

„Fuck off, Hitler!“

Jojo Rabbit und die Tradition der Anti-Nazi-Komödie im Kino

Werner C. Barg

Jojo Rabbit ist ein neuerlicher Versuch, die grausame Zeit der Hitler-Diktatur mit den Mitteln des komischen Films darzustellen. Der Beitrag rollt auf, in welcher filmischen Tradition die oscar-nominierte Hollywood-Komödie von Autor, Produzent und Regisseur Taika Waititi steht und was sein Film dieser Tradition hinzufügen kann.

Hitler sells

Wie konnte es so weit kommen? Wie gelang es Adolf Hitler und seiner nationalsozialistischen Partei, das deutsche Volk für seine verbrecherischen Pläne zu gewinnen? Wie konnten sich Rassismus und Antisemitismus so tief in die deutsche Gesellschaft einfressen, dass die Verfolgung aller Andersdenkenden und aller, die die Nazis für rassistisch „minderwertig“ hielten, von einer Mehrheit der Deutschen geduldet und so schließlich sogar der Massenmord an den Juden Europas, an Sinti, an Roma möglich wurde? Fragen, die bis heute den gesellschaftlichen Diskurs bewegen und beschäftigen. Fragen, die seit den 1960er-Jahren auch zunächst von zeitkritischen Dokumentarfilmen wie Erwin Leisers *Mein Kampf* (*Den blodiga tiden*, 1960) oder Michail Romms *Der gewöhnliche Faschismus* (*Obyknovennyy fashizm*, 1965) gestellt und durch eine Aufarbeitung der Geschichte und der Herrschaftsmechanismen des Faschismus anhand historischer Filmdokumente im Kino zu beantworten versucht wurde.

In den 1970er-Jahren setzte im Kino eine starke Personifikation des Phänomens Nationalsozialismus ein. Der Dokumentarfilm *Hitler, eine Karriere* des Historikers Joachim C. Fest wie auch das groteske, theaterhafte Historienepos *Hitler, ein Film aus Deutschland* von Hans-Jürgen Syberberg fokussierten 1977 die Geschichte der Nazi-Diktatur in Deutschland sehr stark auf die Person Adolf Hitlers; historische Spielfilme wie *Aus einem deutschen Leben* (1977), in dem Regisseur Theodor Kotulla ein Psychogramm von Rudolf Höß, dem Lagerkommandanten von Auschwitz-Birkenau, zu geben versucht, rückten NS-Täterfiguren in den Mittelpunkt.

Bis heute hält dieser Trend an, besonders auch in den zahllosen Dokumentationen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens. Wirft man z. B. einen Blick in die ZDF-Mediathek so findet man zzt. jede Menge Dokumentationen der Redaktion Zeitgeschichte, die Hitlers Wirken aus immer neuen Perspektiven ausleuchten: *Hitler privat: Der „Führer“*, *Hitler und das Geld*; *Hitler und die Frauen*; *Hitler privat: Der Diktator und die Deutschen* etc. Der Hitler-Boom in zeitkritischen Dokumentationen scheint ungebrochen, warum auch: Hitler-Filme aus Deutschland sind Bestseller auf den Fernsehmesen der Welt: Hitler sells!

Banal oder dämonisch?

Und auch im Kinospießfilm war das nach dem Zweiten Weltkrieg anfänglich noch herrschende, wenngleich unausgesprochene Bilderverbot einer schauspielerischen Darstellung Hitlers schon sehr bald aufgehoben. Besonders Hitlers letzte Zeit im Führerbunker 1945 regte die Fantasie der Spielfilmregisseure an. Schon 1955, zehn Jahre nach Kriegsende, erzählte der Regisseur Georg W. Pabst in *Der letzte Akt* zum ersten Mal die Schlussphase Hitlers und des Zweiten Weltkriegs nach. Ennio De Concini nahm das Sujet 1973 in seinem Film *Hitler – Die letzten 10 Tage* (*Hitler: The Last Ten Days*) erneut auf. In Concinis britisch-italienischer Koproduktion spielte **Alec Guinness** den deutschen Diktator, in der deutsch-österreichischen Version von Pabst gab der österreichische Theater- und Filmschauspieler **Albin Skoda** den Hitler-Darsteller. 1981 folgte **Anthony Hopkins** als Hitler in *Der Bunker* (*The Bunker*). 2004 verkörperte schließlich **Bruno Ganz** Hitler als despotischen Tattergreis-Diktator in Oliver Hirschbiegels Bernd-Eichinger-Produktion *Der Untergang*. Alle diese Hitler-Darstellungen blieben umstritten, weil die schauspielerische Spiegelung und Nachahmung der historischen Figur auf der Leinwand in der narrativen Filmfiktion schon allein aus dramaturgischen Gründen dazu neigen, das grundtief Böse des psychopathologischen Irrationalismus Hitlers zu dämonisieren oder zu banalisieren.

