

Als Autor Alan Moore und Zeichner Dave Gibbons 1985 mit der Mini-Serie *Watchmen*¹ begannen, steckte die amerikanische Comic-Industrie in einer tiefen Krise. Vor allem ihr traditionelles Kernstück, der Superheldencomic, lief Gefahr, ästhetisch wie inhaltlich zu überaltern, und die Versuche, sich dem Zeitgeschmack anzupassen – etwa mit der Vorne-kurz-hinten-lang-Frisur von Superman –, waren ebenso unbeholfen wie kurzlebig. Das änderte sich erst, als die Verantwortlichen begannen, sich die bitter nötigen neuen Impulse von Außenseitern zu holen, allen voran dem Nonkonformisten Frank Miller und dem Visionär Alan Moore. Miller entwarf einen Batman der Zukunft, der zynisch, gepeinigt und von Selbstzweifeln geplagt in offene Opposition zum System trat.² Moore ging noch sehr viel weiter und stellte in einem sehr realistischen Setting die moralphilosophischen Grundsätze des Superheldengenres gänzlich zur Disposition.³

Wenn Moores Superhelden foltern, vergewaltigen und Millionen Unschuldige morden, wirft das Fragen auf, die im Superheldengenre gewöhnlich nur simplifizierend beantwortet werden: Was macht einen Menschen zum (Super-)Helden? Was darf ein Superheld tun, und wer legt diese Beschränkungen fest? Kann es etwa moralisch fragwürdige Superhelden geben? Und wäre es überhaupt möglich, von übermenschlicher Macht nicht korrumpiert zu werden? *Watchmen* beantwortet diese Fragen nicht, sondern problematisiert sie durch das Ausloten unterschiedlicher Machtkonzepte, vor allem anhand der Figuren Dr. Manhattan, Comedian und Ozymandias.

Die Forschung hat bereits herausgearbeitet, dass sich Moore den inhaltlichen Konventionen des Superheldengenres verweigert oder sie dekonstruiert. Tatsächlich geht *Watchmen* über eine rein inhaltliche Auseinandersetzung weit hinaus und entwickelt eine Ästhetik der Verunsicherung, die danach fragen lässt, ob Helden nicht ohnehin nur in Fiktion existieren können. Schließlich ist Heldentum ein extrem standpunktabhängiges Konzept, das im postmodernen Denken fragwürdig erscheint, oder wie Sara Van Ness es formuliert: «The hero/villain distinction is contingent on individual and social values of what is right and wrong or good and evil.»⁴ *Watchmen* hinterfragt die Relativität dieser dem Superheldengenre inhärenten Prämissen auch auf seiner äußersten, elementarsten Ebene: der des Erzählaktes.⁵

Um dies herauszuarbeiten, möchte ich zunächst zeigen, wie sich *Watchmen* von der Tradition des Superheldencomics abhebt, um dann auf die Problematisierung und Dekonstruktion des Heldentums auf der Ebene des Erzählten genauer einzugehen. Abschließend soll gezeigt werden, dass sich die selben Strategien auch auf der Ebene des Erzählens wiederfinden lassen, wodurch eine ganzheitliche Ästhetik der Verunsicherung entsteht, die von *Watchmen* ins Superheldengenre eingeführt und von zahlreichen Nachfolgetexten aufgegriffen worden ist.

Watchmen und der Superheldencomic: Traditionen und Konventionen

Watchmen beginnt mit dem Mord an einem Superhelden, dem Comedian, der sich bereits im zweiten Kapitel als Killer im Regierungsdienst, Kriegsverbrecher und Vergewaltiger herausstellt. Die übrigen Superhelden sind durch ein Gesetz, den *Keene Act*, zum Ruhestand gezwungen worden. Nur Dr. Manhattan, die einzige Figur mit wirklichen Superkräften, agiert noch im Auftrag der US-Regierung und sichert durch seine pure Existenz das Kräftegleichgewicht des Kalten Krieges. Ozymandias, der selbsterklärte klügste Mann der Welt, fürchtet die Instabilität dieser Situation und nutzt die Ressourcen des Weltkonzerns, den er nach seiner Zeit als Vigilant aufgebaut hat, um Dr. Manhattan ins Exil zu treiben und einen Angriff Außerirdischer vorzutäuschen, der die Menschheit einen soll. Der beinahe allmächtige Superheld, der kostümierte Geheimagent und der zum Großindustriellen gewandelte Ex-Vigilant markieren drei Extrempositionen des Machtdiskurses in *Watchmen*, die für die Diskussion von Superheldentum von herausgehobener Bedeutung sind – nicht zuletzt, weil Dr. Manhattan sich von der Menschheit abwendet, der Comedian zu Beginn der Handlung ermordet wird und Ozymandias am Ende mehrere Millionen Menschen tötet, um so den Dritten Weltkrieg abzuwenden. Die großen Zusammenhänge, für die diese drei Figuren stehen, werden mit den intimeren Problemen ihrer Kameraden Rorschach, Silk Spectre und Nite Owl kontrastiert, die in erster Linie mit ihren Kindheitstraumata und der Ziel- und Machtlosigkeit ihres Alltags zu kämpfen haben. Spätestens wenn die anderen Superhelden Ozymandias für seinen Anschlag nicht zur Rechenschaft ziehen, ist jede Facette des Superheldentums in Frage gestellt worden.

Die Konventionen, gegen die *Watchmen* sich wendet, lassen sich bis zum Ursprung des Genres zurückverfolgen:⁶ Der Gründungsmoment wird mit dem ersten Auftritt Supermans in *Action Comics 1* im Sommer 1938 angesetzt, der die Kreation einer ganzen Flut von neuen Helden nach ähnlichem Muster bewirkte. Die Kriegsjahre markieren mit ihren patriotischen Stoffen eine formative erste Blütezeit, das «Goldene Zeitalter» des Superheldencomics, dessen Inhalte und Formen im «Silbernen Zeitalter» der zwei folgenden Jahrzehnte gefestigt und verfeinert wurden. Ab den 1970er Jahren wird ein «Bronzenes Zeitalter» verortet, das sich durch eine Hinwendung zum Zeitgeschehen mit seinen Problemen (wie Sucht und Rassismus) auszeichnet, aber einen positiven Grundton beibehält und etablierte Prinzipien nicht in Frage stellt. Zur gleichen Zeit häufen sich Plots, in denen die Macht von Gegnern wie Galactus oder Darkseid und der Maßstab ihrer Handlungen derart ins Gigantische übersteigert wird, dass sie nur noch für metaphysische Reflexion getaucht hätten, die nicht stattfindet. Als Reaktion darauf enthält *Watchmen* mit Dr. Manhattan nur eine einzige Figur mit Superkräften, die durch ihre Macht so weit von der Menschheit losgelöst ist, dass sie von deren Schicksal nicht mehr berührt wird, und kontrastiert diesen durch den gewöhnlichen Menschen Ozymandias, der mit Entschlossenheit und Skrupellosigkeit handelt, um die Weltordnung zu zerschlagen.

