The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory. New York 2016. S. 41.

12 Siehe dazu die zahlreichen Artikel der einwöchigen Serie „Make Hollywood Horny Again“ der New Yorker Kulturzeitschrift *Vulture* im April 2022. Als programmatischen Text, vgl. Allison P. Davis: When Sex Was Bad for You (and You Wanted It Anyway) Erotic thrillers are dead, but the conversations they started aren't even close to climax. In: *Vulture*, 05.04.2022, <https://www.vulture.com/2022/04/the-erotic-thriller-is-still-the-best-way-to-talk-about-sex.html> (08.05.2022).

erscheint im Licht aktueller Erfahrungen von Lockdown und Beziehungsgewalt wieder oder neu aufschlussreich und klarsichtig? Wo sind diese Filme in ihren Festschreibungen – etwa von Rassifizierungen, von Geschlechter- und Klassenpositionen – selbst Teil des Problems? Und was verrät das Kino im Spannungsmodus über den Schrecken, der Alltagsobjekten, Hausarbeit und privilegierten Lebensweisen latent innewohnt?

***Domestic* Thriller – Gewohntes im Haus**

Die Filme, die hier untersucht werden, sind *Domestic* Thriller: Sie dramatisieren Bedrohungen durch Gewalt, meistens männliche Gewalt, im Häuslichen. Eher darauf liegt der thematische Schwerpunkt als auf dem weiteren Feld, in dem Leute *Gewalt im sozialen Nahbereich* ausüben oder erfahren (in dieses Feld fällt etwa auch ein nichthäuslicher Arbeitsplatz, eine Ausbildungsstätte, ein Freizeitverein). Außerhalb des Fokus dieses Buchs liegen auch solche Thriller, die bei Stalking in offenen Milieus – etwa öffentlichen Räumen und Verkehrsmitteln – ansetzen.¹³ Die hier folgenden Erörterungen bleiben vorwiegend im ‚Haus‘.

Auch wenn Alltagserfahrungen in Häusern und Wohnungen über das Wohnen hinausreichen, weil sie bezahlte wie auch unbezahlte Arbeit an diesem Häuslichen umfassen, liefert Wohnen hier ein Stichwort: Das Gewohnte ist das Vertraute; die gewohnte Gewalt ist die, mit der häuslich zusammengelebt wird. Dieses Gewohnte ist etwas *allzu Normales*: Der Ausdruck ‚häusliche Gewalt‘ bezeichnete bis ins 19. Jahrhundert einfach nur die im Alltagsleben wirksame Machthoheit des männlichen Familienoberhaupts über alle Personen im Haus(halt). Auch wenn eine geänderte Rechtslage, erkämpft durch Frauenbewegungen, das so nicht mehr vorsieht, und auch wenn häusliche Gewalt heute von anderen Subjekt-Typologien ausgeht, die weniger *väterlich* (oder gutsherrenhaft) als vielmehr im Bro-Modus oder in anderen ‚jungen‘ Männer-Sozialrollen konfiguriert sind – es bleibt *normal*, gewohnt, dass der Ort der größten Gewaltgefährdung für Frauen die ‚eigenen vier Wände‘ sind. (Was und wie sehr etwas ein ‚Eigenes‘ sein kann, ein Alltagswohnraum zumal,

13 Trotzdem berücksichtigt wird hier der Stalker-Thriller *FATAL ATTRACTION* (1987, Adrian Lyne), dessen großer Publikumserfolg einen Zyklus ähnlich gelagerter, oft für uns relevanterer Filme über bedrohte Häuslichkeit mit auslöste, und der schnell selbst prominenter Gegenstand feministischer Gegenwartsdiagnosen wurde, etwa in Susan Faludis Buch *Backlash. The Undeclared War Against American Women* (1991).

wird an diesem Punkt noch fragwürdiger als es in inegalitären Verteilungsregimes ohnehin ist.) Die Gewalt ist ‚immer schon mit drinnen‘ – als in einer patriarchalen bzw. männerherrschaftlichen Gesellschaft strukturelle Gewalt; eine, deren im Alltag angelegte Potenziale *ständig* eruptieren; mittlerweile so, dass auch jene Gewalt-Ausbrüche, jene Femizide, die zu größeren Medien-Nachrichten und hin und wieder zu regierungspolitischen Äußerungen führen, zum Gewohnten zählen.

