

Felipe Muanis

Dokumentarische Comics als Übersetzung des Alltäglichen

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1223>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Muanis, Felipe: Dokumentarische Comics als Übersetzung des Alltäglichen. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 11: Dokument und Dokumentarisches, Jg. 6 (2014), Nr. 2, S. 49–64. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1223>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DOKUMENTARISCHE COMICS ALS ÜBERSETZUNG DES ALLTÄGLICHEN

«Warum übersetzen die Menschen?

Das ist die Sehnsucht nach etwas, was sich immer wieder entzieht, nach dem unerreichten Original, nach dem Letzten und dem Eigentlichen.»¹

SWETLANA GEIER

I. Herausbildung des modernen Comics

Es gibt bereits eine beachtliche Anzahl an Diskussionen über die Ähnlichkeiten zwischen Comics und Filmen, die durch stilistische und thematische Aspekte herbeigeführt werden. In den 1960er Jahren bildet sich ein spezifischer Dokumentarismus des Comics heraus, der an filmdokumentarische und journalistische Praktiken anschließt. Ziel dieses Textes ist es daher, die Rolle von Comics zwischen Journalismus auf der einen und dem dokumentarischen Film auf der anderen Seite zu diskutieren. Viele selbstreferenzielle Comics der Gegenwart, etwa die von Joe Sacco, Marjane Satrapi, Art Spiegelmann und anderen, werden gängigerweise dem Journalismus zugeordnet. Möglicherweise – und dies wäre die hier zu entwickelnde These – lassen sich die Grundzüge dieser speziellen Comic-Art jedoch genauso in der Nähe des dokumentarischen Films verorten. Es geht also darum, das Konzept des *comic journalism* hin zum dokumentarischen Comic oder *comics-doc* zu erweitern. Zum einen sind nämlich Autoren- und Figurenerfahrungen zunehmend in Milieus situiert, die zu wichtigen Akteuren der Geschichte werden. Zum anderen handelt es sich bei den verschiedenen Arten selbstreferenzieller Comics um ausgefeilte visuelle Narrative und Bildsprachen, deren Darstellungen an die strategischen Strukturen des Dokumentarfilms anschließen, auch wenn hier andere Medien und vor allem die in ihnen ausgeprägten Genres ebenfalls einbezogen werden müssen.

Solche Genres verfestigten und diversifizierten sich in den 1960er Jahren im Zuge der Entstehung von Gegenkulturen. Es entwickelten sich zunehmend

¹ Svetlana Geier in dem Film *Die Frau mit den 5 Elefanten* (Regie: Vadim Jendreyko, CH/D 2009)

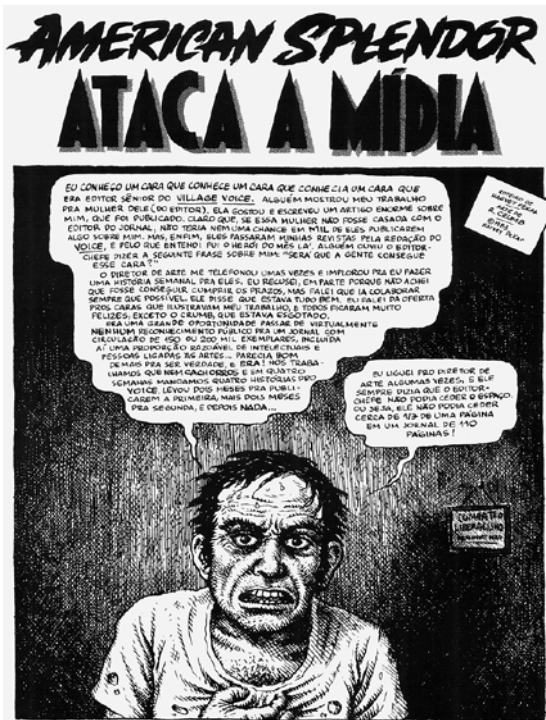


Abb. 1 *American Splendor*, Harvey Pekar, 2006

menschliche und reale Charaktere, anstatt der üblichen heroischen und fantastischen Comic-Figuren. Der gewöhnliche Mensch und die marginale Existenz, die am Rande der Gesellschaft stehen, werden zu Hauptfiguren; existenzielle Zweifel, die Zerrissenheit der Nachkriegszeit, politische und soziale Streitfragen, sexuelle Revolution und Drogen werden in den Comic integriert. Comic-Autoren identifizieren sich zunehmend mit ihren eigenen Figuren, dringen tief in die Narrative ein, so dass diese eine stärker selbstreflexive und autobiografische Dimension annehmen. Wenn sich der moderne Film mit dem italienischen Neorealismus herausgebildet hat und den einfachen Menschen auf die Leinwand brachte, so ist dies für den modernen Comic etwa bei Autoren wie Robert Crumb oder Harvey Pekar ebenso zu beobachten.

Harvey Pekar etwa, der sich in seinen Geschichten – als einer der ersten Comic-Zeichner – selbst porträtiert, spricht zum Leser, sieht ihn an und durchbricht die vierte Wand, die Diegese des Comics. Dieses Mittel wird von ihm derart häufig

verwendet, dass es in dem Film *American Splendor* (2003),² welcher vom Leben und den Comics Harvey Pekars erzählt, ebenfalls auftaucht. Pekar ist hässlich, schmutzig und widerlich in seinen Angewohnheiten, eine Art gewöhnlicher Mann «ohne Tugenden». Nicht aufgrund seiner Schönheit, seiner Heldentaten oder als Eroberer von Frauen, nicht weil er erfolgreich oder intelligent ist oder große Verbrechen löst, sondern weil er ein einfacher Mann mit Schwächen, Süchten, Defekten ist, ruft er Interesse als Charakter hervor. Die Normalität ihrerseits verschafft ihm Tiefe, Komplexität und Dynamik, er ist weniger manichäistisch und dafür nuancenreich.

Ähnlich also wie im modernen Film behandelt auch der moderne Comic die realistische Welt und bringt die Selbstreferenzialität seiner Figuren und Autoren zum Ausdruck, was direkt zum dokumentarischen Charakter, zur Evidentialisierung der diskursiven Strategien, den Bruch mit der Diegese und die Flucht vor dem Fantastischen zur Folge hat. Im Fokus steht deshalb hier nicht das Comic-Universum der fantastischen Superhelden der 1970er Jahre, das ebenfalls als moderner Comic bezeichnet worden ist, sondern die alternativen und Underground-Comics. Gerade dieses Genre entwickelt Charakteristika dessen, was man als dokumentarischen Comic bezeichnen kann.