Solche Traditionsbrüche setzen aber stets die klassischen Muster aus den formativen ersten Jahrzehnten voraus. So ist auch heute noch allen Superhelden gemein, dass sie Fähigkeiten haben, die sie von gewöhnlichen Menschen unterscheiden, in einem Maß, das ihnen, wie Peter Paik es ausdrückt, einen anderen ontologischen Status als dem Rest der Menschheit verleiht.⁷ Diese Fähigkeiten müssen dabei nicht inhärente Superkräfte wie Hitzeblick oder Unverwundbarkeit

sein, sondern werden oft auf die Perfektion des menschlichen Körpers und Geistes und den Einsatz von Wissenschaft und Technik zurückgeführt – Batman wäre hier das offensichtliche Beispiel.⁸

Neben der großen Macht zeichnen sich Richard Reynolds zufolge alle Superhelden durch vier weitere Eigenschaften aus: eine Existenz am Rande oder außerhalb der Gesellschaft, eine kontrastierende Geheimidentität, eine patriotische Grundhaltung und ein ausgeprägter Gerechtigkeitsinn.⁹ Die beiden letzten Punkte machen auch den Unterschied zwischen Superhelden und ihren Gegnern aus: Superschurken wie Doctor Octopus oder der Joker brechen entweder bewusst die Gesetze und konfrontieren die Ordnungsmacht, oder sie scheinen deren Prinzipien noch nicht einmal nachvollziehen zu können. Für Superhelden steht hingegen stets der Schutz von Menschenleben im Vordergrund – ganz unmittelbar, wenn sie sie aus brennenden Häusern retten, oder eher indirekt in der Bestrafung von Verbrechern. Im weitesten Sinn schließt dies auch ein Interesse am irdischen Gemeinwohl und genereller öffentlicher Ordnung ein, was erklärt, warum sie sich rechtsstaatlichen Prinzipien in der Regel unterordnen und als außerordentlicher, nicht-offizieller Teil der Exekutive den Status quo schützen.¹⁰

Dabei stellt sich die Frage, warum ein alles andere als perfekter Status quo von Kreaturen bewahrt wird, die in der Lage wären, die Welt nachhaltig zu verändern, von den mächtigsten über Nacht und ohne Hilfe. Eine erste Erklärung dafür, dass sich diese Passivität als eine der gattungskonstitutiven Konventionen etabliert hat,¹¹ wäre, dass die Figuren, was ihre Handlungen, ihre Fähigkeiten und ihre Moral angeht nicht von einer dysfunktionalen industrialisierten Gesellschaft loszulösen sind. Es kann nicht in ihrem Interesse sein, den Status quo, der sie hervorgebracht und definiert hat, zu verändern, wenn dadurch eine Welt entstünde, in der sie fehl am Platz wären. Captain Metropolis' Bemühungen, in den 1960er Jahren eine Gruppe namens 'Crimebusters' zum Kampf gegen Promiskuität, Antikriegsdemonstrationen oder Rassenunruhen zu gründen,¹² bringt nicht nur diese Haltung zum Ausdruck, sondern steht darüber hinaus metaphorisch für die weltanschauliche Stagnation des Superheldencomics, gegen die Moore anschreibt.



1 Superman als Zweifler, der seine göttliche Macht verleugnet

Die zweite Erklärung wäre, dass den Superhelden bei aller Macht der Weitblick fehlt, um umfassende Veränderungen zu bewirken. Eine Figur, für die das zuzutreffen scheint, ist Superman. Trotz seiner annähernden Allmacht wird er nie zum Planer, denn zu seiner Persönlichkeit gehört neben Güte und Menschlichkeit auch ein Stück Naivität, nicht zuletzt den eigenen Fähigkeiten gegenüber. Selbst in den seltenen Fällen, in denen Superman massiv die Weltpolitik beeinflusst, realisiert er seine Macht und seinen Einfluss nicht, sondern kann sie bestenfalls auf andere projizieren. In *Kingdom Come* besucht er Orion, den Herrscher des Planeten Apokolips. Schockiert über das Leid der Bevölkerung macht er Orion Vorwürfe – «You're a God. You have the power to *change* your world.» – woraufhin dieser erwidert: «Or to *destroy* it. You would be surprised, I fear, at how easily one can lead to the other.»¹³ (Abb.1)

Die Unmöglichkeit, die Folgen des Einsatzes fast unbegrenzter Macht vorherzusehen, erscheint daher als die dritte Begründung für die Selbstbeschränkung der Superhelden. Generell wird ihre unverbrüchliche moralische Integrität aufrechterhalten durch Regulative, die sie sich selbst auferlegen, vor allem der Verzicht auf tödliche Gewalt. Insofern erscheinen sie im Wortsinn konservativ, agieren als Bewahrer oder Rächer (*The Avengers*) und betreiben auch ohne Maske als Detektive, Reporter oder Polizisten eher Aufklärung als Prävention. Richtet sich die Energie der Helden auf Vergangenheit und Gegenwart, sind die stets vorausplanenden Superschurken darauf aus, die herrschende Ordnung ihren Interessen entsprechend zu verändern und damit die Zukunft zu formen.¹⁴ Das deutlichste Beispiel ist Supermans ewiger Gegner Lex Luthor (der als klügster Mann der Welt ohne Zweifel als Vorbild für Ozymandias in *Watchmen* gedient hat). Die Angst, durch den Versuch, bleibende und globale Verbesserungen zu bewirken die Lage nur noch zu verschlimmern, ist Paik zufolge ein besonders in der postmodernen Popkultur weit verbreitetes Thema. In der Postmoderne werden nicht mehr eindeutige Dystopien gezeigt, sondern die aus einer Utopie resultierende Apokalypse – verbunden mit der Implikation eines möglichen Neubeginns unter unbekanntem Vorzeichen. Mit Mustern der Science Fiction wird so eine existentielle Verunsicherung erzeugt, die es ermöglicht, unparteiisch und distanziert die Dynamik von Machtstrukturen zu analysieren, in Dimensionen, die sich sonst nicht fassen ließen.¹⁵

Für die Superheldencomics heißt das, dass deren Figuren durch die Ausübung ihrer vollen Macht in den Dimensionen von Göttern handeln würden, dabei aber noch immer die Fehlbarkeit und mangelnde Weitsicht der Menschen besäßen.

