

■ Johannes von Moltke

**Projektionen der Gewalt:
Heimkehr
(Gustav Ucicky, 1941)¹**

*»Im Bild des Juden,
das die Völkischen vor der Welt aufrichten,
drücken sie ihr eigenes Wesen aus«*

Theodor W. Adorno und
Max Horkheimer,
Dialektik der Aufklärung

74

Im Kino

Wir befinden uns im Jahr 1939. In einer geschäftigen Kleinstadt wirbt ein Kino mit einem großen Starplakat und der Fox Wochenschau. Unter den Zuschauern, die in das Gebäude strömen, ist auch die junge »Kinatoratte« Marie in Begleitung ihres Verlobten Fritz sowie eines befreundeten, eben zum Militär eingezogenen Nachbarn aus ihrem Heimatdorf. Der Kinosaal ist voll, es wird geraucht und geredet, bis die Wochenschau mit Bildern eines Schönheitswettbewerbs in den USA beginnt und die Aufmerksamkeit der Zuschauer fesselt. Carl, der Nachbar, der sich eigentlich nichts aus Kino macht, gesteht Marie gegenüber schmunzelnd seinen Gefallen an den Bildern ein, woraufhin er von hinten scharf zurecht gewiesen wird, er habe still zu sein. Auf der Leinwand ist nun ein Militäraufmarsch zu sehen, das Publikum spendet Beifall, und als am Ende die Nationalhymne erklingt, stehen die Zuschauer geschlossen auf und singen mit. Marie, Fritz und Carl haben sich zwar ebenfalls erhoben, singen jedoch nicht mit. Als einige Zuschauer dies entdecken, werden die drei aufgefordert, mit einzustimmen; ihre Weigerung zieht eine Saalschlacht nach sich. Die Polizei ist zwar zur Stelle, interveniert aber nicht; für Fritz, der von der aufgebrauchten Menge zusammengeschlagen worden ist, endet der Kinobesuch tödlich; Marie und Carl fliehen nach vergeblichen

Versuchen, medizinische Hilfe zu finden, mit Fritz' Leichnam auf ihrem Pferdewagen aus der Stadt.

Diese Episode entstammt dem deutschen Spielfilm *Heimkehr*, der 1940 unter der Regie von Gustav Ucicky entstand und am 10. Oktober 1941 Premiere hatte. Die Sequenz signalisiert deutlich die zentrale Rolle des Kinos als Ort nationaler bzw. nationalistischer Disziplinierung und könnte die kulturelle Herstellung einer exklusiven »Volksgemeinschaft« illustrieren, welche alle einschlägigen Studien dem Kino im Nationalsozialismus zuschreiben¹ – wären da nicht die scheinbar »verkehrten« nationalen Vorzeichen: denn Marie, Fritz und Carl sind in diesem Kino die einzigen Deutschen, die nationalistische Mehrheit ist, wie auch die Sprache der Wochenschau und das Heer, das darin gezeigt wird, polnisch. Knapp drei Jahre nach der »Reichskristallnacht«, bei der die deutsche Polizei den Ausschreitungen gegen Juden tatenlos zugesehen hatte, und zwei Jahre, nachdem das NS-Regime mit dem Einmarsch in Polen den Zweiten Weltkrieg entfacht hatte, fallen in diesem Film umgekehrt die Deutschen der Brutalität einer mordlüsternden Masse sowie dem Nicht-Eingreifen der lokalen Polizei zum Opfer, während vor den Türen des Kinos das polnische Militär zum Krieg rüstet. Dies alles geschieht in einem selbstreflexiven Film, dem im Rahmen des regulären Kino-Abendprogramms ebenfalls Wochenschaubilder vorhergegangen sein werden, welche allerdings nicht die Rüstung des polnischen Heers, sondern die Triumphe der deutschen Wehrmacht gefeiert und das Publikum zu Begeisterungsbekundungen veranlasst haben dürften. (So inszeniert zum Beispiel der ähnlich selbstreferentielle Film *Die große Liebe*, der ein halbes Jahr nach *Heimkehr* in die deutschen Kinos kam, die Kriegswochenschau und ihr Publikum).

In *Heimkehr* überlagern sich verschiedene nationale und ethnische Signifikanten. Der Kriegsgegner Polen erscheint gerade

nicht (oder nicht nur) als »entartet«, »niedrig« oder schlicht »anders«, sondern als in vieler Hinsicht der eigenen Gesellschaft, ihren kulturellen Praktiken und dem nationalsozialistischen Terror »ähnlich«. Mehr noch: in der Darstellung der Rechtlosigkeit, der Verfolgung und Ermordung deutscher Minderheiten in Polen bedient sich der Film, wie noch genauer nachzuweisen sein wird, aus dem Fundus zeitgenössischer Bilder und Praktiken antisemitischer Übergriffe, die zur Geschichte des Holocaust gehören. Diese Verschiebungen, die der Film keineswegs zum Gegenstand seiner Erzählung macht, von denen seine Bildsprache jedoch unabweisbar »weiß«, bezeichnen im Kern die zutiefst irritierende Begegnung von Film und Geschichte in *Heimkehr*. Die folgenden Anmerkungen zu Ucickys Film gehen dieser Irritation nach und stellen den Versuch dar, die scheinbar widersprüchliche ästhetische Logik des Films im historischen Kontext zu erschließen.

Film der Nation

Fünf Filme erhielten zwischen 1933 und 1945 das Prädikat »Film der Nation«. Unter ihnen befindet sich mit *Heimkehr* ein von der Forschung noch zu wenig beachteter Propagandafilm des »Dritten Reiches«. Neben den einschlägigen, kanonisierten, oft zitierten und – trotz der offiziellen Einstufung als sogenannte »Vorbehaltsfilme« – leicht erhältlichen Filmen (z.B. *Hitlerjunge Quex* [1933], *Triumph des Willens* [1934], *Jud Süß* [1940], *Der ewige Jude* [1940] oder *Kolberg* [1945]) verdiente *Heimkehr* die gleiche Aufmerksamkeit, die Historiker und Filmwissenschaftler jenen gewidmet haben.⁴ Der Film war schließlich ein Prestigeobjekt der nationalsozialistischen Filmproduktion: Im Dezember 1939 von Goebbels selbst lanciert, wurde er mit Starbesetzung gedreht und so großzügig finanziert, dass diese eine Produktion 40% des gesamten Jahresbudgets der Produktionsfirma Wien-Film für 1940 verschlang. Gagen für Schauspieler und

Stab werden einen großen Teil dieses Budgets ausgemacht haben: Das Duo aus Drehbuchautor Menzel und Regisseur Ucicky hatte schon seit den frühen dreißiger Jahren viele Kassenerfolge erzielt, und noch während der Dreharbeiten zu *Heimkehr* zeichneten die beiden mit *Mutterliebe* und *Der Postmeister* für zwei der drei erfolgreichsten Filme des Jahres 1940 verantwortlich (der dritte war *Jud Süß* von Veit Harlan). Paula Wessely, die die höchste Gage erhielt, hatte ebenfalls schon mit Ucicky und Menzel zusammengearbeitet und spielte hier neben ihrem Ehemann Attila Hörbiger die Hauptrolle, so dass dem Film ein gewisser »Ensemble«-Charakter nicht abzusprechen ist.

