

Von Göttern, Kanon, Kontinuität und Kaleidoskopen

Doomsday Clock zwischen Polyphonie und Mythos

Kathrin Kazmaier

Von 2017 bis 2019 erschien der Comic *Doomsday Clock*¹ von Geoff Johns (Autor), Gary Frank (Zeichner) und Brad Anderson (Farben), der einiges Aufsehen erregte, weil er mit Dr. Manhattan, Adrian Veidt und Rorschach Figuren aus dem Comic-Meilenstein *Watchmen* (1986) von Alan Moore (Autor), Dave Gibbons (Zeichner) und John Higgins (Farben) in den DC-Superhelden-Mainstream um Superman, Batman und Co. überführte. In die Kritik ist der Comic einerseits deswegen geraten, weil ihm vorgeworfen wurde, eine bloße (schlechte) Kopie² oder ein Derivat von *Watchmen* zu sein, die aber von dessen Ruhm und »semantischem Überschuss«³ profitiere.⁴ Andererseits wurde Kritik an *Doomsday Clock* laut, weil dem Comic bzw. seinem Autor

-
- 1 Johns, Geoff/Frank, Gary/Anderson, Brad: *Doomsday Clock. The Complete Collection*, Burbank, CA: DC Comics 2020. Im Folgenden werden Nachweise im Fließtext unter Angabe der Heftnummer (die den einzelnen Kapiteln entspricht) und der Seitenzahl angegeben.
 - 2 *Doomsday Clock* folgt in seinem formalen Aufbau und seinen wesentlichen inhaltlichen Strukturen seinem Vorbild *Watchmen*. Das Seitenlayout basiert ebenfalls auf einem sogenannte 9-Panel-Grid, der Comic besteht aus 12 Kapiteln, an deren Ende jeweils ein Motto gesetzt ist, auch eine die Rahmenhandlung kommentierende Binnenhandlung und die für *Watchmen* typischen Zwischenstücke finden sich in *Doomsday Clock*. In dieser »poetologischen Aneignung verorte[n] sich der Autor [und der Zeichner, K.K.] selbst in einer literarischen Tradition«. Picard, Sophie/Wojciek, Paula: »Kulturelle Aneignung: Intertextualität«, in: Paula Wojciek et al. (Hg.), *Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell*, Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 515–518, hier S. 515.
 - 3 Ebd.
 - 4 »Der gefeierte Autor Geoff Jones [sic!] [...] verwechselt eine komplizierte Erzählweise mit einer anspruchsvollen Geschichte«. Lünstedt, Heiner: »Doomsday Clock«, <http://comic.hightzone.de/doomsday-clock/> vom 18.04.2019. Gegenstimmen finden sich beispielsweise auf der Webseite Bizarro World von Emu: »Comic Review: Doomsday Clock Bd. 1–4 (Panini Comics)«, <https://www.bizarroworldcomics.de/2020/04/comic-review-doomsday-clock-bd-1-4-panini-comics/> vom 17.04.2020: »Bereits vor Veröffentlichung der ersten Ausgabe gescholten und sicher noch in den nächsten 10 Jahren von griesgrämigen Puristen und selbsternannten Kunstwächtern des Mediums in der Existenzberichtigung negiert, liefert ›Doomsday Clock‹ einen sensationell gut erzählten, vielschichtigen und optisch herausragenden Superhelden-Krimi, der in keiner Weise negativ an Moores und Gibbons *Watchmen*-

unterstellt wird, er schleife den ideologiekritischen Gestus von *Watchmen*, indem er diesen dem DC-Mainstream »einverleibe«: »Drawn into yet another crossover event and transformed into the new cornerstone of DC continuity, *Watchmen* has finally been completely assimilated«.⁵

Dessen ungeachtet fungiert *Doomsday Clock* vor allem als fiktionale Erklärung für die Marketingentscheidungen des DC-Verlags, 2011 einen neuen Reboot unter dem Titel *The New 52* gestartet zu haben, der die Ursprungserzählungen etlicher Figuren grundlegend veränderte und viele seit 1938/1939 laufende Heftserien bei Nummer 1 beginnen ließ.⁶ Die sogenannte Retcon (Retroactive Continuity) wurde schon 2016, unter anderem aufgrund von kritischen Stimmen aus dem Fandom und sinkender Verkaufszahlen, wieder beendet. Der erneute Reboot von 2016, *Rebirth* genannt, setzte als Status Quo der sogenannten Kontinuität weitgehend den Zustand vor der gescheiterten Retcon *The New 52*. *Doomsday Clock* lässt sich damit in die Reihe der fiktionalen Krisenerzählungen⁷ stellen, die als zentrale Maßnahmen zur ordnenden (Neu-)Strukturierung gelten und im DC-Verlag seit den 1960er Jahren die Fülle an Erzählsträngen, eingeführten Parallelwelten oder Multiversen nach ihrer Bedeutsamkeit und Gültigkeit sortieren und korrigieren.⁸ *Doomsday Clock* legt als Metacomic zugleich eine narrativ-fiktionale Begründung für all jene Krisen vor. Das tut der Comic unter Rückgriff auf die in *Watchmen* als postmoderne und polyphone Verweisstruktur angelegten, konkurrierenden Konzepte⁹ von Göttlichkeit,

Mythos kratzt, sondern schlicht eine exzellente Geschichte für diejenigen liefert, die sie auch lesen und genießen wollen.«

- 5 Borenstein, Eliot: »McWatchmen: Doomsday Clock«, <https://www.eliotborenstein.net/thewatchmenwatch/mcwatchmen-doomsday-clock> vom 10.10.2022.
- 6 Mit dem Start von *The New 52* wurden fast alle Heftserien, die seit dem ersten Erscheinen von Superman in *Action Comics* #1 (1938) und Batman in *Detective Comics* #27 (1939) erschienen, in ihrer Nummerierung auf Null gesetzt. Die inhaltlich grundlegendste Veränderung besteht in dem Umstand, dass es in dieser fiktionalen Welt erst seit fünf Jahren Superhelden auf der Erde gibt. Wally West (Kid Flash) existiert in dieser Version nicht, Clark Kent und Lois Lane sind nicht verheiratet und auch die Eltern von Clark Kent sind in dessen Jugendjahren gestorben. Mit *The New 52* ging die marketingstrategische Entscheidung einher, die fiktionalen Inhalte, die unter den drei Labels DC, Vertigo und WildStorm veröffentlicht wurden, nunmehr in ein gemeinsames Comicuniversum zu überführen, um neue erzählerische Möglichkeiten ausschöpfen zu können.
- 7 Die wichtigsten Crisis-Events sind *Crisis on Infinite Earths* (1985) von Marv Wolfman und George Pérez, *Infinite Crisis* (2005–2007) von Geoff Johns, Phil Jimenez, George Pérez, Ivan Reis und Jerry Ordway sowie *Final Crisis* (2008) von Grant Morrison und J.G. Jones.
- 8 Zentral sind dafür die Begriffe des »Kanons«, der für eine Hierarchisierung der Erzählungen sorgt, und der »Kontinuität«, deren Ziel Widerspruchsfreiheit in der Geschichte einzelner Figuren ist.
- 9 »In *Watchmen* ist es nicht ein einzelnes logisches Beziehungssystem, dass es zu entdecken gibt, sondern ein Nebeneinander- und Ineinanderwirken von mehreren Systemen. Superheldencomics weisen solche konkurrierenden Sinnsysteme traditionell nicht auf.« Backe, Hans-

insbesondere anhand der Figur Dr. Manhattan, die als Ursache der fünfjährigen *The New 52*-Abweichung von der bisherigen Kontinuität inszeniert wird.

Die folgende Analyse legt dar, wie anhand von konkurrierenden Göttlichkeitsentwürfen der Figuren Adrian Veidt, Dr. Manhattan und Superman innerfiktionale wie außerfiktionale Autorisierungsansprüche¹⁰ sowie ein neuer Umgang mit Kontinuität und Kanon verhandelt werden.¹¹ Dabei ergibt sich für Dr. Manhattan aus der in *Watchmen* angelegten Figurenkonzeption und ihrer Funktionalisierung in *Doomsday Clock* eine paradoxe Struktur: Dr. Manhattan ist als übermächtige und zugleich ohnmächtige Kippfigur konzipiert, an der sowohl metaleptische Grenzgänge als auch narrative Einfriedung auktorial inszeniert werden. Der Comic überführt die aus *Watchmen* ererbte postmoderne, polyphone Verweisstruktur zwar in eine marketingstrategische Pluralität, verengt jene allerdings zu einer monologischen Erzählstruktur, um den Mythos Superman mittels einer christlichen Erlösungssemantik zu reinstallieren.

Joachim: Under the Hood. Die Verweisungsstruktur der Watchmen, Bochum/Essen: Ch. A. Bachmann 2010, S. 20.

- 10 Siehe Kelleter, Frank/Stein, Daniel: »Autorisierungspraktiken seriellen Erzählens. Zur Gattungsentwicklung von Superheldencomics«, in: Frank Kelleter (Hg.), Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert, Bielefeld: transcript 2012, S. 259–290. Alan Moore hat sich ausdrücklich gegen jegliche Verarbeitung der *Watchmen*-Charaktere ausgesprochen. Der DC-Konzern hatte Moore die Rechte an seinem Comic mit der Auflage angeboten, die Rechte für eine Weiterverarbeitung des Stoffes an DC abzutreten, was Moore ausschlug. Siehe dazu Alan Moore im Interview mit Adi Tanti-medh aus dem Jahr 2010, wieder abgedruckt als: Johnston, Rich: »When Alan Moore Talked About DC Comics And Watchmen Sequels.... Back In 2010«, <https://bleedingcool.com/comics/alan-moore-talked-dc-comics-watchmen-sequels-back-2010/> vom 22.11.2017. »But the new seres' [sic!] very initials (DC!) remind us of what we are really supposed to think about *Watchmen*. *Doomsday Clock* is the aesthetic translation of the legal position taken by its corporate owners: *Watchmen* is a product of DC Comics.« E. Borenstein: McWatchmen, o. S.
- 11 Eliot Borenstein formuliert in einem Angriff auf die Mediokrität von Mainstream-Verlagen wie DC entsprechend streng, dass »the strategy behind *Doomsday Clock* seems to be to take *Watchmen* down a peg by thoroughly embedding it into the cosmology of the DC Universe«. E. Borenstein: McWatchmen, o. S.

Von der *Watchmen*-Welt zum DC-Metaverse¹²

Watchmen war zwar schon 1986 unter dem Label DC erschienen, die von Alan Moore gestaltete fiktionale Welt hatte allerdings keine Berührungspunkte mit dem etablierten Superhelden-Kosmos von DC. Der Comic ist »ganz dezidiert postmodern und in höchstem Maße selbstreflexiv was die Möglichkeiten des Mediums Comic angeht«¹³ und unterzieht das »Referenzsystem«¹⁴ Superheldencomic mit seinen »archetypischen Muster[n] und klaren Moralvorstellungen«¹⁵ einer ideologiekritischen Revision: Wenn Dr. Manhattan am Ende von *Watchmen* lakonisch konstatiert: »Nothing ends, Adrian. Nothing ever ends«¹⁶ (W 12, 27), so lässt sich die Aussage als ironischer, metaleptischer Kommentar über die Erzählkonventionen des Superheldencomics lesen, der als genuin seriell angelegte Erzählform auf Endlosigkeit und Wiederholung mit überwiegend stereotypisierten Figuren (Gut gegen Böse) und Handlungen (Einbruch von Chaos durch die/den Widersacher und Wiederherstellung der gestörten Ordnung durch die Superhelden) hin ausgerichtet ist.¹⁷ *Doomsday Clock* überführt nun jenen Dr. Manhattan in das DC-Universum, um in ganz unironischer Geste gerade für eine Wiederherstellung von Ordnung zu sorgen und damit den Gestus von *Watchmen* in sein Gegenteil zu verkehren.

Hans-Joachim Backe konstatiert für *Watchmen*, dass »sich die zentralen Machtträger des Textes als eine Trias von Göttern verstehen«¹⁸ lassen und dass »[g]erade

12 Zum besseren Verständnis verwende ich im Folgenden *Watchmen* und *Doomsday Clock*, wenn ich mich auf die Comics und deren Plot sowie formalen Strukturen beziehe. Spreche ich von den fiktionalen Welten, die aus den beiden Comics resultieren bzw. von denen die Comics handeln, setze ich die Worte in einfache Anführungszeichen und spreche von der Welt der ›Watchmen‹ oder der ›Watchmen-Welt im Gegensatz zur DC-Welt, in der die Handlung von *Doomsday Clock* überwiegend situiert ist.