Die Thriller, denen dieses Buch gilt, gehen vom Wohnen mit vertrauten Menschen aus; mit Partner*innen, in der Familie, mit anderen Mitbewohner*innen, die *familiar* sind. Thriller über *Home Invasions* – Filme wie *THE DESPERATE HOURS* (1955), *PANIC ROOM* (2002) oder *DON'T BREATHE* (2016) – fallen nicht ins hier bearbeitete Gebiet. Es geht bei Domestic Thrillern nicht um die Beschwörung diverser ‚Außenfeinde‘, die ins Angestammte eindringen (wiewohl da durchaus ähnliche ideologische Projektionen durch die Hintertür der Darstellung gewaltgeladener Normalverhältnisse ins Spiel kommen können). Ein anderes Feld eröffnen würden auch die vielen Thriller und Horrorfilme über das Wohnen in *haunted houses*, das Zusammenleben mit Geistern: Zwar gibt es darunter einige, die vermittelt von Spuk-Spannung Aufmerksamkeit auf männliche sexualisierte Gewalt im häuslichen Alltag richten, so etwa *THE ENTITY* (1982) oder die Beinah-Doublette *WHAT LIES BENEATH* (2000) und *THINGS HEARD & SEEN* (2021). Aber: Die große medienkulturelle Präsenz und die reichen Deutungsdiskurse in Sachen Gespenster hätten Fragen zum Domestic Thriller wohl unweigerlich stark überlagert, wenn wir diese Art von Heimsuchungen von vornherein in den Themenfokus dieses Bandes gerückt hätten.

Salopp gesagt, geht es hier weniger um ‚Wohnen mit Geist‘ als um Wohnen mit und in Körpern, die Teile von Gewaltbeziehungen und von diesen gekennzeichnet sind. Und es geht weniger ums für Spukfilme typische *castle* als ums ganz normale *home* (und um kanonische Filme wie *REBECCA*, die das *castle* als *home* behandeln, etwa als bedrückenden Wohnraum einer jungen Frau, die Gattin und *homemaker* sein soll). Dass also im Domestic Thriller *feudale* Anmutungen meist wegfallen, rückt andere Klassenverhältnisse als das räumliche Nachlasten einstiger Mächte in den Vordergrund. Als ein Gewaltpotenzial, das im Wohnraum sitzt, ist auch das *Kapitalverhältnis* ‚mit drinnen‘ im Domestic Thriller: Drückt das Wort vom ‚Betongold‘ implizit aus, dass die Macht des Geldes im schatzsuchenden Raubzug durch urbanen Wohnraum heute gewalttätig wird, so ist, komplementär dazu und als ein Effekt davon, die Verknappung von Wohnraum ein Faktor, der häusliche

Gewaltverhältnisse verschlimmert, das Entkommen aus ihnen erschwert; umgekehrt gesagt, rettet bezahlbarer Wohnraum Leben.¹⁴

Als *mit drinnen*, als gewohnt, werden Klassenverhältnisse im Haus auch in jenen Domestic Thrillern vermittelt, in denen Hausarbeitskraft – die als weibliche ganz normaler Weise unbezahlt ausgebeutet wird – als *angestellte und bezahlte* mitwohnt;¹⁵ also in Hauspersonal-Thrillern, in denen Lohnarbeitsverhältnisse mit Klassen-, Gender-, Alters- und *race*-Markierungen versehen sind. Aber, noch einmal betont: Auch wenn in manchen der Wohnräume im Domestic Thriller genügend Reichtum zur Anstellung von Hauspersonal konzentriert ist, samt entsprechenden spektakulären Macht-Anmutungen der Architektur, so ist sein Paradigma doch der *generische Wohnraum*, das Reihenhauses, die Wohnung; es sind also Alltags-Räume, die im Gewohnten bedrohlich sind und in ihrer Bedrohlichkeit generisch werden – sodass Bedrohung durch Vertrautes, Alltägliches ein Quasi-Genre oder Subgenre ausmacht.¹⁶

Domestic Thriller – Spannungskino

Als *Thriller*, somit subsumiert unter ein gängiges Label für Filme, die spannend sind, fallen Domestic Thriller grundsätzlich, und de facto meistens, in den Bereich von *populärem* Kino; oder sie docken als minoritäre oder gegenhegemoniale Filme an Angebote an, die populäres Kino macht. Ganz eminent an das Angebot, zu *unterhalten*; und das in einer Weise, bei der eine Situation, ein sozialer ‚Sachverhalt‘, nicht so sehr dokumentiert, bezeugt, oder zur Erörterung eines Problems repräsentiert wird. Sprich: Auch wenn Bezeugen und Problematisieren von Gesellschaftlichem im Routinegepäck von Thrillern enthalten sein kann – und mit zu dem gehört, was sie für dieses Buch interessant macht –, haben wir hier Filme vor uns, die das, was sie zeigen, zugleich dramatisieren, um Thrill zu erzeugen. So auch Dome-

¹⁴ Vgl. Melisa Erkurt: „Was, du mietest noch?“. Falter 4, 2022. S. 9.

¹⁵ Zumindest zeitweise, ob als *Nanny* oder als sich einhausender Installateur, *plumber*, in den so betitelten domestischen Psychothrillern von 1965 bzw. 1979.