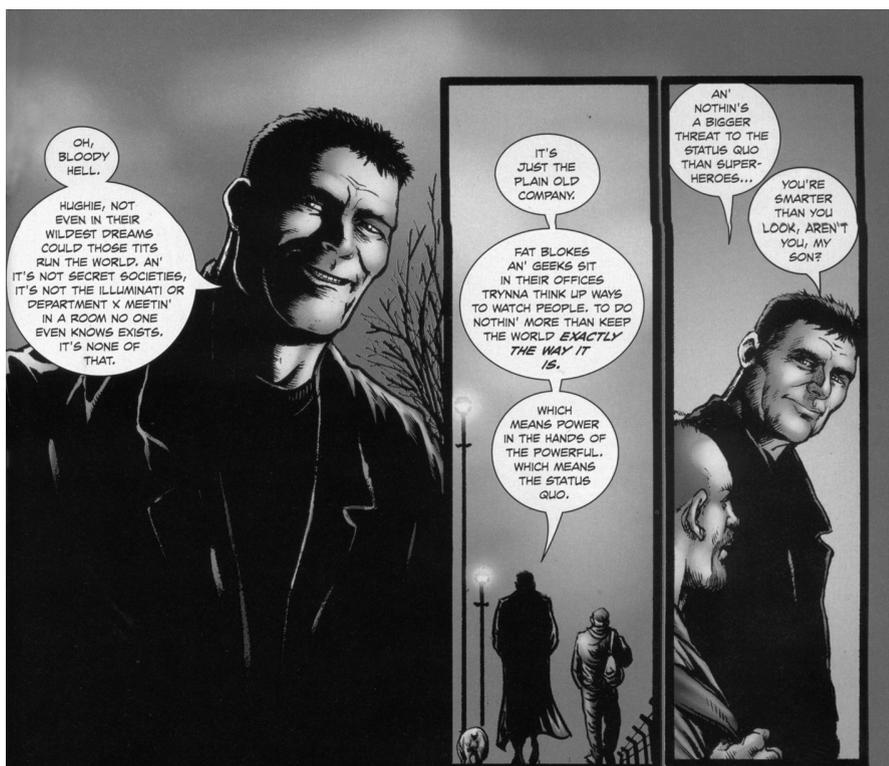


2 Superman als allwissender, strafender Gott

Die «nach Ihrem Bild» gestaltete Welt könnte nur als Tyrannei funktionieren, in der nur Raum für *einen* ordnenden Willen wäre.¹⁶ (Abb. 2) Da Superhelden auch immer von einer tiefen Menschlichkeit geprägt sind, stellt sich die Frage, ob solche Götter überhaupt verantwortungsvoll handeln könnten, ob sie der Machtfülle gewachsen wären. Wie zentral dieser Gedanke für *Watchmen* ist, wird bereits an dessen Titel deutlich, einer Verkürzung des Juvenal-Zitats «Quis custodiet ipsos custodes» – «Wer bewacht die Wächter?»¹⁷

Supermächte, Übermacht und Machtlosigkeit

Die Träger größter Macht haben in *Watchmen* keine direkten Kontrollinstanzen. Dr. Manhattan entzieht sich offensichtlich aufgrund seiner Machtfülle jeder Kontrolle, doch Moore parallelisiert seine Situation mit den Mächtigen der Politik und Wirtschaft. Während für Präsident Nixon die letzte Hoffnung für das Überleben der Menschheit darin besteht, selbst keinen nuklearen Erstschlag auszuführen – also nicht zu handeln und auf das Eingreifen einer höheren Macht zu hoffen –,¹⁸ erkennt Industriemagnat Ozymandias, dass der Zeitpunkt gekommen ist, den Anschlag auf New York auszuführen und so den Atomkrieg abzuwenden. Beide Männer verfügen über die Macht, den Lauf der Welt zu verändern und sind letztendlich in ihrer Entscheidung darüber nur sich selbst und ihrem Gewissen verantwortlich – eine spirituell aufgeladene Situation, an der man die aller politischen Macht innewohnende religiöse Dimension erkennen kann.¹⁹



3 Das Durchdrehen der Schraube: Wer bewacht die Wächter der Wächter?

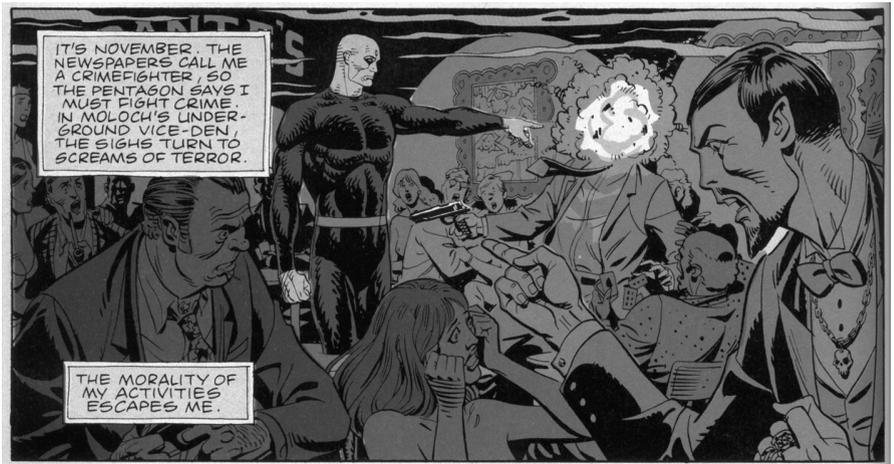
Sowohl in der wissenschaftlichen wie künstlerischen Rezeption wird diese Facette von *Watchmen* oft als das zentrale Thema verstanden – so auch in Garth Ennis' *The Boys*,²⁰ dem vorläufigen Endpunkt einer Rezeptionslinie von *Watchmen*, in der Superhelden in einer ökonomisch und politisch realistischen Welt existieren. In Ennis' Text hat der 11. September 2001 der westlichen Welt vor Augen geführt, dass der Status quo, ganz gleich wie verbesserungswürdig er für die Schwachen sein mag, für die Mächtigen wertvoll und schützenswert ist. Doch: «[...] nothin's a bigger threat to the status quo than superheroes [...]»²¹, weshalb die CIA eine Geheimpolizei etabliert, deren Aufgabe es ist, die (von der Privatwirtschaft finanzierten) Superhelden unter Kontrolle zu halten. (Abb. 3)

In kleinerem Maßstab wird die Frage nach der Überwachung der Wächter in *Watchmen* vor allem dadurch thematisiert, dass die Vigilanten (wie bereits erwähnt) verboten worden sind – ein Verbot, das die Bevölkerung durch Demonstrationen eingefordert hatte. Das ganze Ausmaß der Angst und Verachtung wird aber erst im achten Kapitel wirklich deutlich, wenn ein Lynchmob Hollis Mason erschlägt, einen Helden der ersten Generation. Masons Mörder sind noch dazu eine Horde aufgebrachtener Punks, die sich davon bedroht fühlen, dass die Superhelden handeln, als würden sie über dem Gesetz stehen: «Those bastards, they do whatever they like!»²² Selbst für diejenigen, die mit dem Gesetz in Konflikt stehen, ist eine Position von Superhelden außerhalb der Gerichtsbarkeit also nicht akzeptabel. (Abb. 4)

