



## DEATH WISH (1974) – Beobachtungen eines Films

Andreas Ziemann, Weimar

„Sie sind anders mit einer Waffe in der Hand; die Waffe ist anders, wenn Sie sie halten. Sie sind ein anderes Subjekt, weil Sie eine Waffe halten; die Waffe ist ein anderes Objekt, weil sie eine Beziehung mit Ihnen eingegangen ist.“  
(Latour 2006: 487)

### 1. Einleitung

1972 kommt *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* unter der Regie von Wes Craven ins Kino. Der Schauplatz: New York und sein provinzielles Umland. Die zwei Freundinnen Mari Collingwood und Phyllis Stone werden unter höchst kontingenten Umständen von drei entlaufenen Straftätern und deren weiblicher Fluchthelferin sexuell drangsaliert, verschleppt, vergewaltigt, erstochen bzw. erschossen und später von den Collingwood-Eltern grausam gerächt. *DEATH WISH* greift diesen Plot, der selbst wiederum eine Umarbeitung von Ingmar Bergmans *DIE JUNGFRUAUENQUELLE* (1960) ist, unmittelbar auf und schreibt damit an der Gründungsszene der Rape- und Revenge-Movies mit. Ein neues Genre entsteht. Dieses zeichnet sich im Allgemeinen dadurch aus, dass ein willkürliches Gewaltverbrechen an einer Frau bzw. ihre Vergewaltigung späterhin Rache durch sie selbst oder durch den Geliebten oder durch ihre Familie motiviert und begründet (vgl. Heller-Nicholas 2011: 3; Projanski 2001). In allen drei Variationen schlägt idealtypisch die Ideologie durch, das Gesetz selbst in die Hand zu nehmen und Gegengewalt zu legitimieren.

In unserem Fall agiert und fungiert Charles Bronson, alias Paul Kersey, als Rächer seiner ermordeten Frau Joanna und seiner vergewaltigten, katatonischen Tochter Carol, als Aufräumkommando gegenüber den ‚Freaks, Rats and Muggers‘ und ganz generell als Wächter des (scheinbar) überkriminalisierten New York. Seine Einsamkeit im New Yorker Apartment schafft die erste Bedingung für den Wechsel von einem grundliberalen und mit Benachteiligten sympathisierenden Bürger zu Beginn des Films hin zum Sittenwächter und mordenden Moralapostel. Die Begegnung mit dem Geschäftskollegen und Bauunternehmer Ames Jainchill in Tucson, Arizona, schafft die zweite Bedingung dieses moralischen

Wechsels: Der Besuch einer Westeraufführung und das Revolvergeschenk werden zum Erweckungs- und Bekehrungserlebnis. Man kann vielleicht geradezu von einer Anspielung auf die amerikanische Tradition der *great awakenings* sprechen, jene kollektiven Erweckungsbewegungen, die konservative Werte erneuern wollen und einer engen Auslegung der Heiligen Schrift folgen. In diesem Sinne rächt Paul Kersey als medial glorifizierter, unbekannter Held Verbrechen und die Negation kultureller Wertestandards und restabliert so sittlich gewünschte Lebensformen und den moralischen Kanon der Gesellschaft. Als unmittelbarer filmischer Nachfolger dieses Feldzugs gegen alle ‚Muggers and Freaks‘ kann wohl unzweifelhaft Travis Bickle alias Robert de Niro in Scorseses TAXI DRIVER (1976) ausgemacht werden – auch wenn die psychologische (Un-)Tiefe der Protagonisten nicht ansatzweise vergleichbar ist.

Das Hollywood-Kino weiß solcher Art genau zwischen gut und böse zu unterscheiden und agiert als Vorbild der regulativen Idee, dass jeder für das Gute mit verantwortlich ist und es bewahren oder neuerlich herstellen kann und muss. Das Genre der Rachefilme spiegelt aber zugleich auch immer die Grenzfälle und Grenzverletzungen und problematisiert, mit welchen Mitteln für das Gute gekämpft werden darf. Kurz: Soll das Gute mit illegitimen Mitteln verteidigt werden? Darf Böses mit Bösem vergolten werden? Wie sind individuelles Engagement und soziale Bequemlichkeit oder Gleichgültigkeit ins Verhältnis zu setzen und zu bewerten? Ist private Gewalt eine probate Lösung für gesellschaftliche Missstände? Und was passiert dann mit der Errungenschaft des staatlichen Gewaltmonopols?

Ich werde im Folgenden diese und andere Fragen zum Leitfaden einiger Beobachtungen und Analysen machen.<sup>1</sup> Ich will, wie es der Aufsatztitel im *Genitivus subjectivus* und *objectivus* andeutet, mich einerseits auf die Beobachtungen im Film und des Films einlassen und andererseits beobachten, wie der Film diese Beobachtungen vornimmt. Kurz: Ich will filmische Selbstbeobachtungen mit soziologischen Fremdbeobachtungen konfrontieren.<sup>2</sup>

Der Aufsatz ist in drei Abschnitte gegliedert, deren Beobachtungsthema teils DEATH WISH selbst entstammt, teils ihm zugeschrieben wird. Zu besprechen und diskutieren werden sein: (1) Reflexionen über Gewalt, hier rekurriere ich vor allem auf die sozialphänomenologischen Studien von Heinrich Popitz und ergänzend auf Jan Philipp Reemtsma; (2) die Differenz von Gesellschaft und Gemeinschaft, genauer die filmische Inszenierung von Großstadt versus Westerndorf; und (3) verlege ich mich – unter anderem mit Bezug auf

---

<sup>1</sup> Mit großem Dank an Christiane Voss und Simon Frisch für intensive Diskussionen und hilfreiche Anmerkungen.

<sup>2</sup> Einer gesonderten Untersuchung wären die zahlreichen Spiegelungsverhältnisse in und durch (Massen-)Medien wert, wie sie DEATH WISH vorführt. Der Chefinspektor wird beispielsweise mit seinem Konterfei auf der Titelseite eines Wochenmagazins konfrontiert oder in das männliche Standardportrait von Zielscheiben eingeblendet. Kersey wiederum wird von ihm gewidmeten Zeitungstiteln, Schlagzeilen und überdimensionierten Plakaten begleitet. DEATH WISH beobachtet dadurch, wie seine Protagonisten von Medien beobachtet werden und wie diese wiederum jene selbstreflexiv beobachten. Das ergibt im Resultat medial gesteigerte Reflexionsverhältnisse innerhalb des Mediums Kinofilm.