Heimkehr wurde ab Dezember 1940 in Wien und in den bis 1939 polnischen, nun deutsch besetzten und als »Warthegau« bezeichneten Gebieten gedreht. Nach der Uraufführung auf der Biennale in Venedig im August 1941 hatte der Film zunächst in Wien und dann in Berlin seine Deutschlandpremiere – als einer von 67 Spielfilmen des Jahres, die insgesamt 892 Millionen Zuschauer in über 7.000 Kinos gesehen haben. Solche Zahlen veranschaulichen ebenso wie die oben zitierten Szenen aus dem Film selbst die Rolle des Kinos als (neben dem Radio) wichtigstes Propaganda- und Unterhaltungsmedium im Nationalsozialismus. Goebbels hatte diese Rolle noch im Februar des Jahres in einer seiner vielen Reden zum Film unterstrichen. Auf der ersten Tagung der Reichsfilmkammer seit Kriegsbeginn referierte der Propagandaminister im Schillertheater in Berlin zum Thema »Der Krieg als großer Erzieher«. Er forderte laut Bericht im *Film-Kurier*, »die ›Literatur‹ aus den Filmen zu verbannen und zu elementaren Konfliktstellungen zu kommen, die mit den natürlichen Sinnen, den Augen und Ohren, ohne komplizierte Denkprozesse aufgenommen, das heißt unmittelbar erlebt werden können. Während des jetzigen heroischen Zeitgeschehens [ist] der Durchstoß zum nationalen Großfilm gelungen, der sich überall in deutschen

Landen stärksten Widerhalls erfreu[t].«⁵ Der Minister, der diesen vermeintlichen Durchbruch verkündete, hatte selbst aktiv an dessen Vorbereitung mitgewirkt, wie die Produktionsgeschichte und Prädikation von *Heimkehr* belegt. So ragte in der blühenden Kinolandschaft des Jahres 1941 *Heimkehr* als besonders schillernde Blüte heraus. Von der gleichgeschalteten Presse als »großes Zeitdokument« gefeiert,⁶ war der fertige Film nach Meinung des Propagandaministeriums selbstverständlich »staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll«; Goebbels zählte einzelne Szenen zu »dem Besten ... was je im Film gedreht worden ist.«⁷

Heim ins Reich

Was also ist hier gedreht worden? Der Vorspann verspricht auf zwei Texttafeln, die über eine Aufnahme von Ackerfurchen eingeblendet werden, »die Geschichte einer Handvoll deutscher Menschen, deren Verfahren vor vielen, vielen Jahrzehnten nach dem Osten auswanderten, da in der Heimat kein Platz mehr für sie war«. Gegenstand der Filmhandlung ist jedoch weder die Auswanderung nach Polen (wo die Filmhandlung stattfindet) noch der angebliche Mangel an »Lebensraum«, sondern, wie im Titel angekündigt, die Rückwanderung »heim ins Reich«: »Im Winter des Jahres 1939 kehrten sie wieder heim«, heißt es weiter im Vorspann, »heim in ein neues, starkes Reich ... Was sie erlebten, gilt für Hunderttausende, die das gleiche Schicksal teilten ...«. Das Heim-ins-Reich-Thema hatte schon mit Beginn des »Dritten Reiches« Konjunktur im deutschen Film, etwa in *Flüchtlinge*, einem Film, der 1933 ebenfalls unter der Regie von Ucicky und nach einem Drehbuch von Menzel entstanden war, oder in Luis Trenkers *Der verlorene Sohn* aus dem gleichen Jahr. *Heimkehr* allerdings verwendet dieses Thema im Grunde nur als Vorwand für sein eigentliches politisches Anliegen: Die fiktionale Darstellung von Misshandlungen an Wolhynien-

deutschen, einer deutschen Minderheit im Osten Polens ist in gewisser Hinsicht nichts anderes als die filmische Rechtfertigung des deutschen Einmarsches in Polen. Darüber hinaus sollte der Film womöglich dazu dienen, eventuellem öffentlichen Unmut über die tatsächliche Durchführung der Umsiedlung von Wolhyniendeutschen zu begegnen, die um die Jahreswende 1939/40 erfolgt war. (Allerdings waren die meisten Deutschen nicht, wie es der Film suggeriert, ins »Altreich«, sondern in die nun von Deutschen besetzten polnischen Westgebiete umgesiedelt worden.)⁸

Anhand eines kleinen Figurenensembles, das sich um die starke, durchsetzungsfähige Marie (Paula Wessely) gruppiert, inszeniert der Film folglich in erster Linie die Bedrohung und Verfolgung der deutschen Minderheit durch die Polen. Das Drehbuch siedelt diese in einem kleinen Dorf in der »Woiwodschaft« Luzk an – einem polnischen Verwaltungsbezirk, der bis 1919 der russischen Regierung unterstanden hatte, 1939 zunächst wieder von der Sowjetunion und dann 1941 von Deutschland besetzt wurde, und der heute zur Ukraine gehört. Die Dreharbeiten von Dorfszenen fanden im polnischen – zur Drehzeit deutschen – Chorzele statt; die Kreisstadt Luzk, in der unter anderem auch die Kinoszene stattfindet, wurde in Wien aufwendig als Studioset errichtet.

