

KARIN KUKKONEN

NEUE PERSPEKTIVEN AUF DIE SUPERHELDEN

**Polyphonie in
Alan Moores „Watchmen“**

Tectum

Karin Kukkonen

Neue Perspektiven auf die Superhelden.
Polyphonie in Alan Moore's "Watchmen"
© Tectum Verlag Marburg, 2008

ISBN 978-3-8288-5412-3

(Dieser Titel ist als gedrucktes Buch unter der
ISBN 978-3-8288-9617-8 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung		7
Kapitel 1	<i>Watchmen</i> zwischen Monolog und Polyphonie	11
1.	Polyphonie	11
1.1.	Polyphonie und Heteroglossie	12
1.2.	Merkmale der Polyphonie	14
1.3.	Polyphonie und Monolog	18
2.	Comics lesen	20
2.1.	Wort und Bild	21
2.2.	Narration im Comic	22
2.3.	Polyphonie im Comic	26
3.	Der Superheld zwischen Epik und Roman	30
3.1.	Superheldencomics als Epen	31
3.2.	Superhelden als Mythos	33
3.3.	<i>Watchmen</i> zwischen Mythos und Roman	37
Kapitel 2	Polyphonie in der Narration	39
1.	Gegenüberstellung von Perspektiven	41
1.1.	Zur Narrationstheorie	41
1.2.	Fokalisierung, Erzählhaltung und Perspektive	44
1.3.	Parallele Erzählstrukturen	47
1.4.	Rückblende	51
	Autobiographische Rückblende 51 — Biographische Rückblende 55 — <i>Récit répétitif</i> 58	
1.5.	Hypotext	59
2.	Gegenüberstellung von Bedeutungen	63

Kapitel 3	Charaktere	71
1.	Interaktion zwischen den Charakteren	74
1.1.	Dialogsituationen	74
	Dialoge zur Charakterisierung 74 — Dialoge an Plotgelenkstellen 77	
	— Der Dialog als <i>objective correlative</i> 80	
1.2.	Held und Double im Greimas'schen <i>actant</i> - Modell	82
2.	Interaktion innerhalb der Charaktere	85
2.1.	Laurie Juspezyk / The Silk Spectre II	86
2.2.	Dan Dreiberg / Nite Owl II	87
2.3.	Walter Kovaks / Rorschach	89
2.4.	Jon Osterman / Dr. Manhattan	90
2.5.	Adrian Veidt / Ozymandias	92
2.6.	Edward Blake / The Comedian	93
	Schluss	95
	Verzeichnis der verwendeten Texte	99

Einleitung

Jede Gesellschaft bekommt die Helden, die sie verdient. Als 1986-87 Alan Moores *Watchmen* erschien, hatten in der westlichen Welt fast vierzig Jahre Kalter Krieg, McCarthy, Vietnam und Watergate den Glauben an strahlende Helden, die mit einem Schlag alle Probleme lösen können, zutiefst erschüttert. Desillusionierte Zyniker wie The Punisher oder Wolverine von den X-Men dominierten die Comicszene (Wright 277). In Großbritannien, dem Heimatland Alan Moores, verschärfte zudem die rigide Herrschaft der Premierministerin Thatcher die Situation. Moore thematisiert sein Misstrauen gegenüber Helden- und Führungspersönlichkeiten besonders in *V for Vendetta*, in vielerlei Hinsicht ein Vorgänger von *Watchmen*. Nach den unbesiegbaren Muskelmännern des Golden Age der Superheldencomics (1938-1954), nach den komplexbeladenen Unfallopfern des Silver Age (1956-1970) wie Spiderman, Hulk oder den Fantastic Four, die dank der Antiestablishment-Pose ihres Verlagshauses Marvel zu revolutionären Ikonen der 1960er avancierten (Wright 224), schien der traditionelle Superheld am Ende.