Bernard Mandeville, einen zentralen Protagonisten der englischen Aufklärung – auf potenzielle Facetten und Konsequenzen des Mitleids. Damit kehre ich in gewisser Weise zum ersten Punkt zurück und schließe den Argumentationskreislauf, insofern Mitleid in ideeller wie regulativer Hinsicht eine adäquate Reaktion auf Gewalt ist.

## 2. Reflexionen über Gewalt

Es gibt in soziologischen wie sozialphilosophischen Theorien die verführerische Vorstellung, dass soziale Integration und gesellschaftliche Ordnung positiv zu begründen und zu gestalten seien und dass gegenüber allen normativen und moralischen Idealen des gepflegten Miteinander und zivilisierten Zusammenseins Streit, Gewalt und Krieg Ausnahmezustände sind. Und es gibt – prominent etwa bei Simmel und Luhmann – die konträre Auffassung, dass auch alle konfligierenden, disharmonischen und asymmetrischen Prozesse Sozialität stiften und Formen der Vergesellschaftung sind. Ja, es gäbe nichts Integrativeres als Kampf und Konflikt, insofern diese die antagonistischen Parteien um einer Sache und eines Zieles willen sozial aneinander binden und zeitlich zusammenhalten. Dieser zweiten Position lässt sich auch Heinrich Popitz zuordnen, auf den ich im Folgenden für einige Betrachtungen über Gewalt, Unterdrückung, Täter- versus Opferrolle und staatliche Autorität rekurriere. Er schreibt:

Verletzungsmächtigkeit, Verletzungsoffenheit bestimmen wesentlich mit, was wir in einem fundamentalen Sinne ‚Vergesellschaftung‘ nennen. Die Sorge, Furcht, Angst voreinander ist als ein Modus des Vergesellschaftet-Seins niemals ganz wegzudenken. Zusammenleben heißt stets auch sich fürchten und sich schützen. Die Verletzbarkeit des Menschen durch den Menschen ist nicht aufhebbar. (Popitz 1992: 44)

Im Fortgang seiner anthropologischen, phänomenologischen und mikrosoziologischen Studien über „Phänomene der Macht“ unterscheidet er wesentlich ‚Aktionsmacht‘, ‚instrumentelle Macht‘, ‚autoritative Macht‘ und ‚datensetzende Macht‘ (vgl. ebd.: 31ff.). Ich beschränke mich auf die erste und die dritte Machtform. Aktionsmacht bedeutet eine willentliche Gewalttat, eine direkte Überwältigung und Schädigung eines Anderen, eine gleichermaßen physische wie psychische Verletzung. „Schmerzen, die uns ein anderer zufügt, sind niemals etwas ‚bloß Körperliches‘.“ (ebd.: 45) Körperliche Schmerzen vergehen, und Wunden heilen, aber psychisch und emotional bleiben sie in Erinnerung, führen nicht selten ein belastendes Eigenleben und werden zum Trauma. Der Unterworfenen und Geschädigte ist deshalb nie nur partiell betroffen, sondern immer in seiner gesamten vitalen Verfasstheit. DEATH WISH zeigt uns vielfältige Formen und Szenen direkter Aktionsmacht, teils unter Einsatz rein physischer Stärke, teils unter Rückgriff auf Waffen verschiedener Art; und paradigmatisch für eine durch Aktionsmacht traumatisierte Person steht selbstverständlich Carol.

Popitz differenziert sodann zwischen *bloßer* und *bindender* Aktionsmacht und markiert damit unterschiedliche Abhängigkeiten und Konsequenzen zwischen Täter und Opfer. Für die

bloße Aktionsmacht ist konstitutiv, dass sie ihren Sinn in sich selbst trägt. „Der Räuber will nur den Raub, der Rachsüchtige nur die Rache. Mit dem Vollzug der Aktion wird der Verletzte uninteressant. Man will nichts weiter von ihm.“ (ebd.: 46) Für die später entwickelte, bindende Aktionsmacht ist charakteristisch, dass der schädigende Vollzug unterbleibt und die bloße Drohung wirkt, die dann zur Unterwerfungsgeste führt. Im Gegensatz zur selbstbezüglichen bloßen Aktionsmacht geht es dem Drohenden im Rahmen der bindenden Aktionsmacht um die bedrohte Person. Er will etwas von ihr und stellt sie deshalb vor eine distinkte Wahl. Explizit geht es deshalb in jedem Drohakt um folgendes Szenario:

Wenn du, was ich will (gefordertes Verhalten), nicht tust (abweichendes Verhalten), werde ich dir Schaden zufügen bzw. dafür sorgen, daß dir Schaden zugefügt wird (angedrohte Sanktion); wenn du tust, was ich will (konformes Verhalten), wirst du dem Schaden entgehen (Sanktionsverzicht). In Kurzform: Geld oder Leben. (ebd.: 80)<sup>3</sup>

Als pointierte Übertragung auf den Film zeigt sich ein zentraler Unterschied zwischen den New Yorker Straßenräubern und Gangs und Paul Kersey: Jene drohen, um an ihr (vor allem pekuniäres) Ziel zu kommen; er aber sieht von jeder Drohung und entsprechenden Warnung ab und ermordet seine Widersacher sogleich. Und in zweiter Hinsicht lässt sich mit Popitz das Machtgefälle zwischen polizeilicher Exekutive und Selbstinthronisierung von Kersey dahingehend auslegen, dass erste ihm Sanktionen für sein non-konformes Verhalten androhen und ihn am Schluss aus New York ausweisen kann. Dies bringt mich zum staatlichen Gewaltmonopol.

Auf der Basis der bindenden Aktionsmacht entwickelt sich langsam die zivilisatorische Errungenschaft eines autonomen Strafen- und Sanktionssystems, das als potenzielle Drohung alle freien Bürger vor Gewalt und unerlaubtem Handeln durch andere schützt. Mit Gewalt wird also gegen Gewalt operiert. Aus dem Problem, dass willkürliche und unkontrollierte Gewalt sozialer Ordnung widersteht, wird die Lösung, dass legitimierte und kontrollierte Gewalt soziale Ordnung garantiert. Popitz erkennt hierin den jedem Ordnungsentwurf zugrunde liegenden Zirkelschluss: „Soziale Ordnung ist eine notwendige Bedingung der Eindämmung von Gewalt – Gewalt ist eine notwendige Bedingung zur Aufrechterhaltung sozialer Ordnung.“ (ebd.: 63)

Mit Norbert Elias gesprochen (vgl. 1997), liegt die einzigartige und kluge Idee der Abschaffung barbarischer Gewalt darin, ein staatliches Gewaltmonopol einzuführen. Aus allen sozialen Kreisen wird Gewalt abgezogen, um sie exklusiv unter staatliche Aufsicht zu stellen und an spezielle Institutionen der Exekutive zu delegieren. Die beiden paradigmatischen und kollektiv legitimierten Institutionen für die Ausführung des staatlichen Gewaltmonopols sind Militär und Polizei. Interessant am Gewaltmonopol ist die Frage, wer deren

---

<sup>3</sup> Siehe, weiterführend zur *Rentabilität* und *Dehnung* von Drohungen, Popitz (1992: 90ff.).