Der Film selbst dramatisiert nicht nur verschiedene Übergriffe auf Deutsche, sondern auch die Duldung dieses rechtlosen Zustandes durch die polnischen Behörden. Nach einer Szene, in der der deutsche Arzt Dr. Thomas (Maries Vater, Peter Petersen) in Ermangelung der nötigen Infrastruktur eine Blinddarmoperation im Hause des Patienten vorbereitet, und der warnenden Ankündigung einer weiteren deutschen Einwohnerin, die Erde werde »viel Blut saufen, eh' der Schnee fällt«, zeigt die erste längere Sequenz des Films die Enteignung der deutschen Schule durch die Polen. Die deutsche Minderheit muss zusehen, wie Bücher und

Schulmobiliar (darunter eine Tafel, die Einwohnerzahl und Bevölkerungsdichte »Großdeutschlands« verzeichnet) aus dem Gebäude geschafft und in Brand gesteckt werden. Maries Proteste beim polnischen Bürgermeister bleiben ebenso erfolglos wie der Versuch, zusammen mit Fritz (Carl Raddatz) und ihrem Vater den Woiwoden in Luzk (also die nächst höhere Instanz) zur Einsicht in die Unrechtmäßigkeit des polnischen Vorgehens zu bringen. Stattdessen häufen sich die Übergriffe, während der polnische Außenminister Beck als Vertreter der staatlichen Regierungsebene in zwischengeschnittenen Sequenzen weiter nur tatenlos sein Bedauern zum Ausdruck bringt. Nach dem Tod von Fritz (womit immerhin ein Star frühzeitig aus der Filmhandlung ausscheidet!) wird ausgerechnet Carl – selbst Opfer der Attacken im Kino – als vermeintlicher Provokateur ins Gefängnis gebracht; das »Deutsche Haus« muss entschädigungslos den Polen übergeben werden; Dr. Thomas fällt einem Anschlag durch Wegelagerer zum Opfer, bei dem er erblindet; und schließlich wird Martha Launhardt, die Frau des inzwischen genesenen Blinddarmpatienten, von einer aufgebracht polnischen Meute zu Tode gesteinigt.

Dieser geraffte dramaturgische Bogen, der sich zwischen den zwei Lynchmorden an Fritz und Martha spannt, endet mit einem historischen Datum: Am 31. August 1939 versammelt sich die deutsche Gemeinde um einen Volksempfänger, um Hitlers Rede zum bevorstehenden Kriegsbeginn zu lauschen. Wie das Kino funktioniert hier das Radio als (Volks)gemeinschaftsstiftendes Medium, das die Verbindung des »Altreiches« mit den Auslandsdeutschen herstellt und innerhalb der deutschen Minderheit Identität stiftet.⁹ Umso größer ist die dramaturgische Fallhöhe, als dieses »friedliche« Beisammensein abermals durch Polen gestört wird: Die polnische Polizei nimmt die gesamte deutsche Gruppe aufgrund eines zuvor verhängten Radio- und Versammlungsverbotes fest. Auf Pritschenwagen,

von Netzen überspannt, werden die Deutschen ins Gefängnis abtransportiert und müssen hier unter polnischer Bewachung auf engstem Raum zusammengepfercht die Nacht verbringen. In dunklen Totalen und einzelnen, vorsichtig ausgeleuchteten Großaufnahmen leidender Einzelfiguren werden die Deutschen als »Schicksalsgemeinschaft« gezeichnet, deren Zusammenhalt noch einmal auf die Probe gestellt wird (vgl. Abb. 1). Mit ihrer flammenden Rede auf die Heimat gelingt es Marie, die Hoffnung ihrer Mitgefangenen auf eine Rückkehr »ins Reich« zu wecken, gemeinsam stimmen sie ein Heimatlied an. Ihre Situation scheint endgültig hoffnungslos, als sie in einen Keller getrieben werden und polnische Soldaten mit Maschinengewehren durch Luken unter der Decke das Feuer eröffnen. Doch nun taucht in letzter Sekunde die deutsche Wehrmacht auf, zunächst Bomberverbände, dann kurz darauf Panzerdivisionen. Die Eingekerkerten werden befreit und treten in der Schlussequenz den Treck nach Westen, in die »deutsche Heimat« an. Dort erwartet sie am Grenzbaum als letztes Bild des Films ein überlebensgroßes Transparent mit dem Konterfei des »Führers«.

Auch ohne die pathetische Würdigung des Propagandaministers zu teilen (»erschütternd und ergreifend«; »in einzelnen Szenen ... wahrhaft auflösend«)¹⁰, kann man konzedieren, dass *Heimkehr* durchaus »gut gemacht« ist. Der Film ist dramaturgisch genau konzipiert, um Handlungskonflikte immer wieder auf die Spitze zu treiben; verschiedene Ultimaten und andere Formen, die Handlung unter Zeitdruck zu stellen, tragen zum vorwärtstreibenden Moment der Narration bei, das von ausdrucksstarker Musik und einer erstaunlich »wachen«, mobilen Kamera unterstützt und untermalt wird: Als Propagandafilm zieht *Heimkehr* alle audiovisuellen Register, um bei den Zuschauern die erwünschte Wirkung zu erzielen.



Abb. 1: Volksgemeinschaft im Gefängnis: *Heimkehr* (Bundesarchiv-Filmarchiv, Sign. 6689)

Projektionen/Feindbilder

Worin aber bestand die beabsichtigte Wirkung? Welches propagandistische Ziel verfolgten Goebbels, Menzel, Ucicky und die Wien-Film mit diesem Großprojekt? Und welche unbeabsichtigten Effekte zeitigt dieser Film womöglich? Auf den ersten Blick gibt *Heimkehr* vor, eine repräsentative Geschichte über die Rücksiedlung der deutschen Minderheit aus den besetzten polnischen Gebieten zu erzählen («was sie erleben, gilt für Hunderttausende»). Der Film knüpft an historisches Geschehen an, das er in seiner Funktion als Propagandawerk zu rechtfertigen bestrebt ist. Als Goebbels im Dezember 1939 einen Film über das Schicksal der Wolhyniendeutschen in Auftrag gab, hatte das Deutsche Reich ein Jahr zuvor Österreich »angeschlossen« und mit dem Einmarsch in Polen am 1. September 1939 den Zweiten Weltkrieg entfacht (zur zeitgenössischen geopolitischen Lage vgl. Abb. 2).

