

Moritz Fink

**The Man
in the High Castle**

Inhaltsverzeichnis

Düstere neue Welt	5
Komplexe Drama-Serie	9
Alternativgeschichte: Was wäre, wenn... die Nazis den Krieg gewonnen hätten?	17
Film-im-Film: Zwischen Dystopie, Utopie, Fiktion und Realität(en)	21
Politische Implikationen: <i>The Man in the High Castle</i> als Gesellschaftsallegorie	29
Literatur	33

Düstere neue Welt

Der Anfang einer jeden guten Serie besteht in einem besonderen Moment. Er setzt den Ton und lädt das Publikum ein, sich auf die Handlung, die Figuren und den Erzählstil der Serie einzulassen.

Der Auftakt zu *The Man in the High Castle*, produziert von Amazon Studios und veröffentlicht vom Streaming-Dienst Amazon Prime Video von 2015 bis 2019, ist diesbezüglich exemplarisch. Unter dem Titel »Die neue Welt« (S1F1, »The New World«) beginnt die vierstaffelige Serie nach dem Vorspann mit einer komplett schwarzen Bildfläche. Im nächsten Augenblick teilt ein großer bläulich flimmernder Lichtkegel den dunklen Hintergrund in zwei Hälften, begleitet vom charakteristischen Rattern eines Filmprojektors.

Uns wird ein Film gezeigt mit der Betitelung *It's a New Day* (»Es ist ein neuer Tag«). Zu triumphaler klassischer Musik kommentiert eine männliche Stimme mit autoritärem Tonfall farbenfrohe Bilder aus einer offensichtlich blühenden Gesellschaft. »In unserem Land gehen Männer und Frauen in Fabriken und auf Farmen an die Arbeit... und sorgen für ihre Familien. Jeder hat einen Job. Jeder weiß, welchen Beitrag er für die Stärke und Sicherheit unseres Landes leistet«, verkündet der Sprecher. Wir sehen arbeitende Menschen in einem Büro und an der Fertigungsstraße eines Automobilproduktionswerks, frohlockende Familien im Supermarkt und vor ihrem suburbanen Eigenheim sowie eine startende Rakete. Die Botschaft der Bilder ist klar: Es handelt sich um den wirtschaftlichen und technologischen Aufschwung in den USA nach dem Zweiten Weltkrieg.

Doch die Worte des Sprechers lassen die Atmosphäre zunehmend bedrohlich wirken: »Deshalb danken wir heute

unseren tapferen Anführern, im Wissen, dass wir stärker, stolzer und besser sind«, verkündet er nachdrücklich. Motivisch angelehnt an Ronald Reagans »It's Morning in America«-Wahlwerbespot mit den patriotischen Attributen »Prouder, Stronger, Better« (»stolzer, stärker, besser«) aus dem Jahr 1984, trägt der Film in seiner Machart die Handschrift eines Wochenschau-Propagandastücks.

Dazwischen ein Schnitt auf die Nahaufnahme eines im Kino sitzenden jungen Mannes, gefilmt aus der Untersicht. Der Kamerawinkel lässt einen Filmprojektor im Hintergrund erkennen; mit Behagen blickt der Mann nach vorne. Nun ist klar, dass wir der Filmvorführung zusammen mit ihm beiwohnen.

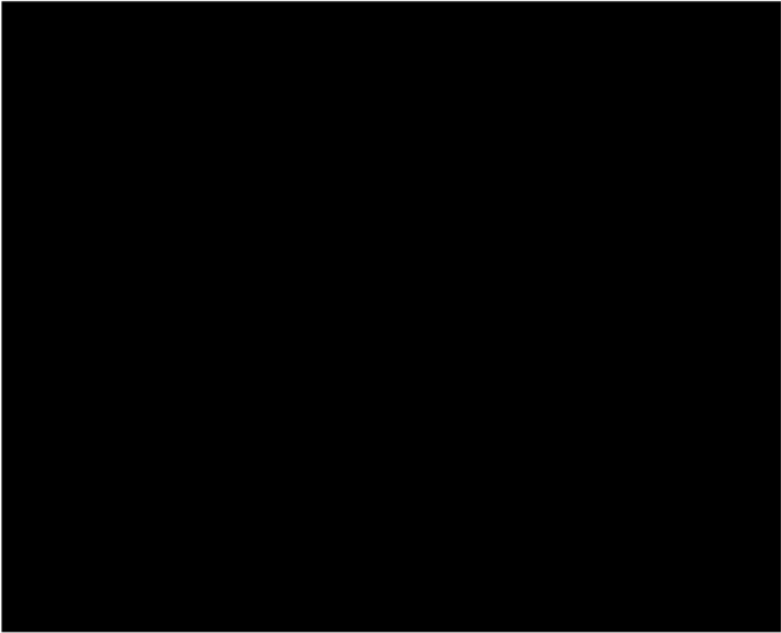
Ein weiterer Schnitt auf die Publikumsränge zeigt, wie ein zweiter Mann den Kinosaal betritt. Er setzt sich neben unseren jungen Mann und steckt ihm einen Zettel mit einer Adresse zu. Der junge Mann steht auf und geht. Daraufhin wechselt die Kameraeinstellung zur Rückenansicht der Sitzreihe und gibt den Blick auf die Kinoleinwand in voller Breite frei, auf der das Bild einer wehenden amerikanischen Flagge in Großaufnahme zu sehen ist. Das kurze Crescendo einer Bläserfanfare, überblendet mit einem monotonen technischen Surren, kündigt den Höhepunkt der Szene an, als der Kommentator im Film verkündet, »unsere besten Tage liegen noch vor uns« und sich mit dem Nazi-Gruß »Sieg Heil« vom Publikum verabschiedet. Im Hintergrund weht die US-Flagge, doch anstatt der vertrauten 50 weißen Sterne im blauen Rechteck der Stars-and-Stripes offenbart sie ein großes weißes Hakenkreuz.

Unser Mann – es ist zu vermuten, dass er eine zentrale Rolle spielen wird – hat den Kinosaal verlassen und geht schlenkernd, aber zielstrebig durch die hell erleuchtete, prunkvolle Eingangshalle, während die unruhige Musik die Spannung aufrechterhält. Die Kamerafahrt stockt und verharrt kurz auf einer im Hintergrund rauchenden Gestalt, die sich verstohlen nach unserem Protagonisten umdreht. Mit dem nächsten Schnitt sehen wir den jungen Mann aus der Anfangsszene wieder, wie er das Kino verlässt und den Bürgersteig einer nächtlichen

Großstadt betritt. Eine jazzige Melodie setzt ein. Der Mann dreht sich um, setzt eine Kappe auf und macht sich schnellen Schrittes auf den Weg.

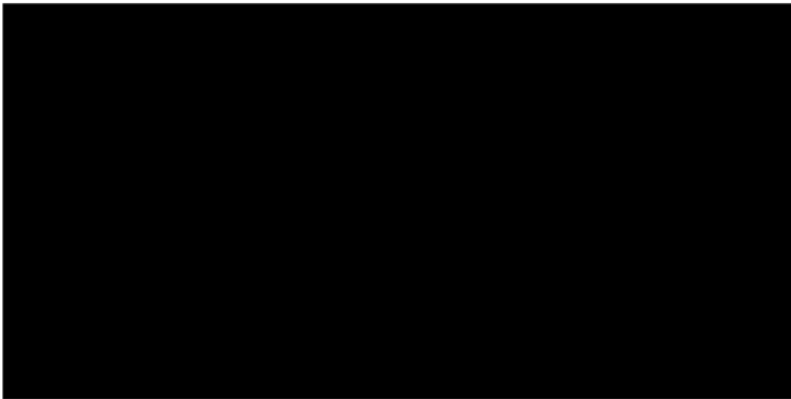
Es scheint nahe zu liegen, dass es sich bei der Stadt um New York City handelt – wenngleich diese Version so gar nicht unserer Vorstellung der Stadt, die niemals schläft, entsprechen mag. Neben klassischen amerikanischen Straßenkreuzern der 1960er-Jahre und den ikonischen gelben Taxis prägen deutsche Autofabrikate der Nachkriegsjahre das Straßenbild: VW-Käfer und die charakteristischen Kabinenroller von Messerschmidt sind diskrete Fingerzeige auf die Handlung der Serie.