Organisation kontrolliert und immer wieder neu legitimiert.<sup>4</sup> Jede staatliche Ausübung von Gewalt steht schließlich unter dem Legitimationsdruck, dem vorrangigen Ziel der *Gewaltminimierung* zu dienen (vgl. Reemtsma 2004: 349) und deshalb einerseits ihre Bürger vor Angst, Gefahren und Schaden zu bewahren sowie andererseits keinen organisationsinternen Machtmissbrauch und Gewaltanstieg zu produzieren.

Ein wesentliches Mittel moderner Macht- und Gewaltkontrolle liegt im Prinzip des wechselseitigen Vertrauens zwischen den drei staatlichen Instanzen von Legislative, Exekutive und Judikative. In Modifikation dessen schreibt Reemtsma in seiner kleinen Analyse über das Gewaltmonopol und seine Delegation wie Partizipation:

Organisationen der Exekution staatsmonopolistischer Gewalt können, anders als alle anderen Institutionen der Gesellschaft, nicht mit Gewalt kontrolliert werden – es sei denn durch andere gleichartige Institutionen (Polizei durch das Militär). Das Verhältnis zwischen Gewaltorganisation und politischer Macht ist letztlich ein Vertrauensverhältnis. Ein Verhältnis im Vertrauen darauf, daß die wechselseitigen Legitimitätszuschreibungen intakt sind und bleiben. (ebd.: 353)

DEATH WISH zieht demgegenüber eine andere Beobachtungslogik und ein konträres Verhaltensschema auf: Kerseys Vertrauen in die Funktionalität des Gewaltmonopols ist nachhaltig erschüttert, der Glaube an seine eigene Schießgewalt und an die gute alte Westernmoral hingegen gerade nicht. Von seiner Seite aus werden deshalb sowohl die Kontrolle und also auch die Nivellierung der staatlichen Gewaltautorität und der selbst legitimierte Rache- und Säuberungsfeldzug weitergehen – auch nach Kerseys politischer Abschiebung am Ende des Films. Dies deutet die Schlusszene im Chicagoer Bahnhof an: Kerseys alias Bronsons Revolvergeste mit dem Zeigefinger richtet sich an fünf Straßenräuber-Hippies. Insofern diese Revolvergeste wie auch die in New York praktizierte Selbstjustiz das Westernnarrativ zitieren und ihm entstammen, komme ich im nächsten Schritt auf die Beobachtung der inszenierten Unterscheidung zwischen Old West und New West zu sprechen.

### 3. New York versus Tucson – die filmische Großstadt- und Westernfiktion

Ein architektonischer Großauftrag führt Kersey von New York nach Tucson. Wüste und Brachland sollen dort für ein Vergemeinschaftungsprojekt urbanisiert werden: 400 Häuser mit großzügigen Spiel- und Grünanlagen auf (kosmologisch und biblisch anspielungsreichen) zwölf Hügeln<sup>5</sup> für die begüterte Mittelschicht. Diese Arbeitsreise wird zum Aufhänger, um die Differenz zwischen alter und neuer Zeit, zwischen Old West und New West, zwischen sicherer Gemeinschaft und gefährlicher Großstadt einzuführen. Als genuin filmisches Genre wird der Western als Kontrast gegenüber moderner Großstadtfiktion

<sup>4</sup> „Wie wird ‚gewaltbewältigende‘ Gewalt bewältigt?“ – so Popitz (1992: 65).

<sup>5</sup> Ein Jahr beinhaltet zwölf Mondzyklen, die der moderne Kalender mit zwölf Monaten benennt; dem Alten Testament zufolge ist das Volk Israel in zwölf Stämme unterteilt; Jesus umgibt sich mit zwölf Jüngern bzw. Aposteln; in Geschworenenprozesse werden zwölf Mitglieder berufen etc.

buchstäblich vorgeführt, etwa als Kersey mit einem Kunden, Ames Jainchill (Stuart Margolin), aus Tucson eine Westernshow besucht, bei der ein Shootout inszeniert wird. Hier verstärkt der Western das Revenge-Motiv, insofern dies ja selbst eines seiner zentralen narrativen Topoi ist.

Der Film spielt also innerdiegetisch mit zwei Differenzen: Erstens migriert der Western in einen Rape-Revenge-Frame. Das ist die *Genre-Differenz*. Zweitens spielt der Film mit Differenzen der Ästhetik und des Dispositivs, indem der Western nicht als Film, sondern als Theater inszeniert wird. Dadurch produziert DEATH WISH eine *Medien-Differenz*. Und diese wird noch reflexiv gesteigert. Denn wir haben einerseits die Schilderung von Jainchill in Erinnerung, dass das Westerdorf zumeist als Filmkulisse und Drehort dient, sehen aber, dass es von ihm und Kersey touristisch besucht wird. DEATH WISH wird also in einer Westernstadt gedreht, negiert aber gleichzeitig eben diesen Westerdreh. Gegenüber dieser negativen Geste gibt es nun mit Kersey – als personales Medium – die positive Vermittlung der Medien- und Genredifferenz, insofern er die Werte und Logiken des Western aufnimmt und in seine Welt integriert respektive nach New York überführt.

Beobachtungstheoretisch kommt mit dem Bezug auf die Werte des Western erstens eine klare und distinkte Unterscheidung zwischen gut versus böse ins Spiel. Im klassischen Western sind die Guten und die Bösen unschwer zu erkennen; nicht zuletzt daran, dass die Guten überleben und die Bösen sterben, entweder im Kugelhagel oder am Galgen. Anzweifelbar oder gar ironisch ist nichts.<sup>6</sup> Die moralische Basiseinheit ‚gut/böse‘ wird im Western in Form eines *re-entry* grundsätzlich auf der Seite des Guten platziert. Die Unterscheidung selbst ist also unzweifelhaft gut. Und so geht es auch Kersey als Westernzuschauer im Film: Traditionelle Vergemeinschaftung, christliche Wertbindung und legitime Waffengewalt (sowohl in der Hand des Sheriffs als auch zur Selbstverteidigung) werden als positive Errungenschaften apostrophiert und der modernen Gegenwart ins Gedächtnis gerufen.<sup>7</sup> Man kann geradezu von einem Fall der ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘ sprechen oder von einem funktionalen ‚Überlebsel‘ des Western in der Spätmoderne.