Dieser Akt sollte durch die Darstellung der polnischen Gräueltaten an Deutschen im Nachhinein legitimiert werden.¹¹ Analog zur deutschen Kriegspropaganda und Hitlers Drohung, »ab heute [werde] zurückgeschossen«, ist *Heimkehr* der filmische Versuch, den Angriffskrieg als Verteidigungsgefecht auszugeben; zusammen mit der schon erwähnten Rechtfertigung der nationalsozialistischen Umsiedlungsaktionen in den polnischen Gebieten wäre dies die offenkundige Funktion von *Heimkehr* als Propagandafilm des »Dritten Reiches«.

Als der Film anderthalb Jahre später auf der Viennale Premiere hatte, war die Wehrmacht jedoch schon in die Sowjetunion vorgedrungen (wo sie nun unter anderem auch die bislang von der SU besetzte Stadt Luzk eingenommen hatte). Mit Hilfe der Einsatzgruppen der Sicherheitspolizei und des SD, die ihr gefolgt waren, hatten längst ganz andere Umsiedlungs- und Terrorak-



79

Die Umsiedlungen der deutschen Volksgruppen im Rahmen der »Heim-ins-Reich«-Aktionen mit Herkunfts- und Ansiedlungsgebieten nach dem Stand vom Januar 1941

Abb. 2: Umsiedlungsbewegungen 1941 (aus Ottfried Kotzian, *Die Umsiedler*, vgl. Anm. 11)

tionen begonnen: Weite Gebiete des Generalgouvernements wurden »germanisiert«, indem man Polen, wenn nicht umgehend ermordete, so in Dörfern zusammentrieb, aus denen zuvor Juden in Ghettos und Konzentrationslager abtransportiert worden waren. Was der Film mithin als eindeutiges Rechtsgefälle gegen Deutsche und als berechtigte Rückführung von Deutschen darzustellen bemüht ist, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als komplizierte Gemengelage verschiedener Bevölkerungs-

gruppen in einem weitgehend rechtlosen Raum; spätestens zum Zeitpunkt der Fertigstellung und Premiere des Films betrieben die Deutschen hier die gleiche systematische Politik ethnischer Säuberungen wie im übrigen Reichsgebiet. Diese Multiplikation der historischen Bezugspunkte wie auch der nationalen Signifikanten, die schon in der eingangs beschriebenen Kinoszene zu beobachten war, lässt sich nun auch im Rahmen der ästhetischen Gestaltung von *Heimkehr* entdecken – in der dra-

maturgischen Struktur des Films, in dessen ikonographischen Bezügen, seiner musikalischen Untermauerung, seinen medialen Anspielungen. Berücksichtigt man diese unterschiedlichen ästhetischen Dimensionen des Films, so kommt eine weitere Lesart in den Blick, die hinter der Rechtfertigung des Überfalls auf Polen einen parallelen, wenn auch verdeckten und zutiefst widersprüchlichen Diskurs zur zeitgleichen Verfolgung der Juden erkennen lässt.

Für diese Lesart muss man sich nur genauer anschauen, auf welche Art und Weise hier die deutsche Minderheit malträtiert, drangsaliert oder – in der Sprache des »Dritten Reiches« – »geknechtet« wird: Der Film beginnt mit der Zwangsäumung einer Dorfschule, bei der nicht nur das Mobiliar in Flammen aufgeht, sondern auch eine Bücherverbrennung in kleinem Rahmen stattfindet. Während die Deutschen ausdrücklich als pazifistische Bürger gezeichnet werden, die ihr Leid ohne Gegenwehr ertragen und den Rechtsweg suchen,¹² betont der Film durchgehend die Missachtung der Lebensweise der Deutschen und malt in vielen Szenen ihre Rechtlosigkeit aus. So zweifelt schon gegen Anfang des Films eine der Deutschen, ob »es noch Rechte gibt für uns in Polen,« und ein anderer empört sich über Enteignungen: »Anderer Leute Eigentum wegnehmen: das ist eine Sache, die der Staat sich nicht leisten sollte.« Denn schließlich gebe es »auch in Polen ... Gesetze: Gesetze zum Schutze der Minderheiten.« Diese Sätze fallen alle in einem deutschen Film, der in deutschen Kinos zur Vorführung kommt, in einem Land also, indem es sich der Staat bereits seit etlichen Jahren routinemäßig »leistet«, jüdisches Eigentum zu beschlagnahmen, und der den Rechtsschutz von Minderheiten systematisch missachtet. Es lässt sich aus heutiger Sicht nur spekulieren, wie zeitgenössische Zuschauer solche ans Schizophrene grenzenden Widersprüche verarbeitet haben – ob sie sie überhaupt als solche wahrgenommen oder gar aus der fiktionalen Darstellung eines an

Deutschen begangenen Unrechts die Legitimation zu dessen Ausübung gezogen haben. Der Film als solcher legt den Schluss nahe, dass hier ein deutliches Wissen um deutsches Unrecht in einer Verschiebung auf die polnische Situation zum Ausdruck kommt, die gleichzeitig ein paradoxes Nicht-Wissen seitens der Zuschauer aktiviert.

Das vermeintliche Unrecht an Deutschen beschränkt sich nicht auf Enteignung und Bücherverbrennung, sondern reicht über öffentliche Übergriffe wie den Angriff auf Dr. Thomas auf der Landstraße bis zum ungeahndeten Mord durch die polnische »Meute« ausgerechnet im Kino. Der zweite Lynchmord, die Steinigung der Martha Launhardt, unterstreicht die pogromartige Form der Gewalt: Ein polnischer Mann mit entblößtem Oberkörper reißt ihre Bluse auf und behält, obwohl Martha sich ihm in letzter Minute entwinden kann, als Trophäe ihre Kette in der Hand, die er den hetzenden Umstehenden – und der Kamera – präsentiert: Deutlich ist dabei der Hakenkreuzanhänger zu erkennen. Es folgen, wie oben beschrieben, das Versammlungs- und Radioverbot, der Abtransport auf Pritschenwagen und die Masseninternierung im dunklen Gefängnis. Als *deus ex machina* verhindert die Wehrmacht in letzter Sekunde die polnische »Endlösung«¹³ der deutschen Frage in der als repräsentativ ausgewiesenen Woiwodschaft: Auf engem Raum zusammengepfercht sollen die wehrlosen Deutschen durch Fensterluken im Kellerraum erschossen werden, als in eklatanter Verschiebung historisch-geographischer Tatsachen nicht etwa sowjetische, sondern deutsche Bomberverbände die Polen in die Flucht schlagen.¹⁴