Einen deutlichen visuellen Wink gibt ein Werbeplakat im Hintergrund, welches drei junge Menschen in Uniform und mit Hand auf der Brust über dem Slogan **STRONG BODIES, STRONG NATION** («Starke Körper, Starke Nation») zeigt, woraufhin eine Totale des nächtlichen Times Square dem Publikum vor Augen führt, dass überall auf den Fassaden Nazi-Propaganda-Motive prangen. Das Zentrum der eindrucksvollen Bildkomposition bildet der ikonische Times Tower – doch statt der charakteristischen Coca-Cola-Werbung trägt er ein riesiges Hakenkreuz auf rotem Grund zur Schau, darüber den Ausspruch **WORK WILL SET YOU FREE** (in Anlehnung an das zynische »Motto« vieler Konzentrationslager: »Arbeit macht frei«). Daraufhin macht es ein eingeleiteter Schriftzug zusammen mit einem bedrohlich anschwellenden Bassakkord unmissverständlich klar: Dies ist das **GREATER NAZI REICH. NEW YORK CITY – 1962** («Großdeutsches Reich, New York City – 1962«).



Wikipedia chensiyuan

Der Times Square in New York City.

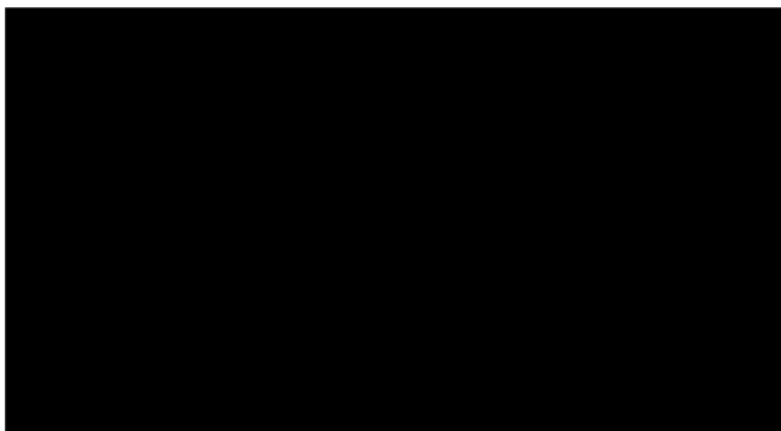


Alamy HDk8N5 Richard Levine

Werbung auf dem Times Square, 2016.

Komplexe Drama-Serie

Für das Verständnis und Seherlebnis der Serie ist es nicht unbedingt notwendig, auf Philip K. Dicks Romanvorlage aus dem Jahr 1962, *The Man in the High Castle* (dt. »das Orakel vom Berge«, 1973), im Detail einzugehen. In diesem Rahmen genügt die Skizzierung des von Dick entworfenen fiktiven Szenarios einer Welt nach 1945, in dem der Krieg nicht von den Alliierten, sondern von den »Achsenmächten« (Nazi-Deutschland, Italien und Japan) gewonnen wurde. Italien spielt in der anschließenden »neuen« Weltordnung keine tragende Rolle, womit der Globus aufgeteilt ist in die Gebietsansprüche des Großdeutschen »Greater Nazi« Reichs (GNR) und des Japanischen Imperiums – den beiden Supermächten, die sich jedoch zunehmend mit Misstrauen in einer Art »Kalten Krieg« gegenüberstehen. Aus den Vereinigten Staaten von Amerika wurden so die Provinzen des Großdeutschen Gebiets



Wikipedia Rama

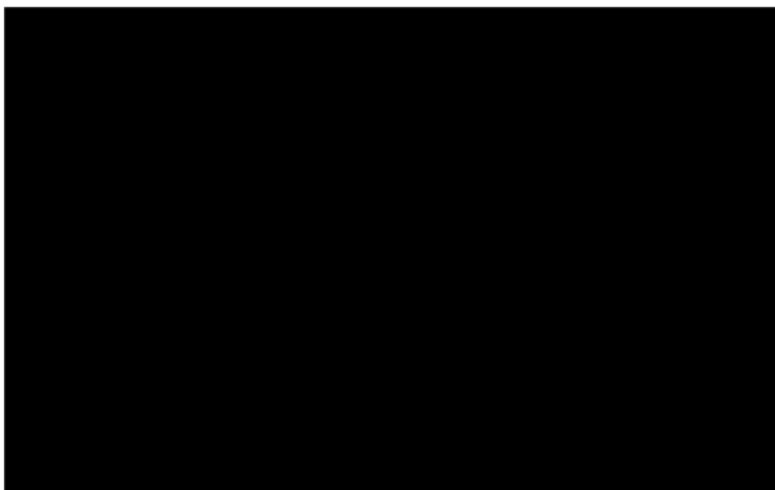
Die politische Karte des ehemaligen US-amerikanischen Territoriums in der Serie.

in der Osthälfte und die Japanischen Pazifikstaaten (JPS) im Westen, getrennt durch die sogenannte »Neutrale Zone« der Rocky Mountains.

In der Serie und in ihrer Bewerbung sind die bekannten Nazi-Insignien – schwarze Uniformen mit SS-Abzeichen, der Reichsadler und insbesondere das Hakenkreuz – allgegenwärtig. Die mit dem Marketing von *The Man in the High Castle* befassten Leute waren sich der Aufmerksamkeitswirkung dieser Symbolik offensichtlich bewusst und nutzten sie für ihre Zwecke, von Buchcovern zu Dicks Roman, die oft das Hakenkreuz neben der japanischen Militärflagge der »Aufgehenden Sonne« zeigen, bis zu Amazons Ankündigung der Serie mit der provokanten Bildgebung von US-Flaggen mit Hakenkreuz und der Freiheitsstatue mit Hakenkreuzarmbinde und »Hitlergruß«.

Und damit zurück zum eingangs besprochenen Eröffnungsmoment der Amazon-Serie: Die spärliche Ausleuchtung im Kino, der rauchende Mann im Hintergrund, die Großstadt bei Nacht – bildgestalterisch kleidet sich der Anfang von *The Man in the High Castle* im Genre-Gewand eines Film Noir. Doch die farbenfrohe Sequenz des Wochenschaufilms *It's a New Day* samt Propaganda-Rhetorik, gefolgt von den markanten Nazi-Symbolen, erscheinen in diesem Zusammenhang irritierend. Zu diesen Attributen einer »Historienserie« kommen Science-Fiction-Elemente, wie die Magnetschwebebahn im New York der 1960er-Jahre, die eine Genrezuordnung bereits in den ersten zehn Minuten der Serie komplex machen. Der Auftakt zu einem Spiel mit Genres, Geschlechterbildern und Geschichtsverläufen.