¹⁶ Vgl. Mary Ann Doanes Analyse von Hollywoods „paranoid woman's films“ der 1940er (in: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Indianapolis 1987. S. 134–154), darin das *home* als Ort der Familie, in diesen Thrillern *defamiliarized* als Schreckens-Ort; sowie die nicht (oder: nur indirekt) über ein patriarchales Framework definierte Drohung, die jungen Filmheldinnen könnten vom erdrückenden Vor-Bild einer Mutter-Figur verschlungen – bzw. objektivierend definiert – werden.

stic Thriller, die von häuslicher Gewalt handeln. Ohne dass damit die Frage, ob hier ein gegendertes Unrechtsverhältnis und gegenderte Brutalität zynisch zu Unterhaltungs- und Profitzwecken ausgebeutet werden, als kategorische aufgeworfen wäre – aber auch ohne diese Frage zu ignorieren –, lässt sich einiges am Thrill von Domestic Thrillern erläutern. Nicht gourmethaft oder formalistisch, sondern anhand der gesellschaftlichen Vermitteltheit – und der ‚Politizität‘ – von Thrill und seiner Erzeugung im Wege von Spannung und Verdacht.

Spannung meint unsere affektive Einbindung ins Geschehen, das Domestic Thriller zeigen. Eine häusliche Machtbeziehung mit hohem Gewaltanteil wird auf die Frage des offenen Ausgangs einer Situation hin ausgebreitet: Unser Bangen um diesen Ausgang ist auf unser Mitfiebern mit entmächtigten und geschädigten Figuren hin angelegt – auf eine Parteinahme für diese (meistens) Frauen, gegen gewalttätige oder mit Gewalt drohende (meistens) Männer.¹⁷ Somit geht es bei der Spannung auch um ein ‚Investment‘ unserer Wahrnehmung in Fälle von gegenherrschaftlicher Ermächtigung – so reduktionistisch und alles andere als radikal die ‚Machtkritik‘ in diesen Filmen auch sein mag.

Im Unterschied zu spannenden Abenteuer- und Actionfilmen oder Detektivfilmen hängt die Spannung im Domestic Thriller nicht so sehr an von vornherein aufregenden Natur- oder Stadt-Environments, nicht primär an der Rasanzen von Schlagabtauschen oder an der raffinierten Ermittlung von Tathergängen. Als datierbare historische Entwicklung benennt David Bordwell eine entsprechende Ausweitung des Thriller-Etiketts zwischen den 1910er und 1930er Jahren im britischen und US-amerikanischen Unterhaltungsbetrieb: Was zuerst als Nervenkitzel-Versprechen noch vor allem auf Whodunit-, Spionage- und Meisterkriminellen-Erzählungen hin gemünzt war, umfasste zunehmend – im Kino etwa mit Theateradaptationen wie *DOUBLE DOOR* (1934) oder *NIGHT MUST FALL* (1937) – auch häusliche Erzählsettings und Figurenkonstellationen.¹⁸

Statt aus deduktivem Scharfsinn oder dem Reiz sensationeller Handlungsumgebungen resultiert hier Spannung aus einer Unsicherheit, die alltäglich bewohnt

17 In den seltenen Fällen, in denen Filme uns mit dem Täter mitfiebern lassen, ist diese Adressierung/Positionierung meist mit einem bitteren Geschmack oder makabren Effekt verbunden (etwa in dem spanischen Hausmeister-als-mitwohnender-Home-Invader-Thriller *MIENTRAS DUERMES / SLEEP TIGHT*, 2011).

18 Vgl. David Bordwell: Thrill me! In: David Bordwell's website on cinema, 03.06.2017, <http://www.davidbordwell.net/blog/2017/06/03/thrill-me/> (08.05.2022).

wird, die ins Alltägliche des Heims eingelassen ist.¹⁹ Domestic Thriller weisen Verwandtschaftsbeziehungen zu jenem Unheimlichen auf, das wir vielfach (und zu recht) schnell mit der Rede vom Heim assoziieren; mit Unheimlichkeit, wie sie in Horrorfilmen ihre erste, nicht einzige, Adresse hat. Dass es ums Heim geht, unterscheidet Domestic Thriller von anderen Thriller-Varianten (von Serienmord-Thrillern, Entführungs-Thrillern, Polit-Thrillern und was der losen Etiketten mehr sind). Hinzu kommt eine Vermittlung von *Unsicherheit* am Heim, von radikaler Kontingenz am Zentral-Ort der Kontingenzreduktion, die an diesen Thrillern sublimale Verwandtschaftsmerkmale auch in Richtung der Gefahrenbilder vom Heim als Unfall-Ort erkennbar macht: in Richtung ‚Todesfalle Haushalt‘ und ihren Medialisierungen.