In den 1960er Jahren kommen diese anti-konformistischen Untergrund-Comics auf und üben Gesellschaftskritik am American Way of Life. Comics

² *American Splendor*, Regie: Shari Springer Berman, Robert Pulcini, USA 2003.

adressierten also auch die Unterdrückten und Rechtlosen, vor allem aus Städten, die von zahlreichen sozialen, politischen und wirtschaftlichen Problemen gezeichnet waren. Von den US-amerikanischen Vororten der 1960er Jahre führt im dokumentarischen Comic eine direkte Linie zu gegenwärtigen Krisengebieten, die durch Kriege, soziale Unruhen oder autoritäre Regierungen bestimmt sind. Das Aufgekratze der modernen Comics bezieht sich aktuell auf ganze Regionen und Städte, wie beispielsweise Shenzhen, Palästina, Gorazd, Pyongyang, dem Gaza-Streifen oder Teheran, die als eigenständige Figurationen Einzug in zeitgenössische Comics finden. Und die bisher nicht erzählten Geschichten aus dem Alltag der dort lebenden Figuren ermöglichen einen Zugang zur Identität der Räume, in denen sie leben. Es ist daher kein Zufall, dass viele der gegenwärtigen Comics auf der Suche nach einem anderen und originären Verständnis von Städten sind, die sich zudem in Konfliktgebieten befinden.

Sozialkritik in Comics entwickelt sich ab den 1960er Jahren als Teil der Gegenkultur und bleibt daher stets am Rande kommerzieller Distributionssysteme und der Akzeptanz einer breiten Öffentlichkeit. Die Modernität dieser Comics wird deutlich, wenn man sie der klassischen Analyse von *Steve Canyon* von Umberto Eco gegenüberstellt.³ Eco führte aus, dass beispielsweise die Stereotypisierungen oder physischen Beschaffenheiten von Milton Caniffs Figuren Ähnlichkeiten mit dem Schönheitsideal amerikanischer Schauspiel-Ikonen aufwiesen.

Diese Eigenschaften werden offensichtlich, wenn man die Edition von *Steve Canyon* vom Dezember 1953 analysiert, beginnend mit dem Cover, das sich auf klassische Pulp Fiction-Cover bezieht und sich an der hergebrachten nordamerikanischen Illustrationstechnik orientiert, die der Linienführung des Illustrators Norman Rockwell folgt. Auf dem Cover ist eine dramatische Actionszene mit dem männlichen Charakter *Steve Canyon* im Vordergrund zu sehen, der eine Pistole zieht und versucht, das ängstliche Mädchen zu schützen, das im Hintergrund aus einem Flugzeug steigt. Eine typische Schärfentiefe-Komposition von Bildern, die aus Filmen stammt, in der die Figur nicht in eine hypothetische Kamera schaut, wodurch der diegetische Charakter des Bildes beibehalten wird.

Die Analyse von Eco zeigt, wie dieser Comic sich einer vom klassischen Film herstammenden bildlichen Visualität verpflichtet sieht. Eine Actionszene zwischen *Canyon* und einer Frau, die eine Waffe trägt und ihn anfangs bedroht, dann jedoch bemerkt, dass er keine Bedrohung ist und sich in seine Arme wirft. Neben dem narrativen Spiel zwischen der Frau und ihrem Helden zeigt die Seite nicht nur hergebrachte Schönheitsstandards, die bereits in derartigen Geschichten vom nordamerikanischen Film konstruiert wurden, sondern auch einen deutlichen Einfluss des Film Noir, der sowohl in der Haltung der bewaffneten Frau als auch durch die eigene Verwendung von Licht und Schatten in der Zeichnung deutlich wird. Die Textmenge und die Narration, die in erster Linie über die Dialoge aufgebaut ist, definieren ebenso diese Annäherung.

Solche Affinitäten sind im Mainstream besonders auffällig, im modernen Comic aber nicht gleich konnotiert. Eher im Gegenteil: Findet man eine stereotype

³ Umberto Eco, Lektüre von *Steve Canyon*, in: ders., *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt/M. (Fischer) 1984, 116–159.



Abb. 2 Steve Canyon, Milton Caniff, 1953 (Orig. in Farbe)

⁴ Harry Crumb zeichnete für Harvey Pekar, der als Erfinder des autobiografischen Comics als erster Comics über seinen eigenen Alltag zeichnete.

⁵ Anleihen kann man sich an Filme wie: *Ladri di biciclette* (Regie: Vittorio de Sica, 1948); *Le Notti di Cabiria* (Regie: Federico Fellini, 1957); *Accattone* (Regie: Pier Paolo Pasolini, 1961).

Konstruktion im modernen Comic, so steht sie gerade für Armut und Fehlen jeglichen Glanzes. Somit ist Harvey Pekar ein klarer Kontrast zu *Steve Canyon*. Dieser ist ein klassischer Held, erfolgreich und gut gekleidet. In den Geschichten verweisen die ethnischen Züge, die Gesten, Ausdrucksweisen und sogar die Ausstattung der Charaktere auf das Schönheitsideal des Star-Systems des nordamerikanischen Kinos. Der Zeichenstil von Milton Caniff selbst bezieht sich auf den klassischen, realistischen Comic-Stil, das Gegenteil des Zeichenstils von Robert Crumb, mit dem er in *American Splendor* Harvey Pekar porträtiert.⁴ Die Zeichnung von Crumb ist «schmutzig», voller Schatten und Schraffuren, oft grotesk und selbst bei der Darstellung von Personen, die er als schön betrachtet, bewegt sie sich außerhalb der konsolidierten Markierungen des Schönheitsideals des klassischen Comics. Während zum Beispiel der klassische Comic die weiblichen Charaktere als elegant gekleidete, schlanke, gut geschminkte und frisierte Frauen zeigt, so findet man in *American Splendor* kurvige und üppige weibliche Figuren in Freizeitkleidung, die den Körper eher enthüllen als bedecken. Der gute Geschmack, die Epoche und auch das

Genre der Geschichte würden vielleicht maximal zufällige Küsse zwischen Ehepaaren gestatten, während in den von Robert Crumb gezeichneten Geschichten der 1960er Jahre die sexuellen Beziehungen explizit und schamlos sind.

Wie im neorealistischen Film auch, besteht der epische Moment in der Geschichte des einfachen Mannes, des Außenseiters und dessen Überlebensfähigkeit in abgelegenen Kleinstädten oder inmitten einer urbanen Großstadt.⁵ Die Figuren sind real und mit ihren persönlichen Marotten und Eigenarten dargestellt. Der übermächtige Bösewicht – den es wie in jeder Geschichte zu bezwingen gilt – ist hier die Gesellschaft selbst, denn sie verwandelt kleine Nöte in eine ausweglose Zwangslage. Für Harvey Pekar und Robert Crumb etwa bedeutet Überleben einen täglichen Kampf, in dem man mehr verliert als gewinnt. Auf diese Weise entwickelt sich die Versager-Figur zum Anti-Helden, der zwar jeden Tag aufs Neue besiegt wird, ohne sich jemals vollends geschlagen zu geben. Auch wenn die Rahmung des Comic-Bildes schon früh die diegetische Rede aufgebrochen und die vierte Wand zwischen sich und dem Leser beseitigt hat, eröffnen die selbstreferenziellen Züge dieser Autor-Figuren – in Anlehnung an Brechts Theorien – neue Lesarten in der Geschichte. Die narrative Sinngebung erschließt sich stärker als zuvor in der direkten Ansprache durch den Charakter (Abb. 1) und schafft neben dem Zeichner auch einen impliziten Autor.