In *Watchmen* lesen wir die Geschichte einer Gruppe von Superhelden in einer Welt, in der sie keinen Platz mehr haben. Der Staat hat das Vigilantentum für illegal erklärt. Die öffentliche Ordnung soll von der Polizei und nicht von kostümierten Helden, die nach eigenem Gutdünken handeln, aufrecht erhalten werden. Lediglich Jon Osterman (Dr. Manhattan), ein Wissenschaftler, der nach einem Nuklearunfall Superkräfte entwickelt, und Edward Blake (The Comedian), der als Ein-Mann-Spezialeinheit für die Regierung arbeitet, sind weiterhin als Superhelden akzeptiert. Dan Dreiberg (Nite Owl), Laurie Juspezyk (The Silk Spectre) und Adrian Veidt (Ozymandias) haben sich zur Ruhe gesetzt. Einzig Rorschach (mit bürgerlichem Namen Walter Kovacs), eine psychopathische Rächergestalt, bringt die Welt noch auf eigene Faust in Ordnung. Als eines Tages Blake einem Mordanschlag zum Opfer fällt, treten sie alle in Aktion. Bei den Ermittlungen zu Blakes Tod begegnen sich ihre Wege wieder. Es stellt sich heraus, dass der strahlendste Superheld in ihrer Mitte, Veidt, der Mörder ist. Veidt plant, die Parteien des Kalten Krieges mit einem fingierten Alienangriff, einer schrecklichen Kreatur, die er auf einer Insel von Wissenschaftlern und Künstlern erschaffen lässt, zu einem Friedensschluss zu zwingen.

Wenn eine völlig fremde Bedrohung mitten in New York erscheint, drei Millionen Menschen in den Tod reißt und viele mehr traumatisiert, so dürfte der Schockeffekt die Animositäten zwischen Kapitalismus und Kommunismus vergessen machen, räsoniert Veidt. Doch da sein Plan nur funktionieren kann, solange niemand weiß, dass der Angriff nur fingiert ist, musste Blake sterben, als er davon erfuhr.

In der Welt von *Watchmen* sind die alten Superhelden wie Superman oder Tarzan, die unter den Begriffen klassischer Mythos (vgl. Stahl, Gerlach, Baumgärtner) und Religion (vgl. Wermke, Savramis) erörtert werden¹, in nostalgische Ferne gerückt. Moores *Watchmen* wird folgerichtig (normalerweise in einen Atemzug mit Frank Millers Batmancomic *The Dark Knight Returns*) als Abgesang auf den Superheldencomic (Wright 271), als Schlussstein und Höhepunkt des Silver Age (Klock 3), verstanden. Doch Moore schafft mehr als nur einen Superheldencomic, der symptomatisch für seine Entstehungszeit ist: Er entspinnt durch Querverweise sowohl innerhalb des Textes als auch in den kulturellen Hintergrund der Leser hinein, sowie durch unkonventionelle Bild-Text-Kombinationen, ein überaus komplexes Bedeutungsgeflecht. Moore hat dafür eine besondere Zielgruppe im Blick: „it's tailor-made for a university class, because there are so many levels and little background details and clever little connections and references in it that it's one that academics can pick over for years.“ (Kavanagh, Interview). Die Ausbeute der akademischen Diskussion zu *Watchmen* während der letzten zwanzig Jahre seit Erscheinen des Comics ist allerdings mager. Obwohl *Watchmen* eine prominente Stellung in Veröffentlichungen zum aktuellen Comic einnimmt (Klock; Reynolds; Sabin), gibt es derzeit keine Monografie, die sich auf die Komplexität von *Watchmen* einlassen würde, die in Artikeln (Auffret-Bouc ; Bernard & Carter; Hughes; Wolf-Meyer) natürlich nur angerissen werden kann.