In diesem Zusammenhang kommt der *Verdacht* zum Tragen, als Bezugsgröße der Organisation von Wahrnehmung in Domestic Thrillern; nämlich *unserer* Wahrnehmung wie auch der von *Figuren*, seien es jene, die häuslicher Gewalt, bzw. Gewalt in Form ihrer Androhung, ausgesetzt sind, seien es Zeug*innen entsprechender Prozesse, die in nur zum Teil einsehbaren Innenräumen ablaufen.²⁰ Eine *Hermeneutik des Verdachts* leitet hier das Sehen, Hören und synästhetische Empfinden der Alltagsumgebungen und -atmosphären, in Form von Symptom-Lektüren an Objekten und vor allem an Personen: Mit *wem* wohne ich *wirklich* zusammen? Wenn nahe Verwandte wie noch nie gesehen erscheinen – weil *sie* sich ‚in letzter Zeit so verändert‘ haben, oder aber *die Sicht auf sie* –, dann wird Beobachtung am Habitus zur Frage von Leben und Tod. Die Liebsten wollen entziffert sein.²¹ (Und bei denjenigen ‚Partnern‘ und Mitbewohnenden, die in den Filmen ihre Gewalt nicht unter dem Deckmantel der Liebenswürdigkeit ausüben, stellt sich die Frage ihrer genauen Beobachtung ebenso dringlich.)

Als Gegenkraft zum Verdacht tritt in vielen Domestic Thrillern die täterseitige Strategie und Detail-Praxis des *Gaslighting* auf den Plan. Gaslighting bezeichnet ge-

19 Diesen Punkt bespielen auch die detektivisch rekonstruierenden, prozeduralen Spannungsabläufe von True Crime-Serien, die häufig Fälle häuslicher Gewalt aufgreifen.

20 Der Verdacht, den *Täter*innen*-Figuren hegen, ist in den Filmen einerseits ein terroristisches Machtmittel (z.B. des Ehemanns, der die Frau dem fingierten Generalverdacht aussetzt, sie sei wahnsinnig), andererseits ist er zentral in Spannungskonstruktionen nach Art von ‚Hoffentlich merkt er nicht, dass sie seinem Machtbereich zu entkommen versucht‘.

21 Buchstäblich entziffert wie in den Anagramm-Szenen in einschlägigen Klassikern: Scrabble-Steine machen Wahrheit lesbar – für Joan Fontaine in *SUSPICION* über ihren Mann, für Mía Farrow in *ROSEMARY'S BABY* über die neuerdings eng befreundeten Mietshaus-Nachbar*innen.

mäß dem Modell der beiden prominenten Bühnenstück-Adaptionen aus den frühen 1940er Jahren die Ausübung von häuslicher Gewalt durch Manipulation: typischer Weise manipuliert ein Ehemann eine Ehefrau, um sie in den Wahnsinn zu treiben. Nämlich so, dass dabei nicht nur jeglicher Verdacht von der Täter-Figur abgelenkt, sondern in Bezug auf die Ziel-Figur, ultimativ *seitens* der Ziel-Figur, der Verdacht erzeugt wird, sie sei (psychisch) krank, könne ihren Sinnen nicht trauen und müsse sich folglich umso fügsamer in die – vermeintliche – Obhut der gaslightenden Figur begeben. Manche Domestic Thriller dieses Typs, wie z.B. die stichwortprägenden GASLIGHT-Filme selbst oder INEXORABLE (2021), machen uns zu Zeug*innen der betreffenden Manipulationen, versetzen uns in einen Dauer-Suspense des Mehr-Wissens und Warnend-zurufen-Wollens; andere, wie z.B. STRAIT-JACKET (1964) oder THE WOMAN IN THE WINDOW (2021), gaslighten ein Stück weit auch *uns*, manipulieren unsere Sicht und Deutung des Gezeigten, durch affektive Einbindung in die Einbildung von Figuren, die *gaslit* (‘gegaslightet’) sind. In jedem Fall bedeutet Gaslighting auch, dass eine Täter-Figur Erscheinungen, Räume, Dinge, Atmosphären manipuliert, dass sie z.B. das Sinnlich-Werden von Objekten auf bestimmte Bewusstseins-Wirkungen hin ‘inszeniert’.²² In diesem (Gas-) Licht zeigt sich – im Modus angedeuteter Selbstabbildung – eine Nahebeziehung des Films, des Lichtspiels, zu dieser Art von Thrillern.²³

Gaslighting seitens jener, die über Wohnraum und seine Wirkungen, über Alltag und seine Einrichtung verfügen, das erscheint, gesellschaftlich betrachtet, als eine Art invertierte Carework: als eine perfide Affekt-Arbeit, die den ihr Ausgesetzten Schutz als Abschottung und ‘Erziehung’ als Bewusstseinszerstörung zukommen