II. Einflüsse anderer Medien auf den Comic

Der Einfluss imaginativer und narrativer Poetiken anderer Medien auf den Comic ist nicht erst seit den 1960er Jahren sichtbar. Die Comic-Geschichten, einige von ihnen von Radioprogrammen adaptiert, suchten nach Ähnlichkeiten mit bereits etablierten und konsolidierten vorhergehenden Medien. Die ersten Comics des maskierten Wächters *The Crimson Avenger* (1938) zum Beispiel verwendeten zahlreiche aus Radioprogrammen wie *The Shadow* (1930) stammende narrative Mittel. In ihnen wurde die Geschichte oft mit Hilfe eines geschriebenen Textes von einem unsichtbaren Erzähler berichtet – ein Mittel, das bis heute verwendet wird und das einer größeren narrativen Komplexität in den Geschichten Raum ließ – als mit medialen Strategien des Comics, die sich in erster Linie durch die Découpage der Bilder und der Dialoge der Figuren charakterisieren lassen.

Die Poetik des Comics entwickelte sich variantenreich und unter Einfluss verschiedener populärer Medien. Dabei bildete sich der Comic nach und nach als sequenzielle Medienform heraus. Wenn diese zuvor durch den Gebrauch neuer Techniken eine eigene Struktur entwickelt hatte, so kamen nun eine Vielzahl weiterer medialer und sprachlicher Einflüsse und Entwicklungsmöglichkeiten hinzu. So lässt sich innerhalb ein und desselben bildlichen Narrativs die Entstehung einer neuen Form erkennen, wie das in dem Ausschnitt von *Sandman Mystery Theater* (1986) zu sehen ist, in dem der alte Charakter Crimson Avenger in einer Narration auftaucht, die mehr von den Aktionen und der Découpage angetrieben wird als von einem unsichtbaren Erzähler, der die Geschichte lenkt und sie dem Leser erklärt.

Die Medienform des Comics ist visuell-sequenziell und nimmt Worte als auch Bilder, Literatur als auch die Bildenden Künste sowie Film- und Fernsehelemente auf. Die Remediation des Journalistischen als Form der Aktualität, aber auch als Einschreibung des Autors charakterisiert den modernen Comic in besonderer Weise, wenn auch nicht ohne Vorbilder. Goyas Gemälde-Serie *Monk Pedro de Zaldivia Shoots the Bandit Maragato* aus dem Jahr 1806 sowie die brasilianischen Erzählungen von Angelo Agostini zwischen 1867 und 1883⁶ können hier genannt werden.

Einer der prägnantesten Diskursstränge in diesem Bereich nimmt seinen Ursprung im dokumentarischen Film, insbesondere im *cinéma vérité* eines Jean Rouch oder in seinen Fortschreibungen, etwa bei Eduardo Coutinho. Im Vordergrund stehen die Präsenz der Kamera wie auch die des Regisseurs, der selbst als Teil des Films konzipiert ist. Dabei beansprucht der Film nicht etwa die Darstellung einer faktischen Wahrheit, sondern betont die Realität des Filmmachens in ihrer Verbindung zum gefilmten Objekt – sei dies nun ein Ort oder eine Figur. Dieses Objekt wird nun zum Co-Autor des Films, es greift aktiv in ihn ein. Diese Art der «Verhandlung des Objekts» widerspricht den vermeintlich

⁶ Angelo Agostini, *As aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869–1883*, Brasília (Senado Federal) 2002. Für weitere Informationen siehe: Aristides Correa Dutra, *Jornalismo em Quadrinhos a linguagem quadrinística como suporte para reportagens na obra de Joe Sacco e outros autores*, Rio de Janeiro (Mimeo, UFRJ), 2003.

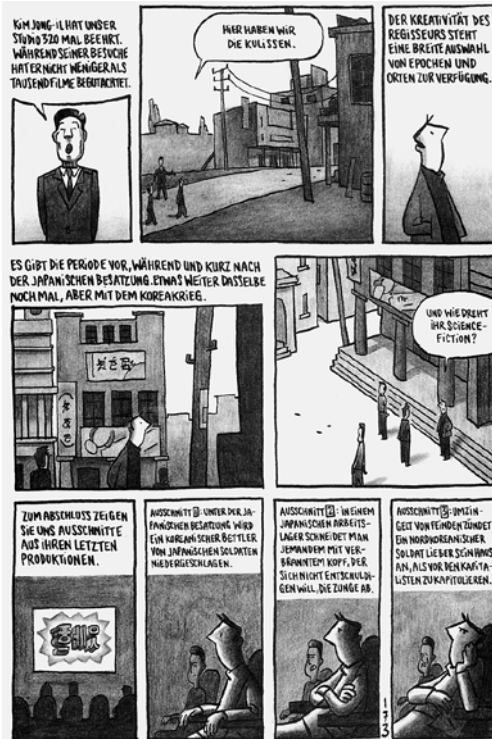


Abb. 3 *The Crimson Avenger: Sandman Mystery Theater*, Matt Wagner, Steven T. Seagle, Guy Davis, 1996 (Orig. in Farbe)

Abb. 4 *Der Fotograf*, Emmanuel Guibert, 2009 (Orig. in Farbe)

Abb. 5 *Maus*, Art Spiegelman, 1986 (Orig. in Farbe)

Abb. 6 *Pjôngjang*, Guy Delisle, 2007



objektiven Konstruktionen, die im traditionellen Journalismus, unabhängig in welcher medialen Darreichungsform, stets zu Grunde gelegt werden.

Im modernen Comic ist hier etwa an Art Spiegelmans 1970 erschienene Arbeit *Maus*⁷ zu denken, die den Übergang zum dokumentarischen Comic markiert. Spiegelman zeichnet schwarz-weiß, mit einer Linienführung, die auf den modernen Comic verweist, aber zugleich die Gestaltung der Figuren ironisch «infantilisiert», wenn Juden als Mäuse, Nazis als Katzen und Polen als Schweine gezeichnet werden. Wenn er also seinen eigenen Vater interviewt, von dem *Maus* handelt, so zeichnet Art Spiegelman ihn und sich selbst mit Rattengesichtern und bezieht die Gespräche mit dem Vater in den Comic ein: Geschichten, die sein Vater lieber nicht veröffentlichen wollte, um seine Privatsphäre zu wahren, wie auf der hier abgebildeten Seite (Abb. 5). Wie im *cinéma vérité* und in den Filmen Eduardo Coutinhos ist die Geschichte, die Art Spiegelman erzählt, nicht nur die von Vladek, sondern auch die seine und die der Begegnung zwischen Vater und Sohn, die zum Buch führte.