Als der junge Mann bei der ihm mitgeteilten Adresse vorstellig wird, erfahren wir seinen Namen – Joe Blake – und dass er bei einer amerikanischen Widerstandsgruppe im Kampf gegen das Naziregime anheuern möchte. Joe Blake (Luke Kleintank) wird damit beauftragt, die Ladung eines Lastwagens nach Canon City in die sogenannte Neutrale Zone zu bringen. Er bekommt die Anweisung sofort aufzubrechen,



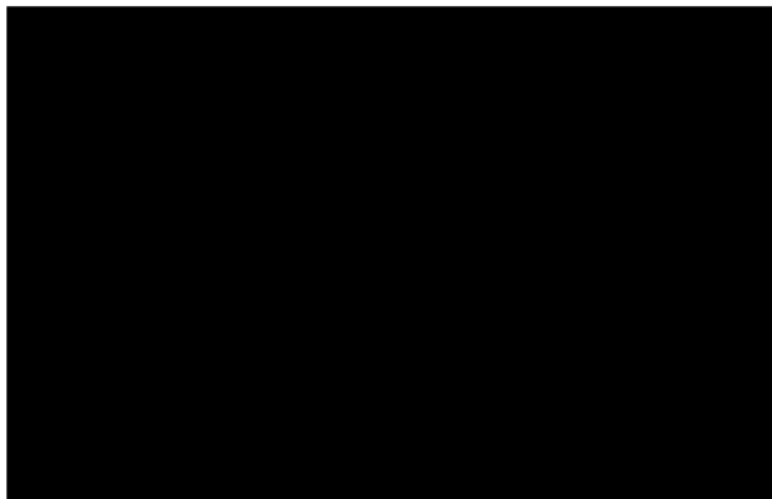
Cinematic/Alamy Stock Foto 2JF5CK6

SS-Obergruppenführer John Smith (Rufus Sewell) mit seinem loyalen Untergebenen, SS-Sturmbannführer Erich Raeder (Aaron Blakely).

doch in diesem Moment werden die Männer von SS-Truppen gestellt. Die Rebellen werden erschossen, der Anführer der »Terrorzelle« wird verhaftet. Bei dieser Gelegenheit macht das Publikum erstmals Bekanntschaft mit SS-Obergruppenführer John Smith (Rufus Sewell), dem gemeldet wird, dass der Fahrer des LKWs mit seiner Ladung entkommen konnte. Wir wissen, dass es sich bei diesem Lkw-Fahrer um Joe handelt, der sich bereits auf dem Weg nach Canon City befindet.

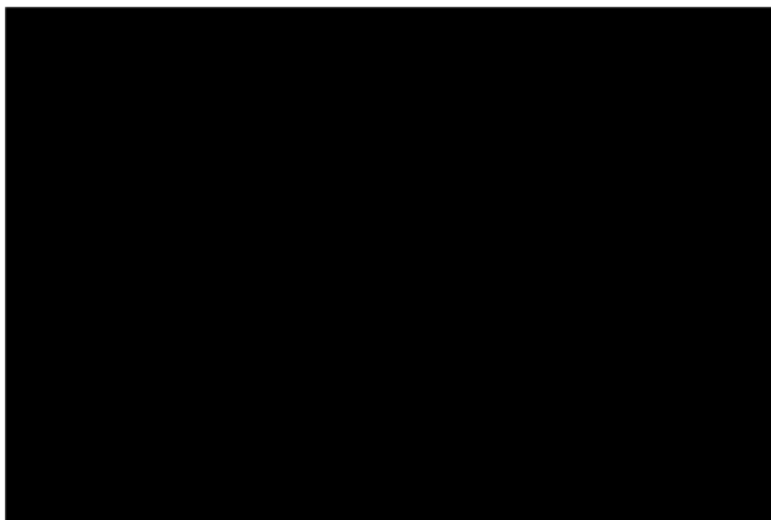
Damit setzt sich der erste Handlungsstrang der Pilot-episode in Gang und die Erzählperspektive wechselt zur zweiten Hauptperson: Juliana Crain (Alexa Davalos), die in San Francisco, der Hauptstadt der japanisch besetzten Westküstenregion, lebt. Die Eröffnungsszene beginnt mit einer Nahaufnahme ihres entschlossenen Gesichts, das direkt in die Kamera blickt. Daraufhin sehen wir Juliana beim Training im »Dojo«-Trainingsraum einer Aikido-Martial-Arts-Gruppe. Stilistisch verrät uns diese erste Szene viel über diesen zweiten Handlungsstrang.

Im Gegensatz zur düsteren Anfangssequenz, die vollständig bei Nacht spielt, hat Juliana ihren ersten Auftritt bei Tag. Der Kontrast wirkt erleichternd. Die Räumlichkeiten des Dojo sind lichtdurchflutet; typisch japanische Schiebetüren mit Papierelementen, Poster mit japanischen Schriftzeichen und die meditativen Klänge der Tonspur lassen das Setting warm und beinahe friedlich erscheinen. Julianas Gesicht und Kampfhaltung sind fokussiert, als sie ihren Sparringspartner ein ums andere Mal zu Boden wirft. Die Blicke der übrigen Gruppenteilnehmer – ausnahmslos japanischstämmige Männer – zollen Anerkennung und Bewunderung. Nach dem Training fragt sie ein Mitschüler, ob sie mit ihm Essen gehen würde. Dies alles suggeriert, dass Juliana die Kultur der japanischen Besatzer angenommen hat und als Mensch »zweiter Klasse« – in doppelter Hinsicht: als »Weiße« und als Frau – in den Japanischen Pazifikstaaten ein recht freies Leben führen kann. Doch die Lebensumstände unter japanischer Besatzung sind launenhaft, wie sich alsbald herausstellen wird.



Cinematic/Alamy Stock Foto 2JE2X3Y

Der ruchlose Chef der Militärpolizei in den Japanischen Pazifikstaaten, Takeshi Kido (Joel de la Fuente).



Cinematic/Alamy Stock Foto 2/E3576

Frank Frink (Rupert Evans) und Juliana Crain (Alexa Davalos) mit dem zentralen Objekt der Serie.

Juliana trifft ihre Halbschwester Trudy (Conor Leslie), die Juliana eine Tasche übergibt. Trudy bittet Juliana, die Tasche und deren Inhalt für sie aufzubewahren. Daraufhin wird Juliana Zeugin, wie Trudy von der japanischen Militärpolizei Kempeitai und deren Befehlshaber Takeshi Kido (Joel de la Fuente) ermordet wird. Schockiert geht sie nach Hause und stößt in der Tasche auf einige Rollen Filmmaterial. Sie startet ihren Filmprojektor und sieht sich die Filme, die mit dem Titel *The Grasshopper Lies Heavy* (»Die Plage der Heuschrecke«) versehen sind, am Stück an – und ist wie elektrisiert.

Die Filme zeigen das Ende des Zweiten Weltkriegs, so wie wir ihn aus unseren Geschichtsbüchern kennen: Wir sehen die Bomber der Alliierten; den britischen Premierminister Winston Churchill, wie er Zigarre rauchend die Victory-Geste zeigt; die Invasion der Normandie am D-Day; die ikonischen Aufnahmen der Konferenz von Teheran sowie die der GIs mit der US-Flagge auf Iwo Jima; die Unterzeichnung der japanischen Kapitulation

auf der *USS Missouri* und die Siegesparaden auf dem Times Square in New York.

Als Juliana mit ihrem Freund Frank Frink (Rupert Evans) über das Gesehene spricht, blockt dieser ab und erklärt, es handle sich dabei um inszenierte Antifaschistenfilme, die ein gewisser Mann im Hohen Schloss produziert habe und deren Besitz verboten und daher lebensgefährlich sei. Doch Juliana lassen die Gedanken an Trudys Tod und an die Filme nicht mehr los. In Trudys Tasche findet sie außerdem eine Busfahrkarte nach Canon City in der Neutrale Zone, woraufhin sie beschließt, stillschweigend und auf eigene Faust anstelle ihrer Schwester zu fahren, um dort mehr über die Bedeutung der Filme herauszufinden.