22 Im Gegenzug werden bestimmte Objekt-Phänomene zu veritablen Markenzeichen des Domestic Thrillers; so das *Knarren* von Böden und Mobilar in Wohnräumen. Dieser *signature sound* wird nicht nur in vier Beiträgen zu diesem Buch gewürdigt (anhand des True Crime-Historienfilms LIZZIE wie der Epidemie-Dystopie THE HOLE, im brüchigen Wiener Idyll von KATER wie dem überdeutlichen Hollywoodthriller SLEEPING WITH THE ENEMY), sondern auch als Running Gag in der Domestic Thriller-Parodie THE WOMAN IN THE HOUSE ACROSS THE STREET FROM THE GIRL IN THE WINDOW: Immer wieder wird da auf das betreffende Geräusch hin groß deklariert „It’s an old house! It creaks!“ (unter anderen seitens Michael Ealy, der hier selbstparodistisch agiert, zählt er doch neben Joan Bennett, Joan Fontaine, Joan Crawford, Stéphane Audran und Jennifer Lopez zu den *household names* der im Domestic Thriller dauerbeschäftigten Darsteller*innen).

23 Der GASLIGHT-Film von 1940 vermittelt eine Ahnung davon, indem er das titelgebende Gaslicht als regelrechtes *Dispositiv der Vorführung aufwühlender Anblicke* ins Bild bringt, nämlich als markante Bühnenbeleuchtung eines ‘gewagten’ Cancan in der Music Hall-Szene (die es in der 1944er Verfilmung nicht gibt).

lässt. An diesem Punkt setzt auch die (als Breitenphänomen recht junge) Erhebung von Gaslighting zu einem Label im Bereich der Politik an: für psychologische und propagandistische Techniken der antidemokratischen Lenkung von Öffentlichkeit durch Zerstörung von Öffentlichkeit. Gemeint ist das gezielte Untergraben der Fähigkeit von vielen Leuten, wahr und falsch zu unterscheiden – *flooding the zone with shit* als Teil einer gaslightenden Message Control –, damit ein Zustand allseitiger Verwirrung entsteht, aus dem der durchsetzungsfähigste Herrschaftsakteur als ‚Schutzmacht‘ hervorgehen kann.

Es geschieht nicht oft, dass ein Filmtitel zum Alltagsnamen einer bestimmten Art von Politik wird. Die Entstehungszeit dieses Bandes 2020 bis 2022 wurde, wie von einem institutionenpolitischen Hintergrund-Rauschen (oder Vordergrund-Knarren), von dieser sublimen ‚Nobilitierung‘ des Domestic Thrillers begleitet – vielmehr: von den dauerpräsenten Dramen um prominente Akteure jenes medienbasierten manipulativ-autoritären Regierens, auf das der Gaslighting-Vergleich gemünzt ist (die Bro-Figuren Trump und Kurz und deren Abgänge). Gegen Ende der Zeit der Arbeiten an *Gewohnte Gewalt* vermittelte uns der Start einer prominent besetzten Conspiracy Thriller-Serie den *Eindruck* eines sich schließenden Kreises: Mit GASLIT (1. Folge am 24. April 2022, in den Hauptrollen Julia Roberts und Sean Penn) diente nun ein Titel klassischer Domestic Thriller, der über die Psychologie in den Polit-Jargon eingesickert war, als Reizwort-Titel für die Retro-Inszenierung eines klassischen Falls politischer Verschwörung (Watergate), die ins trübe Licht häuslich-ehelicher Beziehungs-Macht-Gefüge und toxischer Männlichkeitsrituale gerückt wurde. Aber: Wer will beim Thema Gaslighting schon dem Eindruck einer rund geschlossenen Sache vertrauen?

Medialität des Lockdowns

Geschlossen waren während der Covid-bedingten Lockdowns ab März 2020 Kinos und andere Orte öffentlichen Aufenthalts. Das Kino, laut Heide Schlüpmann ein Innenraum, der das Heim ambivalent wiederholt, der nämlich auch Aspekte des Heims wiederkehren lässt, die nicht im Herrschaftszusammenhang der bürgerlichen Ehe und Familie aufgehen, wodurch Kino uns das Heim anders sehen lässt, als einen Raum der Entfaltung von Empfindungen²⁴ – Kino also fiel im Lockdown

24 Vgl. Heide Schlüpmann: Raum geben. Der Film dem Kino. Berlin 2020.

weitgehend weg. Wie so vieles. Das Heim, das Häusliche wurde für zahllose Menschen zum ausschließlichen – ‚einschließlichen‘ – Lebensbereich.