Wir wollen hier der Vielschichtigkeit dieses Comics etwas Raum geben und sie auf den Ebenen von narrativer Technik und Figurencharakterisierung genauer untersuchen. Da aber auch die vorliegende Arbeit einem begrenzten Rahmen unterliegt, können wir keine enzyklopädische Betrachtung von *Watchmen* liefern, sondern beschränken uns darauf, die Komplexität des Comics unter einem Aspekt, dem der Polyphonie, zu betrachten.

¹ Bereits die Silver Age-Figuren fallen bei dieser Diskussion unter den Tisch.

Mit seinen ikonographischen Anspielungen und dem sorgfältig geplanten Zusammenwirken von Bild und Text führt Moore den Comic auf seine Grundlagen als Medium an der Schnittstelle zwischen Bild, Text und Sequenz zurück. Gleichzeitig verweist er aber klar über die traditionellen Comics hinaus: In *Watchmen* ist die Ideologie nicht in Stein gemeißelt und die Moral kommt nicht aus der Pistole geschossen. Vielmehr gleicht das Gedankengebäude des Comics einem Mobile. Es kommt immer wieder zu neuen Ausrichtungen der einzelnen Elemente, was ein stabiles Gebilde, eine klare Perspektive, unmöglich macht und *Watchmen* in den Bereich dessen rückt, was der russische Literatur- und Kulturtheoretiker Michail Bachtin² als „Polyphonie“ betrachtet.

Der Untersuchung von *Watchmen* selbst wollen wir ein theoretisches Kapitel voranstellen, in dem wir den Polyphoniebegriff genauer definieren, den Leseprozess im Comic beleuchten und den Status der Superhelden als moderne Mythen erörtern. Mit diesem Schlüssel an Begrifflichkeiten und Konzepten wollen wir uns dann daran machen, *Watchmen* unter dem Gesichtspunkt der Polyphonie zu analysieren.

Hélène Auffret-Boucé identifiziert in ihrem konzisen Aufsatz „*Watchmen*: Six personnages en quête de fiction“ einzig die Erzählhaltung in *Watchmen* als polyphon (192). Im Folgenden werden wir sehen, wie Moore mit der Gegenüberstellung von Perspektiven in parallelen Erzählstrukturen, Rückblenden und Hypotexten Polyphonie erreicht. Auch Objekten (wie dem Smiley, der das Cover des Comics zielt) und Zitaten (wie dem Juvenal-Zitat „Who watches the watchmen?“, das dem Comic den Namen gab) werden unterschiedliche Bedeutungen zugeordnet, die unterschiedlichen Perspektiven entstammen. Die Charaktere selbst sind polyphon: Sie entsprechen keinen abgeschlossenen Typen, sondern offenbaren ihre Vieldeutigkeit in Dialogsituationen mit anderen Charakteren, der Einordnung ihres Superhelden-Doubles sowie durch ikonographische undeutliche typengeschichtliche Bezüge auf die westliche Heldentradition und speziell die Superheldencomics.

Denn so sehr *Watchmen* auch über den klassischen Superheldencomic hinausweist, so sehr er ihn in formaler Virtuosität und Feingefühl für die Fi-

² Wir verwenden hier die standardisierte deutsche Umschrift der russischen Namen (vgl. Literaturverzeichnis) und Begriffe.

guren übertrifft, führt der Comic doch klar die lange und faszinierende Tradition weiter, die 1938 mit *Action Comics 1*, dem ersten Superman-Comic, begann.

Dieses Buch wurde als Magisterarbeit an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz eingereicht und mit einem Förderungsstipendium der Universität bezuschusst. Ich möchte meinen Betreuern Prof. Dr. Anja Müller-Wood und Prof. Dr. Norbert Grob ganz herzlich für ihre Unterstützung danken.