Dieser Katalog von Misshandlungen an einer unterdrückten Minderheit zwingt geradezu dazu, den Parallelen nachzugehen und zu fragen, welches Unrecht zum Zeitpunkt des Films, der vorgeblich das polnische Unrecht *an* Deutschen ins Bild setzt, *durch* Deutsche an Polen und Juden verübt wurde. Die historische Forschung

liefert hierzu genügend Anhaltspunkte.¹⁵ Nach einer kurzen Phase der Plünderungen und Konfiskationen zu Beginn des Krieges war die deutsche Besatzungsmacht in Polen schnell dazu übergegangen, Polen und Juden zu enteignen. (Die konfiszierten Güter wurden später den umgesiedelten »Volksdeutschen« zur Verfügung gestellt.) Die Einsatzgruppen hatten in zwei groß angelegten Aktionen im Herbst 1939 und Frühjahr 1940 schon mehr als 50.000 Polen ermordet; weitere 20.000 waren in Konzentrationslager gebracht worden, darunter das dafür errichtete KZ Auschwitz.¹⁶ Für den Produktionskontext von *Heimkehr* sind diese Hintergründe vor allem relevant, weil sie zeigen, dass schon zur Drehzeit im Jahr 1940 die planmäßige und massenweise Ermordung von Polen und Juden durch die Einsatzgruppen im Osten – also dort, wo der Film gedreht wurde und seine Handlung verortet ist – an der Tagesordnung war. Während Zuschauer im Kino den Treck der Auslandsdeutschen »heim ins Reich« – d.h. westwärts – als Apotheose feiern sollten, fanden längst schon Massendeportationen in die entgegengesetzte Richtung statt – ja, das Team soll auf der Reise an den Drehort einem Zug von KZ-Häftlingen begegnet sein.¹⁷

Doch nicht allein die Ereignisse im besetzten Polen sind für das Verständnis der filmischen Repräsentation von Gewalt relevant; vielmehr ist kaum zu übersehen, dass hier die Verfolgung der Juden – auch und gerade innerhalb Deutschlands – als Folie für die Darstellung der polnischen Übergriffe gedient zu haben scheint. In Berlin hatte Göring Heydrich einen Monat vor der Premiere von *Heimkehr* mit der »umfassenden Lösung der Judenfrage« beauftragt. Schon seit September 1939 herrschte für Juden in Deutschland Ausgangssperre und das Verbot, Radios zu besitzen; und als die ersten Zuschauer am Kurfürstendamm in die Vorstellungen von *Heimkehr* strömten, war in Berlin wie anderswo vor wenigen Wochen der gelbe Stern eingeführt worden. Wenn

in öffentlichen Pogromen und Lynchszenen wie der oben beschriebenen Halsketten von wehrlosen Opfern erbeutet wurden, dann sicher nicht mit Hakenkreuzanhängern. Über die Aushöhlung von Legalität und Gerechtigkeit in Nazi-Deutschland bedarf es an dieser Stelle keiner weiteren Ausführungen.

Es wäre unsinnig, diese und andere Parallelen zwischen der Filmhandlung an Deutschen und historischen Handlungen von Deutschen als bloßen historischen Zufall abzutun. Wenn es aber eben kein Zufall war, wie lässt sich dann erklären, dass die NS-Filmindustrie für die filmische Fiktion von *Heimkehr* ausgerechnet auf Bilder und Motive nationalsozialistischer Gräueltaten zurückgriff? Wie ist darüber hinaus der wiederholte und explizite moralische Appell an Werte zu verstehen, die in Deutschland längst außer Kraft gesetzt waren – etwa an Rechtsstaatlichkeit, Gerechtigkeit, Friedfertigkeit und Empathie? Wie hat man sich die zeitgenössische Rezeption des Monologs von Dr. Thomas vorzustellen, der gegen Ende des Films im Keller deklariert, es sei »nicht erlaubt, dass du in deinem Bette liegst, solange noch 'n anderer auf der Straße erfriert; nicht erlaubt, dass du dir den Bauch streichelst und satt rülpsst, 'herrje, hab' ich mich vollgefressen«, wo doch zur gleichen Stunde, zur gleichen Minute, zur gleichen Sekunde, hunderttausend andere Menschen in der Agonie des Hungertodes ächzen, wenn sie das überhaupt noch können.« Wie lassen sich mit anderen Worten derartige Momente verstehen, in denen die zeitgenössische Realität gleichsam in den manifesten, propagandistischen Gehalt des Films hineinragt – wenn auch nur als irritierendes, widersprüchliches Symptom?

Hier bietet es sich an, von dem einzelnen Film zurücktreten und nochmals die nationalsozialistische Filmproduktion als ganze, wenn nicht die nationalsozialistische Ideologie und das »gespaltene Bewusstsein« im »Dritten Reich« schlechthin zu betrachten.¹⁸ Insbesondere die antisemitischen Elemente

der NS-Ideologie folgen nämlich oft (wie u.a. die filmwissenschaftliche Diskussion gezeigt hat) einer ähnlich widersprüchlichen Logik, in der sich Selbstbild und Feindbild als Projektion und Gegenprojektion überschneiden – Harlans *Jud Süß* mag hier als einschlägiges Beispiel dienen, das diese Überschneidungen im Verfahren der Überblendung materialisiert. Wenn das württembergische Staatswappen zu Beginn des Films in eine hebräischen Schrifttafel überblendet, nimmt das die umgekehrte Überblendung des Süß Oppenheimer vom bärtigen Frankfurter Juden in den frisch rasierten herzöglichen Finanzberater auf dem Weg nach Stuttgart vorweg; die Überblendung stellt lediglich die Ähnlichkeit in der vermeintlichen Differenz der überblendeten Einstellungen aus. Linda Schulte-Sasse spricht im Bezug auf diesen Film von der Konstruktion des »Juden« als »konstituierende gesellschaftliche Phantasie des Nazismus«, die sich aus der Projektion des »Anderen« speist.¹⁹ Was Schulte-Sasse an der Figur des »anderen« diskutiert, beschreibt Rentschler als Doppelgänger: »the Nazis constituted a double, a self that they could acknowledge only in the form of a reverse image. The frightening reality intimated by *Jew Süß* is that under his masks the Semite is an Aryan.«²⁰ Das filmische Spiel mit Überblendungen und Masken in *Jud Süß* veranschaulicht mit anderen Worten die auch von Adorno und Horkheimer beschriebene ideologische Struktur, die das Verhältnis von selbst und anderem, Freund und Feind im Modus der Projektion fasst und erst dadurch dem nationalsozialistischen Subjekt Konturen verleiht. Folgt man dieser Projektionslogik sowie den entsprechenden ästhetischen Strategien von Harlans Film, so entsteht der Eindruck, dass »in order to feel their own existence and confirm their own reality, the Nazis needed the Jews.«²¹