13 H.-J. Backe: *Under the Hood*, S. 13.

14 Ebd., S. 11.

15 Ebd.

16 Moore, Alan/Gibbons, Dave: *Watchmen*. International Edition, New York: DC Comics 2008. Im Folgenden werden Nachweise im Fließtext unter Angabe der Sigle W mit Heftnummer (die den einzelnen Kapiteln entspricht) und Seitenzahl angegeben.

17 Stephan Ditschke und Anjin Anhut markieren unter Rückgriff auf Jurij Lotmans Konzept der Raumsemantik bzw. seines Sujet-Begriffs als zentrales Schema von Superheldennarrationen, dass sie durch Wiederholungsstrukturen die gestörte, »etablierte Ordnung« (Ditschke, Stefan/Anhut, Anjin: »Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superheldencomics«, in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Joanna Nowotny (Hg.), *Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien*, Bielefeld: transcript 2018, S. 131–178, hier S. 144) in der Regel »restitutiv« (Ebd., S. 134) wiederherstellen. *Watchmen* hingegen bestimmen sie als »eine der wenigen ›revolutionären‹ Narrationen des Superheldengenres im Sinne Lotmans« (Ebd., S. 148), da Adrian Veidts Handlung auf die »Konstitution einer besseren [Ordnung] zielt« (Ebd., S. 148).

18 H.-J. Backe: *Under the Hood*, S. 126.

die Machtverhältnisse zwischen Veidt und Dr. Manhattan [...] einen Problemaufriss möglicher Vorstellungen von Göttlichkeit [ergeben]«. ¹⁹ Auch *Doomsday Clock* operiert mit konkurrierenden Gottes- und Allmachtsfiguren, vor allem in der Inszenierung von Adrian Veidt, Dr. Manhattan und Superman, anhand derer Geltungs- und Erzählhoheiten erprobt werden.

In *Watchmen* rettet Adrian Veidt auf höchst fragwürdige Weise seine Welt vor dem drohenden Atomkrieg, indem er einen Alienangriff auf New York City orchestriert, der Millionen Menschen das Leben kostet und die Mehrzahl der Überlebenden traumatisiert zurücklässt, was ihn zu einem ambivalenten Charakter macht, der sich als »Trickster, als Kulturgott« ²⁰ bezeichnen lässt. Gleichwohl weiß Veidt um die Kosten seines Friedensversuchs (W 12, 27), sodass seine Handlungen weder erlauben, ihn als Held (oder christlichen Gott) noch ihn als Bösewicht zu klassifizieren. Darüber hinaus inszeniert der Comic ihn in sprachlich wie ästhetisch übertriebener Weise sowohl über Topoi heroisierter, historischer Herrscher wie Ramses II, dessen griechischen Namen Ozymandias er trägt, als auch über den Topos des klassischen Schöpfergottes ²¹, was einen selbstironischen Effekt erzeugt, etwa wenn er nach dem Gelingen seines Plans in einem Lichtkegel mit erhobenen Armen, einem siegenden Boxer gleich, mit Tränen in den Augen die fettgedruckten Worte »I did it« (W 12, 19) rufend, dargestellt ist.

Doomsday Clock reinszeniert Veidt in explizit gemachter Wiederholung ²² als Drahtzieher hinter den Geschehnissen und lässt sich als fiktionales Alter Ego von Geoff Johns bestimmen, der zum Ende des Comics konstatieren kann: »It's all going according to plan« (12, 35). Entsprechend lässt sich in *Doomsday Clock* eine selbstironische Darstellung nicht finden, was sich unter anderem in der weitaus dunkleren und seriös wirkenden Farbpalette zeigt. Der Comic präsentiert Veidt im Gewand traditioneller Göttlichkeit, wenn er als quasi allwissender Gott vor einer Wand voller Fernseh-Bildschirme, gleichsam über sämtliche Geschehnisse der DC-Welt gleichzeitig ²³ in gleichgültiger Distanz wachend, gezeigt wird (8, 28; 11,

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Das Attribut traditioneller, schöpferischer Göttlichkeit wird im von Veidt geschaffenen Wesen Bubastis, einem »genetically altered lynx« (W 4, 21), explizit gemacht. In konsequenter Ironisierung bringt Veidt statt eines christlichen Erlösers Tod und Vernichtung auf seine Erde.

22 So äußert er im letzten Kapitel: »I did it again« (12, 35).

23 Das Attribut der Allgegenwart ist hier verkehrt, wenn die durch verschiedenen Fernsehsender präsentierten Ereignisse in der DC-Welt für Veidt gleichzeitig gegenwärtig sind, Veidt selbst jedoch keineswegs für andere gegenwärtig ist. Zugleich erzeugen die Bildschirme eine Distanzierung und Angleichung aller Ereignisse. So kann er in einer Szene die Stimme Imras, die er gefangen hält, nicht von den vielen Stimmen auf den Bildschirmen unterscheiden: »Yes, yes! I hear you! All these screens, I thought you were one of them« (11, 9).

8).²⁴ Seine Intrige – die DC-Welt gegen Superman aufzubringen,²⁵ sodass dessen heroische Größe wiederum Dr. Manhattan dazu bewegen soll, seine Ursprungswelt der ›Watchmen‹ zu retten – dient, wie die Figurenrede Veidts und einige der Motti²⁶ in Form von metaleptischen Kommentaren zeigen, lediglich dazu, Veidts Ruhm über seinen Tod hinaus zu sichern.²⁷ So wird aus dem ambivalenten Trickster aus *Watchmen* ein eindimensional inszenierter Manipulator.

Auch Dr. Manhattan durchläuft von *Watchmen* zu *Doomsday Clock* einen Prozess der semantischen ›Monologisierung‹. In *Watchmen* ist Dr. Manhattan, ein Wissenschaftler namens Jon Osterman, der durch einen Unfall zum einzigen ›Metahuman‹ des *Watchmen*-Universums (siehe W 4, 7 f.) wird, »vom Zwiespalt von göttlicher Macht und Menschlichkeit definiert«.²⁸ Mit seiner Verwandlung in ein blau leuchtendes Wesen in menschlicher Gestalt, erwirbt er die Fähigkeit, alle Materie zu gestalten und Zeit als simultan wahrzunehmen. In *Watchmen* suggerieren sowohl Fremdzuschreibungen²⁹ als auch bildliche³⁰ Inszenierungen,³¹ dass Dr. Manhattan,

24 Veidts Inszenierung vor verschiedenen Fernsehbildschirmen erzeugt ein *mise en abyme*, das die Rezipierenden mit Veidt parallelisiert: Wie Veidt seinem initiierten Geschehen, folgen die LeserInnen dem von der auktorialen Instanz geschaffenen Geschehen in Form von gerahmten Bildern.

25 Er schürt die – teilweise auf Wahrheit beruhende – »Supermen Theory« (2, 15) genannte Verschwörungstheorie, die besagt, dass die amerikanische Regierung gezielt Superhelden zur Stärkung der eigenen politischen Macht erschaffen habe, was eine Spaltung der Weltpolitik zur Folge hat. Dieser Plot macht *Doomsday Clock* zu einem – doppelten – Derivat der *Watchmen*-Welt und des Comics *Watchmen*.

26 Das Ende des achten Kapitel zeigt Veidt vor seinen blau rauschenden Bildschirmen, nachdem er mit einem Tachyonenstrahl den Konflikt zwischen Russland und den USA ausgelöst hat, mit den Worten: »Yes. It begins.« (8, 28) Im letzten Panel des Kapitels stellt das metaleptische Motto einen deutlichen Kommentar der Inszenierungsinstanz zu Veidt dar: »The urge to save humanity is almost always a false front for the urge to rule« (8, 28). Weitere Motti, z.B. ein Zitat Theodore Roosevelts, entsprechen Veidts Gestus einer heldenhaften, überwiegend negativen, binären Matrix von Sieg und Niederlage: »For better is it to dare mighty things, to win glorious triumphs, even though checkered by failure...than to rank with those poor spirits who neither enjoy nor suffer much, because they live in a gray twilight that knows not victory nor defeat« (3, 28).

27 So betont er, dass die DC-Welt sein Grab werden wird, »but that tomb will be a monument« (11, 26).

28 H.-J. Backe: *Under the Hood*, S. 127.

29 »They say you're like god now«, sagt Dr. Manhattans Freundin Janey zu ihm (W 4, 11) und Milton Glass schreibt über ihn: »God exists and he's American« (W 4, 31).

30 Siehe insbesondere W 4, 10. Dr. Manhattan ist auffallend häufig aus der Untersicht perspektiviert.

31 In der Verwendung des Begriffs ›Inszenierung‹ als »Eigenschaft des Textes, die gewisse potentielle Effekte auf den Zuschauer oder den Leser hat« folge ich Martin Schüwer, der von »anthropomorphisierten« Begriffen wie ›Stimme‹, ›Instanz‹ oder ›Device‹ zur Beschreibung

seinem sprechenden Namen Osterman gemäß sowohl als Schöpfergott³² agiert und über die göttlichen Attribute der Allweisheit und der Allmacht verfügt als auch wie Christus wiederauferstanden ist.³³ Dem stehen zum einen die davon abweichende agnostische Selbstbeschreibung Dr. Manhattans (»I don't think there is a god, Janey. If there is, I'm not him.« (W 4, 11)) sowie zum anderen die durch die Öffentlichkeit erzeugten Diskurse³⁴ über Dr. Manhattan zur Seite. Der Inszenierung Dr. Manhattans in *Watchmen* liegt so eine gleichermaßen selbstreflexive wie polyphone³⁵ und polyvalente Struktur zugrunde, die im Zeichen der postmodernen »Offenheit des Kunstwerks«³⁶ steht, das »konkurrierende[...] Sinnsysteme«³⁷ und eine »beständige Überdeterminierung von Zeichen«³⁸ erzeugt, die sich nicht in einer Deutung oder einem moralischen Wertesystem stillstellen und daher auch nicht einer narrativen Instanz zu- bzw. unterordnen lassen. In *Doomsday Clock* wird diese Überdeterminierung durch die semantisch einseitige Narration Dr. Manhattans einerseits und den funktionalen Einsatz seiner Figur durch die auktoriale Instanz andererseits reguliert, gesteuert und verengt. So benennt die Selbstbeschreibung Dr. Manhattans aus *Watchmen* in Bezug auf seine eigene Rolle als Wesen, dem Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit zugleich präsent sind, präzise dessen Funktion in *Doomsday Clock*: »Everything is preordained. Even my responses.« (W 9, 5) »We're all puppets, Laurie. I'm just a puppet who can see the strings.« (W 9, 5) Dr. Manhattan ist in *Doomsday Clock* der metaphorische »Deus ex machina« (W 8, 23), als den Laurie ihn in *Watchmen* bezeichnet.

Dr. Manhattan

Bevor ich näher auf die Inszenierung Dr. Manhattans in *Doomsday Clock* eingehe, greife ich für eine Einordnung Dr. Manhattans in Relation zu Superman auf eine fiktionsinterne Bestimmung des Gottesbegriffs aus dem Relaunch des *The New 52* zu-

des Narrativem im Comic Abstand nimmt. Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur, Trier: WVT, S. 22.

32 Auf Veidts Kommentar: »But you'd regained interest in human life...« (W 12,27) antwortet er: »Yes, I have. I think perhaps I'll create some.« (W 12, 27).

33 Siehe dazu die Ausführungen von H.-J. Backe: *Under the Hood*, S. 126 ff.

34 Hans-Joachim Backe bezeichnet Dr. Manhattan daher auch als »ein Kunstprodukt, geschaffen von der öffentlichen Meinung und der Presseabteilung der Regierung (IV, 12)«. Ebd., S. 127.

35 Für eine Lektüre von *Watchmen* als polyphones Kunstwerk siehe Auh, Roy: »The Polyphonic Poetics of Watchmen by Alan Moore and Dave Gibbons and Its Ontological Implications«, https://www.academia.edu/35848770/The_Polyphonic_Poetics_of_Watchmen_by_Alan_Moore_and_Dave_Gibbons_and_Its_Ontological_Implications.