Und dennoch verbinden sich diese Techniken eines *comic-vérité* auch mit denen des Journalismus. Verschiedene Autoren haben das Verhältnis zwischen Comic und Journalismus vertieft, einige von ihnen durch autobiografische Begebenheiten oder über Erfahrungsberichte, die sie unter schwierigen Umständen durchlebt haben. Andere im Rahmen ihrer journalistischen Tätigkeit, in der sie sich an Orte des urbanen und krisenhaften Geschehens begeben und in ihrer Rolle als Reporter recherchieren und sie erkunden: *Gen* von Keiji Nakasawa;⁸ *Maus* von Art Spiegelman; *Barfuß durch Hiroshima* und *Palästina* von Joe Sacco;⁹ *Persepolis* von Marjane Satrapi;¹⁰ *Pjöngjang* von Guy Delisle;¹¹ *Der Fotograf* von Emmanuel Guibert;¹² *Havanna* von Reinhard Kleist;¹³ *To the Heart of the Storm* von Will Eisner.¹⁴

Das Auftreten des Comic-Journalismus geschah wahrscheinlich unter dem Einfluss des New Journalism, einer Kombination aus literarischen Techniken und Journalismus, wie man sie bei Autoren wie Truman Capote und Gay Talese gesehen hat. Und weil sie nicht in die Struktur großer Medienunternehmen integriert werden konnten, galten diese selbstbezüglichen Beiträge als journalistische Comics und bildeten ein literarisches-journalistisches Genre. Diese Generalisierung war einer Umbruchphase des Journalismus geschuldet. Madalena Oliveira¹⁵ weist darauf hin, dass seit den 1990er Jahren die Diskussion nach dem Vorgehen des Journalismus auch in Zeitungen selbst geführt wurde. Der Reporter wird zum Protagonisten, der als aktiver Mittler durch seine Reportage in die laufende Gegenwart eingreifen kann. Während also die journalistische Tätigkeit zum Gegenstand der Erzählung wird, sie dadurch als Diskursgegenstand zugänglich und sichtbar ist, wird der Reporter in die Lage versetzt, seine eigene Subjektivität einzubringen und aktiv in die Berichterstattung einzugreifen.

Laut Jay Ruby¹⁶ durchläuft der Begriff der Reflexivität, unabhängig von der Äußerungsform, die Stadien von *producer*, *process* und *product*. Legt man dies zu

⁷ Art Spiegelman, *Die vollständige Maus*, Frankfurt/M. (Fischer), 2008.

⁸ Keiji Nakasawa, *Barfuß durch Hiroshima*, Bd. 1–4, Hamburg (Carlsen), 2004/2005.

⁹ Joe Sacco, *Safe Area Gorazde: The War in Eastern Bosnia, 1992–1995*, Seattle (Fantagraphics Books) 2001; Joe Sacco, *Palästina*, Zürich (Edition Moderne) 2009.

¹⁰ Marjane Satrapi, *Persepolis Bd. 1. Eine Kindheit im Iran*, Zürich (Edition Moderne) 2004.

¹¹ Guy Delisle, *Pjöngjang*, Berlin (Reprodukt) 2007.

¹² Emmanuel Guibert, *Der Fotograf* Bd. 1–3, Zürich (Edition Moderne) 2008/2009.

¹³ Reinhard Kleist, *Havanna: eine kubanische Reise*, Hamburg (Carlsen) 2008.

¹⁴ Will Eisner, *To the Heart of the Storm*, Princeton (Kitchen Sink) 1991.

¹⁵ Madalena Oliveira, *Metajornalismo: quando o Jornalismo é sujeito do próprio discurso*, Coimbra (Glácio) 2007, 210–227.

¹⁶ Vgl. Manuela Penafria, *O filme documental: história, identidade, tecnologia*, Lissabon (Cosmos) 1999.

Grunde, dann kann der dokumentarische Comic im Verhältnis zum reflexiven Dokumentarfilm und als eine Art *Metajournalismus* begriffen werden. In beiden Fällen geht es darum, über Geschehnisse zu berichten, in denen die Teilnahme des Berichtenden sichtbar wird. Im Fall von Emmanuel Guiberts Werk *Der Fotograf* sind es die schwarz-weißen Fotografien, die bereits eine subjektive Sicht der Ereignisse vermuten lassen; verstärkt wird dies durch die neugierig blickenden Augen der Einwohner in Richtung der Kamera, die es scheinbar zulassen, fotografiert zu werden. In den farbigen Bildern ist der Autor immer präsent, hier wird er zum Gegenstand der Erzählung, die auf diese Art ihren reflexiven Charakter ausstellt und die Aufmerksamkeit auf den Entstehungsprozess des Comics lenkt. Wenn Guibert Fotos macht und diese zwischen den Comic-Bildern erscheinen, sehen wir den Fotojournalisten Emmanuel Guibert, der eine Versammlung von Afghanen, ihre Begegnungen oder Bräuche dokumentiert. Die fotografierten Personen wissen, dass sie von der Kamera aufgenommen werden; manchmal posieren sie für sie, manchmal nicht, aber sie stehen ihr nicht gleichgültig gegenüber. Der Kontrast zur Zeichnung tritt nicht nur hervor, weil es sich um Fotografien handelt, sondern weil diese auch schwarz-weiß sind. Darüber hinaus wird in der Zeichnung die Geschichte des reisenden Guiberts (der Charakter mit Brille und Bart) gezeigt und seine Beziehungen, Begegnungen und Dialoge, aber keine Blicke in die Kamera. In diesem Comic gibt es einen Wandel in der Aufzeichnung im Bezugssystem der Geschichte: auf der einen Seite das journalistische Foto, das wahrgenommen wird, <objektiv>, eine Pose, anti-diegetisch, weil es die vierte Wand durchbricht, und auf der anderen Seite die Zeichnung, welche die Geschichte vom Autor der Fotos erzählt, seine Begegnungen, Pannen und Entscheidungen, die den Leser mittels einer diegetischen Erzählung führen. Der Autor jedoch baut eine direkte Kontinuität zwischen diesen so verschiedenen Bildern, etwa wie die objektive Kamera den Moment der Versammlung zeigt und daraufhin die Zeichnung, wie Guibert – also der Fotograf des vorhergehenden Bildes – am dokumentierten Geschehen teilnahm. Der Autor ist also selbst Teil der Geschichte, die er über den Transfer verschiedener Medien dokumentiert.