Nicht nur die film-, auch die geschichtswissenschaftliche Auseinandersetzung mit nationalsozialistischer Propaganda kennt das Motiv einer Projektion von Schuld-

gefühlen und Angstfantasien, derzufolge die Handlungen des Gegners die eigenen Verbrechen wiederholen. Vor allem in der Schlussphase des Krieges finden sich sowohl offizielle Äußerungen als auch von der SD-Berichterstattung aufgezeichnete Reaktionen der Bevölkerung, die einen Zusammenhang zwischen deutschen Kriegsverbrechen und Völkermord einerseits und den vermeintlichen wie tatsächlichen Handlungen der Kriegsgegner andererseits herstellen. Goebbels weist Ende September 1944 die Presse an, weiterhin antisemitische Propaganda zu verbreiten, betont jedoch, dass es hierbei »unzweckmäßig [sei], von »jüdischer Rache« zu sprechen«, da in »weltanschaulich ungesicherten Kreisen« der Eindruck entstehen könne, es gebe eine Entsprechung zu eigenen Verbrechen. Aus Goebbels' Ausführungen spricht deutlich das verdrängte Wissen um die Stimmigkeit der Logik, die er zensieren will: »Bekanntlich setzt ja die Rache ein vorangegangenes Unrecht voraus. Wir werden also nur vom jüdischen Vernichtungsfeldzug sprechen und immer wieder darauf hinweisen, dass das Judentum von jeher der angreifende Teil war und wir selbst uns mit unseren Maßnahmen in einer lebenswichtigen Abwehr befanden.«²² Als kurze Zeit darauf der sowjetische Vormarsch in Ostpreußen zu Morden an deutschen Zivilisten führte und die Propaganda die Vorfälle an die Öffentlichkeit brachte, wurde die Kritik daran laut SD-Berichten von der Bevölkerung als »schamlos« abgelehnt, da man auch hier den Zusammenhang zwischen eigenem Vorgehen und den Reaktionen des Kriegsgegners hergestellte: »jeder denkende Mensch, wenn er diese Blutopfer [d.i. ermordete deutsche Zivilisten] sieht, [denkt] sofort an die Gräueltaten, die wir im Feindesland, ja sogar in Deutschland begangen haben. Haben wir nicht die Juden zu Tausenden hingeschlachtet?... Die Juden sind doch auch Menschen. Damit haben wir den Feinden ja vorgemacht, was sie im Falle ihres Sieges mit uns machen dürfen.«²³ Hatten Adorno und Horkheimer

erkennt, dass die Nationalsozialisten im Bild des Juden unbewusst »ihr eigenes Wesen aus[drückten]«, so ließe sich angesichts des Verhältnisses von Film und Geschichte in *Heimkehr* formulieren: im Bild des Volksdeutschen, das die Nationalsozialisten hier präsentierten, drückten sie ebenso unbewusst das Wesen der Judenverfolgung aus.

Peter Longerich hat gezeigt, dass die offizielle antisemitische Propaganda im »Dritten Reich« wellenförmig verlief. Während Goebbels 1933, 1935 und 1938 die öffentliche Stimmungsmache gegen die Juden forcierte, spielte die antisemitische Propaganda nach Kriegsausbruch »zunächst keine wesentliche Rolle«, um erst ab 1941 wieder in den Notizen und Erlassen des Ministers sowie durch die von ihm angewiesene Presse »zur zentralen Frage des Krieges« erhoben zu werden.²⁴ Mithin fiel die Konzeption und Produktion von *Heimkehr* genau in eine relative »Flaute« der antisemitischen Propaganda, was auch den vergleichsweise²⁵ milden Antisemitismus innerhalb der manifesten Handlung von *Heimkehr* erklären würde: Abgesehen von einem Jungen mit jüdischer Kippa, der sich an der Verbrennung der Bücher vor der Schule beteiligt, nimmt eine kurze Episode explizit und ironisch die Juden ins Visier: Marie erinnert einen stereotyp karikierten jüdischen Händler, der seine Stoffe anbietet, von oben herab, »dass wir nicht bei dir kaufen«, woraufhin der Händler behauptet, er halte Hitler für einen »genialen Mann«. Wenn auch die Bilder an die zeitgenössische Inszenierung der Frankfurter »Judengasse« in *Jud Süß* erinnern, so nimmt diese Szene im Vergleich zur antisemitischen Propaganda in Harlans Film hier doch relativ wenig Raum ein. Wenn aber der Antisemitismus in *Heimkehr* ebenso wenig wie in der zeitgenössischen Propaganda zum zentralen Handlungs- und Diskussionsgegenstand wird, so stellt er dennoch, wie ich zu zeigen versucht habe, eine wesentliche historische Dimension des Films dar: denn dieser repräsentiert antisemitische Praktiken gleichsam allegorisch, im Zerrspiegel polnischer

Misshandlungen an der deutschen Minderheit. *Heimkehr* stellte in diesem Sinne die Umkehrung der Projektion des Selbst- auf das Feindbild dar, ein perfides Projekt, das für die Verfolgung der Deutschen genau die Bilder (er)findet, die wir heute zum Bildmaterial des Holocaust zählen.