36 H.-J. Backe: *Under the Hood*, S. 15.

37 Ebd., S. 20.

38 Ebd., S. 29.

rück: In der *Justice League*-Serie (2011–2016), die ebenfalls von Geoff Johns geschrieben wurde, gibt Wonder Woman in Nummer 50³⁹ eine Definition dessen, was ein Gott (nicht) ist. Der Tod des Superschurken Darkseid führt zu einem Macht- und Energievakuum, in dessen Folge die Kräfte der New Gods auf die Mitglieder der Justice League übergehen.⁴⁰ Die Mitglieder der Justice League stehen dieser Zuschreibung jedoch negativ gegenüber: »Gods? We were never gods« (JL 50, o. S.), betont Superman. Wonder Woman bestätigt dies und definiert sogleich, was Götter auszeichnet: »Clark's right. We were never gods. Gods watch the world from above. Gods don't intervene. Gods don't bleed. Or cry. Or laugh. Or love. Not like us. We struggle. We fight. We fail.« (JL 50, o. S.) Wonder Womans Worte beschreiben eine deistische Gottesauffassung, wonach Gott der Welt den Rücken gekehrt hat. Diese Beschreibung trifft auf Dr. Manhattan zu, der sich selbst, trotz seines Eingriffs in die Geschichte Supermans, in *Doomsday Clock* als »a being of inaction« (10, 28) bezeichnet.

Doomsday Clock reproduziert diese Zuschreibung des alttestamentarisch, der Welt entfremdeten Gottes,⁴¹ wenn Dr. Manhattan über die ersten sechs Kapitel hinweg konsequent abwesend ist und nur durch den Bezug anderer Figuren auf ihn präsent gemacht wird. So sind es in *Doomsday Clock* auch Fremdzuschreibungen, die Dr. Manhattan als Gott bezeichnen. Zu Beginn des Comics beschreibt Rorschach⁴² die Welt der »Watchmen« als von Gott verlassen: »God turned his back, left paradise to us. Like handing a five year old a straight razor.« (1, 1). Marionette⁴³ gegenüber erklärt er das von Veidt als »Mission« (1, 26)⁴⁴ bezeichnete Unterfangen, Dr. Manhattan aufzuspüren, mit den Worten: »Find god. Save world« (1, 11). Veidt

39 Johns, Geoff/Fabok, Jason/Manapul, Francis: Justice League #50: Darkseid War Chapter Ten: Death and Rebirth, Burbank, CA: DC Comics 2016 (digitale Ausgabe). Nachweise im Folgenden im Fließtext unter JL 50.

40 »Reality ruptured. Power changed hands. While Grail took the anti-life for herself, my friends – the Justice League – became gods« (JL 50, o. S.).

41 In *Watchmen* äußert sich diese Haltung bspw. durch folgende Äußerungen: »human affairs cannot be my concern.« (W 12, 27). (Menschliches) Leben ist für Dr. Manhattan »a highly over-rated Phenomenon. Mars gets along perfectly without so much as a microorganism.« (W 9, 13). In *Doomsday Clock* bestätigt Rorschachs Formulierung »unless we bring god back down« (1, 1, Herv. K.K.) ebenfalls die Distanz, die zwischen Dr. Manhattan und der Welt liegt.

42 Wie *Doomsday Clock* selbst, ist der Rorschach aus *Doomsday Clock* ein Derivat des ursprünglichen Rorschachs aus *Watchmen*.

43 Marionettes sprechender Name verweist ebenfalls auf die Grundthematik der Figurenabhängigkeit von der schöpferischen Instanz bzw. ihrer Funktionalisierung im Handlungsverlauf.

44 Mit diesem Stichwort referiert der Comic einerseits auf eines der zentralen Merkmale der Definition eines Superhelden nach Coogan, Peter: »The Definition of the Superhero«, in: Jeet Heer/Kent Worcester (Hg.), *A Comic Studies Reader*, Jackson: University Press of Mississippi 2009, S. 77–93, andererseits verweist das Wort auf die christliche Mission.

distanziert sich von dieser Semantik, indem er Rorschachs Äußerung in den Bereich der idiosynkratischen Rede⁴⁵ verweist: »Finding god«. That's what Rorschach calls it« (1, 25).

Die erste bildliche Darstellung von Dr. Manhattan in *Doomsday Clock* findet sich in Kapitel zwei und unterstützt zunächst den durch die Fremdzuschreibungen aufgebauten ersten Eindruck von Dr. Manhattan als Christus-Gott (2, 8; Abb. 1). Narrativ erweist sich die Darstellung allerdings als Teil einer Rückblende in die Erzählzeit von *Watchmen* und greift daher auf die Darstellungsweise von Dr. Manhattan dort zurück – insbesondere auf zwei Panels aus Kapitel vier, die Dr. Manhattan einerseits als auferstandenen Christus inszenieren (W 4, 10), ihn andererseits in einer Full Shot-Einstellung in etwa zehnfacher Menschengröße als kriegsentscheidende Superwaffe im Vietnamkrieg zeigen (W 4, 20). Hier trägt Manhattan eine schwarze Lendenbedeckung, die als Anspielung auf die biblische Selbsterkenntnis der Nacktheit und der Scham durch den Sündenfall lesbar ist.

Die Darstellung in *Doomsday Clock* zeigt Dr. Manhattan in leichter Untersicht (s. Abb. 1). Er ist in Ganzkörperansicht zu sehen, trägt ebenfalls seine Lendenbedeckung, hat Kopf und Arme leicht gehoben in Andeutung einer Willkommensgeste, die an Darstellungen des auferstandenen Christus erinnert. Unterstützt wird die Christus-Semantik durch eine weiße Mandorla, die seinen ganzen Körper umgibt. Doch schon hier überlagern einige Blitze, die von Dr. Mannhattans Körper ausgehen, die bildliche Christus-Inszenierung. Sie etablieren eine konkurrierende Bildsemantik, die sich als Frankenstein-Topos⁴⁶ bezeichnen lässt. Dieser lässt sich als Ausdruck des menschlichen Bedürfnisses fassen,

[...] in die verborgenen Gesetze der Natur (besonders des Körpers) einzudringen, sie sichtbar, berechenbar und verwertbar zu machen: Rationalisierung der Welt. Besonders deutlich wird dies an seinen Experimenten [d.i. Frankenstein, K.K.] mit der sich im Unwetter aufbauenden und entladenden elektrischen Spannung, deren Kräfte er sich zunutze machen will.⁴⁷

45 Rorschach ist es vor allem, der diese christlich-religiöse Lesart betreibt. So antwortet er beispielsweise auf Marionettes Nachfrage auf dem Weg durch die Abwasserkanäle zu Veidts Versteck, wohin sie gingen: »Into the light« (1, 21). Nach seiner Ankunft in der DC-Welt wird Dr. Manhattan von Carver Coleman gefragt: »But if you're not an angel... are you god?« (10,11).

46 In Dr. Manhattan kollabieren zwei Ebenen: Er ist sowohl selbst Wissenschaftler als auch Ergebnis des wissenschaftlichen Experiments. Ist Frankenstein bei Mary Shelley noch der im Untertitel gepriesene »Modern Prometheus« (Shelley, Mary: Frankenstein or The Modern Prometheus, Ditzingen: Reclam 2013), der sich an den Göttern rächt, erweist sich Dr. Manhattan als von den »auktorialen Göttern« eingesetzte Figur, die eine Bekehrung vom Wissenschaftler über den Zweifelnden zum Glaubenden und Gott durchmacht.

47 Shelton, Catherine: Unheimliche Inschriften. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm, Bielefeld: transcript 2008, S. 334.

Abb. 1: Dr. Manhattan – Gott und/oder Krieger.



Quelle: Johns, Geoff/Frank, Gary/Anderson, Brad: *Doomsday Clock*. The Complete Collection, Burbank, CA: DC Comics 2020, Kapitel 2, S. 8. © DC Comics.

Das Panel aus *Doomsday Clock* verbindet beide Panels aus *Watchmen* und signalisiert, dass Manhattan ein potenziell kriegerischer Gott ist, der inszenatorisch von zwei konkurrierenden Semantiken, einer christlichen und einer wissenschaftlich-aufklärerischen, geprägt ist. Entsprechend weicht auch die erste bildliche Darstellung von Dr. Manhattan in der Erzählgegenwart von *Doomsday Clock*, die in Kapitel 7 zu sehen ist, von der ›Christus-Darstellung‹ der Rückblende mit noch angedeuteter offener Körperhaltung ab.

Abb. 2: Dr. Manhattan – Wissenschaftler (Dr. Frankenstein) und/oder wissenschaftliches Experiment (Monster).



Quelle: Johns, Geoff/Frank, Gary/Anderson, Brad: Doomsday Clock. The Complete Collection, Burbank, CA: DC Comics 2020, Kapitel 7, S. 14. © DC Comics.

Sie stellt Dr. Manhattan in einem fast ganzseitigen Splash-Panel in Ganzkörperansicht vom Betrachter abgewandt im Profil von links dar (s. Abb. 2). Dabei sind der linke Arm und Fuß nach vorne gestellt, der Kopf ist gesenkt, sodass seine Körperhaltung Dr. Manhattan vom Betrachter abgrenzt. Von seinem Körper gehen Blitze aus, die bedrohlich wirken und die religiöse Bildsemantik der Mandorla zugunsten der szientistischen Semantik gänzlich abgelöst haben. Visuell entspricht Dr. Manhattan nicht dem »Monster« Franksteins und er teilt auch nicht dessen menschliche Charakterzüge, sondern erweist sich vielmehr selbst als eine von kalter und distanzierter Neugier getriebene Frankensteinfigur, die die Grenzen seiner Macht auslotet. Das wird durch die blau grundierten Blockkommentare ab Kapitel sieben deut-

lich, in denen Dr. Manhattan als narrativ-monologisierende Figur in Erscheinung tritt.⁴⁸ Die Textebene bezeugt Dr. Manhattans ganze Allmacht, wenn er zunächst die Genese des ersten Green Lantern nach der gängigen Kontinuität des DC-Universums referiert, um daraufhin fortzufahren: »It's July 16th, 1940. A young engineer named Alan Scott is riding a train over a bridge when it collapses. I move the lantern six inches out of his reach. Alan Scott dies when the bridge falls.« (7, 1) Manhattans Worte erzählen von seinem Eingreifen in das DC-Universum, das wesentliche Teile der kanonisierten Geschichte von Superman und anderen DC-Superhelden verändert.⁴⁹ Dies hat zur Folge, dass es für den jungen Clark Kent keine Superhelden-Vorbilder gibt, weshalb dieser keine Karriere als Superboy macht und seine Eltern nicht vor dem Autounfall retten kann, der ihren Tod bedeutet. Dieser verbalen Demonstration von (All-)Macht geht – erzählerisch nachträglich präsentiert! – eine Verunsicherung und Schwächung von Dr. Manhattans Macht chronologisch vorher, sodass sich an Dr. Manhattan eine Kippbewegung beobachten lässt: Mit dem Eintreten in die DC-Welt wird die (All-)Macht Dr. Manhattans zum Gegenstand unablässiger De-konstruktion durch verschiedene (narrative) Instanzen.

Dies wird schon an der Genese der DC-Welt deutlich, die *Doomsday Clock* erzählt. Dr. Manhattan und Superman erscheinen in der Diegese des Comics zum gleichen Zeitpunkt zum ersten Mal in der DC-Welt. Der Comic verlegt damit zum einen den ersten Auftritt von Superman in *Action Comics #1*, das am 18. April 1938 erschien, in die fiktionale Welt der Diegese. Zum anderen wird Dr. Manhattan als »gleichursprünglich« wie Superman inszeniert, wenn es heißt: »It's April 18th, 1938. I arrive« (10,7). Entsprechend setzt Dr. Manhattan sein Dasein der DC-Welt stets in Relation zu Superman, dessen Existenz ihn verwirrt und in seiner Allmacht herausfordert. So braucht Dr. Manhattan Jahre, um zu verstehen, dass Superman das Zentrum dieser Welt darstellt:⁵⁰ »Why is he the center of this universe?« (10, 23) Dr. Manhattan

48 Die weiß grundierten Blockkommentare im Comic sind wechselnden Figuren und Aussageinstanzen (wie etwa verschiedenen Medien) zuzuordnen und führen als Off-Stimme die Figuren-Rede aus einem vorigen Panel fort oder schon vor ihrem visuellen Erscheinen ein. Sie erhalten dadurch häufig die Qualität eines (selbst-)reflexiven Kommentars, der zwar an die fiktionale Welt gebunden, jedoch nur von Leser*innen als solcher zu identifizieren ist. Allein Rorschachs und Dr. Manhattans Blockkommentare sind farblich markiert und haben durch ihre Konstanz stellenweise den Charakter einer auktorialen, nullfokalisierten Instanz.