Als ein weiteres Setting von *The Man in the High Castle* hat die Neutrale Zone zwei grundlegende Funktionen: Zum einen stellt sie einen Puffer zwischen den sich zunehmend feindselig gesonnenen imperialen Mächten dar; zum anderen bietet sie ein Rückzugsgebiet für jene von der »Rassenhygiene« der Nazis bedrohten Minderheiten (Homosexuelle, Juden, Schwarze, Menschen mit Behinderung) sowie Outlaws und anderen, die den Unterdrückungssystemen entkommen möchten. Als rechtsloser, anarchischer Raum eröffnet die Neutrale Zone damit eine Freiheitsperspektive, die den uramerikanischen Mythos der *western frontier* aufruft.

Dies zeigt sich in der Serie zu Beginn vor allem durch das Erscheinungsbild der inoffiziellen Hauptstadt der Neutralen Zone, Canon City: Die Stadt präsentiert sich nicht durch die Symbolik der Besatzungsmächte als »nazifiziert« beziehungsweise »japanisiert«, sondern vielmehr als »authentisch« amerikanisch. Dieser Effekt wird visuell untermauert, beispielsweise durch die Darstellung von »echten« amerikanischen Propagandaplakaten aus dem Zweiten Weltkrieg, vor allem aber durch Verweise auf das Western-Genre: Ein Kopfgeldjäger (Burn Gorman), der sich »Der Marshall« nennt, treibt hier sein Unwesen; eine Stadt mit staubigen schmalen Straßen und klassisch amerikanischen Straßenschildern (z. B. das über

die Straße gespannte imposante Ortsschild des originalen Städtchens Canon City in Colorado) sowie romantisierende Naturszenen prägen die Bildgestaltung.

Der amerikanische Medienwissenschaftler Jason Mittell (2015) hat in seiner Analyse von qualitativ hochwertigen Fernsehserien (*The West Wing*, *Six Feet Under*, *24*, *Breaking Bad*, *Mad Men* usw.) darauf hingewiesen, dass sich diese Serien durch einen »komplexen« Erzählmodus auszeichnen, der verschiedene Genres mischt, miteinander verwebt und veredelt. In ihrer Form folgen die meisten dieser Serien den narrativen Mustern des Melodramas. Dabei sind sie gekennzeichnet durch einen ausgeprägten affektiven Stil, der seinen Ursprung im populären Genre der Seifenoper (*soap opera*) hat. Dies bezieht sich beispielsweise auf die Entwicklung einzelner Charaktere mit Fortschreiten des Serienverlaufs, eine epische Erzählweise mit mehreren, miteinander verwobenen Handlungssträngen sowie Montagetechniken wie Cliffhanger oder Flashbacks.

The Man in the High Castle zeugt von diesem Spiel mit Genrekonventionen, welches die Serie zu einem komplexen Seherlebnis macht. Die weiblich assoziierte Welt Julianas in San Francisco speist sich dabei aus der japanischen Kultur, die im Kontrast zur Einstiegsszene zunächst eine spirituelle, exotische und nahezu harmonische Atmosphäre vermittelt. Alsbald wird diese Rahmung jedoch konterkariert durch Julianas heroische Suche nach dem Mann im Hohen Schloss sowie der Unmenschlichkeit und Brutalität der japanischen Besatzer, die ihrem NS-Pendant im Osten der USA in nichts nachstehen.

In einem Spannungsverhältnis zum Handlungsmotiv der Suche (*quest*) steht wiederum die Romanze, die sich zwischen Juliana und Joe ankündigt. Diese Erzählkonventionen basiert auf dem traditionellen Rollenverständnis vom Mann als Beschützer und Frau als Beschützte. Selbst wenn Juliana diejenige ist, die Joe sucht und findet, warnt und rettet, zeigt der nächste Moment, wie sie von Joe an der Hand genommen und sicher aus der Gefahrensituation geleitet

wird. (Die ultimative Emanzipation von diesem Rollenkorsett besteht in der Tötung von Joe in Staffel 3.) Die teilweise extrem brutalen Gewaltdarstellungen in *The Man in the High Castle* (z.B. in Verhör- und Exekutionsszenen) können dementsprechend, ebenso wie die Repräsentationen von Atombombenexplosionen, gigantischen Bauwerken und Kriegsmaschinerie, als Metaphern männlicher Machtfantasien verstanden werden.

Gerade vor dieser Folie traditioneller Genrezuschreibungen erscheint die Darstellung einer weiblichen Heldin in Person von Juliana oder den anderen weiblichen Kämpferinnen des bewaffneten und militanten Widerstands unkonventionell oder gar emanzipatorisch. Im Gegenzug brechen jene Momente der Menschlichkeit und Sentimentalitäten, die Männer in den Kreisen und zum Wohle ihrer Familien offenbaren (z.B. John Smith, welcher aufgrund des Verlusts seines Sohnes mit der Nazi-Ideologie hadert) mit den Rollenzuschreibungen traditioneller Männlichkeit.

Alternativgeschichte: Was wäre, wenn... die Nazis den Krieg gewonnen hätten?

Einen ersten Eindruck für den »historischen Kontext« vermittelt *The Man in the High Castle* bereits im Vorspann der Serie, zu Beginn der individuellen Folgen. Begleitet vom charakteristischen Klackern der Bandspule eröffnet uns einmal mehr das Objektivlicht eines Filmprojektors das Szenario – wir sehen monochrome Projektionen einer Karte Nordamerikas, die durch animierte Pfeile und die Symbole der Achsenmächte (die SS-Rune, den Reichsadler mit Hakenkreuz, die japanische Militärflagge) die »neue« Weltordnung abbildet.

Im Kontrast zum Titelstück von *The Man in the High Castle*, »Edelweiß«, das durch seine sanfte Gitarrenmelodie und zarte Frauenstimme heimelige Wärme suggeriert, strahlt die Bildsprache eine unbehagliche Kühle aus. Zu sehen sind in schwarz-weiß eingeblendete Kriegsmotive (Landkarten, Militärflugzeuge, Fallschirmjäger, Kriegsschiffe) vor dem Hintergrund von nationalen Monumenten Amerikas (Mount Rushmore, Golden Gate Bridge, die Freiheitsstatue). Zum Ende des Vorspanns teilt eine Statue, die eine Frau in Toga und mit Fahne auf einem steigenden Pferd zeigt, den Bildschirm in zwei Teile. Auf der linken Seite erkennen wir zunächst ein Kornfeld und gegenüber die Skyline von New York City, danach zur linken die Golden Gate Bridge, wie sie aus dem charakteristischen Nebelmeer der San Francisco Bay ragt, und auf der rechten Seite das schneebekrönte Bergmassiv von Mount Elbert in den Rocky Mountains. Es bleibt uneindeutig, ob die Frauenfigur einer (fiktiven) Statue der Nazis im Stil des Berliner Friedensengels entsprechen soll, oder ob es sich um die ikonische Widerstandskämpferin und französische Nationalheldin