Wie eingangs angesprochen gibt es drei Ausnahmen von diesem Prinzip. Edward Blake, der Comedian, arbeitet für die Regierung und wird von der Öffentlichkeit für seinen Einsatz bei Geiselnbefreiungen im Regierungsauftrag gefeiert. Adrian Veidt legt seine Maske als Ozymandias noch vor dem Verbot des Vigilantentums ab und wird zum Industriellen, der kalkuliert aus seinem makellosen Image Kapital schlägt und öffentlich als Wohltäter in Erscheinung tritt. Und Dr. Manhattan steht nicht nur, wie Blake, im Regierungsauftrag, er ist auch derart übermächtig, dass für ihn tatsächlich der von Paik thematisierte ontologisch andere Status gilt: Er existiert gleichsam außerhalb von Raum und Zeit und ist dadurch praktisch allwissend und allgegenwärtig, was dazu führt, dass er im Text mehrfach explizit als



4 Über dem Gesetz statt im Konflikt damit: Superhelden als Verbrecher?



5 Die verlorene Moral eines Gottes als Befehlsempfänger

Gott bezeichnet wird.²³ Dennoch offenbart er ein Fehlen der genretypischen selbstaufgelegten Beschränkungen, anfangs durch sein Handeln (wenn er Verbrecher kurzerhand tötet) und später zusehends durch Untätigkeit (wenn er nicht verhindert, dass Blake seine vietnamesische Geliebte tötet).²⁴ Wie es einem Gott ansteht, kann er seine Handlungen nicht mehr in Maßstäben menschlicher Moral definieren: «The morality of my activities escapes me.»²⁵ (Abb. 5)

Dennoch ist es nicht Dr. Manhattan, sondern Ozymandias, der in *Watchmen* den Lauf der Welt beeinflusst. Ozymandias hat zwar keine Superkräfte, ist aber intelligent, ambitioniert und entschlossen, und er liebäugelt offen mit der Göttlichkeit seines Handelns. Er stilisiert sich selbst als Demiurg und Übermensch, indem er Leben schafft – sein Haustier ist ein gentechnisch erzeugter Luchs – und sich und anderen immer wieder zu beweisen versucht, dass er intelligenter und agiler ist als gewöhnliche Menschen. Er wählt eine kontrollierte, begrenzte Katastrophe, die zur Vermeidung eines Armageddon die Illusion eines anderen erzeugt, und erzwingt so eine Utopie, da er zu wissen glaubt, dass die Menschheit sich aus eigener Kraft nicht merklich verbessern kann. In seinem Handeln erscheint er als machiavellischer Stratege, der in allen Aktionen kalkuliert bleibt, etwa wenn er die alten Kameraden durch die Offenheit seines Geständnisses schockiert, um sie durch die Aussicht auf Verbesserung zu beschwichtigen und auf seine Seite zu bringen.²⁶ Das bedeutet auch, dass in *Watchmen* die Selbstregulierung der Superhelden gleich mehrfach versagt: Nicht nur kann vorher keiner Ozymandias' Alleingang beeinflussen oder aufhalten, er wird danach weder zur Rechenschaft gezogen noch bloßgestellt oder an weiterer Machtausübung gehindert. Dr. Manhattan, der einzige andere Held, der ihn kontrollieren könnte, entzieht sich nicht nur selbst aufgrund seiner Macht jeglicher Kontrolle, sondern verweigert ein abschließendes moralisches Urteil über die Tat und wendet sich gänzlich von der Menschheit und ihren Problemen ab.

Diese Konstellation hat die Frage aufgeworfen, ob überhaupt eine der Figuren in *Watchmen* als Held gelten kann. Van Ness' zeigt anhand von Joseph Campbells morphologischen Entwicklungsstufen des Helden, dass die Figuren zwar einzelne heldenhafte Züge haben, aber nie völlig den Status des Helden erreichen.²⁷ Davon

unabhängig geht sie der Frage nach, wie sich die Figuren der Gesellschaft gegenüber positionieren und inwiefern sie, unabhängig von Campbells Typologie, einen ähnlichen Status wie die Superhelden der Comictadition haben können. Ausschlaggebend ist für sie dabei die Unterscheidung zwischen Naturrecht und positivem (im Sinne von «gesetztem», also auf menschlicher Gesetzgebung beruhendem) Recht, denn jede der Figuren hat ein individuelles Rechtsverständnis, das durch das Vigilanten-Verbot des *Keene Act* besonders deutlich zu Tage tritt.²⁸ Der im Untergrund agierende Rorschach fühlt sich nicht an die Gesetze der Menschen gebunden, sondern handelt aus einem tief verwurzelten Gerechtigkeitsempfinden, selbst wenn ihn das für die Öffentlichkeit zum Verbrecher macht, und erscheint daher als Vertreter des Naturrechts. Für den Comedian hingegen hat ausschließlich das positive Recht Geltung: Er befolgt jeden Befehl seiner Vorgesetzten, solange diese als gewählte Volksvertreter autorisiert sind. Nur die naturrechtlichen Helden können sich in der öffentlichen Meinung zu Schurken wandeln, da ihre Verweigerung gegenüber dem öffentlichen Konsens sie ebenso hervorhebt wie ihre Kostüme. Der *Keene Act* bringt Naturrecht und positives Recht in Konflikt und destabilisiert damit die Gesellschaft, so wie Dr. Manhattans Kräfte die Allgemeingültigkeit der Naturgesetze und damit die Basis des Naturrechts in Frage stellen.

Dr. Manhattan und Ozymandias stehen zwischen den Polen. Zunächst ist Dr. Manhattan ein Vertreter des natürlichen Rechts: Er kooperiert mit der Regierung nicht aus Respekt vor deren Rechtsstaatlichkeit, sondern weil sein naturrechtliches Rechtsempfinden mehr oder weniger zufällig mit dem positiven Recht übereinstimmt.²⁹ Am Ende sprengt er die Systematik: Einerseits tötet er Rorschach, um die öffentliche Ordnung (und damit das positive Recht) zu wahren, andererseits distanziert er sich von der Welt mit beiden Rechtsverständnissen und tritt somit völlig aus jedem Bezugsrahmen, vor allem dem des Heldentums. Ozymandias glaubt ebenfalls erkennen zu können, was richtig wäre, und fühlt sich nicht an positives Recht gebunden, will es aber auch nicht offen verletzen, da er als Großindustrieller von der öffentlichen Ordnung profitiert.³⁰ Er handelt nie ohne Hintergedanken und bezieht Gewinnstreben und den Wunsch nach individuellem Ruhm in all seine Pläne ein. Ganz gleich wie seine Handlungen bewertet werden, spricht seine gemischte Motivation dagegen, ihn als Held zu verstehen.