Doch der Aktualitätssinn kommt in dokumentarischen Comics anders zum Tragen als im Alltagsjournalismus. In den Comics sind die Instantaneität und die Unmittelbarkeit des Journalismus nicht in gleicher Weise präsent, dafür aber eine hintergründige Reflexion über die Bedingungen des alltäglichen Lebens. In *Pjöngjang* berichtet Guy Delisle über seinen Alltag und seine Entfremdung von der lokalen Kultur und der Willkür im Leben der Nordkoreaner. Die Zeichnung von Delisle ist nahe am Cartoon, was einen humorvollen und ironischen Blick auf diese lokale Realität verstärkt. Auf der anderen Seite verleihen die unterschiedlichen Grautöne der Zeichnung eine düstere Stimmung. In Abb. 6 sieht man Delisle, der von einem Koreaner dazu eingeladen wird, die staatlichen Filmstudios in Pjöngjang zu besuchen. Beim Betrachten eines kommunistischen Propagandafilms erzählt Delisle in wenigen Bildern, was im

Film passiert, und reproduziert mit den gleichen Rahmungen seine Langeweile, während der Koreaner im Hintergrund vom Ende des nationalistischen Films begeistert ist. Diese narrativen Möglichkeiten sind sowohl im Journalismus wie auch im Dokumentarfilm selten, da sich beide, mit Ausnahmen, vom Humor distanzieren. Es ist vielmehr ein mögliches Mittel des dokumentarischen Comics und seiner Schematisierungen, der Humor und Ironie verwendet, ohne die Berichterstattung aufzugeben.

Der Vorschlag von Joe Sacco unterscheidet sich etwas von dem von Guy Delisle, auch wenn er ebenso mit Selbstreferenzen arbeitet, in denen er selbst als Figur die Geschichte vorantreibt. Während Delisle von seinem Alltag und seinen Reflexionen erzählt, geht Sacco tatsächlich wie ein Journalist vor: Er stellt Untersuchungen an, klärt auf, sucht nach Informationen, die nicht auf den Seiten des offiziellen Journalismus zu finden sind; mit einem Zeichenstil, der den modernen Comic prägt, das heißt karikierende Charaktereigenschaften, Schwarz-Weiß-Zeichnung und starke Kontraste, arbeitet Sacco nicht mit dem Timing des Humors und der Ironie, auch wenn er unter Umständen komische Passagen einbaut. Sein Interesse liegt in der Dokumentation seines investigativen Prozesses, in seinen Zweifeln und Ängsten. Dadurch entzieht er sich einer journalistischen Objektivität, und nähert sich wieder dem *cinéma vérité* an. Auf einer Seite aus *Palästina* kann der Blick Saccos analysiert werden, wenn er seine Begleiter zu banalen Szenen befragt, wie etwa die der beiden Frauen, die an der Grenze zu Ägypten sitzen und für den einfachen Reisenden unbemerkt bleiben könnten, aber kaum für den Journalisten. Die Sequenz der letzten drei Bilder zeigt deutlich die kinematografische Montage Saccos: im ersten Bild eine weite Ansicht, in der er und seine Gruppe mit den Frauen im Hintergrund erscheinen, zu denen er eine Frage stellt, im zweiten Bild ein Text in erster Person von Sacco, der die Szene der sitzenden Frauen beschreibt, und im dritten Bild geht die Gruppe an den beiden Sitzenden vorüber. Das zweite Bild ist eine subjektive Saccos, eine kinematografische Einstellung, die durch den Bruch mit der 180-Grad-Regel zwischen Bild 1 und 2 charakterisiert wird. Bildmedial finden also Aktualität (Journalismus) und Selbstbezüglichkeit (Dokumentarfilm) im modernen Comic hier zusammen.

III. Narrativ zwischen Zeichnung, «cinéma vérité» und Journalismus

Die dokumentarischen Comics unterscheiden sich von den fantastischen Comics vor allem durch ihre Bildsprache. Ein Großteil ist in schwarz-weiß und die Rahmungen sind oft einfach, transparent und wenig spektakulär gehalten. Im Zentrum der Geschichte steht die enge Verbindung zwischen der aktuellen Gegebenheit, etwa der Stadt und dem Autor(-Protagonisten), der als Teil der Handlung portraitiert wird. Dies ähnelt nicht nur dem *cinéma vérité*, sondern schließt auch an eine untergegangene Form des Geschichtenerzählers an. Nach Walter Benjamin hat die Erzählkunst ihren Ursprung in der Tradition der



Abb. 7 Palästina, Joe Sacco, 2003

Mündlichkeit und einem Zugang zur Erfahrung, der nicht individuell, sondern kollektiv geprägt ist. Anders als rein autobiografische Berichte, überführt die Kollektiverfahrung erzähltes Wissen in ganze Kulturkreise. Diese Erzählweise verschwand, als man begann die Geschehnisse niederzuschreiben, sie in Informationen verwandelte und mit Hilfe des gedruckten Wortes in den Metropolen popularisierte. Da der Erzähler gemeinsam mit der Tradition der Oralität verschwand, kommt Benjamin zu folgendem Schluss:

Erfahrung, die von Mund zu Mund geht, ist die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben. Und unter denen, die Geschichten niedergeschrieben haben, sind es die Großen, deren Niederschrift sich am wenigsten von der Rede der vielen namenlosen Erzähler abhebt. Im übrigen gibt es unter den letzteren zwei, freilich vielfach einander durchdringende Gruppen. Auch bekommt die Figur des Erzählers ihre volle Körperlichkeit nur für den, der sie beide vergegenwärtigt. <Wenn einer eine Reise tut, so kann er was erzählen>, sagt der Volksmund und denkt sich den Erzähler als einen, der von weither kommt. Aber nicht weniger gern hört man dem zu, der, redlich sich nährend, im Lande geblieben ist und dessen Geschichten und Überlieferungen kennt. Will man diese beiden Gruppen in ihren archaischen Stellvertretern vergegenwärtigen, so ist die eine im seßhaften Ackerbauer und die andere im handeltreibenden

Seemann verkörpert. [...] Wenn Bauern und Seeleute Altmeister des Erzählens gewesen sind, so war der Handwerksstand seine hohe Schule. In ihm verband sich die Kunde von der Ferne, wie der Vielgewanderte sie nach Hause bringt, mit der Kunde aus der Vergangenheit, wie sie am liebsten dem Seßhaften sich anvertraut.¹⁷

Joe Sacco, Guy Delisle und Emmanuel Guibert gleichen Benjamins Seemännern. Sie durchleben ihre eigenen Reiserfahrungen, weniger solche der eigenen Kultur. Sie suchen nach mündlichen Erzählungen direkt aus der palästinensischen Kultur, Afghanistan oder kommunistischen Ländern, die sich durch andauernde Konflikte laufend verändern. Durch monatelangen unmittelbaren Kontakt mit und in diesen Kulturen bringt etwa Sacco seine eigenen Erfahrungen in die Geschichte ein, porträtiert sich selbst, seine Ängste, sein Scheitern und seine Erfolge, erzählt seine Emotionen und Reaktionen und reproduziert, was er gehört und gesehen hat. Der <Seemann> Sacco verschmilzt also mit den dokumentarischen Strategien des *cinema vérité* eines Jean Rouch und weist die Geschichte nicht nur als eine Erzählung über beliebige Personen aus, sondern als seine eigene und eben derjenigen Menschen der jeweiligen Kultur. In einem Interview mit Tuhus-Dubrow fasst Joe Sacco es selbst in folgende Worte:

¹⁷ Walter Benjamin, Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, in: ders., Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur Literarischen Prosa, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2007, 103–128, hier 104f.