Kapitel 1

Watchmen zwischen Monolog und Polyphonie

1. Polyphonie

„As Barbara Cartland would put it, I love you madly.“

Umberto Eco, *Postscript to The Name of the Rose* (67)

In diesem Satz bringt Umberto Eco zwei Stimmen zusammen: die der erfolgreichsten Romantikautorin der Welt und die eines ironischen Liebenden in der Postmoderne, der feststellen muss, dass alles schon einmal gesagt wurde. Wir finden hier nicht nur zwei Stimmen, sondern zwei Perspektiven auf die Welt. Barbara Cartlands massentauglich unbedarfte Romantik steht einer desillusionierten Persönlichkeit entgegen, die mit Ironie gegen ihren Individualitätsverlust vorgeht. Keine der Perspektiven gewinnt die Oberhand: Auf der einen Seite wird Barbara Cartland durch die Nennung ihres Names in den Vordergrund gerückt, auf der anderen Seite stellt die zweite Perspektive heraus, dass Cartland, die Autorin, mit all' ihren Heldinnen austauschbar ist, denn eigentlich müsste „I love you madly“ einer Figur und nicht der Autorin zugeordnet werden. Doch Cartland und ihre Heldinnen scheinen in eine öffentliche Persona zusammenzufallen; ein Vorgang, den der postmoderne Liebende mit dem Zitat ironisch entlarvt. Während die erste Perspektive der zweiten jede Möglichkeit zur Originalität versagt, hebt gleichzeitig die Ironie der zweiten Perspektive „the willing suspense of disbelief“ (Coleridge 6) auf, der gerade für das eskapistische Moment populärer Literatur grundlegend ist (Cawelti 19). Zwei Stimmen, die unterschiedlicher nicht sein könnten, treten in einen Dialog, in dem beider Blickwinkel auf die Welt zum Ausdruck kommen und sich wechselseitig kommentieren.

Technisch spricht man in einem solchen Fall, wenn nicht ganz direkte, aber auch nicht ganz indirekte Rede vorliegt, in der Romantheorie von *free indirect discourse*³. Die Aussage, „I love you madly“, wird in zwei Figuren oder Erzähler und Figur zugleich verortet und löst somit eine Auseinander-

³ Französisch: *style indirect libre*; Deutsch: *erlebte Rede*. Der deutsche Begriff ist allerdings umstritten (vgl Pascal 22-30), darum verwenden wir hier den englischen Begriff.

setzung der beiden Perspektiven miteinander aus. *Free indirect discourse* wurde vor allem für den Roman des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts untersucht (vgl. Pascal, Lock, Salvato oder Woloschinow). Das Phänomen der sich austauschenden Perspektiven an sich mit all seinen kulturtheoretischen Implikationen erörterte Michail M. Bachtin in *Probleme der Poetik Dostojewskis* (1929/1963⁴). Bachtin betrachtet es als grundlegendes Merkmal von Dostojewskis Romanen und Erzählungen und tauft das Phänomen „Polyphonie“. Der Begriff „Polyphonie“ stammt aus der Musik und bezeichnet schlicht „Vielstimmigkeit“ – das Zusammenspiel mehrerer Gesangslagen oder Instrumente. Leider bietet Bachtins Buch keine konkrete Definition seines Verständnisses von literarischer Polyphonie (vgl. Morson & Emerson 231), sondern führt in späteren Werken⁵ lediglich das Konzept der Heteroglossie ein, das mit der Polyphonie teilweise deckungsgleich ist. „Dans mes travaux il y a aussi beaucoup d'inachèvement externe, inachèvement non de la pensée mais de son expression, de son exposition“, schreibt Bachtin selbst (zitiert nach Todorov, *Principe dialogique* 11).