Demgegenüber wirft Iain Thomson die These auf, dass Ozymandias am Ende sehr wohl als Held handelt – allerdings in einem Maßstab, der über das Menschliche hinaus geht. Sein Plan ist moralisch zu ambivalent, um ihn als unmenschlich zu kennzeichnen – vielmehr ist er nicht-menschlich in dem Sinn, dass Ozymandias die Menschheit von außen beurteilt und sich dementsprechend auch durch sein Handeln so weit von ihr distanziert, dass er den Bereich des Menschlich-Heldischen verlässt und ins Göttliche wechselt.³¹ Thomson zufolge dient in *Watchmen* dieses Paradoxon dazu, das Konzept des Helden gleichzeitig zu dekonstruieren und für weitere Reflexion fruchtbar zu machen.³²

Ozymandias und Dr. Manhattan sind dabei für ihn die zentralen Figuren des Superheldendiskurses, da sie am stärksten an Nietzsches Konzept des Übermenschen angelehnt sind. Thomson führt aus, dass der Übermensch sich dadurch auszeichnet, dass er die Taten der Helden vor ihm studiert und nicht nur zu emulieren, sondern zu übertreffen sucht. Ozymandias, der hierüber in Kapitel elf ausführlich reflektiert, und Dr. Manhattan übertreffen durch ihre Handlungen bzw. Fähigkeiten alles, was zuvor von Menschen getan worden ist. Das Überwinden

der Vorbilder lässt sie die Grenzen des Menschlichen überschreiten, führt aber auch unweigerlich dazu, dass sie sich von der Menschheit entfernen und entfremden und in letzter Konsequenz aufhören, Menschen zu sein.³³ Diese beiden Charaktere belasten das Konzept des Helden über seine Tragfähigkeit hinaus, indem die Konsequenzen ihrer Fähigkeiten und Taten durchdacht werden: «[...] the reader comes to understand that these fantasies, realized, become nightmares.»³⁴ Diese Erkenntnis kann jedoch erst am Ende der Lektüre von *Watchmen* erlangt werden, denn nach Abschluss der Lektüre wird deutlich, dass man den Text beim ersten Mal nicht verstehen konnte, dass die Selbstreflexivität des Textes keineswegs eine Form barocker Selbstverliebtheit ist, sondern vielmehr eine Aufforderung dazu, sorgfältiger und kritischer zu lesen.³⁵

«Meanwhile, back at the Base.» Methoden der Verunsicherung

Moore und Gibbons belassen es nicht bei der inhaltlichen Dekonstruktion des Superheldengenres. Auch die visuelle Gestaltung und die Erzählweise tragen maßgeblich zu der von Thomson beschriebenen Verunsicherung bei. Wie schon häufiger gezeigt,³⁶ sind im Vergleich mit der Genretradition vor allem die Idiosynkrasien der visuellen Ästhetik unmittelbar auffällig: Dave Gibbons' Formensprache und Linienführung sind unverkennbar an den Standards seiner Zeit orientiert und lassen sich als geradezu klassisch beschreiben. Die Farbgebung sowie der Verzicht auf Beschleunigungslinien und Soundwords hingegen konterkarieren Kernelemente der Genreästhetik beziehungsweise sparen sie aus. Auf diese Weise wird sowohl die eigene, von der Norm abweichende, als auch die referenzierte Ästhetik in einem regelrechten Verfremdungseffekt hervorgehoben.

Vergleichsweise wenig ist hingegen der Einfluss der Erzählweise für den Gesamteindruck der Verunsicherung in *Watchmen* erforscht worden,³⁷ obwohl deren Infragestellung der Authentizität und Neutralität des Gezeigten in den Nachfolgetexten häufig aufgegriffen wird. *Watchmen* lenkt Aufmerksamkeit auf den Erzählakt in der gleichen Weise, wie dies für die Bildästhetik der Fall ist, durch Umdeutung oder Aussparung von gattungstypischen Elementen. Besonders der weitgehende Verzicht auf Exposition oder Explikation fällt schon recht früh ins Auge, entpuppt sich aber erst in der Gesamtschau als Verweis auf die autoritätsstiftende Funktion solcher Einschübe. Traditionell erfüllen diese Funktion Textboxen, die kausale und temporale Verknüpfungen bei Zeitsprüngen und Ortswechseln herstellen. Ihre Weiterentwicklung sind paratextuelle Einschübe des Autors oder Redakteurs in Querverweisen auf eine vorangegangene Ausgabe oder ein kurzes Vorwort, wie sie sich seit den 1960er Jahren besonders bei Marvel häufig finden. In diesen tritt eine existierende Person als Autorität auf, die den Lesern versichert, dass die mythologische Einheit der Geschichte trotz eventueller Ungereimtheiten fortbesteht. Diese Form der Erzeugung von Autorität lässt sich als Comic-Analogon des auktorialen Erzählens beziehungsweise der Herausgeberfiktion in Prosa verstehen.

Die Bedeutung des Verzichts auf diese Etablierung von Autorität ist in *Watchmen* schon dadurch markiert, dass sie anfangs zu existieren scheint. Die erste Textbox identifiziert die folgenden Ausführungen als Eintrag in Rorschachs Tagebuch und erscheint zunächst als genretypische Explikation. (Abb. 6) Doch der Zusammenhang von Text und Bildern erschließt sich nicht, und die zahlreichen folgenden Ortswechsel bleiben unkommentiert. Spätestens beim Auszug aus Hollis Masons Memoiren am Kapitelende wird deutlich, dass hier eine ordnende In-



6 Aufgebrochene Bezüge zwischen Text und Bild

stanz tätig ist, die bewusst Informationen weitergibt und vorenthält und deren Verhältnis zum Text nicht eindeutig zu bestimmen ist.

Durch seine offensichtlich artifizielle Erzählweise entlarvt *Watchmen* die Traditionen des Superheldengenres als mindestens ebenso künstlich, aber noch dazu ideologisch problematisch. Dass im Superheldengenre kein Zweifel daran besteht, wer ein Held ist und wer nicht, setzt die Annahme eines verbindlichen, eindeutigen und universellen Moralverständnisses voraus. Solche Eindeutigkeit kann nur durch eine monolithische Perspektive erreicht werden, die Ereignisse unzweifelhaft und unhinterfragbar verbürgt, diese in ein moralisches, politisches und gesellschaftliches Normensystem eingliedert und durch so entstandene Autorität als richtig oder falsch, gut oder böse bewertet. Die erklärenden Textboxen des Superheldengenres sind daher der Ausdruck einer in ihrer Allwissenheit letztlich gottgleichen Erzählhaltung.