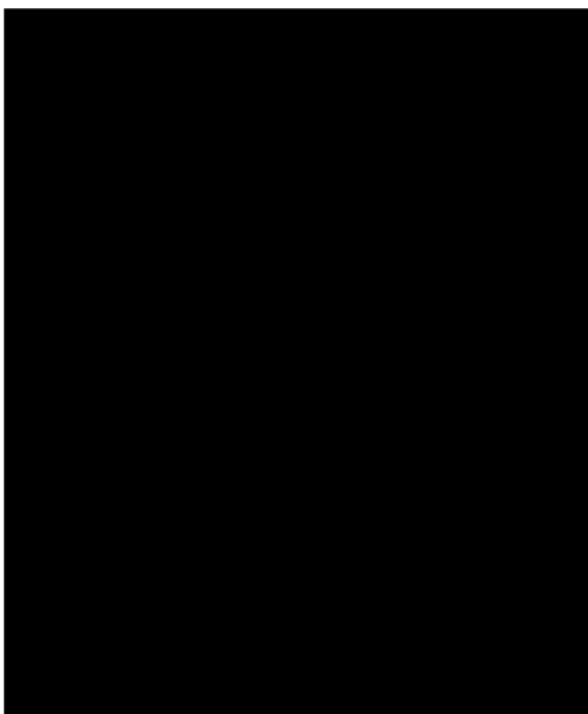
Jeanne d'Arc (ca. 1412–1431) handelt. Es folgt das Ende des Vorspanns, in dem ein bedrohlich wirkender Paukenwirbel zusammen mit einem stehenden Synthesizerakkord zu den eingeblendeten Flaggen der beiden Achsenmächte und dem Titel der Serie einmal mehr das alternative weltgeschichtliche Szenario repräsentieren.

Interessanterweise handelt es sich bei dem Titellied »Edelweiß« um ein Stück, das in Wirklichkeit vom amerikanischen Songwriter-Duo Rodgers und Hammerstein für das 1959 uraufgeführte Musical *The Sound of Music* geschrieben wurde. In der Handlung des Musicals soll der Titel ein österreichisches Volkslied verkörpern. Ein österreichischer Aristokrat muss nach dem Anschluss Österreichs an NS-Deutschland in die Emigration flüchten. Voller Wehmut richtet er das Lied an seine Landsleute (»Edelweiss, edelweiss / Bless my homeland forever«) und verleiht ihm damit eine politische Bedeutung. Bewusst spielt das Stück also mit der Vorstellung, es handle sich dabei um ein österreichisches oder deutsches Original. Das Lied vermittelt somit sowohl den Charakter eines deutschsprachigen Volksliedes, als auch eines Widerstandslieds. Die »Heimat« (»homeland«) ist wie eine Blume, die im Winter blüht, und den Terror des Faschismus überleben kann (»Blossom of snow, may you bloom and grow / Bloom and grow forever«) (vgl. Garber 2015). In seiner Doppeldeutigkeit passt das Stück zum zentralen, im wörtlichen Sinn, kinematografischen Objekt der Serie – dem Filmprojektor – als Repräsentant des Leitmotivs von *The Man in the High Castle*: Was ist Illusion und was ist authentisch beziehungsweise real?

Für fiktive, alternative oder spekulative Geschichtsdarstellungen hat sich der englische Begriff »Alternate History« etabliert. Das (Horror-)Szenario, wonach die Nazis den Zweiten Weltkrieg gewonnen haben, hat in der Fülle an historischen »was wäre, wenn«-Fiktionen eine ausgeprägte Tradition. Neben dem Theaterstück des britischen Dramaturgen Noel Cowards *Peace in Our Time* aus dem Jahr 1946, ist Philip K.

Dicks Roman *The Man in the High Castle* so etwas wie der Urtext dieser speziellen Untergattung.

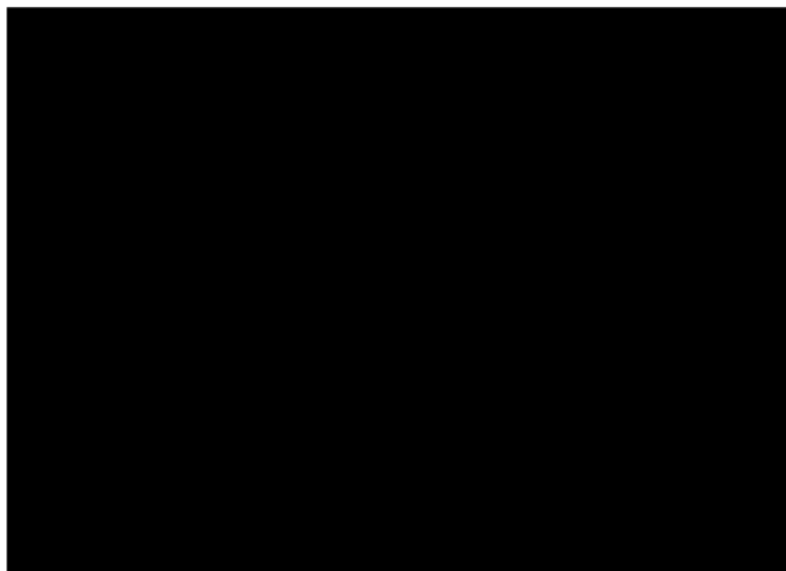
Notwendigerweise basieren Alternate Histories auf einem Schlüsselmoment (*point of divergence*), an dem sich eine Weiche der Weltgeschichte anders stellt, und dadurch der erfundene Geschichtsverlauf vom tatsächlichen abzudriften und in einer alternativen Chronologie zu entwickeln beginnt. Wie in Staffel 4 bekannt wird, besteht dieses Schlüsselmoment im Falle von *The Man in the High Castle* in der Ermordung des gerade gewählten U.S. Präsidenten Franklin D. Roosevelt durch den italienischen Immigranten Giuseppe Zangara im Jahr 1933 – jenem Attentat, dem Roosevelt tatsächlich nur sehr



Wikipedia

Präsident Roosevelt unterzeichnet am 11. Dezember 1941 die Kriegserklärung an das Deutsche Reich.

knapp entgangen ist. In der Logik der Serie kann sich aufgrund von Roosevelts Tod und der nunmehr ausbleibenden Reformen die USA nicht von der großen Wirtschaftskrise erholen und beteiligt sich daher nicht an der antifaschistischen Allianz gegen die Achsenmächte. Mit dem verheerenden Ergebnis, dass die Alliierten den Zweiten Weltkrieg verlieren, die Nazis eine Atombombe über Washington D. C. abwerfen und Amerika so zur Kapitulation zwingen.