The Producers: Hitler als Trash-Figur

Hollywoodproduzent und -regisseur Mel Brooks hat diese Probleme der Hitler-Darstellung im Spielfilm schon Ende der 1960er-Jahre erkannt und in seinem Regiedebüt *The Producers* (dt.: *Frühling für Hitler*, 1967) Hitler als Trash-Figur und Star eines respektlosen Broadway-Musicals gänzlich der Lächerlichkeit des Publikums preisgegeben. Ein bankrotter Musicalproduzent (Zero Mostel) bekommt von einem Buchhalter (Gene Wilder) den Tipp, reich werden zu können, wenn er statt eines Broadwayerfolgs einen Flop produziert. Die beiden tun sich zusammen und lassen die miese Hitler-Revue des **Krypto-Nazis** Franz Liebkind (Kenneth Mars) miserabel inszenieren. Was sie nicht ahnen: Ihr Stück wird vom Publikum als frech-frivole Provokation aufgenommen und zum Megaerfolg auf New Yorks Bühnen!

Brooks führt in seiner mehrfach preisgekrönten Komödie nicht nur den sich Ende der 1960er-Jahre schon abzeichnenden Naziboom in der populären Kultur (vgl. Rentschler 2018, S. 142 ff.; Friedländer 1984) ad absurdum, sondern hält auch dem Publikum, das Trash für provokante (Bühnen-)Kunst hält, einen satirischen Spiegel vor. Auch Brooks Film wurde übrigens ein Kassenerfolg.

Jojo Rabbit: Hitler als „imaginärer Freund“

Mehr als 50 Jahre später versucht sich nun ein Regietalent in Hollywood, Takia Waititi, neuseeländischer Regisseur mit jüdisch-maorischen Wurzeln, mit *Jojo Rabbit* erneut an einer Nazi-Komödie – mit Adolf Hitler in einer wichtigen Nebenrolle. Johannes „Jojo“ Betzler (Roman

Griffin Davis) lebt mit seiner Mutter Rosie (Scarlett Johansson) während der Nazi-Diktatur kurz vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs irgendwo mitten in Deutschland. Die Diktatur zeigt im Kampf um den „Endsieg“ ganz offen ihr grausames Gesicht. Auf dem Marktplatz hängen aufgeknapfte „Wehrkraftzersetzer“ und ermordete Widerstandskämpfer. In der Hitlerjugend führen fanatische Scharführer das Wort. Johannes ist zehn und muss nun zum Jungvolk, nein, er will unbedingt zum Jungvolk. Denn: Jojo ist ein glühender, ein fanatischer Hitlerjunge, ja, sogar ein Hitlerjunge im wahren Sinne des Wortes. Wo andere Kinder mit ihrem Teddybär spielen, hat Jojo Adolf Hitler (Takia Waititi) zum Freund. Das bildet sich der Junge in seiner kindlichen Fantasie jedenfalls ein. Immer wenn es in seinem Leben brenzlig oder kritisch wird, erscheint dem Jungen der „Führer“ und erteilt ihm Ratschläge – selten gute.

Als Hitlerjunge ist Jojo der vormilitärischen Ausbildung im Jugendlager nicht gewachsen. Als er von den älteren brutalen HJ-lern gezwungen wird, einem Häschen den Hals umzudrehen, versagt er, weint, zeigt ganz natürliche humanistische Reaktionen. Doch für die Jungnazis ist Jojo nun ein „Hasenfuß“: „Jojo Rabbit“ Er wird gehänselt und ausgegrenzt. Hitler, sein imaginärer Freund, stachelt ihn an, spornt ihn an, was dem Kleinen bei einer Handgranatenübung fast das Leben kostet. Dennoch bleibt Jojo ein glühender Verehrer seines Freundes Hitler.