Aus dem Zusammenwirken aller erzählerischen Mittel in *Watchmen* ergibt sich die Antithese des auktorial-autoritativen Erzählerhaltung des traditionellen Superheldencomics. Die einzelne, mutmaßlich objektive Stimme wird nicht durch eine subjektive ersetzt, sondern durch eine Vielfalt von Verfahren, die Perspektive und Subjektivität thematisieren. Das zweite Kapitel entwirft ein Porträt des toten Comedians als eine Collage von Erinnerungen an ihn, die allein schon durch ihre Kürze und Ausschnitthaftigkeit nicht als verbindlich erscheinen können. Das dritte Kapitel lässt den Zeitungshändler Bernard wortreich die Beschränktheit seiner universellen Informiertheit unter Beweis stellen, und Kapitel neun enthüllt Silk Spectres Kindheitstrauma und damit ein Wissen, das ihr selbst nicht bewusst war. Doch die Figuren haben nicht nur beschränkte Perspektiven, sie lügen auch, und werden darin von der Erzählweise unterstützt. Das sechste Kapitel stellt Rorschachs in Bildern gezeigte Assoziationen und seine Aussagen gegenüber, und das elfte Kapitel «lügt» in der Anordnung der Panels, da Ozymandias' Erklärung seines Plans und dessen Ausführung zeitgleich zu verlaufen scheinen, obwohl über eine halbe Stunde dazwischen liegt. (Abb. 7)

Diese Formen der Verweigerung gegenüber dem autoritativen Impetus des Superheldengenres werden so eingesetzt, dass sie die inhaltlich bereits angeleg-

7 Lügende Figuren und lügende Bilder



te Widersprüchlichkeit und moralische Ambivalenz noch verstärken. Die Handlungen und Entscheidungen von Figuren werden dabei mehrfach in Frage gestellt. Erstens bleibt fast immer die Motivation des Handelns nur ansatzweise nachvollziehbar, denn bei aller Ausführlichkeit, mit der der Comedian und Ozymandias Zeugnis ablegen, ist diese Darstellung nie objektiv. Blake ist stets zynisch oder betrunken, und Ozymandias vertuscht den Mord an seinen Assistenten.³⁸ Auch wenn die Gründe unterschiedlich sind, ist der Effekt der gleiche: Jede der Figuren verzerrt oder unterschlägt gewisse Fakten. Zweitens bleiben die Handlungen selbst unscharf, da außer den (als Gewährsleute aufgrund ihrer Unzuverlässigkeit ausscheidenden) Handelnden selbst niemand alle Fakten überblickt. Auch dies betont *Watchmen* durch seine Konstruktion. Wenn Nite Owl und Rorschach in Ozymandias' Hauptquartier einbrechen, durchsucht ersterer die elektronischen Datenbanken, während letzterer während des Flugs in die Antarktis die mitgenommenen Akten und Notizen studiert. Dabei bleibt nicht nur jedem ein Teil der Informationen verborgen, die Leser erfahren sogar nur wenige Einzelheiten, sehen dafür aber Ereignisse wie das Sinken des Schiffs mit Ozymandias' Wissenschaftlern und Künstlern, das den Vigilanten verborgen bleibt.³⁹ Drittens identifiziert *Watchmen* niemanden als Hauptfigur, so dass Verunsicherung darüber aufkommt, wessen Geschichte es ist, worauf zu achten wäre und welche Maßstäbe anzulegen sind.

Der Zusammenhang von mangelnder Autorität des Erzählaktes und moralischer Verunsicherung wird, wie so viele Eigenheiten von *Watchmen*, im Binnencomic *Tales of the Black Freighter* auf die Spitze getrieben. Dessen Protagonist tritt als Erzähler seiner eigenen Erlebnisse auf, wobei Fieber, Hunger und Wahnsinn seine Erkenntnisfähigkeit stark beeinträchtigen. Auch moralisch ist seine Situation die am wenigsten eindeutige, da seine absolute Entschlossenheit, die geliebte Welt – einen Status quo – zu retten, zu deren Zerstörung führt. Der Protagonist handelt auf Grundlage von unzureichenden Informationen und ist so stets mit seinen schlimmsten Befürchtungen konfrontiert und zu verzweifelten Handlungen getrieben. Ein moralisches Urteil über den Schiffbrüchigen zu fällen ist beinahe unmöglich, genau wie im Falle Ozymandias', da beide mit letztlich unlösba-

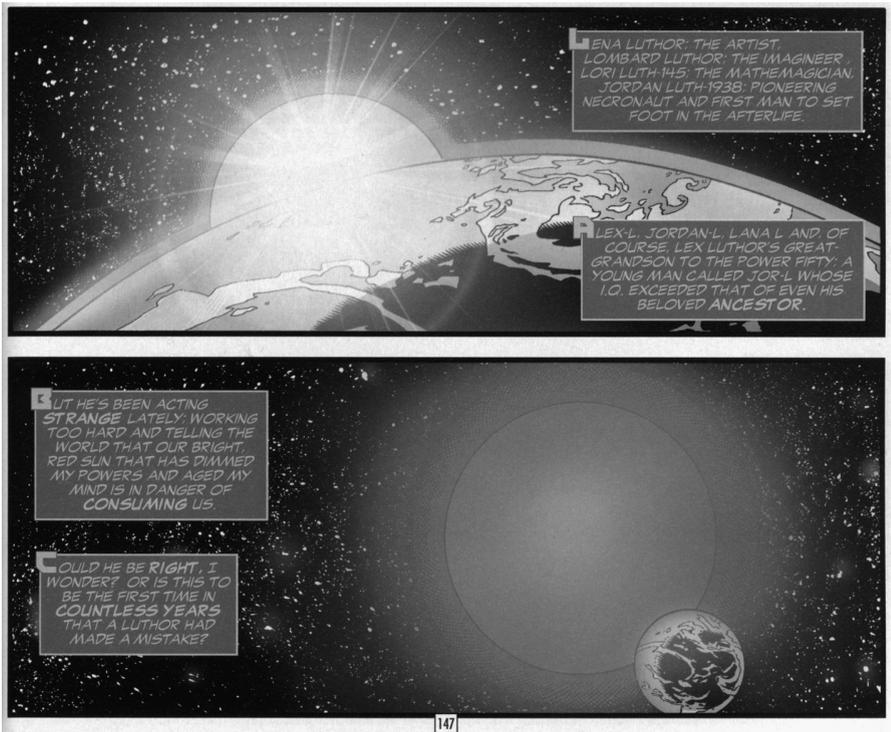


8 Die Macht der medialen Repräsentation

ren Problemen konfrontiert sind. Erst die Gegenüberstellung beider Figuren im Rahmen der Erzählung entlarvt Ozymandias' Glaube, die Gesamtheit der Weltpolitik kalkulieren zu können, als Hybris.