Dispositiv und Narrativ des Westernfilms stehen für eine Konsequenz, welche die bürgerliche Mittelschicht regelmäßig mit einer Sehnsucht nach der guten alten Zeit und verbindlicher Ordnung und Sühne herbeisehnt. Bereits zu Anfang des Films räsoniert Kerseys Kollege Sam im Architekturbüro ganz beiläufig über die zunehmende Großstadtgewalt und deren Radikallösung mit Wiedereinrichtung von Konzentrationslagern. Während Kersey seinen Strandurlaub in Honolulu auf Hawaii verbracht habe, seien in New York 36 Morde geschehen. Ordentliche, gesittete Leute könnten dort nur noch arbeiten, aber nicht mehr

<sup>6</sup> Dies wird erst Angelegenheit des Neo- und Post-Western oder des Western der ‚Zweiten Moderne‘. Siehe dazu etwa: Fahle (2005: 76-89).

<sup>7</sup> Nach dem Besuch bei Carol im *Hampshire Institute for Mental Rehabilitation* kommt es zu folgendem Dialog zwischen Kersey und seinem Schwiegersohn: „What about the old American social custom of self-defence? If the police don't defend us, maybe we ought to do it ourselves.“ Jack Toby: „We are not pioneers anymore“.

leben: „It is a war zone“, heißt es. Benötigt würden, so Sam weiter, „more cops than people“. Anspielungsreich antwortet der Chef des Architekturbüros, so viele Steuern könne man dafür gar nicht erheben; man bräuchte eine andere Lösung, offeriert werden Todeslager, Todesstrafe oder Selbstjustiz.

Bei Mandeville kann man im Dunstkreis der europäischen Aufklärung ein weiteres, hintergründig im Film wirkendes Programm finden:

Wenn aber die Menschen davon ausgingen und davon fest überzeugt wären, daß ebenso sicher, wie sie eine Tat begehen, die das Hängen verdient, sie auch tatsächlich gehängt werden, so würden Hinrichtungen sehr selten sein [...]. Deshalb sind dort, wo die Gesetze klar und streng sind, alle Lässigkeit in ihrer Durchführung, alle Milde der Geschworenen und alle häufigen Begnadigungen im großen und ganzen eine größere Grausamkeit gegen ein bevölkertes Gemeinwesen oder Königreich als der Gebrauch von Folterwerkzeugen und die ausgeklügeltesten Martierungen. (Mandeville 1968: 304f.)

Entscheidend ist für Mandeville nicht nur die Klarheit der Gesetze, sondern die Strenge der Anwendung und Umsetzung. Genau dafür stehen die Westernkultur respektive das Westerngenre ein: verbindliche Normen und Werte, klare Gesetze und kompromisslose Durchführung. Bisweilen lässt sich dann streiten, ob der Western nicht den Geist der Konsequenz über die Legitimität der Legalität stellt – insbesondere, wenn er alttestamentarische Bezüge herstellt und beispielsweise dem ‚Auge-um-Auge-Prinzip‘ folgt. Und ich glaube, dass der Film implizit daran laboriert und die Mittel der Rache und die Selbstermächtigung zur Aktionsgewalt und Gewaltautorität zur Diskussion stellt.

Offensichtlich wird einerseits vorgeführt, dass das Revolvergeschenk aus Paul Kersey – dem einstigen Kriegsdienstverweigerer und Halbwaisen, der seinen Vater, einen Waffennarr, bei einem Jagdunfall verloren hat – den kompromisslosen Rächer und eigensinnigen Mörder macht. Andererseits sehen wir an Kersey auch das (mütterlich beeinflusste)<sup>8</sup> Zaudern, die zitternde alkoholische Betäubung, das kathartische Erbrechen, die moralischen Gewissenskonflikte. Seine ursprünglich liberale und christliche Grundeinstellung wandelt sich langsam in eine ultrarechte und regressiv patriotische, kurz: in eine Right-Wing-Position. Er ist die personifizierte Reaktion auf die im Film als aussichtslos qualifizierte Chance, die drei Freaks, welche seine Tochter vergewaltigt und seine Ehefrau tot geschlagen haben, zu erwischen und wegzusperren. Explizit formuliert der Lieutenant bei der ersten Begegnung mit Kersey: „In the city, that’s the way it is.“

Aber im Western gibt es eben den anderen, den individuellen Weg; und diesen kann Kersey nun mimetisch aktualisieren, nachdem er sich sehend in die Westeraufführung in Arizona eingefühlt hat und sich den tapferen Sheriff, der vier Banditen alleine erschießt, zum

<sup>8</sup> So wie die Mutter nach dem väterlichen Jagdunfall in einer Nervenheilanstalt landet, so wiederholt sich exakt dieser Weg bei der katatonischen Tochter nach ihrer Vergewaltigung. Kersey ist als Rächer letztlich ein Mann ohne Frauen, und mit diesem psychischen, emotionalen und familialen Defizit spielen später auch die Sequels von DEATH WISH.

Vorbild nehmen konnte. Das pathetisch patriotische Programm wird in der Theateraufführung über Lautsprecher eingesprochen:

The outlaw life seemed a shortcut to easy money, which could buy liquor and women and a turn at the gambling table. But there were honest men with dreams, who would fight to protect them [...]. And who planted the roots that would grow into a nation.