Das bedeutete auch: räumlich wie zeitlich noch mehr physische Nähe als sonst schon zu männlichen Gefährdern, für Kinder und nichtmännliche Personen in familiären und ‚partnerschaftlichen‘ Beziehungen. Die Anzahl der Femizide stieg in Österreich in einem Ausmaß, das besonders im Jahr 2021 zahlreiche öffentliche Reaktionen hervorrief. An diesen Reaktionen traten allerdings Züge hervor, die ihrerseits wie Teile eines Domestic Thriller-Szenarios wirken. An ‚charmante‘ Gaslighting-Praktiken erinnerte die saloppe Antwort des damaligen jungen Bundeskanzlers auf die Forderung nach Finanzierung wirksamer Gewaltschutzmaßnahmen: am Geld solle es nicht scheitern (wie die Erfüllung eines Geschenkswunsches). Zeitgleich wurde der Typus des gewalttätigen, auch mordenden, Mannes als bedürftiger Empfänger von Empathie in Stellung gebracht: War im „Fall Fritzl“ 2008 seitens der Behörden noch von einem jahrelangen Beziehungsgewalttäter als „potentem“ Mann die Rede, hieß es nun, die Täter seien so empfindlich, kränkbar, brauchten viel mehr Beratung, ja, selbst Liebe als sie zu zeigen bereit wären.²⁵ Komplementär dazu ließ ein Diskurs, der eher von „Frauenmorden“ als von „mörderischer Männergewalt“ sprach, ein Moment von *victim blaming* (Täter-,Opfer‘-Umkehr) mitschwingen.²⁶ Wenigstens wird Femizid heute nicht mehr so oft als „Familientragödie“ oder „Beziehungsdrama“ bagatellisiert.

Im an Gaslighting-Filme erinnernden Szenario der Medialität von Lockdowns und Männergewaltbedrohungen in den ersten Covid-Jahren gab es aber auch gegenstrebige Phänomene einer Mediennutzung zum Zweck der Abwehr und Unterstützung von Gefährdeten. Wie seitens Frauenhäusern in Österreich erläutert wurde, bedeutete die während der Lockdowns nicht drastisch gestiegene Zahl der an sie ergangenen Hilferufe *nicht*, dass männliche Beziehungsgewalt nicht zugenommen hätte, sondern vielmehr, dass Frauen aufgrund der häuslichen Dauerpräsenz ihrer Männer weniger Möglichkeiten und Gelegenheiten für umso dringendere Hilferufe vorfanden. Auf diese Situation reagierten – bei einer gegen-

25 Diese Position war nicht dominant; sie war aber, etwa durch Äußerungen von Gerichtspsychiater und Bestseller-Autor Reinhard Haller (dauerpräsent im ORF-Fernsehen und in Tageszeitungen), auffallend stark vertreten – in einem Mainstream-Medien-Diskurs, der bei anderen Verbrechen (oder auch bei Femizid-Tätern mit Migrationserfahrung) nicht gleich ein Mehr an Coaching und Zuwendung für Täter zu verordnen bereit ist.

26 Wie Laura Wiesböck darlegte, etwa in der *Zeit im Bild 2* des ORF vom 16.11.2021.

dernten Domäne häuslicher Arbeit, beim Bedarfsgüter-Einkauf, ansetzend – Supermarkt-Ketten, die Telefonnummern von Frauen-Helplines auf ihre Kassabons druckten; sowie, taktisch schlauer und bündnishafter, das Projekt der polnischen Schülerin Krystyna Paszko, ein Fake-Webshop für Naturkosmetik (Rumianki i Bratki), bei dem Klicks für bestimmte Produktkäufe Verbindung zu Hilfs- und Beratungseinrichtungen herstellen und Angaben zu Fragen nach Rahmenbedingungen der Gewaltbedrohung ermöglichen (Angaben zu „Alkoholunverträglichkeit“ bedeuten etwa „Der Gefährder trinkt“).²⁷ Erwähnt sei auch das im Frühling 2020 vielgeteilte Lockdown-Satire-Video einer Vorarlbergerin (zu dem uns nähere Infos fehlen), die mittels einer Ton-Bild-Schere zwischen ihrer idyllisierenden gesprochenen Familienalltags-Erzählung („Alles super!“) und ihren in die Kamera gehaltenen Hilferufzetteln („Kann nicht reden! Holt mich hier raus!“) auf die vielfach erzwungene Heimlichkeit aufmerksam macht, in der Frauen die Unerträglichkeit ihrer häuslichen Situation kommunizieren.

Der Hausplan

Unsere Aufmerksamkeit im Buch gilt aber primär nicht solchen in den Alltag gestreuten Medienpraktiken. Sie gilt dem Spielfilm im (oder „aus dem“) Kino; also auch nicht dem Fernsehfilm (trotz reicher Domestic Thriller-Tradition), und auch trotz jüngerer prominenter Beispiele wie *YOU* (2018–) und *SHARP OBJECTS* (2018) nicht der Serie. Ironischerweise waren unter den durch die Corona-Pandemie beeinflussten Kinostarts manche Domestic Thriller: Der mittelbudgetierte Paranoia-Thriller *THE INVISIBLE MAN*, Ende Februar 2020 international angelaufen, blieb – in Ermangelung großer Kinostarts nach den ersten März-Lockdowns – einer der erfolgreichsten US-Kinofilme dieses Jahres. Mit seiner Erzählung einer von ihrem unsichtbaren Ex-Freund verfolgten Frau erschien er im Rückblick wie eine Vorausahnung zu jenem Aspekt der Dauerquarantäne-Situation im Frühjahr 2020, auf den seitens Frauenhäusern mehrfach hingewiesen wurde: Die abgeschottete Sicherheit vieler werde für Frauen, die von übergriffigen männlichen Mitbewohnern bedroht waren, einen Zuwachs an Unsicherheit bewirken. Die starbesetzte Bestsel-