1.1. Polyphonie und Heteroglossie

Todorov unterscheidet zwischen Polyphonie (*hétérophonie*) als einer Vielfalt unterschiedlicher individueller Stimmen und Heteroglossie (*hétéroglossie*) als Zusammenspiel unterschiedlicher sozialer Diskurse (*Principe dialogique* 89). In „Du discours romanique“ macht Bachtin die Heteroglossie in all' ihren Ausprägungen zur Grundlage des Romans. Er identifiziert sie in den Romanen Richardsons, Sternes oder Dickens, die ihren komischen Effekt durch die Gegenüberstellung unterschiedlicher Diskurse erreichen, aber auch den Gesellschaftsgemälden eines Tolstoi, der den Dialog der Diskurse bis ins Extrem konkretisiert (106). Anders als die Dichtkunst ist der Roman kein Akt der *énonciation*, kein direkter Ausdruck eines Gedanken, sondern repräsentiert Aussagen, die sozialen Diskursen entstammen (129). Diese Diskurse treten im Roman in Widerstreit (177) und können damit Polyphonie schaffen (120). In einem Gedicht hingegen „vergisst“ das Wort die Geschichte seiner Konzeption. Das Wort verweist nicht auf die Diskurse, aus denen es hervorgeht, sondern suggeriert eine Einheit der poe-

⁴ Wir beziehen uns auf die von Bachtin überarbeitete Version von 1963.

⁵ Bachtins romantheoretische Schriften der 1930er, v.a. „Du discours romanique“.

tischen Stimme (148)⁶. Die Polysemie eines Gedichts, die Vielzahl unterschiedlicher Bedeutungen, die es tragen kann, liegt laut Bachtin im Zusammenspiel von Wort und Objekt (101). Der Autor des Romans hingegen bringt die unterschiedlichen Perspektiven, von denen eine Aussage ausgeht, in seinen Text (118). In Stilisierungen (die Stimmen von Erzähler und Held sind gleichgerichtet), Parodien, *free indirect discourse*⁷ und anderen Manifestationen des „zweistimmigen Worts“ (Bachtin, *Dostojewski* 248ff.) verweist der Roman stets auf seine heteroglotte Natur. Woloschinows⁸ Versuch einer soziologischen Linguistik, *Marxismus und die Sprachphilosophie*, etabliert die verbale Interaktion als fundamentale Realität der Sprache (136): Nur im Austausch zwischen Sprecher und Hörer kann Bedeutung entstehen (147). Das Wort steht zwischen seinen vergangenen Bedeutungen, der aktuellen Bedeutung und dem Nutzen, dem es der Sprecher zuführen will. Dabei ist es nicht stabil in einer Bedeutung, d.h. die Gesprächsteilnehmer rufen nicht einfach die Wörterbuchbedeutung eines Wortes (*signification*) ab, sondern das Wort verändert seine Bedeutung je nach Kontext, in dem es konkretisiert wird (*thème* 142)⁹. Woloschinow betont, dass das Wort von seiner ideologischen Funktion nicht trennbar ist (31). Das Wort selbst ist ideologisch neutral (32), aber als Grundlage des Zeichens das sine qua non jeder ideologischen Bedeutung (32), die ihm in konkreten Kontexten zugeordnet wird. Im Wort spiegelt sich nicht nur die zeitliche Entwicklung von Bedeutungen in sozialen Diskursen (40) wieder, die ideologische Auseinandersetzung in der Gegenwart macht es zudem zum Austragungs-

⁶ Bachtin beachtet hier nicht, dass sich auch Gedichte mit ihren Traditionen auseinandersetzen können. Shakespeares Sonette sind beispielsweise eine vielschichtige Auseinandersetzung mit der seit Petrarca etablierten Tradition. Lediglich in Puschkins *Eugen Onegin*, der eine ähnliche Auseinandersetzung mit der poetischen Tradition betreibt, beobachtet Bachtin eine "prosaisation" der Dichtung durch die Gegenüberstellung von Perspektiven (148).

⁷ Bachtin selbst verwendet diesen Begriff nicht, sondern spricht von „*polémique cachée*“ (*Dostojewski* 253).