So wie Kersey das Westernbild nachahmt, so wird er bald selbst von der New Yorker Bevölkerung nachgeahmt: Eine schwarze Frau schlägt mit einer Hutnadel zwei Angreifer in die Flucht, Bauarbeiter schlagen Straßenräuber krankenhausreif. Parallel suchen Justiz und Polizei ihre Gewalthoheit wiederzuerlangen und räsonieren Presse und Journalisten über Kerseys Taten: „Der New Yorker Ordnungshüter – Held oder Bedrohung?“ In dieser Frage ist die ganze Ambivalenz der Beobachtung und Bewertung von Kerseys Rachedaten angelegt. Während Kersey selbst als personales Medium des Westernmodells und dessen eindeutiger Wertepreferenzen fungiert und die Einheit der Unterscheidung ‚gut/böse‘ unzweifelhaft als gut bewertet, wird dieses *re-entry* in der Großstadt(-inszenierung) fragwürdig und problematisch. Letztlich wird die moralische Basisunterscheidung dort weder so distinkt noch so eindeutig behandelt und reproduziert. Revenge ist alles andere als eine zwingende Option und Reaktion – nicht zuletzt vor dem Hintergrund, dass innerhalb des Rape-Revenge-Genres Vergewaltigung und Verbrechen zumeist außerhalb der Stadt, an entlegenen Orten und Häusern, stattfinden und demgegenüber die (Groß-)Stadt eine sichere und kontrollierte Raumzone markiert. In *DEATH WISH* nun, wo die Vergewaltigung und die Überfälle in der Großstadt stattfinden, ja sogar in der eigenen Wohnung, findet daher auch in besonderer Weise eine Umwertung der Topografien statt: die Stadt wird Wildnis, die Gesellschaft ist intern durchzogen von Randzonen, die Frontier taucht wieder auf, die Großstadt verwandelt sich in die übersichtliche Gemeinschaft des Westerndorfs, in dem jeder das Gesetz selbst in die Hand nimmt.

In weiterer Hinsicht, ich hatte es schon angedeutet, werden der geschichtliche Unterschied zwischen Old West und New West und die kulturelle Differenz zwischen Großstadt und Westerndorf ästhetisch als Theaterspiel inszeniert, und zwar so, dass wir mit den beiden Geschäftsmännern an den Rand des Geschehens gedrängt werden. Wir sehen die Aufführung nicht *mit* ihnen (frontal), sondern durch einen ‚Seitenblick‘. Sie erscheinen damit eher als Zeugen statt als Zuschauer. Das macht dahingehend einen Unterschied, dass ein Zuschauer weiß, dass das, was er sieht, für ihn aufgeführt wird; der Zeuge hingegen ist Zuschauer bei etwas, was sich auch ohne ihn ereignet. Filmästhetisch wird dadurch geschickt der sprichwörtliche „Seitenblick auf die Geschichte“ produziert. Und parallel soll sich Geschichte auch wiederholen: in dem modernen Großbauprojekt der „Jainchill Realty Enterprises Inc.“<sup>9</sup> in der Wüste Arizonas. Deren erste Begehung mit Kersey inszeniert der

<sup>9</sup> „Jainchill“ ließe sich als Wortspiel auslegen, das mit Andeutungen zu ‚jail‘ und ‚chill‘ operiert, sodass die Westernkultur gleichermaßen Gefängnis wie Abkühlung gegenüber der erhitzten Großstadtkriminalität offeriert.



Film im Stil und im Handeln unterschwellig als Imitatio der Landnahme durch die ersten Siedler der alten Zeit.

Stilistisch ist an der Westerninszenierung zuletzt bemerkenswert, dass die Betrachter auf einer Terrasse stehen. Diese stehende Erhöhung weckt bekannte Vorbilder aus der Kunstgeschichte. Zahlreiche Kupferstiche zum Lissaboner Erdbeben im Jahre 1755 zeigen – als neue Erfindung der Rezipientensteuerung – ein Publikum vor Ort, das nicht mehr gafft und passiv staunt, sondern das nun erstens mitleidet und zweitens die späteren Betrachter im Mitleiden einübt. Es geht damit um ein normatives Modell der Affektproduktion und des Affektmanagements von primären Zuschauern auf sekundäre Beobachter (vgl. dazu Wenzel/Scholz 2006). Und es geht um eine nachhaltige Schockwirkung für die menschliche Zivilisation des 18. Jahrhunderts, die lernen und einsehen muss, dass weder Großstädte noch moderne Technik vor den Gewalten der Natur schützen. In Genf, Paris, London und Königsberg, überall mischen sich das Mitleid an der Katastrophe und das Unglück der anderen mit dem Selbstmitleid und der Furcht, vor Ort selbst nicht mehr sicher zu sein (vgl. ausführlich auch Ritter 2004: 121ff.). Beide Aspekte bringen mich zu meinem letzten Abschnitt, zu einigen Reflexionen über das Mitleid und mögliche Implikationen in *DEATH WISH*, und zwar mit Bezug auf die brutale Vergewaltigungsszene oder die Beerdigungszeremonie.

#### 4. Über Mitleid

Konstitutiv für das menschliche Gefühl des Mitleids ist eine Spannung von Nähe und Distanz, Identität und Alterität, Betroffenheit und Nicht-Betroffenheit. Aus phänomenologischer Perspektive zeigt sich am Mitleid ein signifikanter Abstand verschiedener Lebenswirklichkeiten, ein Riss zwischen mir und dem Anderen. Mein Leben ist von positiven Eigenschaften und Werten der Gesundheit, des Glücks, der Zufriedenheit, des Wohlstands u.a.m. durchsetzt und gerahmt. Insofern bin ich von allem Gegensätzlichem nicht betroffen. Ein Anderer aber kann meine Distanz zum Unglück aushebeln, insofern er in meine Nähe kommt und sich leidend zeigt. Meine Sinne, allen voran Gesichts- und Gehörsinn, fungieren als Medien fremder Schicksale und anderer, prinzipiell ungewollter Lebensweisen. So werde ich sehend und hörend auf ein Leiden aufmerksam, das originär nicht *mein* Leiden ist, aber zu einem Mitleiden wird, indem es auf mich übergeht und von mir empfangen wird.