Maximum Film/Alamy Stock Foto 2JHM3NR

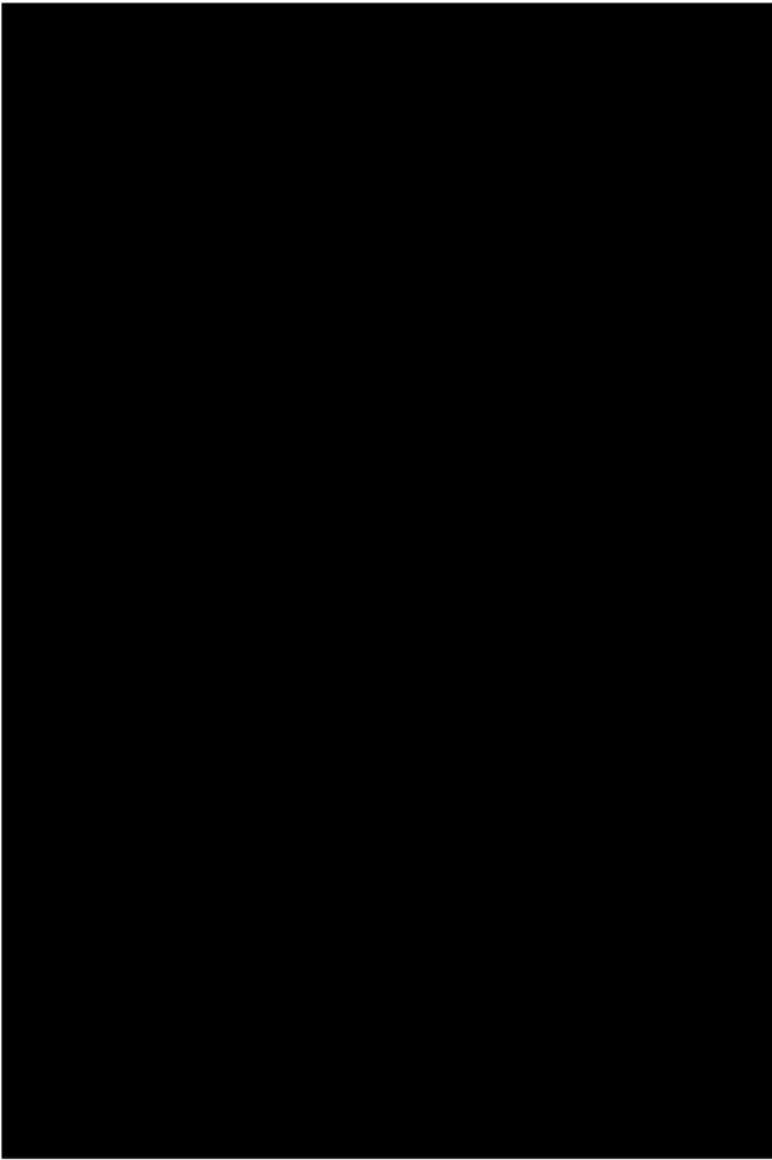
Juliana Crain (Alexa Davalos).

Film-im-Film: Zwischen Dystopie, Utopie, Fiktion und Realität(en)

Am Ende von Staffel 1 sehen sich Juliana und Frank einen weiteren *Grasshopper*-Film an. Dieser zeigt wiederum ein anderes Szenario, und zwar die kollektive Ermordung von Juden (darunter Frank) durch Soldaten des Großdeutschen Reichs (darunter Joe, der sich als Doppelagent im Dienst von Obergruppenführer Smith entpuppt hat) und letztendlich die atomare Zerstörung San Franciscos. Diese historischen Darstellungsformen sind im kollektiven Gedächtnis des Publikums aus den Originaldokumenten der NS-Zeit und des Zweiten Weltkriegs bekannt. Juliana und Frank sind geschockt und spekulieren (zusammen mit uns), was sie da gesehen haben. War dies eine Zukunftsvision und damit das antizipierte Ende? Doch die Funktion der Filme »im Film« – das heißt: in der Serie – ist eine andere.

Ein wesentliches Charakteristikum von *The Man in the High Castle* ist der Science-Fiction-Faktor auf Basis der alternativen historischen Chronologie(en) beziehungsweise verschiedener Welten. Wie sich im Laufe der ersten Staffel herauskristallisiert, handelt es sich bei den Darstellungen in den *Grasshopper*-Filmen um unterschiedliche historische Szenarien, nach denen die verschiedenen Parteien der Erzählung (die Nazis, die Kempetai, die japanische Yakuza, der antifaschistische Widerstand und Juliana) aus den unterschiedlichsten Gründen suchen. Es heißt, der Mann im Hohen Schloss sei der Urheber der Filme, wobei zunächst unklar bleibt, wer dieser mysteriöse Mann im Hohen Schloss eigentlich ist.

Erste Hinweise ergeben sich aus einem Gespräch zwischen John Smith und einem seiner Mitarbeiter. Demnach hat



Cinematic/Alamy Stock Foto 2JE3AA8

Juliana Crain (Alexa Davalos) auf der Suche nach dem Mann im Hohen Schloss.

Goebbels erklärt, »nicht einmal Fräulein Riefenstahl könnte derart anspruchsvolle Filme machen«, woraufhin Smith entgegnet, dass es fraglich sei, ob der Mann im Hohen Schloss die Filme wirklich gemacht habe und dass »der Führer die Filme als Bedrohung für die Existenz des Reichs ansieht.« (S1F2) Die Ungereimtheiten klären sich am Ende von Staffel 1. Hier begegnet das Publikum dem gealterten »Führer« Adolf Hitler (Wolf Muser) tatsächlich erstmals in einer Art »Hohen Schloss« – Hitlers letzter Bastion irgendwo in den österreichischen Alpen. Beim Ansehen eines *Grasshopper*-Filmes aus seiner privaten Sammlung entgegnet Hitler dem vorgeladenen Offizier Rudolph Wegener (Carsten Norgaard) auf dessen Frage, was er da sehe, es handle sich dabei um das, »was hätte sein können« (S1F10). Damit wird uns klar, Hitler ist nicht der Autor; vielmehr möchte er in den Besitz der *Grasshopper*-Filme gelangen, um die Idee von dem, »was hätte sein können« beziehungsweise »was sein könnte« geheim zu halten und jegliche Inspirationen wider seine Nazi-Herrschaft zu unterdrücken. Als Hitler in Staffel 2 stirbt, wird diese Idee vom neuen »Führer« Heinrich Himmler (Kenneth Tigar) weitergesponnen und zum Ausgangspunkt von Projekt 701. Dabei handelt es sich um eine wissenschaftliche Operation, die das Reisen in alternative Realitäten – die sogenannte »Nebenwelt« – ermöglicht.

Neben Science-Fiction-Objekten im zeitgeschichtlichen Kontext der 1960er-Jahre, wie futuristische Verkehrsmittel der Nazis in Form von Magnetschwebbahnen und Überschallpassagierflugzeugen, ist es vor allem die Allgegenwart des Fernsehens und visueller Telekommunikationsapparate, die den dystopischen Charakter der Serie verstärken. Der durch die modernen Massenmedien vermittelte Führerkult und Überwachungsstaat lässt *The Man in the High Castle* an George Orwells Science-Fiction-Klassiker *1984* erinnern. Darüber hinaus ergeben sich Kommentare über die Rolle des Fernsehens als ultimatives Propagandainstrument.

Es ist an den Zuschauern, die einzelnen Puzzleteile der Handlung zusammenzusetzen und sich zu erschließen, was

die *Grasshopper*-Filme sind beziehungsweise wie sie zum formalen »Happy End« der Erzählung beitragen. Dabei ist es ein großartiger Kniff der Serie, die in Dicks Romanvorlage als Buch dargestellten *Grasshopper*-Artefakte auf das Film-Medium zu übertragen. Zu Zwecken der Zensur werden folgerichtig statt Büchern eine große Menge an vervielfältigten *Grasshopper*-Filmen verbrannt (S4F2). Die ursprüngliche Buch-im-Buch-Konstellation wird entsprechend zu Film-im-Film-Situationen.

Auf ihrer Suche nach dem Ursprung und Sinn der Filme wird Juliana von der Widerstandsgruppe gekidnappt und betäubt. Als sie aufwacht, trifft sie endlich auf den mit der Widerstandsgruppe verbundenen Mann im Hohen Schloss, Hawthorne Abendsen (Stephen Root). Dessen »Hohes Schloss« ist eine Art Scheune – dargestellt als die Höhle eines Nerds – von oben bis unten vollgestopft mit Filmrollen und allerhand Technik zur Filmproduktion. Abendsen scheint mehr zu wissen, als er sagt, gibt jedoch zu verstehen, dass die Filme Hinweise auf einen Ausweg aus der faschistischen Herrschaft geben. Demnach seien in den Filmen immer wieder die gleichen Charaktere zu sehen (darunter Juliana) und alle diese Filme würden mit der nuklearen Katastrophe enden – bis auf einen, dessen Bedeutung es zu ergründen gelte (S2F1).