Zu seiner etwas überspannten Mutter Rosie hat der Junge zwar ein inniges Verhältnis, doch fehlt ihm seine verschwundene Schwester Inge. Besonders macht ihm aber die Abwesenheit seines Vaters zu schaffen, der irgendwo in Italien im Krieg kämpft. So wird sein imaginärer Freund Hitler zu einer Art Ersatzvater, dessen Ratschläge Jojo gerne und blind befolgt – bis er entdeckt, dass seine Mutter Rosie das jüdische Mädchen Elsa (Thomasin McKenzie) im Haus versteckt hat und sich auch sonst als Widerstandskämpferin gegen das System seines Freundes Hitler betätigt. Hieraus erwächst für den Zehnjährigen ein schwieriger innerer Konflikt, den Regisseur Waititi erzählerisch sehr klug auf der Grundlage der Buchvorlage *Caging Skies* von Christine Leunen entlang des Strukturmodells der menschlichen Psyche von Sigmund Freud im weiteren Handlungsverlauf entfaltet.

Hitler als „Über-Ich“

Gegenüber seiner 1920 veröffentlichten Schrift *Jenseits des Lustprinzips* (Freud 1940a, S.4 ff.) hatte Freud in seinem Aufsatz *Das Ich und das Es* (Freud 1940b, S. 237 f.) 1923 seine Begriffe der psychischen Strukturen des Menschen präzisiert: „In ‚Das Ich und das Es‘“, erläuterte später die Psychoanalytikerin Margaret Mitscherlich, „ist der Begriff ‚Ich‘ als bestimmter Teil der Psyche gemeint, der nach innen durch seine besondere Wahrnehmungsfähigkeit der Gefühls-, Gedanken- und Phantasiewelt, nach außen durch seine Funktionen gekennzeichnet ist, wie die Realitätsprüfung, die Zensur, die synthetische Funktion etcetera“ (Mitscherlich 1982). Demgegenüber bezeichnet der Terminus „Es“ „das große Reservoir‘ der Triebe“, während „Selbstkritik und die Entwicklung von Schuldgefühlen (...) Aufgaben (sind), die im wesentlichen dem Bereich des Über-Ichs in Freuds neuer struktureller Theorie zugeschrieben werden“ (ebd.).

Wenngleich Freuds Drei-Instanzen-Modell in der modernen Psychologie nicht nur aufgrund von Genderaspekten¹ umstritten ist (vgl. Asendorpf 2004; Köhler 1996; Crews 1998), lässt sich Waititis erzählerische Konstruktion von *Jojo Rabbit* mit dem Freud'schen Modell der Psyche doch sehr präzise aufschlüsseln. „Ich“, „Es“ und „Über-Ich“ haben in seiner Filmerzählung klar zugewiesene Figuren. Jojo wird in seiner Ich-Entwicklung zwischen seiner wachsenden Zuneigung zur Jüdin Elsa, die den Zehnjährigen mit den Verlockungen und Gefühlen seines „Es“ bekannt macht, und den Anweisungen und Ratschlägen seines imaginären Freundes Adolf Hitler, der als „Über-Ich“ des Hitlerjungen gesehen werden kann, hin- und hergerissen. Für diese Deutung spricht, dass die psychische Disposition des Jungen stark durch die Abwesenheit des Vaters mitgeprägt wird, an dessen Stelle der imaginäre Hitler in Jojos Fantasiewelt tritt. Diese Konstruktion entspricht der Freud'schen Vorstellung der Sublimierung, der Entstehung des „Über-Ichs“ „durch Identifizierung des Sohnes mit seinem Vater, der sich mit Hilfe dieser Identifizierung von seinem Ödipuskomplex, das heißt seiner vom Vater verbotenen sexuellen Liebe zur Mutter, zu lösen versucht und damit seine Kastrationsangst zu beschwichtigen trachtet“, wodurch „in jedem Fall (...) das ‚Über-Ich‘ nach Freud eine Desexualisierung der libidinösen Beziehung zu den Eltern dar(stellt)“ (ebd.).