In den Diskursen und Abhandlungen zum Mitleid liegt hier ein erster Streitpunkt verankert. Denn die einen gehen davon aus, dass das Mitleid von mir selbst ausgeht und sich meine Einfühlung auf den Anderen überträgt. Die anderen sehen das Mitleid demgegenüber passivisch und als Wirkung, die vom Anderen ausgeht. Für eine erste Klärung ist hier eine neuerliche Lektüre der „Abhandlung über Barmherzigkeit“ von Bernard Mandeville aus dem Jahre 1723 hilfreich. Mandeville setzt dort Barmherzigkeit und Mitleid ins Verhältnis, sieht die erste als aktive Tugend, das zweite als passive Leidenschaft und qualifiziert

sodann das Mitleid als Unterform der Barmherzigkeit. Er schreibt mit hellsichtigen und interessanten medientheoretischen Implikationen (wie oben schon angedeutet: der Übertragung einerseits, der Sinnesvermittlung und Sprache andererseits):

Barmherzigkeit ist diejenige Tugend, kraft deren ein Teil unserer aufrichtigen Liebe zu uns selbst rein und unvermischt auf andere übertragen wird, die uns nicht durch Bande der Freundschaft oder Verwandtschaft verbunden sind, sogar auf völlig Fremde, denen wir nicht verpflichtet sind und von denen wir nichts zu hoffen oder zu erwarten haben. (Mandeville 1968: 286)

Das Mitleid aber, so Mandeville weiter, entstehe in uns,

sobald die Schmerzen und Leiden anderer Geschöpfe so heftig auf uns einwirken, daß wir unruhig werden. Sie wird uns entweder durch das Auge oder das Ohr oder durch beides vermittelt, und je näher und lebhafter der Gegenstand unseres Mitgefühls jene Sinne affiziert, um so größere Aufregung ruft sie in uns hervor. (ebd.: 287)

Bezeichnend ist an Mandevilles Auffassung, dass Mitleid erstens eine genuin anthropologische Einstellung und Tatsache ist, dass es zweitens nicht auf Menschen beschränkt ist, sondern von allen irdischen Geschöpfen herrühren kann, und dass es drittens eine soziale Distanz beinhaltet, es also kein Gefühl unter Freunden und Verwandten sein kann, sondern von Unbekannten und Fremden evoziert wird. In dieser Hinsicht ist zu fragen, ob DEATH WISH mit den uns unbekanntem Protagonisten und mit seiner ästhetischen Distanz eine Form des Mitleids produzieren kann, ob er uns affiziert und qua Immersion zu Mitleidenden macht. Es gibt den oft bemühten Vergleich des Kinozuschauers mit den Insassen aus Platons Höhlengleichnis. Es findet sich aber auch bei Mandeville selbst ein subtiles Gedankenexperiment, das eine deutliche Nähe zum Dispositiv des Kinos und der Verfasstheit des Zuschauers aufweist.

Mandevilles Gedankenexperiment (vgl. ebd.: 287f.) beschreibt einen gefängnisgleich Eingeschlossenen, der durch das Fenstergitter beobachten muss, wie ein zwei bis drei Jahre altes fröhliches Kind von einer wilden, sauartigen Bestie angefallen, schreiend in seine Körperteile zerrissen und grausam verschlungen wird. Wie gut oder schlecht es uns nun selbst gehen möge, das Sehen und Hören dieser Grausamkeit und die Verbannung zur Untätigkeit lassen uns, so Mandeville, unsere eigene Lage vergessen und machen uns zu Mitleidenden.

In ethischer Hinsicht gibt es das Gebot und die Erwartung, jedes Leiden Anderer in gleicher Weise mitzuempfinden, unabhängig ob es sich nah oder fern zuträgt. Für Mandeville ist dies gleichermaßen hehre Zumutung wie schwerer Irrtum. Seiner Auffassung nach korreliert das Mitleid direkt mit der Nähe einer Inhumanität. Wenn eine Person oder ein Ereignis „ganz außer dem Bereich unserer Sinne liegt“, schreibt Mandeville (ebd.: 289), dann „kann der bloß gehörte oder geschriebene Bericht eines Unglücks nie das Gefühl des Mitleids in uns erregen.“ Was sich durch Informanten und massenmediale Berichterstat-

tung (ebenso wie durch eigene Imagination) einstellt, das seien entweder Kummer und Sorge oder die künstliche, selbst erzeugte Nachahmung von Mitleid. In diesem Sinne legt der Film eine höchst anschauliche, aber künstliche Vorlage von und für Mitleid vor, wenn er uns zu Zeugen von Joannas Ermordung, von der Vergewaltigung der Tochter, ihres psychischen Zusammenbruchs oder der Beerdigungszeremonie macht. Wie stark auch immer die instantane Erschütterung im Kino darüber sein mag, sie wird maximal zum Anlass einer „looking-glass-self-procedure“ (vgl. Cooley 1902: 152f., 164ff.) und wird mit der Zeit und allgemeinen Lebensüberlegungen relativ schnell wieder abnehmen.

In Erweiterung der Reflexionen über nahes und fernes Mitleid hat Adam Smith in seiner *Theory of Moral Sentiments* (1759) dies in die Erkenntnis gegossen, dass Selbstmitleid das fremde Mitleiden verdrängt. Unsere Gefühle sind egoistisch und selbstsüchtig; und in letzter Konsequenz müssten wir dazu neigen, einen anonymen Menschen auf einem fernen Kontinent oder gar einen unbekanntem Teil der Menschheit via Gedankenkraft zu töten, wenn wir nur dadurch uns selbst vor Unglück bewahren oder es gar zu Reichtum bringen könnten. Weil allerdings unser Handeln grundsätzlich gesellschaftlich basiert und ausgerichtet ist, widersetzt es sich konstitutiv den selbstsüchtigen, passivischen Gefühlslagen und überlagert die schlimmsten und bösesten Gedanken mit einer Form von Abscheu und Großzügigkeit. Moralphilosophisch wird – in eins mit der moralischen Großzügigkeit – einer allgemeinen Sympathieeinstellung das Wort geredet, die uns davor bewahrt, entfernten Mitmenschen und Zeitgenossen gegenüber unverhältnismäßiger Weise Mitleid zu empfinden. Indem aber jeder gegenüber seiner *nächsten* Umgebung Mitgefühl und Mitleid ausdrückt und zeigt, vollzieht sich überall auf der Welt und letztlich unter allen Menschen moralische Virtuosität und parallele Selbstbeherrschung.