Es scheint, als habe Abendsen nur einen Teil der *Grasshopper*-Filme selbst produziert; andere Filmkopien, die verschiedene vergangene, gegenwärtige oder zukünftige Zeitachsen dokumentieren, stammen wohl aus alternativen Realitäten. Dem regulären Widerstand geht es ausschließlich darum, mit den Filmen den Nazis zu schaden. Juliana dagegen offenbart, dass ihre Suche nach der Autorschaft der Filme in erster Linie nicht dazu dient, Nazis zu töten, sondern weil sie »Antworten« braucht (S1E4). Der Mann im Hohen Schloss wird somit zu einem Orakel.

Ein weiterer Charakter der Serie ist der Handelsminister der Japanischen Pazifikstaaten, Nobusuke Tagomi (Cary-Hiroyuki Tagawa). Über Staffel 1 hinweg ist er ein Pol der Besonnenheit sowie moralischer Orientierung. Dabei unterstützt ihn die

Praxis einer traditionellen chinesischen Orakelbefragung nach dem Buch *I Ging*. Angesichts eines sich anbahnenden Konflikts zwischen den beiden Achsenmächten, der das japanische Reich aufgrund der technologischen Überlegenheit der Nazis und deren Besitz der Atombombe mit großer Wahrscheinlichkeit auslöschen würde, tut Tagomi alles für eine Deeskalation.

Am Finale von Staffel 1 sieht sich Tagomi jedoch in der ausweglosen Situation, einen Dritten Weltkrieg nicht mehr aus eigener Kraft verhindern zu können. Daraufhin begibt sich der Handelsminister auf den Union Square in San Francisco und versinkt in einem Moment der Meditation.

Als er wieder zu sich kommt, findet er sich in einer farbenfrohen Version des Union Square wieder und nimmt die wohlthuenden Geräusche von fröhlichen Menschen wahr. Zu Chubby Checkers Song »The Twist« erkennen wir die Umgebung als eine »schöne neue Welt«, die uns nur allzu vertraut scheint: Das ist nicht San Francisco unter japanischer Herrschaft; die Bezüge zur amerikanischen Popkultur der 1960er-Jahre verweisen darauf, dass es sich hier um die »authentische« historische Vergangenheit handeln dürfte. Wir sehen einen Hot-Dog-Verkäufer, und die Hochhausfassaden zieren farbenfroher Reklamebilder mit vertrauten Markennamen: Miller-Bier und Westminster-Zigaretten sowie eine Kinowerbung für Stanley Kubricks Verfilmung von Nabokovs *Lolita* (1962) zeugen von der »echten« Version der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft. Als weiterer Beleg dient eine auf dem Boden liegende Titelseite des *San Francisco Examiner*. Wie Tagomi verwundert feststellt, berichtet sie von John F. Kennedys Beschluss zur Seeblockade und damit der heraufziehenden Cuba-Krise (S1F10).

Den Grund für diese Vision erfahren wir zu Beginn von Staffel 2: Tagomi ist ein »Reisender«. Wie einige Figuren in der Erzählung kann Tagomi in eine alternative Realität hinübertreten. Diese Parallelwelt entspricht dem faktischen San Francisco im Jahre 1962. Hier bekleidet Tagomi nicht das angesehene Amt des Handelsministers der Japanischen



Wikipedia

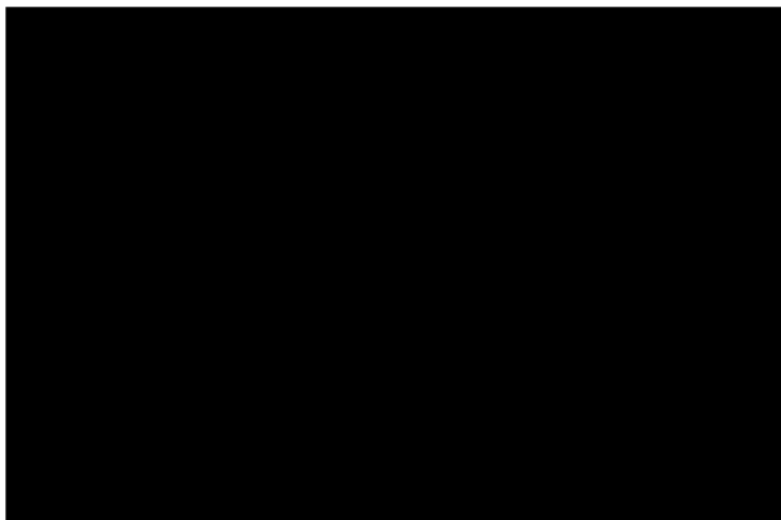
Martin Luther King hält seine »I Have a Dream«-Rede, Washington D.C., 28. August 1963.

Pazifikstaaten, sondern lebt das einfache familiäre Leben eines älteren japanischstämmigen Mannes, der in seinen Ansichten der japanischen Kultur und ihrer Traditionen sehr verhaftet ist.

In einem Gespräch stellt Tagomis Sohn gegenüber seinem Vater klar, er sei »Amerikaner«, ein Thema der verschiedenen Generationen und kulturellen Identitäten, das offensichtlich in der Vergangenheit zu Konflikten zwischen den beiden Männern geführt hat. Doch mit Blick zurück auf die Geschehnisse im Paralleluniversum der Japanischen

Pazisikstaaten ist Tagomi erleichtert. Als Handelsminister hat er den Tod sowohl seiner Frau, als auch den seines im Zweiten Weltkrieg gefallen Sohnes betrauert. Wohlgemut blickt er nun auf seinen Sohn als amerikanischen Familienvater – verheiratet mit einer »weißen« Amerikanerin, die sich als engagierte Antiatomwaffenaktivistin herausstellt. Es ist Juliana, die Tagomi und wir aus der Parallelwelt kennen.

Auch für uns wirken die Symbole des American Way of Life der Nachkriegszeit in Form von populären Marken (Heinz-Ketchup und Coca-Cola) und populärer Musik (Bing Crosby und Paul Anka) sowie ikonischen Wegmarken Amerikas hin zur liberalen Demokratie (Martin Luther Kings »I Have a Dream«-Rede oder die reguläre Stars-and-Stripes-Flagge) wie eine Utopie im Kontext einer Dystopie. Mit dem Wissen, dass es sich dabei um Dokumente der »echten«, realen Geschichte handelt, versprüht diese Welt Nostalgie sowie Behaglichkeit und Erleichterung darüber, dass *The Man in the High Castle* nur die filmische Fiktion einer Was-wäre-wenn-Erzählung im Rahmen einer unterhaltenden Geschichte anbietet.



Cinematic/Alamy Stock Foto 2JE3EHH

Anlässlich der Feierlichkeiten rund um den Veteranentag spricht John Smith (Rufus Sewell) einen Toast auf den Führer und das Großdeutsche Reich aus.

Politische Implikationen: *The Man in the High Castle* als Gesellschaftsallegorie

Auf einer Ebene kann man die Geschichtsdarstellung in *The Man in the High Castle* satirisch verstehen. Die Integration von Nazi-Symbolen und -Floskeln in die amerikanische Alltagskultur scheint mit dem fahnnenschwenkenden Stars-and-Stripes-Alltagspatriotismus der USA auf bizarre Art und Weise zu harmonisieren. Besonders augenfällig wird dies bei Ritualen, die dem Publikum vertraut vorkommen, wie dem fahnen geschmückten Veteranentag, der Darstellung des Fahneneids in der Schule oder Propaganda-Elementen in populären TV-Unterhaltungsshows.