I'm walking around in Rafah and I'm thinking, I'm going to have to draw this stuff. I'm always thinking – like, making mental reminders to myself, which I'll put right in my journal, I'll say, don't forget how many kids you have to draw in the background, because there are kids everywhere. So I'm thinking in those terms, it's like the atmosphere – sometimes you can't capture it exactly on film, but you're thinking about it, you're thinking about the way the dust is swirling in the air, and bits of trash are flying up, all that stuff you can really never capture unless you're a really good photographer. And I'm not, and I've got a *cheapo* camera. But yeah, you don't need to write about the swirling dust and the sand that's blowing in your eyes, you can just draw that all the time. And if you draw it over and over again, people get the message.¹⁸

Während Sacco nach den Partikeln, den kleinen Schmuckstücken sucht, die im Alltag unbemerkt vorbeiziehen und für das große Ganze von entscheidender Bedeutung sind, schafft er es – und so vielleicht auch die anderen Autoren – eine zwar subjektive, aber gleichzeitig auch glaubwürdige Übersetzung der Stadt Rafah und ihrer Einwohner zu vermitteln. Wenn Benjamin diese Autoren und ihre Bilddynamiken kennen würde, er könnte dem Seemann und dem Handwerker auch den Bergarbeiter als Disseminator von Geschichten hinzugesellen. Der Bergarbeiter prüft Flächen und Räume auf unsichtbare und versteckte Stellen hin und enthüllt der außenstehenden Welt ihre Brillanz. Die intensive Ausstrahlung der Bilder und Informationen der dokumentarischen Comic-Buch-Autoren entfaltet sich erst in ihrer Beharrlichkeit und der Arbeit mit unzähligen kleinen Bruchstücken.

Anders machen es Autoren wie Marjane Satrapi, Keiji Nakazawa und Will Eisner, die ganz im Sinne des sesshaften Ackerbauers aus ihrer eigenen Kultur heraus sprechen. Sie sind direkt in die Geschehnisse eingebunden und erzählen ihre eigenen Geschichten. Auch wenn sie fremde Ereignisse wiedergeben, die sie aus mündlichen Erzählungen aufgeschnappt haben, so hinterfragen sie diese als Teil von Traditionen, in die sie durch eigene Erfahrungen aktiv eingebunden sind. Details aus Ereignissen im Iran, in Hiroshima oder in einem Vorort von New York sind nicht reine Informationen, sondern die Erfahrung des Alltäglichen. Rigidität und Originalität der Darstellung werden durch diese Detailfülle des Alltags gewonnen. Sie übersteigen den individuellen Lebensraum und offenbaren Bräuche und Traditionen der Menschen, die sie in Kurzgeschichten porträtieren.

Man bemerkt bei Satrapi, dass sie ihre eigene Geschichte erzählt und sich in verschiedenen Stadien ihres Lebens porträtiert, als junges Mädchen etwa, wenn sie beginnt die Ungereimtheiten und Ungerechtigkeiten in ihrer Familie und ihrer Kultur wahrzunehmen und zu begreifen. Auch Nakazawa, ein Überlebender, der im Alter von sechs Jahren die Bombardierung von Hiroshima erlebte, berichtet in *Barfuß durch Hiroshima* seine eigene Geschichte und seinen Blick auf die Ereignisse, nicht den Blick eines vermeintlich objektiven Reporters, sondern einer Person, die nicht nur durch das Chaos der Bombardierung in die Enge getrieben ist, sondern auch aufgrund der sterbenden und

¹⁸ Rebecca Tuhus-Dubrow, January interview. Joe Sacco, in: *January Magazine*, Juni 2003, <http://www.januarymagazine.com/profiles/jsacco.html>, gesehen am 6.7.2014.

vor ihr zerschmelzenden Menschen zurückschreckt, während sie sich noch um ihr Haus, ihre Familie und Freunde sorgt. Die narrative Kraft dieses Berichts liegt im autobiografischen Bericht, der Schmerz rührt aus dem eigenen Erleben her. Beide haben etwas gemeinsam: eine kindlichere und weniger realistische Zeichnung. Satrapi arbeitet jedoch mit Ironie, die anders funktioniert als die Erzählweise Nakazawas, die realistischer ist. Bei beiden handelt es sich um Geschichten, die von nun schon erwachsenen Kindern erzählt werden, die ihre Lebensgeschichte darlegen und gleich ihre eigene Unschuld relativieren. In *Gen* lässt der Manga-Stil das Bild von den auf Grund des Bombardements zerschmelzenden Menschen weniger blutrünstig, aber nicht weniger qualvoll erscheinen. Bestimmte Szenen wären auf Grund ihrer Gewalt als Fotos für eine Publikation wohl undenkbar, in Comics können sie jedoch leichter dargestellt und zugänglich gemacht werden.

Wenn hier bereits von Seefahrern und Bergarbeitern als Motoren des dokumentarischen Comics die Rede war, so darf nicht der Historiker selbst fehlen, der Information über Jedermann, jede Zeit und jeden Ort sammelt. Bei Werken wie Spaccas *Dom João Carioca*,¹⁹ der die Ankunft des portugiesischen Königshofes in Brasilien schildert, oder Reinhard Kleists *Cash*²⁰ handelt es sich um historisch-dokumentarische Comics, in denen die Recherche einen entscheidenden Anteil des *comic journalism* einnimmt. Im ersten unternimmt Spacca eine sorgfältige historische Recherche, um mit Humor die Ankunft des portugiesischen Hofes in Brasilien darzustellen. Oftmals bezieht er sich auf ikonografisches Material dieser Zeit wie historische Gemälde und Grafiken, baut sie in die Narration ein und verleiht ihnen andere Bedeutungen, wie in Abb. 10 zu sehen ist. Der Zeichen- und Farbstil, die zum Cartoon tendieren, führen einen Dialog mit der Tradition der humorvollen Comics, die historische Momente und Fakten reinterpreten, wie in *Asterix und Obelix* von Goscinny und Uderzo. Die Tatsache, dass sich der Stil auf diese Tradition bezieht, erzeugt jedoch eine Schwierigkeit hinsichtlich der Glaubwürdigkeit der historischen Darstellung, d. h., der Zeichen- und Erzählstil wirft Zweifel darüber auf, inwiefern der Autor sich streng an Historie hält oder ob er sich poetische Freiheiten erlaubt. Das unterscheidet sich sehr von der Zeichnung Kleists in *Cash*, die stärker einem Realismus verpflichtet ist.