»Was als Fremdes abstößt, ist nur allzu vertraut.«²⁶ Was Adorno und Horkheimer hier als »Element des Antisemitismus« beschreiben, ließe sich auch auf die im Freudschen Sinne unheimliche Logik der vorgeblichen Heim-ins-Reich-Geschichte in *Heimkehr* übertragen. Allerdings ist die Überlagerung von Fremd- und Selbstbildern, die ich hier nachgezeichnet habe, mit Rekurs auf die Verdrängung des Unheimlichen noch nicht hinreichend erklärt: Die Annahme, es handle sich bei den Bildern des Holocaust um eine unbewusste Schicht in der Konstitution des Films ist ebenso verkürzt wie etwa die Behauptung, diese Schicht wirke in ihrer Widersprüchlichkeit »subversiv«;²⁷ vielmehr gälte es, das spezifische Verhältnis von Wissen und Nicht-Wissen sowie dessen ästhetische Produktion gerade als wesentlichen Bestandteil nationalsozialistischer Ideologie und des durch sie gedeckten Terrors zu begreifen. Hierzu liefert das Schlusskapitel der *Dialektik der Aufklärung* einige Hinweise. Neben der Logik des Unheimlichen sehen Horkheimer und Adorno dort im Mechanismus der Projektion ein weiteres wesentliches Element des Antisemitismus.²⁸ Unter Rekurs auf Freuds Theorie beschreiben sie die Projektion als »Übertragung gesellschaftlich tabuierter Regungen des Subjekts auf das Objekt«.²⁹ Antisemitische Projektion auf die Juden als Objekt ist »falsch« oder pathologisch in dem Sinne, als sich in ihr Subjekt und Objekt überlagern: »Die Störung liegt in der mangelnden Unterscheidung des Subjekts zwischen dem eigenen und fremden Anteil am projizierten Material.«³⁰ Begreifen wir das Kino als Projektionsort und den Propagandafilm als historische Projektion im narrativen Medium bewegter Bilder, so ließe

sich Adornos und Horkheimers Einsicht auf die in *Heimkehr* entwickelten Verschiebungen übertragen. Wie der Antisemit auf die Juden, so projiziert hier die nationalsozialistische Propaganda die schon konstituierten, antisemitischen, »durch ihre Stärke ihm selbst gefährlichen Aggressionsgelüste als böse Intentionen in die [polnische – JvM] Außenwelt und erreicht es dadurch, sie als Reaktion auf solches Äußere loszuwerden, sei es in der Fantasie durch Identifikation mit dem angeblichen Bösewicht, sei es in der Wirklichkeit durch angebliche Notwehr.«³¹ Wie ich zu zeigen versucht habe, trifft im Falle von *Heimkehr* beides zu: Die Zeichnung der polnischen Übergriffe lässt sich im obigen Sinne als imaginäre Identifikation mit den Tätern verstehen, während das Motiv der Notwehr oder Selbstverteidigung propagandistisch eingesetzt wird. Dabei bleibt nochmals festzuhalten, dass die projizierten Inhalte und Bilder, also die Judenverfolgung im eigenen Land sowie die Legitimation des Angriffskrieges, weder eine subversive Kraft entwickeln – *Heimkehr* ist keine filmische Redekur für Faschisten – noch im Sinne der Psychoanalyse als bloß verdrängtes, unbewusstes Material erscheinen. Vielmehr legt *Heimkehr* den Schluss nahe, hier handele es sich um die paradoxe Konstruktion von Wissen und Nicht-Wissen, die Longerich historisch nachzeichnet, und die Freud in der Analyse des Fetischismus erkannt hat.³² Im Fetisch drückt sich laut Freud *sowohl* die Verleugnung *als auch* die Behauptung oder Anerkennung einer traumatischen Erkenntnis aus – eine nachhaltig widersprüchliche und irritierende Konstellation, die den pathologischen Charakter von *Heimkehr* und dessen Ort in der nationalsozialistischen Ideologieproduktion genau beschreibt.

Anmerkungen

1 Die Anregung, mich nach der ersten Begegnung mit diesem Film genauer mit dessen ästhetischer und historischer Logik zu befas-

sen, verdanke ich einer Einladung von Jörg Frieß. Für genaue Lektüre, hilfreiche Hinweise und die Herausforderung, den ersten Eindruck auch nach der analytischen Auseinandersetzung ernst zu nehmen, danke ich Kerstin Barndt, Julia Hell und Ulrike Weckel.

- 2 Jenseits aller Unterschiede in der Geschichtsschreibung zum nationalsozialistischen Kino sind sich die früheren »Propagandastudien« und die neueren, am Unterhaltungskino orientierten Ansätze darin einig, dass das Kino von 1933 bis 1945 der – wenn auch widersprüchlichen – Herstellung und Aufrechterhaltung nationaler Identität diene. Vgl. etwa David Welch, *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*, London 2001; Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, Cambridge 1996. Vgl. auch Johannes von Moltke, *Normalizing Nazi Cinema?*, in: *Film Quarterly* 61.1 (Fall 2007), S. 68–72.
- 3 *Heimkehr* war nach *Ohm Krüger* (1941), für den das Prädikat ins Leben gerufen wurde, der zweite derart ausgezeichnete Film. Es folgten *Der grosse König* (1942), *Die Entlassung* (1942) und der letzte große Durchhaltedfilm *Kolberg* (1945).
- 4 Vgl. zuletzt Rolf Giesen/Manfred Hobsch, *Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg*: die Propagandafilme des Dritten Reiches. Dokumente und Materialien zum NS-Film, Berlin 2005. Georg Trimmel hat eine Monographie zu *Heimkehr* vorgelegt, die einiges Material für die Analyse zusammenträgt und welcher ich für meine eigenen Ausführungen viel verdanke; jedoch versperrt der allzu schematische, auf Filmprotokollierung und Quantifizierung bedachte Ansatz den Blick auf die historische Logik der Bilder, um die es mir in diesem Beitrag geht. Vgl. Georg Trimmel, *Heimkehr*: Strategien eines nationalsozialistischen Films, Wien 1998.
- 5 Hans Helmut Prinzler, *Chronik des deutschen Films 1895–1994*, Stuttgart 1995, S. 142.
- 6 Filmwoche Nr. 47/48, 1941; zit. nach Giesen/Hobsch, S. 349
- 7 Zit. bei Trimmel, S. 63.
- 8 Hierin wäre der Film in seiner politischen Funktion dem Euthanasiefilm *Ich klage an* vergleichbar, der unter anderem zur Legitimation des sogenannten »T4« Programms diene, das nach Bekanntwerden in der