Jene propagierte Selbstbeherrschung stellt Smith in einen unmittelbaren Zusammenhang mit seinem Konzept des „impartial spectator“, des unbeteiligten wie unparteiischen Zuschauers (vgl. 1853: 27ff., 112ff.); und man kann kaum anders, als auch diese Figur kinematografisch zu begreifen und auszudeuten. Er ist der „Mensch in unserer Brust“, „the great guardian“<sup>10</sup> (vgl. ebd.: 187), den wir verinnerlicht haben und der unsere Einstellungen, Interessen und Absichten korrigiert. Weil wir unsere eigenen Gefühle nur schwerlich überprüfen können und um uns vor reinem Affektverhalten zu schützen, sollten wir, so Smith, unsere aktuelle Situation verlassen und eine dritte Position zwischen innen und außen einnehmen. Dieser Richter in unserer Brust *ent*-emotionalisiert und bringt uns in die Beobachterposition einer Situation, wie sie andere Unbeteiligte wohl betrachten würden (vgl. dazu auch Ritter 2004: 142ff.). Ein interessanter Punkt, den Smith dabei anführt, ist schließlich jener, dass uns diese Richterposition auch zeigt, dass wir nie fühlen können, was eine andere Person fühlt, sondern es uns lediglich einbilden. Jenseits der Unterscheidung

---

<sup>10</sup> Erinnerungswürdig ist hier noch einmal die Transformation der ursprünglichen Bedeutung des Wache- und Wächterbegriffs in DEATH WISH, wie sie dort durch Zeitungen, Magazine und Plakate verbreitet wird: „Vigilante Killer“ oder „Vigilantism – can it stop urban crime?“

von moralischem versus identifikatorischem Mitleid votiert Smith letztlich in Fragen des praktischen Handelns für eine Relativierung des Egozentrismus. Denn wir identifizieren uns nicht mit dem Anderen, indem wir *uns* an seine Stelle versetzen, sondern nur dadurch, indem wir *ihn* an unsere Stelle bringen. „Beim Anblick fremden Leidens“, so Henning Ritter in der Auslegung dieser Passage, „gelangt der Betrachter also nicht über die Grenzen seiner eigenen Person hinaus“ (ebd.: 147).

Im Bezug auf DEATH WISH – wie auf jedes medial produzierte und gezeigte Unglück im Allgemeinen – ist wahrhaftiges Mitleid unmöglich. Es sind fiktive, imaginierte Gefühle, mit denen wir auf fremdes Leid reagieren. Je näher wir aber an diesem Geschehen selbst dran sind und je intensiver das Leiden anderer zur Anschauung kommt, desto unbedingter besteht das Gefühl und die Absicht, dass dieses Leid aufhören möge und aus dem Wahrnehmungsfeld verschwände. Es liegt in der menschlichen Natur tief verankert, dass wir Schmerzen, Unglück und Leid anderer Kreaturen einfach nicht ertragen können und grundsätzlich – ganz ohne weiteren Eigennutz – deren Beseitigung wünschen.<sup>11</sup> Dies ist eine erste wichtige, durch DEATH WISH evozierte Reaktion.

Ein zweiter Anschluss wird dann dadurch hergestellt, dass die Zuschauer zu einer inneren Haltung des Mitfühlens und späteren Nachdenkens angeregt und zugleich in Distanz gehalten werden, weil sie nicht eingreifen können, aber – so weit so trivial – auch nicht eingreifen müssen, weil sie ja nicht betroffen sind. Wir bekommen bei genauerer Betrachtung allerdings auch keine klare Anweisung und Unterstützung für eine reflexive Positionierung durch die Protagonisten (beispielsweise von Seiten der Cops, Krankenschwestern oder Kollegen) respektive durch Kersey selbst. Bronson bietet uns letztlich nur den einen und immer wieder selben ausdruckslosen Gegenblick an, sodass er uns als Kersey den ‚Leihkörper‘ (Voss 2013) versagt und keinerlei Projektionsfläche anbietet. Im besten Fall schafft der kinematografische Leihkörper, wenn man Christiane Voss folgt (vgl. 2013: 285), *Anfremdung*. Im vorliegenden Fall ist aber eher *Entfremdung* das Resultat. Diese wird noch unterstützt bzw. gesteigert durch die scheinbar unmotiviert eingeschnittenen Kamerablicke auf Opfer von Gewalttaten, denen weder auf der Polizeistation noch im Krankenhaus geholfen wird, oder auf Prostituierte auf dem Weg in die Gefängniszelle oder auf gesellige, scheinbar ungestörte Alltagssituationen in Cafés und Restaurants.

Die Dimension der Entfremdung lässt sich jedoch dahingehend ästhetisch positiv auslegen, dass der Abstand zu Bronson und zum Rape-Revenge-Genre einen Entfremdungsgewinn abwirft. In der Konsequenz lernt man dann im Kino nichts über das Leben, aber alles über das Kino. Wenn andere dennoch auf einen Lerneffekt des Kinos für das Leben setzen wollen, dann müssen sie diesen in das Engagement und die Kompetenz der Rezipienten

---

<sup>11</sup> „How selfish soever man may be supposed, there are evidently some principles in his nature, which interest him in the fortune of others, and render their happiness necessary to him [...]. Of this kind is pity or compassion, the emotion which we feel for the misery of others, when we either see it, or are made to conceive it in a very lively manner“ (Smith 1853: 3).

jenseits des kinematografischen Universums verlegen. Jeder Zuschauer von DEATH WISH muss sich dann ganz alleine und selbst befragen, wie er in und nach einer Violence-and-Rape-Situation fühlen würde bzw. handeln und weiterleben möchte. Im Kontrast dazu hat Stanley Kubricks A CLOCKWORK ORANGE drei Jahre zuvor noch eindeutig votiert: Gewaltbekämpfung ist staatliche Aufgabe; und adäquate totale Institutionen bedeuten sowohl Abschreckung wie auch Läuterung und Selbsteinsicht. Zwei der ehemaligen ‚Brüder‘ von Alex wechseln zur Polizei; und Alex selbst wird unter der Führung von Dr. Brodsky therapiert.<sup>12</sup>

Aufgemacht wird in DEATH WISH also vielmehr und schlussendlich eine *Pluralität* an Verhaltensmöglichkeiten, die zur Selbsteinschätzung einladen – oder auch im Rahmen reiner Unterhaltung verglöhnen: Vergebung im Horizont der Ordensschwester und der Kirche, Rache im Horizont von Kersey und des Westernnarrativs, Ohnmacht und unerschütterliches Zivilisationsvertrauen im Horizont von Kerseys Schwiegersohn, bürokratische Ordnung und Routine im Horizont des NYPD oder kollektive Empörung und Nachahmung im Horizont der New Yorker Presse und TV-Berichte und einiger weniger Stimmen aus der Bevölkerung. Als Plot war dies in den 1970er Jahren in den USA und Deutschland sehr erfolgreich; Gewalt und die Glorifizierung der Selbstjustiz funktionierten gleichermaßen ökonomisch wie psychologisch. DEATH WISH hat deshalb auch diverse Sequels motiviert, inklusive vier eigener Fortsetzungen mit Charles Bronson.<sup>13</sup>