49 Alan Scott überlebt in der geltenden Kontinuität das Zugunglück, indem er nach der Laterne greift, die ihn zum ersten Green Lantern macht. Als Green Lantern ist er zugleich Gründungsmitglied der Justice Society of America, einem Zusammenschluss der frühen Superhelden. Sein Tod zieht weitreichende Konsequenzen nach sich: es gibt in der von Dr. Manhattan geschaffenen Version des DC-Universums keinen Green Lantern Corps, keine Justice Society of America und keine in der Zukunft von Superman operierende Legion of Superheroes.

50 »I realize that this universe is much more than it appears. And it's all connected to him« (10, 22).

muss zunächst seine Physis neujustieren: »My eyes continue to adjust to this universe.« (10, 12) Darüber hinaus muss er feststellen, dass seine Weise, die Welt zu betrachten, in diesem neuen Universum an ihre Grenzen stößt: »I don't understand this universe« (10, 20); »I am confused for the first time since Adrian blinded me with tachyons« (10, 9); »I feel like I'm walking through fog. I try [...] to look three minutes into the future. I am unable to« (10, 11). Die Bedingungen der neuen Umgebung führen dazu, dass er seine Fähigkeit, in die Zukunft zu sehen verliert – mit dem Eintritt in die DC-Welt ist Dr. Manhattan nicht länger allwissend. So kann er zwar eine Konfrontation mit Superman, nicht aber deren Ausgang vorhersehen: »I saw a vision of the most hopeful among them. Heading toward me. Now hopeless. And then... I saw nothing« (7, 22).⁵¹ Gleichwohl folgt Dr. Manhattans Denken und Erwartung einer binären Matrix,⁵² deren zerstörerische Logik nur zwei mögliche Resultate vorsieht, die beide in Tod und Zerstörung enden: »Does Superman destroy me? Or do I destroy everything?« (7, 28) Derart entmächtigt gibt Dr. Manhattan seine anfängliche Hoffnung, »I might find a place among them« (7, 22), auf und beginnt, Supermans Geschichte umzuschreiben. Dabei stellt sich Dr. Manhattan explizit in eine Tradition destruktiver Männlichkeit, wie sie Klaus Theweleit beschreibt, wenn aus dem anfänglichen Nichtverstehen destruktive Machtdemonstration (oder –missbrauch?) entsteht:⁵³ »I grow curious. As others have done, I move to reshape this universe so that I might see how it forms around Superman. I change the past to challenge the future.« (10, 23, Herv. K.K.) Doch auch hierin zeigt die Wortwahl noch Dr. Manhattans schwindende Allmacht: Während er in *Watchmen* davon spricht, dass er Leben erschaffen will,⁵⁴ beschreibt Dr. Manhattan hier seinen Eingriff in die Geschichte, der ja gerade keine Neuschöpfung ist, mittels der Verben ›to alter‹ und ›to reshape‹ (»I move to *reshape* this universe« (10, 23, Herv. K.K.); »I have *altered* the metaverse.« (10, 25, Herv. K.K.)).

Getrieben wird Dr. Manhattan von einem ebenfalls aus dem biblischen Kontext bekannten Motiv, das hier allerdings in seine Kehrseite gewendet wird: Dr. Manhattans Veränderungen bewirken, dass Superman mehr ›nach seinem Bilde‹⁵⁵ geformt ist als die vorherige Version von Superman: »I watch as my take on this universe

51 »One month in my future, I see Superman. [...] His eyes burn with anger as he throws his fist forward. Then I see nothing. A year. A century. A millenium. Still nothing. I do not see tomorrow« (7, 28).

52 Dies bestätigt seine Aussage im Augenblick der Konfrontation mit Superman: »I am caught in a question with two answers.« (12, 4).

53 Theweleit, Klaus: Männerphantasien, Band 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Frankfurt a.M.: rororo 1977.

54 »I think perhaps I'll *create* some [d.i. menschliches Leben, K.K.]« (W 12, 27, Herv. K.K.).

55 »Und Gott schuf den Menschen zu seinem Bilde« (1. Mose 1, 27, dieses und alle weiteren Bibelzitate stammen aus: Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers, revidierte Fassung von 1984, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1999). Diese Figur der Mimesis findet sich auch

sharpens into reality. [...] On the eve of Clark Kent's high school prom, Jonathan and Martha are killed in a car accident. Without his parents or the legion, Clark *grows more distant from humanity*. I *understand* him better. I *relate* to him more. It is five years ago and I feel the power of changing superman. It is intoxicating.« (10, 24 f., Herv. K.K.) In Formulierungen wie »I grow curious« (10, 23), »It is intoxicating« (10, 24), »To simply *prove* my point. Even hope decays.« (9, 26, Herv. K.K.) und »I changed your life, Superman, out of *cold curiosity*...« (12, 16, Herv. K.K.) überlagern sich die beiden Beschreibungssemantiken von (christlicher) Göttlichkeit und Wissenschaftlichkeit im impliziten Verweis auf den Topos des »spielenden Gottes« einerseits⁵⁶ und auf den »von Gefühlskälte, Rationalität und Egozentrik bestimmten«⁵⁷ »mad scientist«, auf den Dr. Manhattan referiert, andererseits.⁵⁸ Dass Dr. Manhattan weder Herr über seine Fähigkeiten noch über die Erzählung oder seine visuelle Inszenierung ist, zeigt sich auf der Bildebene, die den ersten Kommentar von Dr. Manhattan im Comic begleitet und eine zur christlich-göttlichen konkurrierende Semantik des Naturalistisch-Biologistischen etabliert: Dort ist Dr. Manhattan nicht in Menschengestalt, sondern in Form einer blauen Motte dargestellt, die auf der grünen Laterne sitzt (und sie wohl in dieser Insektenform aus der Reichweite von Alan Scott bewegt). Die Motte gilt zum einen als literarisches Motiv des Todesbringers und trägt damit auch auf der Bildebene die Information von Alan Scotts Tod. Zum anderen demonstriert die Darstellung Dr. Manhattans als Motte offensiv dessen Ohnmacht. Die Inszenierung der Bildebene untergräbt die in den Blockkommentaren ausgestellte erzählerische Hoheit Dr. Manhattans und stellt ihn als ein Insekt dar, das lediglich seinen Instinkten folgt. Dass mit dem Licht der Laterne, das das Insekt anzieht, auch der Rationalitäts- und Aufklärungstopos aufgerufen ist, verortet Dr. Manhattan als Wesen, das der Moderne⁵⁹ zugehört, in einem Gegensatz zum dezidiert post-

auf außerdiegetischer Ebene: *Doomsday Clock* ist ebenfalls nach dem Abbild von *Watchmen* geschaffen.

- 56 Lersch, Markus: »Deus ludens« – der spielende Gott. Überlegungen im Ausgang von Spr 8,22–31«, in: Rupert M. Scheule (Hg.), *Spielen. Philosophisch-theologische Annäherungen an einen menschlichen Grundvollzug*, Würzburg: Echter 2012, S. 11–39.
- 57 Kaltenbrunner, Karin: »Das Labor als Ort des Schreckens. Zur Repräsentation des Wissenschaftlers im Film«, in: *Medienimpulse* 49 (2011) Nr. 4, S. 1–20, hier S. 2.
- 58 Ähnlich gelagert ist der durch die Worte »distant« (10, 25) und »cold« (12, 16) evozierte, von Helmut Lethen für die Weimarer Republik konstatierte Topos von den »Verhaltenslehren der Kälte«. Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- 59 Siehe dazu Zima, Peter V.: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, 2. überarbeitete Auflage, Tübingen/Basel: A. Francke 2001: »Ein letztes Mal kommt hier in einer ›Ideologie der Überlegenheit der Vernunft‹, wie Zygmunt Bauman sagt, die Zuversicht der Moderne (Neuzeit) zum Ausdruck, Täuschung, Irrationalität und Unordnung bändigen zu können.« Ebd., S. 42, Zitat im Zitat Bauman, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Frankfurt a.M.: Fischer 1995, S. 128.

modernen Vorbild *Watchmen* und etabliert einen Gestus der Beherrschbarkeit aller Dinge. Die Bildinszenierung liefert so einerseits eine konkurrierende Erzählung zu Dr. Manhattans narrativer Hoheit und lässt sich andererseits als Selbstverortung des Comics lesen. Dass diese Szene in Kapitel zehn erneut erzählt wird, und zwar mit einem in Menschenform dargestellten Dr. Manhattan, der die Laterne in der Hand hält (10, 23), verweist zudem darauf, dass im Comic auch auf der Bildebene verschiedene Inszenierungen scheinbar um die narrative Hoheit konkurrieren, sodass hier, ganz im (post)modernistischen Sinn, die »poetische oder erzählerische Konstruktion der Wirklichkeit als solche, d.h. als ›subjektive Setzung‹ sichtbar«⁶⁰ zu sein scheint. Doch während *Watchmen* Dr. Manhattan in vielen überhöhenden Untersichten zeigt, weist *Doomsday Clock* neben der üblichen Normalsicht einige Aufsichten⁶¹ auf, die einen anderen gottgleichen Blick nahelegen, der auch auf Dr. Manhattan herabblickt, sodass die konkurrierenden Erzählstimmen mitnichten auf eine polyphone Pluralität verweisen, sondern lediglich den Ursprung der Autorität aushandeln. Denn Dr. Manhattan muss sogleich feststellen, dass er nicht nur auf der extradiegetischen Ebene des Erzählens auf Konkurrenz stößt, sondern dass sich auch auf der intradiegetischen Ebene das Metaverse, in das er eingreift, zur Wehr setzt: »One year ago, the metavers becomes aware of my hubris. I realize that the metaverse ist not passive. Like an organism fighting to survive, there are aspects of it I have underestimated. An innate hope that fights back to the surface.« (10, 25)

Seine Handlungen bringen Dr. Manhattan gerade nicht der fremden Welt und den anderen Superhelden näher, sondern lassen ihn sich selbst – als doppelt fremdes Wesen, das aus einem anderen Universum stammt und nach anderen Handlungsmaximen operiert – als Bösewicht definieren und die verschiedenen Gottesvorstellungen von Dr. Manhattan und Superman explizieren: »I am a being of inaction. On a collision course with a man of action. To this universe of hope... I have become the villain.« (10, 28) Damit sind Dr. Manhattan und Superman als Gegenbilder installiert, deren Handlungen unter entgegengesetzten Vorzeichen stehen.

Dr. Manhattan, Superman und das (metaleptische) Spiel mit den Welten

Die Figur Christus bietet ein Gotteskonzept, das den Vorstellungen der Superhelden der DC-Welt aus der *Justice League*-Serie von zwischenmenschlicher Interaktion und Nähe zu den Menschen entspricht.⁶² Anspielungen auf Supermans Göttlichkeit

60 P. V. Zima: *Moderne/Postmoderne*, S. 260.

61 Etwa in der Szene auf Mars, wo Dr. Manhattan auf sämtlich Superhelden der Justice League trifft (9, 16–19); weitere Panels in Aufsicht finden sich in 10, 5; 10, 13.

62 »Richard Reynolds zufolge ist der Archetyp des ›man-god‹ [...] das hervorstechendste Merkmal aller Superhelden.« H.-J. Backe: *Under the Hood*, S. 126, Zitat im Zitat aus Reynolds,

finden sich vielfach auf der Textebene im Comic: Direkt über der Titelzeile »There is no God« (5, 2) von Kapitel fünf etwa, finden sich zwei Sprechblasen mit wörtlicher Rede über Superman, die den Titel des Kapitels revidieren: »Thank God we live in Metropolis« und »Superman's the only thing you can believe in anymore« (5, 2). Konstant wird Superman im Comic mit Hoffnung gleichgesetzt: »Dark directions seem to constantly target the hope he embodies in an effort to redefine him« (10, 23); »...his hope is alive« (10, 22). Er wird als »most hopeful« (7, 22) bezeichnet und es ist in biblischer Anspielung von »the ways of Superman« (12, 35) die Rede. Superman wird zudem in der Konfrontation mit den Superhelden aus Russland ein biblischer Inter-text aus Johannes 3, 17 in den Mund gelegt: »I am not here to pass judgements. That's not my role in the World.« (8,19)⁶³ Ein weiterer Verweis auf Supermans Gottesstatus sind Firestorms Worte »God. Please. Please let this worrrrrrr« (8,17), die er in Anwesenheit von Superman beim Versuch äußert, einen Jungen, den er mit Hunderten anderen Menschen auf dem roten Platz zu Glas verwandelt hat, zurückzuverwandeln. Sie lassen sich als ein an Superman gerichtetes Gebet lesen.