Alle angeführten Beispiele erkunden Verläufe, Räume und Städte sowie den Alltag der Autoren-Charaktere, fügen neue Pfade, neue Looks und Perspektiven ein, die das Narrativ durchdringen und den Charakter des gesamten Diskurses verändern. Die Produktion dokumentarischer Comics in dieser Variabilität und der Ausbreitung verschiedener Themen des Alltäglichen scheinen geeignet, unterschiedliche Perspektiven dokumentarisch, metalinguistisch und selbstreflexiv zu entfalten und damit zwischen journalistischen und dokumentarischen Pfaden zu operieren.

¹⁹ Lilia Schwarcz, *Spacca Dom João Carioca: a corte portuguesa chega ao Brasil (1808–1821)*, São Paulo (Companhia das Letras) 2007.

²⁰ Reinhard Kleist, *Cash: I see a darkness*, Hamburg (Carlsen) 2006.



Abb. 8 Barfuß durch Hiroshima, Keiji Nakazawa, 1999

Abb. 9 Persepolis, Marjane Satrapi, 2004

Abb. 10 Dom João Carioca, Spacca, 2007 (Orig. in Farbe)

Abb. 11 Casb, Reinhard Kleist, 2006

IV. Stadtdokumentarismus

Ist die Stadt nun bereits mehrmals zum Thema geworden, sollen abschließend zwei Beispiele die fotografische und filmische Qualität des Dokumentarischen im Comic deutlich machen. Dabei wird die Verdichtung der Krisen- und Stadterfahrung, wie schon zuvor gezeigt, in eine zeichnerisch-visuelle Dichte umgesetzt, die zwar an andere bildmediale Quellen anschließt, diese aber im Comic überschreitet. Der Erfahrungsraum der Stadt wird dabei durch diese eingeholt. Folgt man Renato Cordeiro Gomes, bringt die Stadt spezifische Charakteristika in literarische Erzählungen ein.

Unter dieser Perspektive bedeutet das Erforschen von Repräsentationen der Stadt in durch Literatur konstruierten Szenen grundsätzlich Textlektüren, welche die Stadt unter Berücksichtigung nicht nur der physisch-geografischen Aspekte (die urbane Landschaft), der spezifischsten kulturellen Daten, der Sitten, der Menschentypen, aber auch der symbolischen Kartografie lesen, in der sich das Imaginäre, die Geschichte, das Gedächtnis der Stadt und die Stadt des Gedächtnisses kreuzen. Es bedeutet schließlich die Stadt als einen Diskurs zu betrachten, wahrhaftig als eine Sprache, da sie zu ihren Bewohnern spricht: wir sagen unserer Stadt, wo wir uns befinden, wenn wir sie bewohnen, wir durchlaufen sie, schauen sie an, wie Roland Barthes in seinem Essay *«Semiotologie und Stadtplanung»* vorgeschlagen hat. Die geschriebene Stadt ist also Resultat der Lektüre, Konstruktion des Subjekts, das sie liest, als physischer Raum und kultureller Mythos, das sie als eine symbolische und materielle Verdichtung und Szenario der Veränderung denkt, auf der Suche nach Bedeutung. Die Stadt zu schreiben, bedeutet folglich auch sie zu lesen, auch wenn sie sich auf den ersten Blick unlesbar zeigen sollte; man muss sich eine Form für diese ständig bewegte Realität erdenken. Eine Karte ihrer multiplen Sinne und ihrer vielfältigen Stimmen und Schreibweisen zu erstellen, ist eine poetische Operation, die versucht, in einem für Komplexität geöffneten Spiel, die Schrift der Stadt und die Stadt als Schrift zu erfassen.²¹

Diese Verknüpfung von Stadt als materieller Raum und medialer Bedeutungsdimension ist ein oft aufgegriffenes Thema der dokumentarischen Comics – in den Arbeiten von Joe Sacco, Guy Delisle, Emmanuel Guibert, Marjane Satrapi und Will Eisner. In *Gaza*²² piktorialisiert Joe Sacco die mangelhaft gefertigten Gebäude, Abfall und die Armut der Straße (Abb. 12). Man sieht offene Abwasserkanäle, mit Stroh bedeckte Dächer und Dachziegel, die nur von Steinen, Reifen und Rohrteilen daran gehindert werden wegzufiegen. Inmitten dieser prekären Lebensverhältnisse nimmt der Alltag seinen Lauf: Die Frauen kochen und hängen Wäsche auf, die Kinder spielen Ball. Die Zeichnung ist sehr detailliert. Obwohl es sich um eine Totale handelt, die im Falle des Films konventionell als *Establishing Shot* bezeichnet wird, sind der Müll auf dem Boden, das schlechte Pflaster, die unfertigen Mauern und Gebäude und die prekären Konstruktionen sichtbar. Diese Detailliertheit im Blick des Comics ist wie ein Synthese-Bild (imagem síntese), in dem minimale Aspekte durch die Zeichnung lesbar werden. Der zeichnerische Prozess macht es möglich, die Totale mit dem Blick auf Details zu kombinieren und das Bild damit als übersichtlich

²¹ Renato Cordeiro Gomes, *Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura*, in: *Revista SemeaR* 1, Rio de Janeiro (PUCRJ) 1997, 179–188, hier 179, http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem_12.html, gesehen am 18.5.2014.

²² Joe Sacco, *Gaza*, Zürich (Edition Moderne) 2011.

und informationsdicht zugleich zu charakterisieren. Fotografische und filmische Blickweisen aufnehmend, stellt *Gaza* dennoch eine andere, zeichnerische Komposition des dokumentarischen Sehens her. Auch wenn es technisch im Bereich des Möglichen liegt, sieht man so gut wie nie Nachrichtenbilder, die in einer derartigen Qualität und mit dieser visuellen Informationsdichte das *Milieu* und die Lebenswelt einer Wohngegend im Gaza-Streifen sichtbar machen.

Obwohl Zeichnung und Fotografie beide als Repräsentationen zu begreifen sind, die jeweils für sich genaue und ungenaue Wiedergaben leisten können, war es doch für lange Zeit dem Journalismus und der Fotografie vorbehalten, eine gewisse Objektivität in der Darstellung zu erreichen. Die Kamera fängt das ein, was sich gegenwärtig in der Wirklichkeit offenbart. Die Zeichnung hingegen ist in erster Linie eine «Komposition». Das bedeutet, (abgrenzbare) Elemente werden hinzugefügt, um die Wahrnehmung und Empfindung der präsentierten Lebenswelt zu verstärken. So beschreibt es Joe Sacco und malte deswegen ein und dasselbe Bild immer wieder aufs Neue, um irgendwann den gewünschten Ausdruck zu erzielen. Solche Dynamiken offenbaren sich auch in Saccos Anmerkungen bezüglich seiner künstlerischen Vorgehensweise, bei der er Drucke, Kritzeleien und Foto-Detaillierungen in Bild-Geschichten integriert.