Führerprinzip statt Lustprinzip

Indem in seiner Fantasiewelt der imaginäre Hitler nun an die Stelle des Vaters getreten ist, hat sich in Jojos Entwicklung der Ich-Persönlichkeit eine Sublimierung vollzogen, die nun eng an das Führerprinzip als politisches Grundkonzept der NS-Diktatur gebunden ist, sozusagen das Lust- gegen das Führerprinzip ausgetauscht hat. Damit erweisen sich die Handlung und die Figurenkonstellation von Waititis Film bei genauerer Betrachtung stärker gesellschaftstheoretisch unterfüttert und von massenpsychologischen Erklärungsansätzen des Faschismus inspiriert, als es auf den ersten Blick den Anschein hat.

In seiner Schrift von 1921, *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (Freud 1967, S. 7 f.), beschreibt Freud die psychologische Verbindung zwischen Idol und Fans folgendermaßen: „Man denke an die Schar von schwärmerisch verliebten Frauen und Mädchen, die den Sänger oder Pianisten nach seiner Produktion bedrängen. Gewiß läge es jeder von ihnen nahe, auf die andere eifersüchtig zu sein, allein angesichts ihrer Anzahl und der damit verbundenen Unmöglichkeit, das Ziel ihrer Verliebtheit zu erreichen, verzichten sie darauf, und (...) handeln (...) wie eine einheitliche Masse, huldigen den Gefeierten in gemeinsamen Aktionen und wären etwa froh, sich in seinen Lockenschmuck zu teilen. Sie haben sich, ursprünglich Rivalinnen, durch die gleiche Liebe zu dem nämlichen Objekt miteinander identifizieren können“ (ebd., S. 99).

¹ Hierzu notierte Margaret Mitscherlich schon 1982: „Wie ein Mädchen zu seinen das ‚Über-Ich‘ prägenden Identifikationen kommt, ist ein Kapitel für sich und findet in dieser Arbeit (gemeint ist ‚Das Ich und das Es‘, W.B.) nur relativ oberflächliche Erwähnung“ (Mitscherlich 1982).

In diesem Kontext erscheint auch die Eingangssequenz von *Jojo Rabbit* als schlüssige Einführung: Unterlegt mit *Komm, gib mir deine Hand*, der deutschen Version des Beatles-Songs *I Want To Hold Your Hand* sieht man Dokumentaraufnahmen aus NS-Propagandafilmen, die zeigen, wie eine Masse von vornehmlich jungen Frauen und Mädchen, aber auch Jungen auf den Führer als Objekt ihrer Begierde zustürmen und versuchen, seine Hand zu greifen und zu schütteln. Freud bezeichnet diese massenpsychologische Fixierung auf ein Ideal als „hypnotische Beziehung“, die er als „eine uneingeschränkte verliebte Hingabe bei Ausschluß sexueller Befriedigung“ (ebd., S. 53) definiert. Genau diese Beziehung bringen die Bilder in Verbindung mit den „deutschen“ Beatles ironisch auf den Punkt und prägen damit gleich zu Beginn den satirischen Unterton des Films, der sich in der geradezu hypnotischen Beziehung zwischen dem Hitlerjungen und seinem „Über-Ich“ Hitler manifestiert.

So reagiert Jojo nach seiner Entdeckung der versteckten Elsa zunächst schroff und abweisend auf die junge Jüdin. Die dem Jungen in Schule und HJ-Ausbildung oktroyierte antisemitische NS-Ideologie wirkt und wird durch Freund Hitler als „Über-Ich“-Verkörperung noch forciert und verstärkt. Doch als der Junge langsam begreift, dass Elsa weder Hörner noch einen Teufelsschwanz trägt – wie es ihm die antisemitischen Zeichnungen in der Schule vermittelt hatten –, wendet er sich ihr freundschaftlich zu, ja, fühlt sogar so etwas wie erste Liebe.