In dieser Szene findet sich ein einziges Panel, das vom üblichen Zeichenstil des Comics abweicht. Während die Bildinszenierung die Göttlichkeitsdarstellung ansonsten wenig forciert,⁶⁴ verweist dieses Panel eindeutig auf den ikonischen Status Supermans. Es zeigt Superman im Profil, orange gefärbt vor schwarzem Hintergrund, im Stil eines Scheren- oder eines Holzschnitts, der lediglich die Form, aber keine Details dazustellen vermag und somit auf die Universalität und Symbolkraft Supermans abzielt (s. Abb. 3). Seine Haltung ist leicht gebückt, die Knie gebeugt, die Hände nach vorne gestreckt, im Begriff das auf ihn zu rennende Kind in die Arme zu schließen. (8, 17) Die Bildsymbolik lässt sich als impliziter Verweis auf die Worte Christus aus Markus 10, 14 lesen: »Lasset die Kinder zu mir kommen«.

Richard: Super Heroes. A Modern Mythology, Jackson: University of Mississippi Press 1995, S. 12.

63 »Denn Gott hat seinen Sohn nicht in die Welt gesandt, dass er die Welt richte, sondern dass die Welt durch ihn gerettet werde.« (Joh. 3, 17) Die New American Standard Bible übersetzt wie folgt: »For God did not send the Son into the world to judge the world, but that the world might be saved through Him.« *New American Standard Bible*, La Habra, CA: Lockman Foundation 1995.

64 Dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass Supermans Symbol längst schon als mythisches etabliert ist, es in *Doomsday Clock* aber vor allem um die mythische Funktion »der Erklärung und Rechtfertigung von Herrschaft, von Institutionen und Bräuchen« (Brandt, Reinhard: »Mythos und Mythologie«, in: Reinhard Brandt/Steffen Schmidt (Hg.), *Mythos und Mythologie*, Berlin: Akademie 2004, S. 9–22, hier S. 11.) geht. Gleichwohl erinnert ein Panel in Kapitel sieben (7, 5) an Caravaggios *Rosenkranzmadonna* (1605/06), das mittels ausgestreckter Hände die Grenze zwischen dem profanen und dem heiligen Bereich markiert: es zeigt Hände, die sich zu Supermans S-Symbol ausstrecken. In Analogie zu Caravaggios Bildaufbau ist Superman dem Bereich des Heiligen zuzuordnen.

Abb. 3: Ikone Superman.



Quelle: Johns, Geoff/Frank, Gary/Anderson, Brad: Doomsday Clock. The Complete Collection, Burbank, CA: DC Comics 2020, Kapitel 8, S. 17. © DC Comics.

Allerdings ist sich Superman seines göttlichen Status nicht bewusst, was eine Szene aus Kapitel 10 zeigt. Dort holen die Mitglieder der Legion of Super-Heroes Superman ins 31. Jahrhundert, um ihn in ihre Reihen aufzunehmen und »to carry on your mission to combat xenophobia of all kinds!« (10, 22), woraufhin Superman fragt: »My mission?« (ebd.).

Veidt und Dr. Manhattan stehen demnach als Trickster und zerstörender Gott mit Superman einer Christusfigur gegenüber, die sie beide manipulieren wollen, wobei Dr. Manhattan und Superman zu gegnerischen Spielfiguren einer von Adrian Veidt inszenierten Konfrontation werden. Die hierarchische Ordnung solch konkurrierender Inszenierungsinstanzen wird – in einer erneuten Wiederholung der formalen Struktur von *Watchmen* – durch die Etablierung einer Binnenerzählung in

Form des Fernsehfilms *The Adjournment*,⁶⁵ zuweilen in verzerrter Perspektive,⁶⁶ gespiegelt, kommentiert und herausgefordert. Die Binnenerzählung fungiert als metaleptisches Kommunikationsmedium sowohl zwischen den verschiedenen fiktionalen Ebenen als auch zwischen der außerfiktionalen Welt der Produktion und Rezeption und den fiktionalen Ebenen.

Der binnenfiktionale Kriminalfilm *The Adjournment* erzählt von Privatdetektiv Nathaniel Dusk,⁶⁷ der seinem ehemaligen Polizeikollegen Murray Abrahams bei der Aufklärung eines Mords an zwei Männern, die während eines Schachspiels getötet wurden, helfen soll. Es stellt sich jedoch heraus, dass Murray selbst der Mörder ist und dass er Dusk, zusammen mit dessen totgeglaubter Ex-Frau Joyce, hintergangen hat. Diese hatte ihren Tod inszeniert, um Dusk auf ihren Mann, den Gangsterboss Joseph Costilino, anzusetzen, damit sie nach dessen Tod seine Geschäfte übernehmen konnte.

Der Film führt das Schachspiel als verbindendes Motiv in den Erzählraum ein. Nicht nur befinden sich die Protagonisten der Rahmenhandlung von *Doomsday Clock* bei der »Beschwörung«⁶⁸ Dr. Manhattans durch Adrian Veidt in einem der Funnhäuser des Jokers, das einen Schachbrettboden aufweist (7, 15). Kurz darauf bringt Dr. Manhattan Veidt und seine Mitstreiter auf jenem Schachbrettbodenausschnitt zur Kinovorführung von *The Adjournment* 1954 (7, 23). Zudem findet sich im siebten Kapitel eine explizite Parallelisierung der Binnenfiktion mit der Rahmenhandlung (7, 27): Die letzten beiden Panels von Seite 27 zeigen jeweils einen perspektivisch identischen Ausschnitt eines Schachbretts in Nahaufnahme, wobei das erste Panel in schwarz-weiß gehalten und so als der Binnenfiktion von *The Adjournment* zugehörig ausgewiesen ist (s. Abb. 4). Dort steht der schwarze König auf dem weißen Feld.

65 Der binnenfiktionale Film ist über verschiedene Kapitel verstreut in schwarz-weiß gehaltenen Panels in die Rahmenhandlung einmontiert – entweder als Teil der Rahmenhandlung, weil der Film im Fernsehen ausgestrahlt wird oder die Dreharbeiten zu sehen sind, oder als eigene ontologische Ebene, wenn die Bilder des Films gesamte Panels einnehmen. Die schwarz-weiß-Färbung markiert dabei den Unterschied zwischen den zwei verschiedenen Zeichenebenen.

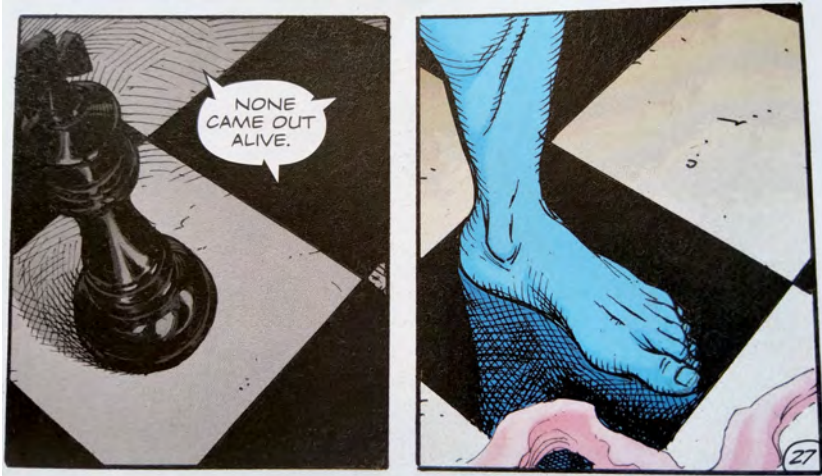
66 Hans-Joachim Backe bezeichnet das Verhältnis von Binnen- zu Rahmenerzählung in *Watchmen* als »Parallaxe, ein Auseinanderklaffen zweier als identisch angenommener Standpunkte« (H.-J. Backe: *Under the Hood*, S. 23), was sich auf das Verhältnis beider in *Doomsday Clock* übertragen lässt.

67 Dusk wird vom in der Rahmenhandlung existierenden Schauspieler Carver Coleman gespielt. Dieser wiederum ist die erste Person, auf die Dr. Manhattan bei seiner Ankunft in der DC-Welt trifft und wird so für Manhattan zum Ankerpunkt.

68 Veidts Vorgehen gleicht einer Art Geisteranrufung, wenn er in einer Mischung aus okkulten und dem Spiritismus nahen Praktiken, die wissenschaftlich grundiert sind, da »Bubastis sees Jon's temporal fingerprints. [...] As she feeds, Jon should feel a strong pull to her. Not unlike a magnet« (7, 13), Dr. Manhattan mit den Worten »Show yourself« (7, 13) beschwört.

Dusks Offstimme resümiert: »Two men were playing chess. None came out alive« (7, 27). Das letzte Panel der Seite zeigt den Schachbrettausschnitt in Farbe gleich einem Negativbild mit verkehrten Feldfarben und Dr. Manhattans Fuß anstelle des Königs auf dem schwarzen Schachfeld.

Abb. 4: Dr. Manhattan – Bauer und/oder König.



Quelle: Johns, Geoff/Frank, Gary/Anderson, Brad: Doomsday Clock. The Complete Collection, Burbank, CA: DC Comics 2020, Kapitel 7, S. 27. © DC Comics.

Dadurch wird Dr. Manhattan sowohl mit der Schachfigur des Königs als auch durch den Paneltext mit den beiden spielenden Mordopfern parallelisiert: Während das Spiel in der Binnenhandlung durch den Mord schon entschieden ist, steht das Ergebnis der Begegnung zwischen Superman und Dr. Manhattan noch aus. Dusks narrative Off-Stimme des Binnenfilms erweist sich als metaleptischer Kommentar zur Rahmenhandlung, insbesondere zum Verhältnis von Dr. Manhattan und Superman, und zu außerdiegetischen Ordnungsstrukturen des DC-Verlags: »A struggling city planner and a fat-cat banker were playing a game of chess. Two men from two different worlds. [...] Who was the target and who was in the wrong place at the wrong time?« (10, 1). Auch Superman und Dr. Manhattan entstammen buchstäblich verschiedenen Welten. Dr. Manhattan ist zudem in Analogie zu Dusks Worten, »I always saw myself as a knight of sorts. Turns out... I've been the pawn« (10, 1), sowohl als Bauer als auch als König zu lesen: Aus einer kritischen Perspektive ist Dr. Manhattan das marketingstrategische Bauern-Opfer, das der *Watchmen*-Welt entrissen und der DC-Welt durch dessen narrative Funktionalisierung gebracht wird. Mit der Überführung Dr. Manhattans in den DC-Kanon ignoriert DC nicht nur – ein

weiteres Mal – Alan Moores Veto gegenüber jeglicher Form von Pre- oder Sequels.⁶⁹ Die (ästhetische) Integrität des postmodernen Comics wird zugunsten strategischer Entscheidungen des Großkonzerns DC, bzw. Warner, aufgehoben:

[...] am Ende ist alles vergeben[s], denn das letzte Wort hat Superman. Superman oder DC oder Warner oder irgendein anderer großer Konzern, dem gerade die Rechte gehören und der dich bis in die Hölle verklagen wird, da sie mehr Ressourcen besitzen als ein kleiner Autor. Man kann sich ihnen entweder anschließen oder wird vernichtet. Am Ende siegt DC. Am Ende sind alle Teil des gleichen Multiversums. So wird aus einer Geschichte, die von Hoffnung und muffigen Babyboomerwerten erzählen möchte, eine kosmische Horrorstory über die Vernichtung von Kreativität und Vielfalt.⁷⁰

So wird Dr. Manhattan buchstäblich zum königlichen Zentrum von *Doomsday Clock*, denn analog zum König im Schach sind einerseits Dr. Manhattans Macht klare, von den Autoren gezogene Grenzen gesetzt, andererseits hat er aber eine funktionale Relevanz, die ihn unentbehrlich macht: Ohne den König kein Schachspiel und ohne Dr. Manhattan keine fiktionale Erklärung der misslungenen *The New 52*-Retcon. Diese Poetik einer parasitären Gegnerschaft, bei der eine binäre Matrix des Kampfes präsentiert wird, in der eine der Parteien von der anderen profitiert, lässt sich einer *mise en abyme* gleich in *Doomsday Clock* auf verschiedenen fiktionalen wie außerfiktionalen Ebenen feststellen: Geoff Johns' *Doomsday Clock* profitiert vom »symbolischen Kapital«⁷¹ von Alan Moores *Watchmen*, Adrian Veidt profitiert von seiner Konfrontation mit Dr. Manhattan, dieser wiederum schöpft seine eigene Kraft und Wirksamkeit sowie seine spätere Bekehrung aus der Gegnerschaft zu Superman, in der Binnenhandlung profitieren je Dusks Ex-Frau und Murray von der Konfrontation mit Dusk und als abstrakte Figuration bilden die Schachfiguren die Prototypen dieses Motivs.