Wie groß die Bedeutung der Darstellungsweise und der Verbürgung durch einen Erzähler für die Politik ist, wird verdeutlicht, wenn am Ende die überlebenden Figuren zustimmen, Ozymandias' Plan nicht zu unterminieren: Der Anschlag auf New York ist lediglich das Ereignis, das Ozymandias braucht, um den systembegründenden, einheitsstiftenden Mythos einer neuen Weltordnung zu entwickeln. Nicht das Ereignis selbst, sondern das Erzählen davon, verändert auf lange Sicht die Welt. Wie jede radikale soziopolitische Veränderung ist auch hier die Fiktionalisierung von historischen Ereignissen unabdingbar, die den neuen Status quo als Resultat des Todes von Unschuldigen als teleologische Notwendigkeit interpretiert.⁴⁰ (Abb. 8)

Die Erzählweise geht damit über die von den Inhalten aufgeworfenen Fragen hinaus und legt nahe, dass Helden prinzipiell nur in Fiktion existieren können, die individuelle Perspektiven und unterschiedliche moralische Standpunkte nivelliert. Die Erzählweise von *Watchmen* lenkt Aufmerksamkeit auf die Ähnlichkeit der Überhöhung von Handlungen zu Heldentaten, wie sie für die Mythologie und das Heldenepos typisch sind, und politischer Propaganda – ein Zusammenhang, den in der Folge Frank Miller und Lynn Varley in *300* am historischen Beispiel der Schlacht an den Thermopylen ausgearbeitet haben.⁴¹ Die Heldentaten in der Schlacht und die spartanischen Wertmaßstäbe werden darin von einer Erzählstimme affirmiert und überhöht, wobei am Ende deutlich wird, dass dieser Erzähler Dilios ist, der einzige Überlebende der Schlacht, der von König Leonidas vom Schlachtfeld geschickt wird, um davon berichten zu können: «You'll have a grand tale to tell. A tale of victory.»⁴² Wenn Dilios ein Jahr später, am Vorabend der Entscheidungsschlacht gegen die Perser, seine Geschichte von den Thermopylen erzählt, thematisiert er explizit, dass sein König nicht das Ereignis selbst als Sieg bezeichnet haben kann, sondern nur den Effekt, den die Erzählung davon auf die griechischen Völker hatte. Auch hier bleibt es nicht beim Sprechen über Propaganda, sondern deren beschränkte, vereindeutigende Sichtweise wird auch durch Zeichnungen und Meta-



9 Der allwissende Erzähler verliert die Kontrolle

phorik deutlich, etwa im Blick durch Leonidas' Helm, dem Symbol seiner spartanischen Perspektive,⁴³ und Dilios Verlust eines Auges in der Schlacht, der als Sinnbild der monolithischen Perspektive erscheint, die er auf die Ereignisse hat.

Auch die Comics, die in der unmittelbaren Nachfolge von *Watchmen* das Superheldengenre dekonstruieren, weisen diese stilistischen und erzählerischen Merkmale auf. In *Kingdom Come* scheint Fokalisationsfigur und Erzähler Norman McCay neutral und vom Geschehen distanziert, ist jedoch am Ende derjenige, der im entscheidenden Moment Einfluss nimmt und somit in erster Linie davon erzählt, wie er den ungnädigen Gott Superman mit den Menschen versöhnt. In *Red Son* wird Superman selbst zum Erzähler – und zwar auch von Ereignissen, die er nicht beobachtet haben kann oder die sich nach seinem Tod ereignen. *Red Son* basiert auf einem zeitlichen Paradoxon, denn Supermans Heimatplanet Krypton entpuppt sich als die Erde in unvorstellbar ferner Zukunft, und das Raumschiff, das ihn zur Erde bringt, ist eigentlich eine Zeitmaschine. Dadurch, dass Superman selbst als Erzähler auftritt, werden zwei Fragen aufgeworfen: erstens, wem Superman seine Geschichte erzählt (und wann er das tut), und zweitens, wer von der Ankunft Supermans auf der Erde der Vergangenheit «erzählt», denn auch wenn Supermans Voice-Over-Monolog geendet hat, sehen die Leser das Ereignis. Die beiden «Stimmen» von Bild und Sprache sind offensichtlich unabhängig und damit auch potentiell divergent, so dass man die Frage stellen könnte, welche von beiden die autoritative Geschichte erzählt – und ob überhaupt eine von beiden den Anspruch erheben kann, Fakten wiederzugeben. (Abb. 9) *The Boys* führt

schließlich den Gedanken der Perspektivgebundenheit von Wahrnehmung und des gezielten Einsatzes von Propaganda explizit aus. Im Gegensatz zu *Watchmen*, wo die Leser Horror- und Piratencomics vorziehen, existieren im parahistorischen Universum von *The Boys* Superheldencomics, die aber von einer Marketingabteilung betreut werden und die tatsächlichen Aktionen der «Helden» öffentlichkeitswirksam aufbereiten. Doch nicht nur der Öffentlichkeit gegenüber wird Desinformation betrieben: Wann immer das neue Teammitglied Wee Hughie etwas über seine Kameraden erfahren will, wird ihm stattdessen von den Gräueltaten der Gegenseite berichtet. Allerspätestens als die Geschichte der stummen, katonischen The Female von einem anderem Charakter erzählt wird und sich als Vermengung anderer Fiktionen von Asterix bis Alien erweist, wird der verzerrende Charakter jeder Erzählung unverkennbar.⁴⁴

Fazit

Die Analyse hat gezeigt, dass *Watchmen* inhaltlich, ästhetisch und erzählerisch das Konzept des Superhelden in einer Weise hinterfragt, die von Nachfolgetexten aufgegriffen und damit zu einer Art Subgenre-Konvention gemacht werden. Die völlige Ambivalenz von *Watchmen* findet sich hingegen in keiner der Rezeptionen wirklich wieder. In *Kingdom Come* geht – ganz im Einklang mit Paiks Thesen – aus der Götterdämmerung ein neues «Goldenes Zeitalter» hervor. In der zirkulären Logik von *Red Son* erlebt die Menschheit eine äonenlange Blütezeit, geht unweigerlich an ihrer Dekadenz zugrunde und beginnt ihren erneuten Aufstieg – eine Vision, die an Dr. Manhattans letzten Satz erinnert: «Nothing ever ends.»⁴⁵ In *The Boys* schließlich gibt es keine ambivalenten Figuren wie Ozymandias mehr, die an ihren übermenschlichen Ambitionen scheitern. An die Stelle der Möglichkeit der Menschheit zur Verbesserung, wie Ozymandias sie vor Augen hat, tritt im 21. Jahrhundert die Angst vor einer Minderheit, die mutmaßlich die Schuld an allen gesellschaftlichen Problemen trägt und von einer geheimen Staatspolizei in schwarzen Ledermänteln überwacht wird. Bei Ennis ist die Welt selbst völlig ambivalent geworden, und so stellt sich nicht mehr die Frage, ob jedes hehre Ziel scheitern muss, sondern ob es überhaupt hehre Ziele geben kann – oder ob auch sie etwas sind, das erst entsteht, wenn Sachverhalte in eine Eindeutigkeit schaffende Erzählung gehüllt werden.