- Öffentlichkeit unter Druck geraten war. Diesen Hinweis verdanke ich Phillip Stiasny.
- 9 Hier findet sich eine Parallele zum zeitgenössischen Film *Wunschkonzert* (Regie: Eduard von Borsody; Uraufführung: 30.12.1940), der in Bild, Narration, und Montage ebenfalls die Wirkung des Radios als Medium der Volksgemeinschaft beschwört.
- 10 Goebbels, zit. nach Trimmel, S. 63.
- 11 Damit soll nicht behauptet werden, dass der Film die Schikanen der Polen frei erfindet und es keine Übergriffe gegen Deutsche gegeben habe. Die Propaganda liegt vielmehr in der (dramaturgischen) Überspitzung und in der Unterschlagung der Tatsache, dass der zunehmende Druck der polnischen Regierung auf die deutsche Minderheit vor Beginn und in der Anfangsphase des Krieges selbst schon eine Reaktion auf die deutsche Kriegshetze darstellte. Zu diesen Schikanen gehörten u.a. die Liquidierung von deutschen Pachtkolonien, die Schließung der deutschen Privatschulen und »die Verhaftung einiger hundert deutscher Männer zu Beginn des Krieges und ihre Verschleppung zum Teil bis in das KZ Bereza Kartuska«. Vgl. Ottfried Kotzian, *Die Umsiedler. Die Deutschen aus West-Wolhynien, Galizien, der Bukowina, Bessarabien, der Dobrudscha und in der Karpatenukraine*, München 2005, S. 54.
- 12 Der deutsche Pazifismus wird sowohl im Dialog thematisiert als auch in Bildern veranschaulicht. Marie verpflichtet als selbsternannter »guter Engel« z.B. ihren Verlobten Fritz auf den »schwereren Weg« der Gewaltlosigkeit, obwohl Fritz zu »männlicher« Gegenwehr tendiert und behauptet, »Gewalt [könne] man nur mit Gewalt brechen«. Angesichts der Betonung deutscher Schuldlosigkeit ist es dann nur folgerichtig, dass Fritz aus der Handlung ausscheidet und die gewaltlose Marie im Gefängnis ihre Mitgefangenen dazu animiert, als Höhepunkt deutscher Gegenwehr gemeinsam ein Heimatlied anzustimmen. Auch als die drei deutschen Kinobesucher angegriffen werden, betont die Kamera- und Schauspielerführung deren gewaltloses, passives Verhalten und spitzt so den Eindruck unberechtigter Gewalt seitens der Polen weiter zu.
- 13 Im Kino hatte ein aufgebrachter Pole gedroht, man müsse »die deutschen Schweine ausrotten«.
- 14 Hier schließt der Film den dargestellten Zeitpunkt (1939) mit Ereignissen kurz, die erst im Sommer vor der Premiere (1941) stattfanden: Wolhynien war in der Folge des Hitler-Stalin-Paktes nicht von Deutschland, sondern zuerst von der Sowjetunion besetzt worden; auch die im Film geschilderten und im geheimen Zusatzabkommen zum Hitler-Stalin-Pakt verhandelten Umsiedlungsaktionen fanden alle noch während der sowjetischen Besatzungszeit statt; erst mit dem Russlandfeldzug der Wehrmacht kam es zur deutschen Besetzung des Gebietes um Lutzk, das heute zur Ukraine gehört.
- 15 Zum Folgenden vgl. Wolfgang Benz, *Geschichte des Dritten Reichs*, München 2000; Jochen Böhler, *Auftakt zum Vernichtungskrieg: Die Wehrmacht in Polen 1939*, Frankfurt 2006; Klaus-Michael Mallmann/Bogdan Musial (Hg.), *Genesis des Genozids: Polen 1939–1941*, Darmstadt 2004; Christian Jansen/Arno Weckbecker, *Der Volksdeutsche »Selbstschutz« in Polen 1939/40*, München 1992.
- 16 Der erste Transport mit polnischen Häftlingen traf am 14. Juli 1940 in Auschwitz ein. Vgl. Bogdan Musial, *Das Schlachtfeld zweier totalitärer Systeme. Polen unter deutscher und sowjetischer Herrschaft 1939–1941*, in: Mallmann/Musial (Hg.), S. 15.
- 17 Trimmel, S. 53.
- 18 Vgl. Hans Dieter Schäfer, *Das gespaltene Bewußtsein: Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933–1945*, München 1981.
- 19 Linda Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich*, Durham 1996, S. 48. »It is as if the film were revealing its projections onto the ›Jew‹ to be nothing but projections.« Ebd., S. 60.
- 20 Rentschler, S. 163.
- 21 Ebd., S. 154. Vgl. auch Scott Spector, *Was the Third Reich Movie-Made? Interdisciplinarity and the Reframing of Ideology*, in: *American Historical Review* 106.2, April 2001, S. 460–484.
- 22 Peter Longerich, »Davon haben wir nichts gewusst!« *Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933–1945*, München 2006, S. 309.
- 23 Ebd., S. 310.
- 24 Ebd., S. 314.
- 25 Zum Vergleich böten sich *Jud Süß* (1940), *Die Rothschilds* (1940) und *Der ewige Jude*

- (1940) an, die Longerich als Beispiel für die »Verfahrenheit und Orientierungslosigkeit der deutschen anti-jüdischen Politik im Zeitraum zwischen Kriegsbeginn und Sommer 1941« interpretiert. Allerdings wäre ergänzend zu Longerichs quellennahen historiographischen Vorgehen hier auch ein filmanalytischer Ansatz in Anschlag zu bringen, der auf der Ebene der symbolischen Repräsentation wiederum das *systematische* Element nationalsozialistischer Ideologie gegen die »wellenförmige« Intensität der antisemitischen Propaganda zu zeigen hätte. Vgl. ebd., S. 155.
- 26 Horkheimer/Adorno, S. 191.
- 27 Das Motiv der ideologischen »Subversion« in der populären Kultur, das sich einerseits der psychoanalytischen Theorie nach Žizek und andererseits den Cultural Studies zur Populärkultur verdankt, hat in den letzten zehn Jahren Eingang in verschiedene Studien zum nationalsozialistischen Kino gefunden. Vgl. respektive Schulte-Sasse und Antje Ascheid, *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*. Philadelphia 2003.
- 28 »Der Antisemitismus beruht auf falscher Projektion.« Horkheimer/Adorno, S. 196.
- 29 Ebd., S. 201.
- 30 Ebd., S. 196.
- 31 Ebd., S. 201
- 32 Vgl. Sigmund Freud, Fetischismus, in: ders., *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe Bd. 3, Frankfurt a.M. 2000, S. 379–388; siehe auch Jean Laplanche/J.B. Pontalis, *Verleugnung*, in: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M. 1972, S. 595–598.