Auch Dusks Frage an Joyce, ob sie ihn je geliebt habe, »or was everything just a game to you? Was ist a lie every day and every night« (10, 4), lässt sich als Frage nach dem Stellenwert dieser »Variante« des DC-Superheldenuniversums übersetzen, kurz: wird der Superman des *The New 52*-Relaunches Teil der Kontinuität, bzw.

69 »I don't want to see it [d.i. Watchmen] prostituted and made into a run of cheap books that are nothing like the original WATCHMEN which, anyway, wouldn't work if it was dismantled. Those characters only work as an ensemble. A comic book about Doctor Manhattan would be really obtuse and boring.« Alan Moore, zit.n. J. Rich: »When Alan Moore Talked About DC Comics And Watchmen Sequels.... Back In 2010«, o. S.

70 Muschweck, Christian/Bersenkowitsch, Jan-Niklas: »Doomsday Clock«, <https://comicgate.de/rezensionen/doomsday-clock/> vom 20.06.2020.

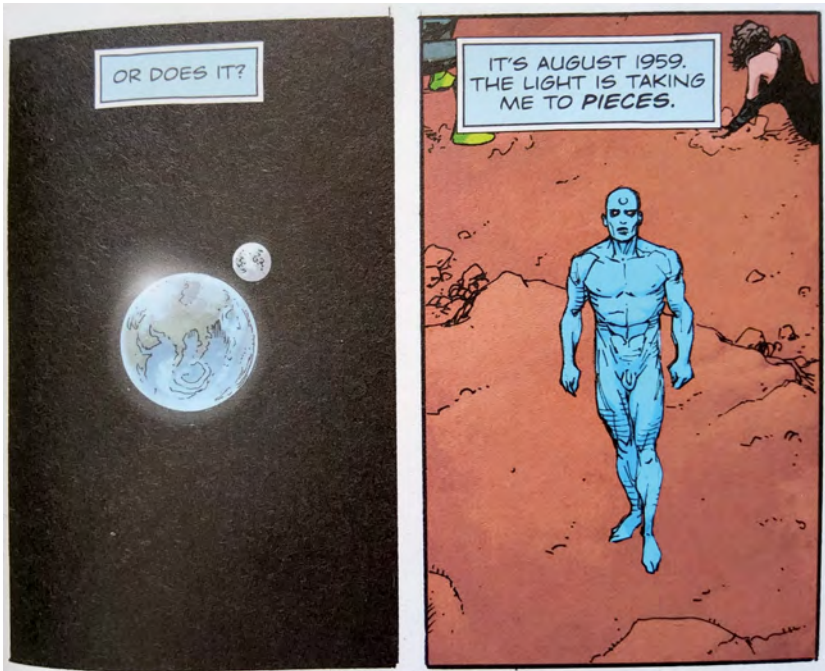
71 Bourdieu, Pierre: »Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital«, in: Pierre Bourdieu, Die verborgenen Mechanismen der Macht, Hamburg: VSA 1992, S. 63.

Kanon sein oder nicht? Joyces Antwort kommt in Form eines Geschenks, das eine gläserne Weltkugel enthält. Mit dieser erinnert sie an Dusks Worte, ihre gemeinsame Zeit habe sich angefühlt, als seien sie allein auf der Welt: »I wanted you to have that world. A world to remember« (10, 4). Veidt referiert explizit auf Joyces Worte aus dem Binnenfilm, den er auf einem der vielen Bildschirme anschaut, wenn er kommentiert: »A world to remember. Yes. Let's hope so.« (11, 8). Damit stellt er auf der fiktionalen Ebene eine Verbindung zwischen Binnen- und Rahmenhandlung her. Dusk geht nicht auf Joyces scheinbares Friedensangebot ein, sondern schleudert die gläserne Weltkugel auf Murray, wobei sie zu Bruch geht.⁷² Erneut trifft die Binnenhandlung eine eindeutige Entscheidung und legt dieselbe auch für die Rahmenhandlung nahe: Die als »falsche« erwiesene Superman-Version soll vernichtet werden. Im Panel der zerbrechenden Kugel zeigen zwei Kommentare von Dr. Manhattan zum einen den Übergang und damit die Verbindung zwischen der Binnen- und der Rahmenhandlung an. Zum anderen formulieren seine Worte einen metaleptischen Zweifel an der Übertragbarkeit der Binnenhandlung auf die Rahmenhandlung: »Worlds live. Worlds die. Nothing lasts forever. Or does it?« (10, 4 f.) Das Panel, in der Manhattans Rückfrage »Or does it?« (10, 5) steht, zeigt die Erde mit dem Mond im Hintergrund. Das darauffolgende Panel zeigt Dr. Manhattan in Aufsicht, sein Blick ist auf die Lesenden gerichtet und durchbricht so, in Filmterminologie gesprochen, die vierte Wand (s. Abb. 5). So verwandelt die Bild-Text-Konstellation Dr. Manhattans Zweifel in einen metaleptischen Kommentar, dem eine selbstreflexive Ebene innewohnt. Dr. Manhattan wird sich der außerfiktionalen Inszenierungsinstanz, die ihn kontrolliert, gewahr und blickt ihr nun, die Grenze zwischen der fiktionalen Welt und der wirklichen Welt der Rezipierenden und der Produzierenden durchbrechend, herausfordernd ins Auge.⁷³

72 Die zerbrechende Weltkugel ist einer unter vielen Verweisen auf den Original-Comic *Watchmen*. Siehe dazu den Blog-Eintrag von Gedziorowski, Lukas: »Doomsday Clock #10: Action«, <https://watchmenwatch.wordpress.com/2020/01/22/doomsday-clock-10-action/> vom 22.01.2020. Die Weltkugel als Spielzeug ist zudem eine Referenz auf den Topos des spielenden Gottes, sowohl in der Antike (etwa in der »griechischen Fassung des Mythos: Der Knabe Eros erhält von seiner Mutter Aphrodite die Sphaira, die Weltenkugel, das ehemalige Lieblingsspielzeug des kindlichen Zeus« M. Lersch: »Deus ludens« – der spielende Gott, S. 13) als auch in der christlichen Lehre.

73 Dies wird unterstützt durch die Inkommensurabilität von Text und Bild auch in diesem Panel. Im Blocktext referiert Dr. Manhattan auf den Augenblick von Jon Ostermans Unfall und damit auf seine Entstehung (»It's August 1959. The light is taking me to pieces.« (10, 5)) in *Watchmen*, die ihm selbst unverfügbar bleibt, wie das letzte Kapitel zeigt, da er seine Vergangenheit, bevor er zu Dr. Manhattan wurde, nicht verändern kann (siehe 12, 44). Bemerkenswert ist, dass ein zweites Panel, in dem Dr. Manhattans Blick einen metaleptischen Grenzübertritt erzeugt, die gleiche Frage thematisiert: »I stand on Mars unable to answer but a single question: Does Superman destroy me... or do I destroy him?« (9, 1).

Abb. 5: Dr. Manhattans metaleptischer Blick.



Quelle: Johns, Geoff/Frank, Gary/Anderson, Brad: *Doomsday Clock*. The Complete Collection, Burbank, CA: DC Comics 2020, Kapitel 10, S. 5. © DC Comics.

Mit Blick auf diesen metaleptischen Übertritt ist es bedeutsam, dass Dr. Manhattan unmittelbar vor der Konfrontation mit Superman seine christlich-theologische Beschreibungsmatrix verlässt und die Situation unter Referenz auf eine biologistische Semantik beschreibt, indem er sich als Virus bezeichnet und die Semantik der Bildinszenierung aus Kapitel 7 übernimmt: »And now this world has turned against me, like an invading virus, sending me toward an unavoidable collision with its greatest antibody.« (12, 2) Dr. Manhattan markiert durch den Wechsel des Wortfelds, dass er als funktionales Element im Narrativ fungiert und sich seiner Rolle als zugleich mächtiger und machtloser Figur bewusst ist. Die Worte »sending me« verweisen zudem darauf, dass Dr. Manhattans Part einer »Motivation von hinten«⁷⁴ geschuldet ist, bei der »der Aufbau vom Schluß aus[geht], die Erzählung wird ge-

74 Lugowski, Clemens: *Die Form der Individualität im Roman*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 66.

schaffen zur Motivierung der Unerläßlichkeit einer zutreffenden Lösung⁷⁵: Er ist die für den Handlungsfortgang notwendige Störung – eine Störung, die ihrem Wesen nach Potential zur Unkontrollierbarkeit, zur Mutation, aufweist, das allerdings unausgeschöpft bleibt. Dr. Manhattans Übernahme der konkurrierenden Semantik führt zu einer »wechselseitige[n] Relativierung«⁷⁶ der präsentierten narrativen Schemata bzw. Topoi des Religiösen/Göttlichen/Christlichen und der Wissenschaft, die das Narrativ für einen Augenblick auf sein polyphones Potential hin öffnen. Dieser Moment des selbstreflexiven Einblicks in die Plotstruktur ist jedoch von kurzer Dauer und zeigt keine Konsequenzen für den Fortgang des Comics.

Denn das Geschehen der finalen Konfrontation ist erneut von christlicher Semantik und damit auch von deren teleologischer Struktur geprägt und erweist sich damit als einem monologischen Prinzip folgend, bei dem, nach Michail Bachtin, »die Auffassungen und Urteile des Autors [...] über alle übrigen dominieren und ein kompaktes, nicht zweideutiges Ganzes ergeben«⁷⁷: Im Angesicht Supermans »beichtet« Dr. Manhattan seine »Taten« und bezeichnet sich selbst als Sünder: »Will you destroy me for it? Or will I defend myself despite my sins?« (12, 16) So sind die letzten Seiten des Comics vor allem auf der Textebene als Bekehrungsgeschichte inszeniert. Die »Bekehrung« des Zweiflers Dr. Manhattan weist einerseits strukturelle Parallelen zur Bekehrung des biblischen Saulus,⁷⁸ andererseits zur Geschichte des (ungläubigen) Jüngers Thomas, erneut unter verkehrten Vorzeichen, auf: Denn im Gegensatz zu Thomas, der die Wunden des auferstandenen Christus berühren muss, um zu erkennen, hat Dr. Manhattan die (gewaltsame) Berührung irrtümlicherweise vorweg genommen: Superman berührt Dr. Manhattan jedoch gerade nicht.

-
- 75 Šklovskij, Viktor: »Der Zusammenhang zwischen dem Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren«, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München: Fink 1971, S. 37–121, hier S. 81.
- 76 Martinez, Matias: »Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis«, in: Heinz Ludwig Arnold/Heinrich Detering (Hg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München: dtv 1996, S. 430–445, hier S. 438.
- 77 Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein 1985, S. 227.
- 78 Die intertextuelle Referenz ist weniger auf der konkreten sprachlichen Ebene als auf der Ebene der Konstellation zu verorten: Saulus wird von einem Licht geblendet und kann drei Tage nichts sehen, nachdem er die Stimme Jesus gehört hat, was sich in Dr. Manhattans Blindheit bzw. in seiner Unfähigkeit, die Zukunft sehen zu können, wiederfinden lässt. Darüber hinaus betont Manhattan nach seiner »Bekehrung« explizit: »I see the light now. I see my final purpose.« (12, 39, Herv. K.K.) Auch die Formulierung »Yes. I understand now.« (12, 20) beschreibt eine ähnliche Struktur des Erkennens wie die Beschreibung Saulus, der im Moment der Erkenntnis »mit dem Heiligen Geist erfüllt« (Apostelgeschichte 9, 17) wird: »Und sogleich fiel es von seinen Augen wie Schuppen und er wurde wieder sehend« (Apostelgeschichte 9, 18).