²⁷ Jakob Pallinger: Gewalt durch Partner: Fake-Online-Kosmetikshop soll Frauen helfen. In: *Der Standard*, 22.05.2021, <https://www.derstandard.at/story/2000126706772/gewalt-durch-partner-fake-online-kosmetikshop-soll-frauen-helfen?ref=rss> (22.05.2022).

ler-Kinoverfilmung *THE WOMAN IN THE WINDOW* wurde vom Studio Fox 2000 nach mehreren Starttermin-Verschiebungen (teils vor der Pandemie wegen schlechter Testscreenings) schließlich zur Auswertung an Netflix verkauft. So war er im Mai 2021 ausschließlich daheim am Wohnzimmerbildschirm zu sehen, wie die Golden Oldies, die sich im Film Amy Adams als wegen Agoraphobie in ihren vier Wänden eingeschlossene Psychologin und Mordzeugin reinzieht.

Die Konzeption dieses Buchs im Spätherbst 2020 war auch geprägt vom Wunsch, in einer Zeit der notwendigen (und länger als damals erhofft anhaltenden) Abschottung viele individuelle Stimmen zu versammeln (aus Kino- und Popkulturkritik, Film-, Medien- und Kulturwissenschaft, aktivistischem, soziologischem oder künstlerischem Erkenntnisinteresse), aus deren Äußerungen diese Filme zu denken geben. Uns freut, dass so viele Menschen, die wir gerne lesen, bereit waren, mitzumachen. Aufgrund dieser Fülle von Einzelbeiträgen werden hier nur kurz die Bewegungen und Abgrenzungen der sieben thematischen Kapitel anmoderiert:

Das erste Kapitel startet mit vier verschiedenen Fassungen des begriffsstiftenden Initialfilms *GASLIGHT* und versteht in dessen Sinne Psychospiele als Techniken, mit denen ein Haushalt, ein Publikum, eine Population regiert werden. Unter dem Titel *Regieren, Manipulieren: Psychospiele und Gaslighting* geht es vom klassischen Hollywoodkino der 1940er Jahre und seiner Konzeption von (gelegentlich faschistisch konturierten) häuslichen Machtstrategien weiter zu jüngeren Filmen, in denen Medientechniken wie Video eine prominentere steuernde Rolle spielen und schließlich zu den Mindgames und Täuschungsspielen, die Gegenwartsfilme wie *THE GIRL ON THE TRAIN* oder *THE WOMAN IN THE WINDOW* mit ihrem Personal wie ihrem Publikum spielen.

Im Kapitel *Beziehung als Bedrohung: Männergewalt* stehen die filmischen Problematisierungen und generischen Wendungen von männlicher Beziehungsgewalt im Zentrum, die ebenso pointierte Kritik wie Ausweichmanöver sein können. Untersucht werden die beiden kanonischen Ehehöllefilme *ROSEMARY'S BABY* und *MARTHA* (1974) sowie zwei Filme aus dem Umfeld jüngerer Pop- bzw. Postfeminismus: *ENOUGH* (2002) mit Jennifer Lopez und *GONE GIRL* (2014) nach dem Roman Gillian Flynns. Andere filmische Reflexionsformen männlicher Beziehungsgewalt kommen in einem Seitwärtsschritt in Richtung dokumentarischer Formate zur Sprache: einerseits True Crime-Dokumentarfilme und -serien, andererseits künstlerische Dokumentarfilme aus Österreich. Als österreichischer Beitrag

zwischen den Formaten bildet Nina Kusturicas Spiel- und Informationsfilm *AUS-WEGE* (2003) den Abschluss.

Die (mehr oder weniger bezahlte, mehr oder weniger als solche anerkannte) Arbeit, die Häuslichkeit herstellt, ist Gegenstand des Kapitels *Haus/Arbeit*. Nach einem Einstieg über die starke südkoreanische Linie des Hausarbeitsthillers bis hin zum Oscar-Erfolg *PARASITE* wird anhand einer Neuverfilmung des berühmten US-Kriminalfalls von Lizzie Borden die queere Umschrift des Thrillers aus dem Dienstmädchen-Closet heraus analysiert. In den abschließenden Beiträgen des Kapitels werden Formen der reproduktiven Haus- und Wartungsarbeit mit der Schreibarbeit im Homeoffice konfrontiert, darunter etwa in melodramatischen Thrillern mit Joan Crawford als ‚selbstgefährdend‘ emanzipierter Frau und – ein Abstecher in Richtung übernatürlichen Horror im Buch – in Stanley Kubricks Isolationschocker *THE SHINING* (1980), der vom Quarantäne-Lagerkoller her betrachtet nochmal anders zu uns zurückschaut.