⁸ W. N. Woloschinow gehörte wie P.N. Medwedew dem Kreis um Bachtin, der sich in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Witebsk und später in Petersburg trifft, an. 1973 erklärte der russische Semiotiker W.W. Iwanow, dass die Bücher Medwedews und Woloschinows in Wirklichkeit von Bachtin geschrieben worden seien. Da die Beweislage dazu äußerst schwierig ist und die Diskussion andauert (vgl. Todorov, *Principe dialogique* 16-23; Morris, Wehrle, Holquist), bleiben wir hier bei den Namen, unter denen die Bücher ursprünglich veröffentlicht wurden.

⁹ Woloschinow setzt sich hier auch mit Saussures Gegensatzpaar von *langue*, das der *signification* entspricht, und *parole*, das dem *thème* entspricht, auseinander.

ort des Klassenkampfes (44). Wenn das gesprochene Wort also derartig stark vom Dialog und der Interaktion bestimmt ist, erscheint es nur folgerichtig, dass auch der Roman¹⁰, die Repräsentation des gesprochenen Wortes, von einer dialogischen Auseinandersetzung geprägt ist.

1.2. Merkmale der Polyphonie

Nach Bachtin ist das Kennzeichen eines Romans also Heteroglossie. Doch Heteroglossie ist ein viel weiter gefasster Begriff als Polyphonie, denn obwohl viele literarische Werke heteroglot sind, sind nur sehr wenige polyphon (Morson & Emerson 232). Bachtin selbst erkennt explizit nur Dostojewski als polyphonen Autor an. Tolstoi, sein Paradebeispiel der Heteroglossie („Discours dialogique“ 106), verortet Bachtin in *Dostojewski* am Gegenpol der Polyphonie, der Monologie (109-112). Tolstois Novelle *Die Kreuzersonate* beispielsweise beginnt mit einer lebhaften Unterhaltung von Menschen unterschiedlichster sozialer Herkunft in einem Zugabteil und erfüllt damit die Bedingungen der Heteroglossie vorbildhaft. Doch nach 29 Seiten beginnt der Ich-Erzähler Posdnychow, den Diskurs an sich zu reißen und etabliert seine monologische Erzählung. Für einen polyphonen Roman genügt es also nicht, unterschiedliche Diskurstypen auftreten zu lassen. Dostojewski selbst macht von einer Charakterisierung über Diskurstypen nur selten Gebrauch und so wurde ihm immer wieder mangelnde stilistische Differenzierung vorgeworfen (vgl. Bachtin, *Dostojewski* 239f.). Doch für die Polyphonie zählt nicht das, was gesagt wird, sondern aus welchem Blickwinkel es gesagt wird. Der Roman grenzt sich vom Gedicht dadurch ab, dass er die Unterschiedlichkeit der Sprechweisen, die Heteroglossie, betont. Sie öffnet das Feld für die Diskurse, die unterschiedliche Bedeutungen in einem Wort hervorbringen. Die Polyphonie hingegen betont die individuellen Blickwinkel, Weltansichten und Bewusstsein, die diese Diskurse hervorbringen (Bachtin, *Dostojewski* 45). Wie im Einstein'schen

¹⁰ Danow weist darauf hin, dass die einfache Herleitung der Charakteristika des Romans aus Phänomenen der gesprochenen Sprache mehr problematisiert werden sollte (127ff.). Leider können wir dieser Aufforderung im Rahmen unserer Arbeit nicht nachkommen. Da die Ideologie – als Basis unterschiedlicher Bedeutungsdiskurse – aber sowohl Literatur als auch Sprache durchdringt, der Bachtinkreis der Suche der Formalisten nach einer separaten Literatursprache kritisch gegenüberstand (vgl. Medwedew) und Bachtin selbst seine Kategorien von Monolog und Dialog sowohl auf die Literatur als auch gesellschaftliche Phänomene anwendet, sehen wir uns berechtigt, unseren weniger differenzierten Ansatz weiter zu verfolgen.