Doch „Über-Ich“-Hitler bürdet dem Jungen nun Selbstkritik, Selbstzweifel und Schuldgefühle auf. Jojos Weltbild gerät ins Wanken. Er wehrt sich gegen die oktroyierten Feindbilder. Als die Nazis Rosie umbringen und Jojo erfährt, dass der „Führer“ sich angesichts der drohenden Niederlage selbst getötet hat, nähert er sich Elsa immer mehr an und verpasst dem in seiner Fantasie jetzt durch den Selbstmord deutlich ramponiert auftretenden Hitler einen Tritt, der ihn mit einem Knalleffekt durchs Küchenfenster hinauskatapultiert: „Fuck off, Hitler!“

Wechselspiel von Komödie und Tragödie

Waititis Film exemplifiziert am Beispiel der Ermordung von Jojos Mutter die Tragik des Widerstands gegen die NS-Diktatur und an der Figur des jungen Johannes Betzler die Tragik der durch die Hitler-Ideologie „verführten“ Kinder und Jugendlichen im Nazireich.

Diese tragischen Momente weiß der Regisseur durch die komischen Elemente seiner Geschichte und deren Figuren geschickt auszugleichen. So inszeniert er etwa die Figur des Hauptmanns Klenzendorf (Sam Rockwell), den Kommandanten des HJ-Jugendlagers, als Karikatur eines fatalistischen deutschen Offiziers, der sehenden Auges in den Untergang marschiert. Bei der Darstellung der Gestapo-Agenten, die sich ständig per „Heil Hitler“-Begrüßungen ihrer Wichtigkeit versichern, zitiert er einen schwarzhumorigen Gag aus Ernst Lubitschs Anti-Nazi-Komödie *Sein oder Nichtsein* (*To Be or Not to Be*, 1942). Lubitschs beißend komische Darstellung von Hitler und seinen SS-Gefolgsleuten dürfte für Waititis eigene Verkörperung der Hitler-Figur ebenso Pate gestanden haben wie der boshafte Sprachspott, mit dem Charlie Chaplin in *Der große Diktator* (*The Great Dictator*, 1940) den ihm ähnlich

sehenden Nazidiktator ins Lächerliche zog und damit Hitlers demagogische Redeweise grotesk übersteigerte und so ad absurdum führte.

Wie in *Das Leben ist schön* (*La vita è bella*, 1999) des italienischen Komikers Roberto Benigni bleibt auch bei Waititis Gratwanderung zwischen Komik und Tragik dem Publikum sehr oft das Lachen im Hals stecken. Benigni bekam 1999 für seinen bewegenden Film, den die Berlinale seinerzeit nicht zeigen mochte, gleich zwei Oscars.

Bei der diesjährigen Oscarverleihung wurde nun das *Jojo Rabbit*-Skript als bestes adaptiertes Drehbuch ausgezeichnet. Dieser Oscar für Hollywood-Wunderkind Taika Waititi geht voll in Ordnung, denn der Regisseur, Autor und Produzent hat der Tradition von Anti-Nazi-Komödien eine raffiniert erzählte Coming-of-Age-Geschichte mit psychologischem Tiefgang hinzugefügt.

Literatur:

Asendorpf, Jens B. (2004): Psychologie der Persönlichkeit. Berlin/Heidelberg

Crews, Frederick C. (1998): Unauthorized Freud: Doubters Confront a Legend. New York

Freud, Sigmund (1940a): *Jenseits des Lustprinzips*. In: *Gesammelte Werke, Bd. XIII*. London, S. 4-69

Ders. (1940b): *Das Ich und das Es*. In : *Gesammelte Werke, Bd. XIII*. London, S. 237-289

Ders. (1967): Massenpsychologie und Ich-Analyse. Frankfurt a. M.

Friedländer, Saul (1984): „Kitsch und Tod“ – Der Widerschein des Nazismus. München

Köhler, Thomas (1996): Anti-Freud-Literatur von ihren Anfängen bis heute. Zur wissenschaftlichen Fundierung von Psychoanalyse-Kritik. Stuttgart.

Mitscherlich, Margaret (1982): *Das Ich und das Es*. In: DIE ZEIT 41/1982

Rentschler, Eric (2018): *Triumph des Willens*. In: F. Beyer/N. Grob: Der NS-Film. Stuttgart

Dr. Werner C. Barg ist Autor, Produzent und Dramaturg. An der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (MLU) vertritt er im Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften die Professur „Audiovisuelle Medien“.