In *Invisible People*,²³ *Dropsie Avenue*²⁴ und *New York: The Big City*²⁵ erschafft Will Eisner einen dokumentarischen Raum der Unpersönlichkeit und der Beschleunigung der Großstadt, da er mit anonymen Figuren arbeitet, die jedermann sein könnten. Ihre Namen oder sogar ihre Vorgeschichten spielen kaum eine Rolle. Wichtiger ist es, die punktuellen Geschichten, die kleinen Ereignisse wahrzunehmen, welche das Gewebe der großen Städte formen. Eine Gewalttat wird als (eine mögliche) archetypische Szene aufgenommen, die jeden Tag passieren kann. Seine Zeichnung, auch wenn sie oft zum Komischen tendiert, führt einen Dialog mit dem Realismus, den wir zuvor bei Steve Canyon gesehen haben, allerdings ohne den Glanz des Starsystems.

Will Eisners Comics verarbeiten Zeitlichkeit auch auf filmische Weise, in der die Kamera Teile der Handlung durch ein Fenster oder eine Tür wahrnimmt, welche das Ganze einer Geschichte nur andeuten, wie in der hier vorgeführten Szene (Abb. 13). Oftmals geht er in seiner Arbeit minimalistisch mit Worten um, nicht aber mit den Klängen: Zeichnungen sind gleichsam

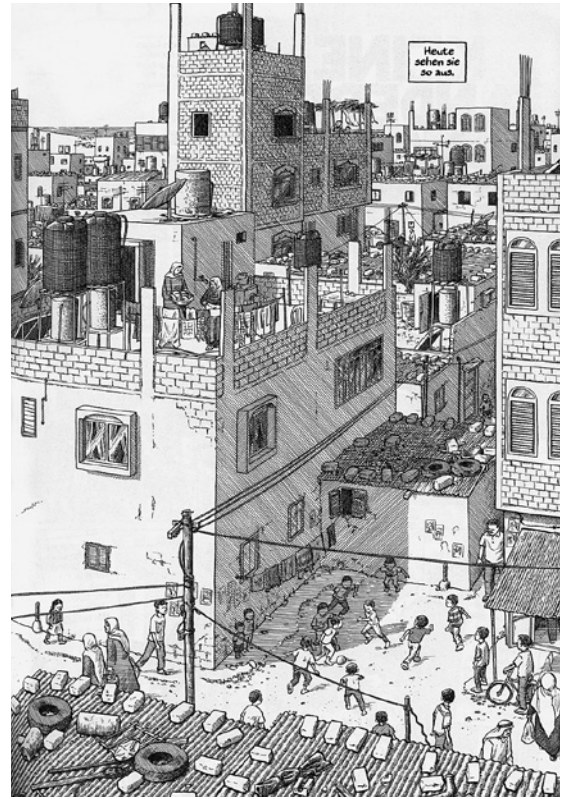


Abb. 12 *Gaza*, Joe Sacco, 2011

²³ Will Eisner, *Invisible People*, Princeton (Kitchen Sink) 1993.

²⁴ Will Eisner, *Dropsie Avenue*, Northampton (Kitchen Sink) 1995.

²⁵ Will Eisner, *New York: The Big City*, New York (Norton & Company) 2006.

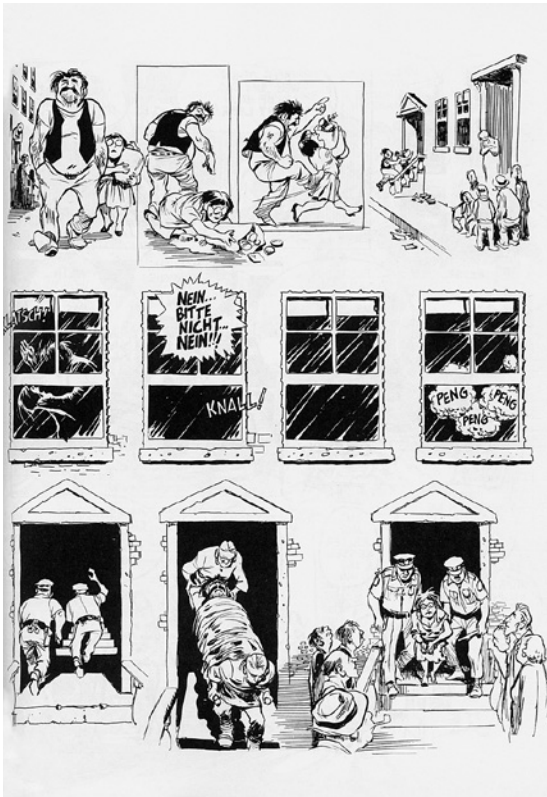


Abb. 13 *Dropsie Avenue*,
Will Eisner, 2010

formen, die dem Dokumentarfilm entnommen sind, und einer pointierten, teilweise punktierten, sequentiellen und informationsdichten zeichnerischen Verfahrensweise, die sich am besten in aktuellen Szenarien von Konfliktorten zu entfalten scheint, weil gerade dort die Kombination von Überblick, Synthese und Totale auf der einen Seite, und dem Detailblick mit hohem Informationswert auf der anderen Seite zum Tragen kommt.

«sonor» durch die Lautmalereien und Geräusche, die den Klang bezeichnen, wie Schüsse, Lärm von Aggressionen oder Türenschnellen. Man könnte sagen, dass in der Sequenz der Ermordung der Ehefrau das Geschehen gewissermaßen gehört werden kann, da die Kamera draußen vor dem Fenster bleibt. In gewissem Sinne weist der Comic Eisners, der hier durch eine Seite aus *Dropsie Avenue* repräsentiert wird, eine Charakteristik auf, die den Filmen von Alfred Hitchcock sehr eigen ist: Bilder, Töne und Découpage sind ausreichend, um eine Geschichte zu erzählen. Für Will Eisner gibt es in vielen seiner Geschichten oftmals keine Notwendigkeit für Dialoge oder eine Narration, da die Formen des Assoziierens von Bildern und Tönen, die sich in der Zeit entfalten, ausreichend und effizienter sind.

Anders als fantastische können dokumentarische Comics als ein bislang unterbelichtetes mediales Hybrid aus bildmedialen Elementen des modernen Films und des Fernsehjournalismus begriffen werden. Ihre spezifische Medialität liegt in der Mischung aus modernen visuellen Kompositions-

Felipe Muanis, *Between Photography and Drawing: the Documentary Comics as Translation of the City*, in: *International Journal of Comic Art*, Vol. 13, Nr. 2, Drexel Hill, Pennsylvania 2011, 599–613.

Felipe Muanis, *O quadrinho documental e a tradução da cidade*, in: 9^a *Arte*, Vol. 2, Nr. 1, São Paulo (USP) 2013, 45–57.

Überarbeitete Fassung aus dem Englischen und Portugiesischen von Ruža Renić und Martin Schlesinger