Superman fordert Dr. Manhattan stattdessen auf, sich sowohl am Kampf gegen Black Adam zu beteiligen als auch an seine Frau Janey (aus der Erzählhandlung in *Watchmen*) zu erinnern. Er stellt damit der apathischen, binär strukturierten Welt-sicht Dr. Manhattans eine »third choice« (12, 18) entgegen, die allerdings von Dr. Manhattan alles abverlange: »Right now you have a choice to make. [...] Maybe it takes everything to save your world« (12, 18 f.). Mit den Worten »Yes. I understand now. Everything ends.« (12, 20) in einem Panel mit extremem Close-Up auf seine Augenpartie, kommt Dr. Manhattan zur erleuchteten Erkenntnis. Derart bekehrt, überschreibt Dr. Manhattan das Metaverse, was sich bildlich in einer Doppelseite mit schwarzen Panels, die linke Seite als Splashpanel, die rechte Seite im 9-Panel-Grid dargestellt, realisiert (12, 22 f.).

Der gestürzte Gott oder: Neubeginn zwischen postmoderner Wucherung und reinstalliertem Mythos

Konnte Dr. Manhattan am Ende von *Watchmen* noch in voller metareflexiver Überzeugung betonen, dass »Nothing ends, Adrian. Nothing ever ends.« (W 12, 27) und scheint auch seine Revision Veidt gegenüber in *Doomsday Clock* (»But I was wrong, Adrian. Everything ends« (7, 23)) zunächst als ebenso zuverlässig wie seine erleuchtete Erkenntnis »I understand now. Everything ends« (7, 23), zeigt der Handlungsverlauf, dass Dr. Manhattans mehrfach sich widersprechende Aussagen gerade nicht als zukunfts-gewiss gelten können, sondern auf der (zukunfts-ungewissen) Figurenebene zu verorten sind und Dr. Manhattan, zum narrativen Funktionsträger reduziert, lediglich von der auktorialen Instanz intendierte Handlungen ausagiert.

Denn selbst wenn die schwarzen Panels verweigern, etwas zu sehen zu geben, halten sie doch, wie auch die fortlaufende Seitenzählung, die Erzählung intakt. Es kommt gerade nicht zu einem Ende und infolgedessen nicht zu einem wirklichen Neubeginn. Selbst in der Logik der Einzelheft-Veröffentlichung ist die Doppelseite nicht an das Heftende, sondern vielmehr in die Mitte des Einzelhefts gesetzt und auch inhaltlich gibt es außer dieser Pause keinen Bruch in der Erzählung, Superman ist nach der Rekapitulation des neuen Reboots (über fünf Seiten hinweg, s. 12, 24–28), noch immer im Kampf mit Black Adam begriffen. Dennoch versucht Dr. Manhattans kommentierender Blocktext mit den Worten »It begins with a child« (12, 24) den ultimativen Neubeginn zu erzählen, der ihm – gemäß des von Umberto Eco konstatierten »Wiederholungsschema[s]«⁷⁹ als »Botschaft mit hoher Redun-

79 Eco, Umberto: »Der Mythos von Superman«, in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Joanna Nowotny (Hg.), *Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien*, Bielefeld: transcript 2018, S. 275–300, hier S. 292.

danz«⁸⁰ – zum Mythos gerät: »The metaverse forms around this one and only son.« (12,25) Der aber verdoppelt sich sofort wieder in die beiden Varianten, die den Unterschied zwischen *The New 52* – also Dr. Manhattans Version des DC-Universums – und Superman vor, bzw. nach *The New 52* belegen, was durch zwei visuell identische Panels in der oberen Panelreihe (12, 26) realisiert ist, die sich lediglich durch ihren Text unterscheiden: Sie zeigen Jonathan Kent, der sich im Wagen sitzend zum jungen Clark umwendet. Im ersten sagt Jonathan in der Version der *The New 52*-Welt: »They've never seen anything like you, Clark. If they did, a lot of 'em would be afraid« (ebd.). Im letzten Panel hingegen bekräftigt Jonathan seinen Sohn darin, seine Kräfte der Welt zu offenbaren: »When I was a boy, my father told me stories of the Justice Society of America. Wartime Heroes who made us feel safer and inspired us to do our part. [...] So if you're telling me you're ready to get out there and show everyone what you can do, well, the world is ready, too, Clark.« (Ebd.) Damit ist Dr. Manhattans Versuch, Supermans Identität als (die) eine wiederherzustellen, zum Scheitern verurteilt und *Doomsday Clock* agiert hier entgegen der obigen Rede vom ›one and only son‹ visuell momenthaft aus, was den Comic als Kunstform grundsätzlich ausmacht:

Die Identität der Comic-Figuren existiert nur in ihren materialen Wiederholungen. Die Identität der Figur ist notwendig unterbrochen: Sie wird mit demselben Namen bezeichnet, ist aber durch die räumliche Wiederholung von Panel zu Panel und die zeitliche Wiederholung von Tag zu Tag nie dieselbe, sondern nur die gleiche. [...] Weil sie in ihrer gezeichneten Materialität immer eine andere ist, muss die Figur wiederholt werden, um Kontinuität zu gewährleisten. Deshalb existiert diese Identität nur von Wiederholung zu Wiederholung.⁸¹

Zwischen den beiden Panels erzählt Dr. Manhattan ein weiteres Mal von seinem ersten Verrücken der grünen Laterne – und erschafft damit seine Version ›ein Panel lang‹ noch ein weiteres Mal, sodass sie zu wuchern scheint – und davon, dass er seinen Eingriff rückgängig macht: »I move the lantern back« (12, 26), was zur Folge hat, dass Superman seine Eltern als Superboy vor dem tödlichen Autounfall rettet (12, 26 f.). Dann aber rekapituliert Dr. Manhattan in auktorial-nullfokalisierter Erzählmacht sowohl die Re-Etablierung der Justice Society, der Legion of Superheroes als auch viele weitere Krisenereignisse in der Geschichte der DC-Superhelden. Er fungiert hier ganz deutlich als Sprachrohr der Autorinstanz Geoff Johns, sagt in dieser

80 Ebd.

81 Frahm, Ole: »Weird Signs«, in: Barbara Eder/Elisabeth Klar/Ramón Reichert (Hg), *Theorien des Comics. Ein Reader*, Bielefeld: transcript, S. 143–159, hier S. 149.

Funktion viele weitere zukünftige Krisen voraus (vgl. 12, 34)⁸² und bringt das neue Programm von DC im Umgang mit Kontinuität, Kanon und Krisen in folgender Aussage, die Bruch und Kontinuität in einer Kippfigur vereint, zum Ausdruck: »And now I understand why these earths exist. Every time there is a change in the metaverse, the multiverse grows. To preserve every era of Superman« (12, 33). Zukünftig sind alle Versionen von Superman durch das Metaverse bewahrt, ja man könnte sagen, dass sie im Sinne Hegels aufgehoben⁸³ werden. In dieser Bewegung der Auflösung bzw. Versöhnung von sich widerstreitenden Welten – und den visuell wuchernden Anfängen des neuen und Rückfällen in den alten Reboot – wendet sich *Doomsday Clock* von seinem postmodernen Erbe aus *Watchmen*⁸⁴ ab und zeigt sich als zutiefst in der Moderne verankert: »Hegels Einheit der Gegensätze ist als Überwindung der Ambiguität in der Synthese höherer Erkenntnis zu denken.«⁸⁵ Die Ambiguität der vielen Welten, die »out there« (12, 33) sind, wird durch den »literarischen Erzählerkommentar aufgelöst [...], so daß der Gegensatz zwischen Sein und Schein, Wahr und Falsch, Gut und Böse usw. wiederhergestellt wird. Die Wirklichkeit erscheint trotz aller Schwierigkeiten und Hindernisse erkennbar und beherrschbar.«⁸⁶

Entsprechend beherrscht ein christlich-missionarischer Duktus das letzte Kapitel, in dem Dr. Manhattan sich selbst als durch den »Christus« Superman Bekehrten inszeniert und nun seinerseits gänzlich in der Rolle des sich opfernden Gottes aufgeht: »I see tomorrow. The man of tomorrow. And for the first time... I am inspired.« (12, 32 f.), »I now understand Superman's true purpose. He will show them the way. [...] He is the bridge stretching across generations that will lead everyone to peace« (12, 35). Kurz darauf heißt es: »I see the light now. I see my final purpose.« (12, 39) Und Lois Lane vollendet in ihrer Beschreibung Dr. Manhattans die christliche Botschaft, wenn sie zu Superman sagt: »You changed him. And he'll change someone now, too, don't you think? Because if you have faith in that, there's hope for all of us.« (12, 41) Von Superman inspiriert, wird Dr. Manhattan selbst zu Christus: er opfert sich für seine Welt der »Watchmen« und hinterlässt dieser einen eigenen Superman-Christus⁸⁷ in der Gestalt des Kindes von Mime und Marionette, der ganz im Zeichen der christlichen Liebe steht: »I give the last of my power to this world and this child. So

82 Für eine erste Referenz der im Comic genannten Krisen zu den von DC 2019 geplanten Ideen siehe etwa Johnson, Jim: »Doomsday Clock Finale Charts the Course for DC's Future Crisis«, h <https://www.cbr.com/doomsday-clock-future-crisis-dc-universe-earth-5g/> vom 18.12.2019.

83 Siehe dazu Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Wissenschaft der Logik I, Werke Band 5, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 113.

84 Die vielfältigen ausgelegten Zitate und Verweise in *Watchmen* lassen sich nicht mehr auf ein Bezugs- oder Sinnsystem vereinen, siehe dazu H.-J. Backe: *Under the Hood*, S. 20.

85 P. V. Zima: *Moderne/Postmoderne*, S. 42.

86 Ebd., S. 41.

87 Womit der Mythos und die missionarische Bekehrung rückwirkend auch auf *Watchmen* übergreifen.

that this planet has a protector who will receive love. And return it.« (12, 44). Nach der Vollendung seiner Mission löst sich Dr. Manhattan über eine Folge von drei Panels in Nichtexistenz auf (12, 44).

Das vorletzte Panel des Comics, das eine ganze Seite einnimmt, zeigt einen etwa 6-jährigen Jungen, wiederum in Aufsicht, der Dr. Mannhattans Symbol (ein Kreis mit einem Punkt in der Mitte, der das Zeichen Wasserstoff darstellen soll) auf der Stirn trägt und sagt: »Jon calls me Clark.« (12, 46). Erneut ist es der Binnenfilm, der, diesmal in Form des abgedruckten Drehbuchs, das Ende des Comics vorausschauend kommentiert: »I was so focussed on what made the two men *different*... I didn't see the obvious. It was what they have in *common* that mattered.« (Interlude zu Kapitel 10, o. S., Herv. K.K.) Die Verschiedenheit der beiden Figuren wird damit in eine zirkuläre Struktur des Eigenverweises⁸⁸ überführt – Dr. Manhattan verweist auf Superman, dieser wiederum auf Dr. Manhattan als dessen Abkömmling – beide sind nun buchstäblich und materiell in dem Jungen Clark ununterscheidbar vereint. Durch diese überhöhende »Wirklichkeitsreduktion«⁸⁹ reinstalliert *Doomsday Clock* vor der Folie einer Bekehrungsgeschichte Dr. Mannhattans den »Mythos von Superman«⁹⁰, der, poststrukturalistisch gesprochen, den Logozentrismus wiedereinsetzt oder, mit Bachtins Worten, letztlich »monologisch[...]«⁹¹ organisiert ist und als Ursprungsmythos eine »ungedekte Totalisierung[...]«⁹² vornimmt. Denn

[...] [m]it dem Übergang von der Geschichte zur Natur nimmt der Mythos eine Einsparung vor: Er beseitigt die Komplexität der menschlichen Handlungen, verleiht ihnen die Einfachheit der Wesenheiten, unterdrückt jede Dialektik, [...] er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, ausgebreitet in der Evidenz [...]. Die Dinge tun so, als bedeuteten sie von ganz allein.⁹³

88 »Der Fall Superman bestätigt diese Hypothese. Achten wir auf die ideologischen ›Inhalte‹ der Superman-Geschichten, so zeigt sich, daß sie kommunikativ aufgrund der Struktur der Erzählserie Bestand haben und funktionieren; doch zugleich legen sie die Struktur, die die ideologischen Gehalte zum Ausdruck bringt, als ein zirkuläres und statisches Gefüge, als Träger einer ihrem Wesen nach starren pädagogischen Botschaft fest.« U. Eco, *Der Mythos von Superman*, S. 293.