Anmerkungen

1 Alan Moore und Dave Gibbons, *Watchmen*, New York 1987. Nachweise aus dem Text erfolgen mit Angabe des Kapitels in römischen und der Seite in griechischen Ziffern.

2 Frank Miller, *The Dark Knight Returns*, New York 1986.

3 Erik Amaya, «Len Wein: Watching the Watchmen», *Comic Book Resources*, 30.09.2008,

Netzseite, <http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=18266>, Zugriff am 29. November 2010.

4 Sara J. Van Ness, *Watchmen as Literature. A Critical Study of the Graphic Novel*, Jefferson 2010, S. 101.

5 Literaturwissenschaftliche Termini auf Comics zu übertragen, ist nicht ohne Implikatio-

nen, wird aber dennoch häufig mit Gewinn praktiziert. So argumentiert Rocco Versaci in seiner Untersuchung autobiographischer Comics etwa, dass das Medium vielfältigere und weitreichendere Möglichkeiten zur Gestaltung von Ich-Erzählern habe als Prosa, etwa durch die Präsenz des Autors in seinem Text in der Figur eines Alter Ego, das unverkennbar als dessen verfremdete Repräsentation erscheint. Rocco Versaci, *This Book Contains Graphic Language. Comics as Literature*, New York/London, 2007, S. 36.

6 Richard Reynolds, *Super Heroes: A Modern Mythology*, Jackson 1994, S. 8–10.

7 Peter Y. Paik, *From Utopia to Apocalypse. Science Fiction and the Politics of Catastrophe*, Minneapolis/London 2010, S. 172.

8 Peter Coogan argumentiert, dass Figuren wie Batman trotz mangelnder Superkräfte Superhelden sind, da sie sich entsprechend verhalten, also Superschurken bekämpfen und eine Geheimidentität aufrecht erhalten. Der von seinen Fähigkeiten her durchaus vergleichbare Nick Fury agiert hingegen als Geheimagent in der Tradition des Spionageromans und wird von den Superhelden nicht als ebenbürtig betrachtet. Peter Coogan, «The Definition of the Superhero», in: Jeet Heer und Kent Worcester (Hg.), *A Comics Studies Reader*, Jackson 2009, S. 77–93, hier S. 83–87.

9 Reynolds 1994 (wie Anm. 6), S. 16. Coogan beschreibt die gleichen Parameter, fasst sie jedoch in den drei Kriterien Berufung, Fähigkeiten und (problematische) Identität anders zusammen. Coogan 2009 (wie Anm. 8), S. 77–80.

10 Auch wenn von diesem Archetyp abgewichen wird, gibt es nur selten eine offene Opposition zum herrschenden System, und auch die Zweifler, Außenseiter oder Eremiten (Wolverine, der Sub-Mariner oder der Hulk) kommen im Zweifelsfall ihren ins Individuelle verlagerten moralischen Verpflichtungen nach und schützen die Schwachen.

11 Paik 2010 (wie Anm. 7), S. 10–13.

12 Moore/Gibbons 1987 (wie Anm. 1), Kap. II, S. 9–11.

13 Mark Waid und Alex Ross, *Kingdom Come*, New York 1996, S. 103.

14 Der eigentliche Unterschied scheint darin zu liegen, dass Forscher und Erfinder wie Reed Richards, Tony Stark oder Hank Pym eher von Neugier und Innovationsstreben getrieben sind als von den eigentlichen Einsatzmöglichkeiten ihrer Forschung, wohingegen Superschurken immer ein klares Ziel vor Augen haben, eine Auswirkung ihrer Bemühungen.

15 Paik 2010 (wie Anm. 7) S. 19.

16 In DC Comics *Elseworlds*-Reihe sind derartige Szenarien mehrfach durchexerziert worden. In *Kingdom Come* (Waid/Ross 1996, wie Anm. 13) verwandelt Batman Gotham City in ei-

nen Polizeistaat, und Superman richtet Umerziehungslager für nicht systemkonforme Superhelden ein. Mark Millar, Dave Johnson und Kilian Plunkett haben das Thema in *Red Son* (New York 2004) noch konsequenter durchgeführt, indem sie Superman in der Sowjetunion aufwachsen lassen, von wo aus er einen weltumspannenden Sowjetstaat errichtet. Die resultierende Utopie globalen Wohlstands gründet aber auf der allgegenwärtigen Überwachung durch den gottgleichen Alleinherrscher Superman.

17 Zur Bedeutung der Kapitelmotti und des Titels für den Text insgesamt vgl. Hans-Joachim Backe, *Under the Hood. Die Verweisstruktur der Watchmen*, Bochum/Essen 2010.

18 Moore/Gibbons 1987 (wie Anm. 1), Kap. III, S. 27–28.

19 Paik 2010 (wie Anm. 7), S. 40.

20 Garth Ennis und Darrick Robertson, *The Boys*, Runmede 2006ff.

21 Ebd., Heft 2, S. 15.

22 Moore/Gibbons 1987 (wie Anm. 1), Kap. VIII, S. 25.

23 Ebd., Kap. IV, S. 29–32.

24 Ebd., Kap. IV, S. 14 und Kap. II, S. 15.

25 Ebd., Kap. IV, S. 14.

26 Paik 2010 (wie Anm. 7), S. 38–39.

27 Van Ness 2010 (wie Anm. 4), S. 145–170.

28 Ebd., S. 103.

29 Ebd., S. 104.

30 Ebd., S. 113.

31 Iain Thomson, «Deconstructing the Hero», in: *Comics as Philosophy*, hg. v. Jeff McLaughlin, Jackson 2005, S. 100–129, hier: S. 109.

32 Ebd., S. 101.

33 Ebd., S. 114.

34 Ebd., S. 106.

35 Ebd., S. 104.

36 Backe 2010 (wie Anm. 17), S. 30–43.

37 Für *Watchmen* als Gegenstand genereller comictheoretischer Erwägungen vgl. Stephan Packard, *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*, Göttingen 2006, S. 227, und Martin Schüwer, *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*, Trier 2008, S. 159–168 und 476.

38 Moore/Gibbons 1987 (wie Anm. 1), Kap. II, S. 21–23 und Kap. XII, S. 10.

39 Ebd., Kap. IX, S. 17–21.

40 Paik 2010 (wie Anm. 7), S. 41.

41 Frank Miller und Lynn Varley, *300*, Milwaukee, 1998.

42 Ebd., Kap. V, S. 12.

43 Ebd., Kap. V, S. 18–21.

44 Ennis/Robertson 2006 (wie Anm. 20), Heft 38.

45 Moore/Gibbons 1987 (wie Anm. 1), Kap. XII, S. 27.