In einem weiteren interessanten Moment wirft die Serie ein Licht auf die Moral der amerikanischen Gesellschaft und die Frage, wie Millionen von Deutschen derart »Böses« mittragen konnten. Dieser Gedanke bekommt eine ironische Note, wenn sich Juliana, als Weltenreisende im »realen« Amerika der 1960er-Jahre, im Anschluss an eine Wochenschau zu den Nürnberger Prozessen mit einem Mann an der Bar unterhält. Dieser stellt die Frage, ob die Amerikaner in diesem Sinne tatsächlich anders sind als die Deutschen? »Was«, denkt er laut, »wenn [die Amerikaner] einfach nur Glück gehabt hätten?« Darauf entgegnet Juliana: »Ja, was wäre, wenn?« (S4F2). Tatsächlich gab es in der amerikanischen Bevölkerung und Politik parallel zum Aufstieg der Nationalsozialisten in Deutschland nicht zu geringerschätzende Potenziale der Sympathie, Bewunderung oder sogar transatlantischen Unterstützung für die NS-Ideologie. Am deutlichsten trat dies in Form von faschistischen Gruppierungen, wie den mit dem Ku-Klux-Klan und der National Rifle Association vernetzten

German American Bund / Amerikadeutschen Bund zu Tage (siehe Gordon 2023: 149–154).

Die »Banalität des Bösen«, wie es Hannah Arendt mit Blick auf die Abwesenheit von Empathie im Angesicht der offensichtlich herrschenden Unmenschlichkeit nannte, erfährt jedoch erst am Schluss der Serie ein reflexives Moment. Hier ist es die Tochter des mittlerweile als »Führer« eines autonomen Nordamerikanischen Reiches proklamierten John Smith, Jennifer (Genea Charpentier), die ihre Mutter Helen (Chelah Horsdal) mit Fragen von Schicksal und Schuld konfrontiert und auf Antworten nach dem Warum drängt: Warum habt ihr mitgemacht? Warum seid ihr in die Partei eingetreten? Was ist mit all den Juden und den Schwarzen passiert? Warum habt ihr keine Fragen gestellt? (S4F10)

Doch diese kritische Perspektive in *The Man in the High Castle* läuft allzu oft Gefahr, zu verblassen. Es gibt einige Momente, die uns erschauern lassen, beispielsweise die Szene der Pilotfolge, in der Joe von einem Highway-Polizisten erklärt bekommt, dass es sich bei den vom Himmel regnenden Partikel um Ascheflocken des nächsten Krankenhaus-Krematoriums handelt, in welchem wöchentlich die »Euthanasie«-Opfer verbrannt werden. Ebenfalls grauenhaft eindrucksvoll ist sicherlich der freiwillige Gang des Jungen von Obergruppenführer Smith, Thomas (Quinn Lord), ins »Euthanasie«-Programm aufgrund seiner unheilbaren Erbkrankheit (S1F10). Doch oft genug bleiben es am Rande erwähnte Anekdoten, wie die Schilderungen der Anführerin der Black Communist Rebellion, Bell Mallory (Frances Turner), über ihre Zwangssterilisation in einem Konzentrationslager in Alabama (S4F6).

Es war ein zentrales Motiv von Philip K. Dick, das Spiel mit Realität und Illusion einer Nazi-Ideologie im Vergleich zu einer liberalen Demokratie in Amerika zu nutzen, um auf zeitgenössische soziale Missstände wie Rassismus in der amerikanischen Gesellschaft hinzuweisen (bis zur Civil-Rights-Act-Gesetzgebung von 1964 herrschte vor allem im Süden der USA strikte Rassentrennung nach Hautfarbe). Auch als

Metapher für das ausbleibende Engagement der USA in Afrika und der Dritten Welt kann dies interpretiert werden (vgl. Butter 2009). Doch dieser Aspekt wird in der Serie nur am Rande behandelt. Zwar erlebt John Smith in der »wirklichen« Welt des freiheitlichen Amerikas eine Situation von rassistischer Diskriminierung, in der zwei schwarzen Menschen das Sitzen an einer Bar untersagt wird (S4F6). An anderer Stelle berichtet eine Japanerin von ihrer Zeit im kalifornischen Internierungslager Manzanar für japanische Immigranten in den USA während des Zweiten Weltkriegs (S2F4).

Doch auch wenn uns *The Man in the High Castle* mit Darstellungen einer stark ethnisch geteilten amerikanischen Gesellschaft konfrontiert und damit fortwährende rassistische Strukturen nachzeichnet, zielt die Serie in erster Linie auf die Gelegenheit, die Werte der liberalen Demokratie als Amerikas Wertesystem zu bestärken. Am deutlichsten wird dies am Ende der Serie: Die Nazis sind samt ihrer Ideologie besiegt; der verbleibende Befehlshaber des Amerikanischen Reiches legt sein Hakenkreuz-Abzeichen nieder (die Frage stellt sich, was mit dem übrigen Großdeutschen Reich in Berlin ist). Als Juliana und die anderen Rebellen aus dem Widerstand das Portal zu den Paralleluniversen erobern, strömen ihnen Reisende beziehungsweise Flüchtlinge aus den anderen Welten entgegen, darunter viele »nichtweiße« People of Color. Diese werden mit offenen Armen empfangen. Die Botschaft scheint klar: Amerika ist ein sicherer Hafen – für alle Menschen, die Zuflucht suchen, ganz gleich welcher Hautfarbe oder Herkunft.

Dicks Buch endet hingegen damit, dass Juliana einer Täuschung auferlegen ist: Die faschistische Herrschaft war lediglich eine Fiktion; bei den Schilderungen aus dem *Grasshopper*-Buch handelte es sich tatsächlich um die Wirklichkeit (vgl. Dick 2014: 411). Diese Verkehrung spart die Serie gänzlich aus. Die Utopie eines weltoffenen Amerikas ersetzt das faschistische Amerika, ohne eine Dimension der Sozialkritik im Kontext der gegenwärtigen amerikanischen Gesellschaft einzubetten.

Diese abschließenden Beanstandungen sollen das Serienerlebnis von *The Man in the High Castle* nicht schmälern. Zumal es sich hier um eine Serie handelt, deren Produktion offensichtlich noch unter dem Eindruck von 9/11 stand. Das Thema vom »gerechten Krieg« im Namen des »Kampfs gegen den Terror« hinterließ auch in populärkulturellen Erscheinungsformen tiefe Spuren – in Filmen, wie *Collateral Damage* (2002) und *Team America* (2004), sowie in Serien, wie *24* (2001–2010), *Homeland* (2011–2020) und *The Man in the High Castle* (vgl. Dixon 2004).

Besonders eindrücklich illustriert dies die düstere Szene mit der zerbombten National Mall im atomar verseuchten Washington D. C., in der Juliana geschockt aus der heilen Welt der historisch faktischen 1960er-Jahre im Nazi-kontrollierten Amerika zu sich kommt (S4F4). Die Situation kann als Metapher verstanden werden: Amerika musste und muss sich wehren – nicht gegen Menschen, sondern gegen Ideologien. Die Motivation der kontrafaktischen Geschichtsdarstellung in der Serie *The Man in the High Castle* basiert also nicht so sehr auf Gesellschaftskritik, sondern darauf, die Entscheidung des Eintritts Amerikas in den Zweiten Weltkrieg zu untermauern – inklusive der Abwürfe von zwei Atombomben, um ihn zu gewinnen.