89 R. Brandt: *Mythos und Mythologie*, S. 17.

90 U. Eco: *Der Mythos von Superman*, S. 275. Auf diesen frühen Aufsatz von Eco bezieht sich die Superhelden-Forschung nach wie vor unter positiven wie negativen Vorzeichen. Kritisch und mit einem Gegenbeispiel gegen Eco ins Feld zieht Frahm, Ole: »Der Mythos vom Mythos von Superman«, in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Joanna Nowotny (Hg.), *Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien*, Bielefeld: transcript 2018, S. 467–483.

91 M. Bachtin: *Probleme der Poetik*, S. 227.

92 R. Brandt: *Mythos und Mythologie*, S. 11.

93 Barthes, Roland: »Der Mythos heute«, in: Ders., *Mythen des Alltags*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 251–316, hier S. 296.

So wird Superman gleichermaßen zum Sinnbild der Hoffnung reduziert und in seiner »mytischen Gegenwart«⁹⁴ überhöht: »Because hope is the north star of the metaverse« (12, 34); »No matter how many times Superman's existence is attacked, he will survive. Even if change is a constant.« (12, 34) Mit der von Roland Barthes dem Mythos zugeschriebenen »Doppelfunktion [...] Er bezeichnet und [...] schreibt vor«⁹⁵, verwandelt er »Geschichte in Natur«⁹⁶ und vermag infolge dessen »intentionale Rechtfertigungen von ihrer Intentionalität zu entkleiden«.⁹⁷ In diesem Sinn befreit sich der DC-Verlag von einer außerfiktionalen Begründung seiner marketingstrategischen Entscheidungen, die zur Retcon des *The New 52* und deren Revidierung führten und verleiht dem ökonomisch motivierten Alltagsgeschäft die (ursprüngliche) Aura des mythisch überhöhten Supermans.⁹⁸

Von der Fiktion zur Wirklichkeit und zurück

Als außerfiktionale Handlungen ordnender und kommentierender Metacomic kann *Doomsday Clock* als Stichwortgeber für neue Beschreibungsterminologien im Umgang mit der Bewertung konkurrierender Superheldenversionen dienen. Mit dem *Rebirth*-Reboot sollte laut Aussagen der (damaligen) Verantwortlichen des DC-Verlags eine »neue Linie« eingeschlagen werden, die *Doomsday Clock* poetisch inszeniert und mythisch-narrativ legitimiert. Dan DiDio und Jim Lee postulierten 2015 eine Kursänderung des Verlags, die vor allem vorsah, vom strikten Gedanken der Kontinuität wegzukommen:

We're really asking the creators to [...] really focus on canon more than continuity. Continuity is, this is where this character was today, and this is where

-
- 94 Eco, Umberto: »Die Innovation im Seriellen«, in: Ders. (Hg.), *Über Spiegel und andere Phänomene*, München/Wien: Hanser, S. 155–180, hier S. 161.
- 95 R. Barthes: *Der Mythos heute*, S. 261. An anderer Stelle beschreibt Barthes, dass die »mythische Rede [...] sich zugleich als amtliche Mitteilung und als Feststellung dar[stellt]« (ebd., S. 271). Walter Burkert betont diesbezüglich, dass der »Mythos [...] *explanans*, nicht *explanandum* [ist]«. Burkert, Walter: »Mythos – Begriff, Struktur, Funktionen«, in: Fritz Graf (Hg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Stuttgart: Teubner 1993, S. 9–24, hier S. 18 f., Herv. i. O.
- 96 R. Barthes: *Der Mythos heute*, S. 278.
- 97 Groeben, Norbert: »Mythos contra Erklärung. Dimensionen eines psychologischen Konflikts«, in: Jutta Wermke (Hg.), *Comics und Religion. Eine interdisziplinäre Diskussion*, München: Fink 1976, S. 137–167, hier S. 152.
- 98 »The function of myth, briefly, is to strengthen tradition and endow it with a greater value and prestige by tracing it back to a higher, better, more supernatural reality of initial events.« Malinowski, Bronislaw: »Myth in Primitive Psychology«, in: Bronislaw Malinowski (Hg.), *Magic, science and religion and other essays*, Prospect Heights, Ill.: Waveland Press 1954, S. 93–148, hier S. 145 f.

he is tomorrow. Those are things that sometimes I think the readership gets too concerned about it, and it starts overshadowing what we're in the business of doing, which is telling stories. So by focusing on canon -- which is the stories that matter, the best stories that we tell with these characters, they get *elevated*, and that's the history we want to create with these characters.⁹⁹

Obwohl Jim Lee in seinem Statement noch am hierarchischen Begriff des Kanons festhält, lässt sich im Rückgriff auf einen Kommentar von Dr. Manhattan aus *Doomsday Clock* eine neue Begrifflichkeit vorschlagen: »Looking at the present and its immediate surroundings has been like trying to read through a kaleidoscope« (9, 6), sagt Dr. Manhattan im Augenblick seiner Ankunft in der DC-Welt. Versteht man diese fiktionale Konstellation als Metakommentar zur Serienlandschaft des DC-Verlags, lässt sich Dr. Manhattan als Prototyp kompetenter Leser*innen begreifen, die potentiell Zugriff auf alle Versionen der DC Historie haben und deren Gesamtheit weder zu einer Kontinuität zusammenzufügen noch in mehr und weniger relevante, hierarchisierte Geschichten eines Kanons einzuteilen ist, sondern vielmehr einem Kaleidoskop gleicht. In solch einem Kaleidoskop herrscht eine »ungleichzeitige Gleichzeitigkeit«¹⁰⁰ aller Variationen, für die wiederum Dr. Manhattans simultane Zeitwahrnehmung prototypisch ist. Aus dieser Verfügbarkeit ergeben sich für die Produzierenden vielfältige Inspirationsmöglichkeiten, wie der (damalige) DC-Mitherausgeber Dan Didio postuliert: »Once you do that, you're building a much stronger foundation for the DC Universe, and ultimately what happens is that as you start to see what works, you can bring ideas and concepts together to actually expand our audience, and then to cross-pollinate.«¹⁰¹ Der Begriff der »cross-pollination« enthält – vage an Derridas *dissémination* erinnernd – das Potential einer postmodernen Zitations- und Verweisfreude und suggeriert eine weitgehende Enthierarchisierung, die *Doomsday Clock* durch die Pluralisierung der Welten sowie stellenweise visuell zwar ausagiert, in Bezug auf die formale und narrative Erzählstruktur und die außerfiktionalen Verhandlungen von Autorenrechten allerdings gerade nicht realisiert.

Die Einführung des Metaverses in *Doomsday Clock* erfüllt die von Frank Kelleter und Daniel Stein genannten »Kommentar- und Ordnungsfunktionen, die das serielle Universum einerseits ausweiten und komplizieren, andererseits Komplexitätsreduktion auf einem höheren Reflexionsniveau leisten, z.B. dadurch, dass Geschichten über die Produktion und Rezeption einer Serienfigur nun zum integra-

99 Ching, Albert: »Jim Lee & DiDio Call June Launches ›First of Many Steps‹ in Building the ›New‹ DC Comics«, <https://www.cbr.com/lee-didio-call-june-launches-first-of-many-steps-in-building-the-new-dc-comics/> vom 10.03.2015, Herv. K.K. Auch hier finden sich in der Wortwahl ›elevated‹ Spuren christlicher Semantik.

100 Bloch, Ernst: Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 1.

101 Ch. Albert: Jim Lee & DiDio, o. S.

len Bestandteil der Serie selbst werden«, ¹⁰² in diesem Fall die Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Superman-Version des *The New 52*-Reboots. Kelleter und Stein fassen ›Metaverse‹ als einen auf Pluralisierung hin ausgerichteten Begriff auf, der sich vor allem auszeichnet durch

[...] eine konnexionistische (oder wuchernde) Serialität: eine unübersichtliche Verflechtung unterschiedlichster serieller Universen, zunehmend in elektronischen Medien durch selbstorganisierte oder semi-professionelle Akteure. Das Ergebnis sind serielle Proliferationen, die sich nur schwer auf traditionelle Weise legitimieren oder kontrollieren lassen, weil sie auf verschiedene Medien oder uneindeutig autorisierte, wenngleich global vernetzte Akteursgruppen verteilt sind.¹⁰³

In *Doomsday Clock* dient der Begriff zwar einerseits als Etablierung der pluralen Universen, die jedoch andererseits zurückgebunden werden an ein gerade durch auktoriale Instanzen etabliertes, ordnendes Zentrum, als das Superman inszeniert wird, und bleibt somit hinter der theoretischen Konzeptionalisierung zurück, sodass

[...] [j]ede Verstärkung fremder Intonationen in dem einen oder anderen Wort [...] nur ein Spiel ist, das der Autor zulässt, damit danach sein eigenes, direktes oder gebrochenes Wort um so deutlicher zu hören ist. Jeder Streit zweier Stimmen um den Besitz eines Wortes, um die Vorherrschaft in ihm, ist von vorn herein entschieden, ist nur ein scheinbarer Streit; alle Interpretationen des Autors sammeln sich früher oder später in einem Redezentrum und einem Bewußtsein, alle Akzente in einer Stimme.¹⁰⁴

So vergibt sich der Comic die Chance, mehr zu sein als eine zirkuläre »story about a story« that combines major story lines with references to what went on behind the scenes«¹⁰⁵.

Zwar gelingt es *Doomsday Clock* – vor allem durch seine parasitäre Gegnerschaft zu *Watchmen* – insbesondere in der Interaktion zwischen Text und Bild stellenweise das postmoderne, polyvalente Erbe seines Originals zu entfalten. Die auffallend häufigen Wiederholungen und Variationen einzelner Ploteile, seien es die variierenden Formulierungen Dr. Manhattans oder sein repetitiv erzählter und dargestellter, dadurch wuchernder und sich vervielfachender Eingriff in die Geschichte des DC Universums zeigen die von Ole Frahm vorgenommene Bestimmung des Co-

102 F. Kelleter/D. Stein: Autorisierungspraktiken, S. 265.

103 Ebd., S. 264 f.

104 M. Bachtin: Probleme der Poetik, S. 227.

105 Parkin, Lance. »Truths Universally Acknowledged: How the ›Rules‹ of *Doctor Who* Affect the Writing«, in: Pat Harrigan/Noah Wardrip-Fruin (Hg.), *Third Person: Authoring and Exploring Vast Narratives*, Boston: MIT Press 2009, S. 13–22, hier S. 14.

mics als parodistische und Identität unterlaufende Kunstform¹⁰⁶ auf und stehen der vereinheitlichenden Tendenz des Plots entgegen. Durch die Funktion des Comics innerhalb der DC Veröffentlichungen allerdings, als Metacomic einen orientierenden Überblick über die unzähligen Erzählstränge der letzten 20, wenn nicht 40 Jahre und deren Wertung innerhalb des DC Universums geben zu wollen, verfolgt der Plot ein eindeutiges Ziel, das die metaleptischen und (selbst-)reflexiven Tendenzen durch die Re-installation des »Mythos Superman« stillstellt und alle Bedeutungen zu beherrschen versucht. Letztlich wird so das Spiel mit Dr. Manhattan als überdeterminiertem Zeichen und dessen Göttlichkeit im Comic von auktorialer Seite domestiziert und lässt einen illusionsbrechenden Modus nur dort zu, wo Manhattan zum innerdiegetischen Kunstgriff wird, um außerfiktionale Entscheidungen zu narrativieren.

106 Vgl. Frahm, Ole: Die Sprache des Comics, Hamburg: Philo Fine Arts 2010, S. 11 f.