Ich bezweifle allerdings, dass Form und Inhalt auch heute noch, nach 40 Jahren, so effektiv affektiv und ein Kassenschlager wären. Ich bezweifle auch, wie es die damaligen Kinokritiken geäußert hatten, dass Kersey als Ideal der Lösung urbaner wie gesellschaftlicher Probleme taugt und Vorbildcharakter für Lynchjustiz und Gewaltverherrlichung wäre. Unbestritten produziert der Film – gemessen an den Maßstäben seiner Zeit – keine explizit ironische Distanz. Man könnte aber aus heutiger Perspektive erstens in der Form des *puristic acting*, wie Bronson sie verkörpert, sehr wohl ein Mittel der Ironie sehen. Zumindest das hat uns das Kino mittlerweile beigebracht und unser Sehen entsprechend trainiert. Eine solche Lesart ironischer Distanzierung wird zweitens unterstützt durch *en passant* eingestreute, geradezu karnevaleske Bilder und Inszenierungen: Irgendwie und von irgendwoher tauchen immer wieder New Yorker in Verkleidungen auf, nicht nur die Freaks, sondern beispielsweise auch eine Hochzeitsgesellschaft oder Nonnen. Zudem werden die Figuren mit seltsamen Ticks versehen oder in stilisierten Nahaufnahmen gezeigt, etwa der dauerhaft verschnupfte Chefinspektor oder sein irre blickender Assistent. Atmosphärisch gebrochen und karnevalesk muten auch die räumliche Stimmung und Kerseys Gebaren an, wenn nach

---

<sup>12</sup> Siehe in Ergänzung und anschlussfähig hierzu meine Auslegung von Michael Hanekes FUNNY GAMES (1997) in Ziemann (2011: 319-323).

<sup>13</sup> Im Jahre 1993 bringt Michael Winner mit DIRTY WEEKEND noch eine variierte Fortsetzung ins Kino. Diesmal rächt sich die schikanierte Protagonistin Bela selbst und wird zur selbst ernannten Männergewalttäterin. Dieser Plot adaptiert Abel Ferraras DIE FRAU MIT DER 45ER MAGNUM (1981).

zwei Dritteln des Films sein Schwiegersohn auf einen Drink bzw. zum Abendessen vorbeikommt. Das Wohnzimmer ist frisch in leuchtendem Orange gestrichen, die Jazzmusik (großartig übrigens von Herbie Hancock für den ganzen Film komponiert) schallt ungewöhnlich laut von Kerseys Plattenspieler, er selbst ist mit Kochen beschäftigt und bester Laune<sup>14</sup> – alles eine Negation vergangener Gefahren, erlittenen Leids und vollzogenem Rape-and-Revenge.

Schlussendlich produziert DEATH WISH jede Menge an psychologischen Inkohärenzen, ästhetischen Brüchen und offenen Anschlüssen; der Film problematisiert damit auch das Skandalpotenzial gesellschaftlicher Wirklichkeiten und die Erregungsintensität auf Rezipientenseite. Solcher Art trainiert das Kino nicht nur fortwährend unseren Sehsinn, sondern ebenso unsere moralischen Einstellungen – und zwar unabhängig davon, wie real oder fiktiv auch immer Ursprung und Ausrichtung der Diegese sein mögen.

\*\*\*

### Über den Autor

Prof. Dr. Andreas Ziemann, geb. 1968, ist seit 2009 Professor für Mediensoziologie an der Bauhaus-Universität Weimar. Forschungsschwerpunkte: Gesellschaftstheorie, Medien-, Kultur- und Raumsoziologie. Zuletzt erschien von ihm der Sammelband *Offene Ordnung? Philosophie und Soziologie der Situation*. Wiesbaden 2013.

### Filme

A CLOCKWORK ORANGE (UHRWERK ORANGE, Großbritannien/USA 1971, Stanley Kubrick)

DEATH WISH (EIN MANN SIEHT ROT, USA 1974, Michael Winner)

JUNGFUKÄLLAN (DIE JUNGFRAUENQUELLE, Schweden 1960, Ingmar Bergman)

DIRTY WEEKEND (Großbritannien 1993, Michael Winner)

FUNNY GAMES (Österreich 1997, Michael Haneke)

MS. 45 (DIE FRAU MIT DER 45ER MAGNUM, USA 1981, Abel Ferrara)

TAXI DRIVER (USA 1976, Martin Scorsese)

THE LAST HOUSE ON THE LEFT (DAS LETZTE HAUS LINKS, USA 1972, Wes Craven)

---

<sup>14</sup> Diese Szene führt auch einen bezeichnenden Kontrast vor: Zwei Männer, die bei demselben Gewaltverbrechen jeweils ihre Frau verloren haben, zeigen unterschiedliche Verarbeitungsstrategien – der Zuschauer darf wählen.

## Literatur

- Cooley, Charles Horton (1902): *Human Nature and the Social Order*. New York: Scribner's.
- Elias, Norbert (1997): *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fahle, Oliver (2005): *Bilder der Zweiten Moderne*. Weimar: VDG.
- Heller-Nicholas, Alexandra (2011): *Rape-Revenge Films. A Critical Study*. New York: McFarland.
- Latour, Bruno (2006): „Über technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie und Genealogie.“ In: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript, S. 483-528.
- Mandeville, Bernard (1968): „Eine Abhandlung über Barmherzigkeit, Armenpflege und Armenschulen.“ In: ders.: *Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 286-353.
- Popitz, Heinrich (1992): *Phänomene der Macht*. 2., stark erweiterte Auflage. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Projanski, Sarah (2001): *Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture*. New York; London: New York Univ. Press.
- Reemtsma, Jan Philipp (2004): „Gewalt. Monopol, Delegation, Partizipation.“ In: Wilhelm Heitmeyer/Hans-Georg Soeffner (Hg.): *Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 346-361.
- Ritter, Henning (2004): *Nahes und fernes Unglück. Versuch über das Mitleid*. München: Beck.
- Smith, Adam (1853): *The Theory of Moral Sentiments*. London: Henry G. Bohn.
- Voss, Christiane (2013): *Der Leibkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*. München: Fink.
- Wenzel, Harald/Scholz, Tobias (2006): „Medienrituale der sozialen Integration. Eine Fallstudie zur Flutwellenkatastrophe.“ In: Andreas Ziemann (Hg.): *Medien der Gesellschaft – Gesellschaft der Medien*. Konstanz: UVK, S. 247-270.
- Ziemann, Andreas (2011): *Medienkultur und Gesellschaftsstruktur. Soziologische Analysen*. Wiesbaden: VS-Verlag für Sozialwissenschaften.