Wie sehr Wohnen selbst bereits als Macht-, Herrschafts- und mitunter Gewaltverhältnis zu verstehen ist, fragt das Kapitel *Gegeneinander zusammenwohnen*. Das beginnt bereits mit dem Mietverhältnis und geht weiter über Wohngemeinschafts-Diplomatie bis hin zur neuen häuslichen Medienumwelt, die das Fernsehen um 1960 etabliert und die den Schwesternkrieg des Sixties-Klassikers *WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE?* strukturiert. An den Rändern des in diesem Buch untersuchten Filmbestands fokussieren zwei Beiträge Grenzzustände des Zusammenwohnens: Im taiwanesischen Seuchenkammerspiel *THE HOLE / DONG* (1998) begründet ein Loch in der Decke neue Anknüpfungen, in zwei Experimentalfilmen (*HEIM*, 2009, *NATION ESTATE*, 2012) werden Heimatbilder als unwirkliche Wohnkulissen präsentiert.

Diverse *Familien-Fälle* gegenseitiger Gefährdung werden im fünften Abschnitt aufgeführt: Von mal bösen, mal missverstandenen Kindern zwischen Hollywood, Eurotrash und Arthouse reicht das Fallverzeichnis bis zu gefährlichen Onkeln und undurchschaubar anziehenden Cousins. Im Fantasma der ‚totalen Familie‘ nach Heimito von Doderer erscheint darunter eine genuin österreichische Kernidee patriarchalen Terrors.

Dass nicht nur Familienbande, sondern genauso Telefonstricken, Tischgeschirr oder Treppenhäuser an der bedrohlichen Intimität dieser Spannungsfilme teilhaben und sie mitgestalten, von dieser Ding-Seite der Filme handelt das Kapitel *Inneneinrichtung*. Hausrat, Einrichtungsensembles und architektonische Objekte werden

auf ihre filmästhetischen Valeurs, Dynamiken und Eigentumswerte hin befragt, aber auch als Spuren sozialer Verschiebungen gelesen: Was weiß der 1990er-Direct-to-Video-Erotikthriller mit seinen unspezifischen Einfamilienhaus-Interieurs über die sich verändernden Bindungen des Vorstadt-Subjekts? Und wie ist filmische Häuslichkeit anders konfiguriert, wenn sie, etwa in Filmen aus Haiti und Simbabwe, nicht von vier Wänden umfasst wird?

Nach *Spielräumen und Auswegen* sucht das abschließende Kapitel: Bieten die Filme ihren (meist weiblichen) Figuren und ihrem Publikum Handlungsoptionen an, um *nicht so regiert* zu werden? Zwei Portrait-Texte arbeiten in Spiel und Rollenbiografie der Schauspielerinnen Joan Bennett und Joan Fontaine Gestenrepertoires der Selbstbehauptung heraus. Am klassischen Hollywoodfilm THE SPIRAL STAIRCASE (1945), am klassizistisch geschulten PHANTOM THREAD (2017) und am Isolations-Thriller RUN (2020) über eine junge Frau mit *disabilities* werden Ermächtigungserzählungen auf ihre Kniffe und Grenzen hin geprüft. Als Möglichkeiten, sich anders zu entziehen, werden etwa feministische Domestic Thriller-Umschreibungen der 1970er von Chantal Akerman, Valie Export und Martha Rosler ins Spiel gebracht, Inszenierungen des Schreckens über Haus und Frau bei Carl Theodor Dreyer und Dorothy Arzner, oder der rezente US-Arthousefilm SWALLOW (2019).

Aus letzterem Film stammt das Coverbild dieses Buches, das Hauptdarstellerin Hailey Bennett zeigt. Wie Joan Bennett, die diesen Abschluss-Abschnitt eröffnet, ist auch sie dezidiert nicht als Opfer inszeniert – sondern als Jägerin und Sammlerin: Hunter ist der Vorname ihrer Figur, und gesammelt wird von ihr häuslicher Nippes, den sie herunterschluckt, um sich so Stück für Stück ihre Existenz als Ehefrau und baldige Mutter einzuverleiben. Methodisch lässt sich auch dieses Buch nicht zuletzt so verstehen: als Arbeit in kleinen Häppchen an unserem kollektiven und kinematografischen Hausrat, von dem vieles unverdaulich bleibt.

Wien, im Mai 2022